

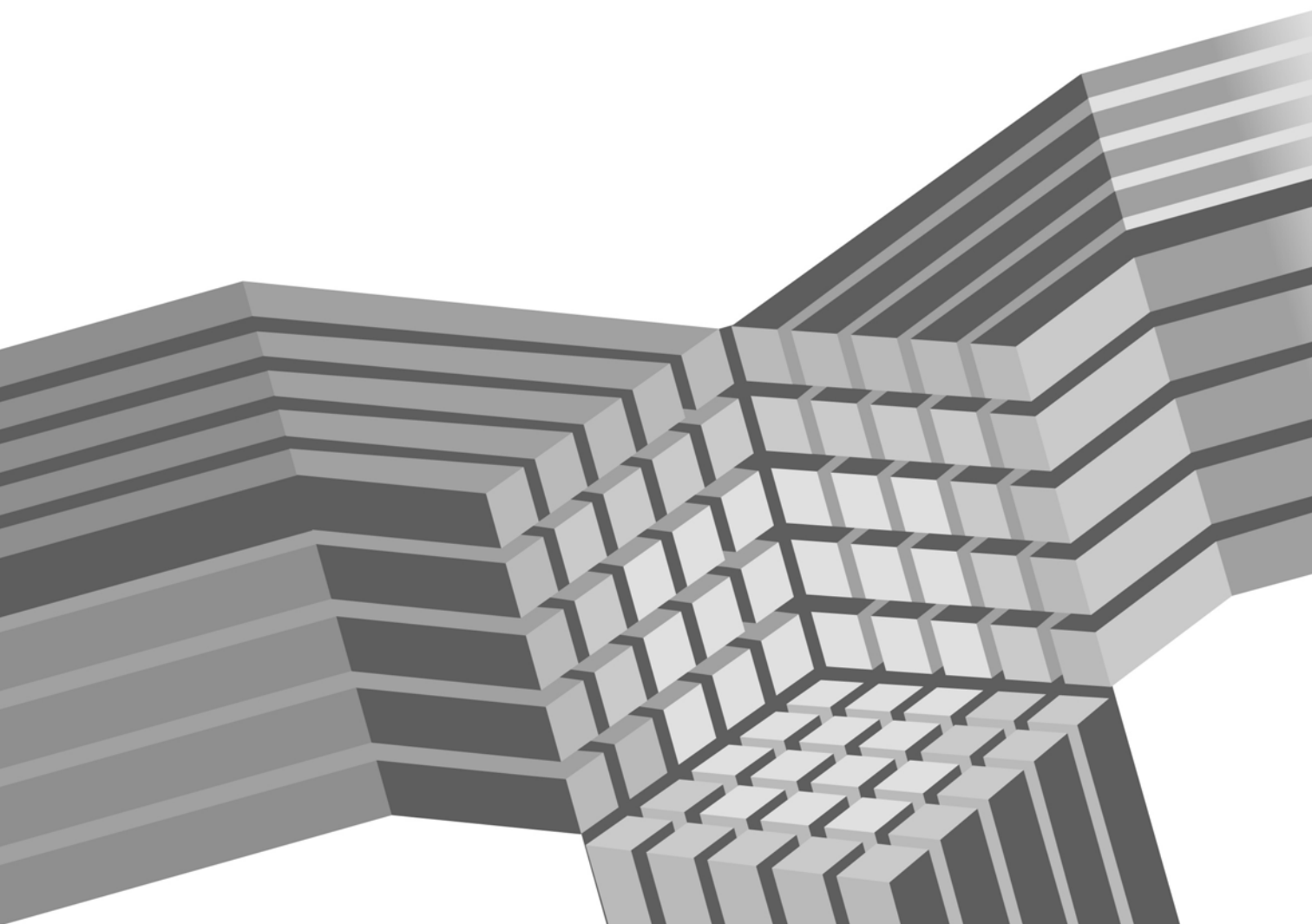
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 19

3/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,
Дальневосточный федеральный
университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства и госу-
дарственной службы при Президенте
Российской Федерации (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)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

доктор культурологии, профессор,
Ярославский государственный
театральный институт, Ярославский
государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского
(Ярославль)

Кириллова Наталья Борисовна,

доктор культурологии, профессор, за-
служенный деятель искусств Российской
Федерации, Уральский федеральный уни-
верситет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэльевич,

доктор искусствоведения, профессор,
Московский физико-технический инсти-
тут, Институт кино и телевидения, Россий-
ская академия музыки имени Гнесиных
(Москва)

Любимов Борис Николаевич,

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

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

доктор физико-математических наук,
профессор, Институт прикладной
математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук (Москва)

Мальгина Ирина Викторовна,

доктор философских наук, профессор,
Московский государственный
лингвистический университет (Москва)

Никонова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская госу-
дарственная библиотека (Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

доктор исторических наук, старший
научный сотрудник, Институт
гуманитарных исследований и проблем
малочисленных народов Севера ЯНЦ СО
РАН, Северо-Восточный федеральный
университет им. М.К. Аммосова
(Якутск)

Рубинштейн Александр Яковлевич,

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

Самарин Александр Юрьевич,

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

Сиднева Татьяна Борисовна,

доктор культурологии, профессор,
Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки
(Нижний Новгород)

Синецкий Сергей Борисович,

доктор культурологии, доцент, Челябин-
ский государственный институт культуры
(Челябинск)

Силовская Наталия Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

доктор философских наук, кандидат
педагогических наук, Российская
академия народного хозяйства и
государственной службы при Президенте
Российской Федерации
(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,
почетный работник высшего профессио-
нального образования Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва), Арктический государственный
институт культуры и искусств (Якутск)

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения, Национальный
исследовательский университет «Высшая
школа экономики» (Москва)

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>

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgiy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Margaret Vöringer (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>

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 19

3/2022

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 (с обновлениями от 1 февраля 2022 г.):

- ◆ 5.7.8 Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- ◆ 5.10.2 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение),
- ◆ 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).

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 19 3/2022 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Алексеев-Апраксин А.М.** Новый шелковый
путь: Pro Culturae228

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Шамраева Е.Ю.** Ментальность музея
на площадке библиотеки: книжные выставки
и репрезентативная функция236
- Пряхина А.В.** Медиапроекты
как культуросберегающая коммуникационная
технология247

НАСЛЕДИЕ

- Краснова А.Л.** Историография греческой
религиозной гравюры256
- Троицкая А.А.** Знаки пилигримов в контексте
европейских культурных практик266
- Пудов Г.А.** «Мороз» по жести — техника
русского сундучного производства274

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Панова Е.Ю.** Жан-Батист Лепренс
и «русская тема» в гравюре лависом284

- Завьялова А.Е.** Раннее творчество
Мстислава Добужинского и журнальная
графика югендстиля293

- Чичварина О.Г.** Неизвестные работы
Евгения Кибрика в контексте натурфилософии
Павла Филонова301

ORBIS LITTERARUM

- Родионова А.А.** Проблемные поля
в англоязычных исследованиях
многопользовательских ролевых игр310

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Иванова С.В.** Русская иконография
«Восстание от гроба с Сошествием во ад»:
композиционные варианты318
- Кашкова А.И.** Архетип идеального города
в наивной живописи русских художников
XX века327

Информация
для авторов и рецензентов

- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»336

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 19

3/2022

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Alekseev-Apraksin A.M.** New Silk Road:
Pro Culturae228

CULTURAL REALITY

- Shamraeva E.Yu.** The Mentality of a Museum
on a Library Site: Book Exhibitions and
the Representative Function236
- Pryakhina A.V.** Media Projects
as a Culture-Saving Communication
Technology247

HERITAGE

- Krasnova A.L.** Historiography of Greek Religious
Engravings256
- Troitskaya A.A.** Pilgrim Signs in the Context
of European Cultural Practices266
- Pudov G.A.** “Frost” on Tin – a Technique
of Russian Chest Production274

NAMES. PORTRAITS

- Panova E.Yu.** Jean-Baptiste Le Prince and
the “Russian Theme” in Lavis284

- Zavyalova A.E.** Early Works
of Mstislav Dobuzhinsky and Jugendstil
Graphic Art293

- Chichvarina O.G.** Evgeny Kibrik’s Unknown
Artworks in the Context of Pavel Filonov’s
Natural Philosophy301

ORBIS LITTERARUM

- Rodionova A.A.** Problematic Areas
in English-Language Research on Multiplayer
Role-Playing Games310

JOINT OF TIME

- Ivanova S.V.** New Russian Iconography
“The Resurrection with the Descent into Hell”:
Compositional Variations318

- Kashkova A.I.** The Archetype of Ideal City
in the Naive Painting of Russian Artists
of the 20th Century327

Information for Authors and Reviewers

- Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in “Observatory
of Culture” Journal336

А.М. АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН

НОВЫЙ ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ: PRO CULTURAE*

доктор культурологии, профессор
ORCID 0000-0002-5009-1110; SPIN 7617-0330
Email: apraksin.spb@gmail.com

планов Поднебесной зависит не столько от задействованных административных и финансовых ресурсов, сколько от искренней заинтересованности и вовлеченности людей, от взаимодействия на много более широкого культурного плана. Исследование русскоязычных информационных материалов, посвященных данному проекту, показывает, что гуманитарная составляющая Нового шелкового пути пока находится на уровне деклараций и формальных тематических процедур означивания. Проект малоизвестен. История Великого шелкового пути не актуализирована. Культурная перспектива его возрождения не дискутируется. Никто не мечтает об обогащающем культурном синтезе. Не слышны восторги от предвкушения новых открытий и перспектив. Проект в целом находится на периферии внимания и умозрения. А что если глобализация продолжит свое развитие с позиций не протестантской, а конфуцианской или буддийской этики? Это может быть хорошей альтернативой, которая все изменит, это возможно, как и многое другое, если мы этого захотим, но разговора о культурных трансформациях, к которым проект может привести, не ведется. Наблюдается иное. На восьмом году осуществления инициативы «Пояс и путь», проекта, поражающего размахом преобразований и огромны-

* Статья подготовлена при поддержке Департамента науки и техники провинции Хайнань (КНР) проект № YSP0TXZ202039 «Исследование текущего состояния и перспектив культурного взаимодействия России и Китая в осуществлении инициативы «Один пояс — один путь».

ми инвестициями, энтузиазм его участников (политиков, администраторов и бизнесменов) нередко омрачают сомнениями, по сути связанными с различием событий и договоренностей. Онтологические причины такого положения дел — культурная констелляция (зависимость от точки зрения и несовпадение онтической сборки одних и тех же феноменов). Разбирая конкретные примеры, автор приходит к выводу, что непонимание мировоззренческих ориентиров, несовпадение ценностей, различие мотиваций и устремлений друг друга весьма затрудняет доверительное и заинтересованное сотрудничество. Без актуализации дискурса, без привлечения людей к сотворчеству, без широкого и глубокого включения в проект неформально организованной гуманитарной сферы, в которой решаются проблемы «человеческого, слишком человеческого», проект вряд ли сможет оправдать ожидания по части своей исторической миссии.

Ключевые слова: Один пояс — один путь, OBOR, инициатива Пояс и путь, BRI, культурная констелляция, конфуцианская этика, ориентализация, глобальный мир, FOIP.

Для цитирования: Алексеев-Апраксин А.М. Новый шелковый путь: Pro Culturae // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 228–235. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-228-235.

Современный дискурс, посвященный инициативе Китайской Народной Республики (КНР) по воссозданию Великого шелкового пути, как правило, проходит в политическом и экономическом ключе. Активно обсуждается ее энергетическая составляющая [1]. Дискутируется польза и угрозы для участвующих в данном проекте стран [2]. Анализируется количество и оправданность инвестиций, направленных на те или иные инфраструктурные проекты [3]. Публикуется информация о грядущем увеличении скоростей доставки грузов и новых логистических конфигурациях, об экономических предпочтениях и связанных с ними ранжирах [4]. Обсуждается степень политической договоренности стран-участниц с КНР [5], а также геополитическая конкуренция между США и Китаем в Индо-Тихоокеанском регионе за доминирование [6] и т. д. Впрочем, есть все основания полагать, что успех или провал грандиозных планов зависит не только от задействованных административных и других прагматических сфер контактов. Для эффективного взаимодействия в данном проекте, помимо воли властей и желания бизнесменов, необходимо взаимопонимание более широкого культурного плана. Нужна заинтересованность и чувство сопричастно-

сти с происходящим значительной части населения участвующих в этом проекте государств (сегодня речь идет уже о 170 странах). Это неформальные вещи, не зависящие от пафоса мероприятий, сопровождающих проект. Формальный официоз в сердцах людей нередко вызывает противоположные чувства. Здесь же, помимо информирования, необходим символический соблазн, захват умов и душевных устремлений. Необходимо вдохновить людей, вызвать чувство сопричастности к творению Большой истории (Big History). Такое трудно организовать вертикальным администрированием. Это мифодизайнерская технология. На экономическом основании, на мысли о том, что в связи с развитием логистических путей и хабов что-то будет стоить немного дешевле и доставляться чуточку быстрее, на официальных декларациях за все хорошее и против всего плохого — на этом величие шелкового пути не возродить.

Предпринимающиеся шаги важны и нужны, но этого недостаточно. Почему тридцать лет назад так легко произошла перестройка в умах людей, проживавших в странах, сменивших социалистический путь развития на капиталистический? Ведь в советских представлениях об эволюции социума это была деградация, переход на предшествующую социализму ступень. Потому что все (даже рьяные противники условного Запада) мечтали с этим миром соприкоснуться. Несмотря на клеймящую страны загнивающего капитализма государственную пропаганду, люди были заморожены западным кинематографом, музыкой, образом красивой и изобильной жизни, свободой мысли и т. п. Это позволило впоследствии без особых усилий сменить ценностные ориентиры постсоветского общества. С культурологической точки зрения этот пример указывает на закономерность, согласно которой культурным развитием движет не суровая прагматика, а «фантазия» [7, с. 404–437] и умение мечтать. Как это работает, можно показать и от обратного. Для этого, например, обратим внимание на отношения между Российской Федерацией (РФ) и Японией. Несмотря на политическое отчуждение и отсутствие мирного договора с РФ, Страна восходящего солнца в последние десятилетия смогла создать себе среди россиян весьма привлекательный образ и получила взамен серьезный кредит доверия среди разных слоев населения [8]. Отечественная молодежь увлечена мангой, по собственной инициативе устраивает аниме и косплей фестивали, организывает тематические группы в соцсетях. Поколения постарше вдохновлены хоку, экибаной, единоборствами, гастрономией, самурайской честью, мудростью дзен, японской техникой и дизайном. Да что говорить, даже суровые мечты о государстве, пусть виртуальном, но созданном по заветам праведных халифов VII века, разве не это позволяет террористическим

организациям на Ближнем Востоке получать поддержку и пополнять свои ряды? Сопричастность истории, прямые культурные передачи, инициации, легендарные традиции — все это имеет значение. Это создает контекст, необходимый для глубокого взаимопонимания и сотрудничества в совместном делании. Однако этим человеческим вопросам, по сути ключевым вопросам эффективного межкультурного взаимодействия, в реализации грандиозного проекта «Один пояс — один путь» (One Belt One Road, OBOR) уделяется мало внимания. Это просчет КНР или восточная мудрость и проницательность?

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ИНИЦИАТИВЫ «ПОЯС И ПУТЬ»

Что мы, среднестатистические россияне, знаем про транснациональный проект «Один пояс — один путь»? Практически ничего. Проведенные автором опросы среди жителей российских городов, в том числе студентов петербургских вузов, показали, что 90% респондентов вообще ничего толком не знают об этой инициативе. Словосочетание странное. Ассоциации порождает смутные. В релятивном пространстве смыслов слова «один пояс» звучат как ограничение, даже как угроза, мы ведь любим выбор и вариативность, но пояс один. Возможно — это символ нашей общей судьбы, но в звучании данных слов больше безысходности, чем вдохновения. А почему путь один? Ведь говорится о строительстве серии коммуникационных сетей и широкой разветвленной инфраструктуре. Или это про путь в каком-то другом смысле? Непонятно. На китайском языке, все значительно более внятно и интересно, но кто нам об этом поведал? Наверное, эта трудность во взаимопонимании была замечена, и проект со временем стали официально именовать «Пояс и путь» (Belt and Road Initiative, BRI). Стало короче, но ясности для русскоговорящего и внедряющего это не привнесло.

Следует отметить, что про Великий шелковый путь, связывающий в течение столетий народы и культуры, мы (в силу специфики наших школьных программ по истории) знаем куда меньше, чем про реформы Эхнатона, абсолютизм во Франции или крестовые походы. А ведь это важная часть, в том числе и отечественной истории. По территориям нашей необъятной страны пролегали многие северные маршруты Шелкового пути. Беря начало на Дальнем Востоке и далее, пересекая Азию, один из них пролегал по территориям Северного Прикаспия и далее через Северный Кавказ выводил к Черному морю, к Адлеру [9]. К слову, одно из ранних

письменных свидетельств о Даринской и Мисиминанской, т. е. кавказских ветвях шелкового пути, нам оставил византийский дипломат Менандр Протектор, живший в VI веке. Кроме этого, историкам известно, что уже с VIII в. прослеживается еще одна ветвь этой исторической магистрали: от Северного Прикаспия к Рюрикову городищу (вскоре ставшим Великим Новгородом). Эта самая ранняя речная магистраль Древней Руси, по сути, также была частью Великого шелкового пути, связывавшего народы Севера и Юга, Запада и Востока. На этих путях-дорогах наши предки знакомились с культурами Византии и Венеции, с центрально-азиатским, индийским и арабским миром [10].

Сведения о том, кто и чем торговал; кто у кого что перенял; посредничеством каких городов, языков и народов пользовался, без сомнения, имеют большую историко-культурную ценность. Они показывают нам, в чем в те или иные времена те или иные народы испытывали дефицит, чем были соблазнены, чем были богаты и бедны, чем слабы и сильны. Однако более важным в этих контактах представляется не то что, например, сановник Чжан Цян в 138—126 гг. до н. э., повстречав во время дипломатической экспедиции прекрасных коней в Ферганской долине, предложил своему императору У-ди обменивать их на шелк, которого у западных соседей не было. Это красивая история, но куда важнее было то, в том числе и для судьбы самой Поднебесной, что по прокладываемым маршрутам в Китай из Индии пришел буддизм, ставший одной из основ китайской культуры. Отметим, что и христианство значительно продвинулось на Север и Восток все по тому же Шелковому пути. О том, насколько важные последствия это имело для многих народов, говорить, пожалуй, излишне.

Итак, со II в. до н. э. до XV в. н. э. на дорогах Шелкового пути, перевалочных пунктах и рыночных площадях, на улицах процветавших городов и долгих караванных переходах осуществлялся глобальный транзит не только товаров, но этических и эстетических представлений, художественных практик, ремесел, смыслов и ценностей. Шелковый путь без преувеличений обеспечивал беспрецедентную встречу народов и цивилизаций. Он расширял горизонты сознания, представления о мире, о людях, о времени и пространстве. Он отодвигал в неведомые дали мировоззренческие и символические горизонты [11]. Такие ли планы ставит перед собой китайское правительство в наши дни? Собирается ли КНР распространить в мировом масштабе конфуцианскую этику, которая могла бы стать интересной альтернативой этике протестантской, на которой держится ныне общество потребления? Или этот проект всего лишь скромное техническое покрытие коммуникационных дефицитов? Ответить на этот вопрос оказывается не так просто.

ПОЛИТИЧЕСКОЕ И ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ИНИЦИАТИВЫ «ПОЯС И ПУТЬ»

Проjekt «Пояс и путь» на международной арене был представлен в русле усвоенных КНР уроков глобализации как сугубо инвестиционный и инфраструктурный. В 2013 г. было анонсировано сразу два глобальных проекта: в Казахстане «Экономический пояс Шелкового пути» (Silk Road Economic Belt, SREB) и в Индонезии «Морской шелковый путь XXI века» (Maritime Silk Road, MSR). В 2014 г. на зимних Олимпийских играх в Сочи Си Цзиньпин обсуждал свою инициативу с В.В. Путиным, и уже в 2015 г. с грандиозной идеей (принятой в качестве основы стратегии внешней политики КНР) официально познакомилась Европа. Основательность своих намерений Китай подтвердил не только многочисленными инвестициями в страны Азии, Европы, Африки, Южной Америки, но и включением данной стратегии в свою конституцию в 2017 году.

Как известно, президент КНР выделил пять основных задач, которые призван решить проект «Пояс и путь»: усиление региональной экономической интеграции, строительство единой транснациональной транспортной инфраструктуры, ликвидация инвестиционных и торговых барьеров, повышение роли национальных валют, углубление сотрудничества в гуманитарной сфере. Судя по опубликованным данным, в основе проекта лежит строительство трех железнодорожных коридоров (северный, центральный и южный). Все они соединят восточные провинции Китая со странами Западной Европы. Маршрут северного коридора — через Казахстан и РФ к Балтийскому морю, его западная ветка пройдет через Белоруссию и Польшу в Германию и Голландию. Центральный коридор, который является самым сложным с точки зрения политической обстановки и отсутствия действующей инфраструктуры, соединит Шанхай и Ляньюньган со странами Центральной Азии (Киргизия, Узбекистан, Туркменистан), Ираном, Турцией и затем проследует через Балканский полуостров к портам Франции. Его реализация потребует строительства дополнительного тоннеля под проливом Босфор в Стамбуле (Турция) и даже создания его дублера. Южная ветвь по планам должна пройти через Бангладеш, Индию и Пакистан. Что касается Морского шелкового пути, то он должен связать Фучжоу (провинция Фуцзянь) с Гуанчжоу (провинция Гуандун) и островом Хайнань и далее простираться по Малаккскому проливу между Малайзией и Индонезией. Затем через Индийский

океан он обогнет Африканский рог (Кения) и направится в Красное и Средиземное моря. Второе направление Морского шелкового пути предполагает связать китайские порты с южной частью Тихого океана. На XVI Международной конференции «Освоение шельфа России и СНГ — 2019» в Москве было озвучено наличие общих проектов РФ и КНР в Арктическом регионе [12], а также анонсировано начало строительства Ледового шелкового пути (Ice Silk Road, ISR) [13]. Одно только перечисление воздушных маршрутов, веток автомобильных магистралей и других важных дорог, туннелей, переправ, хабов и мостов, пожалуй, заняло бы десятки страниц. Кроме этого, КНР планирует активно развивать в рамках общей концепции Цифровой шелковый путь [14]. В развитии проекта осуществляются попытки отказаться от доллара как лишнего посредника в торговых операциях стран-участниц, снижаются пограничные барьеры.

У внимательного к деталям наблюдателя складывается впечатление, что самый амбициозный проект Евразийского континента весьма ситуативен. Он реагирует на вызовы и обстоятельства и развивается, включая в себя уже когда-то найденные решения. Этот мегапроект фактически вобрал в себя и опекаемый РФ Евразийский экономический союз, и монгольский проект «Степной путь» (в т. ч. трансмонгольскую железную дорогу Китай — Россия). Включил он в себя и южнокорейскую Евразийскую инициативу (объединение железных дорог Северной и Южной Кореи с выходом на Транссибирскую магистраль), и казахстанскую программу «Светлый путь» и т. д. Эти и многие другие межгосударственные и региональные проекты, некоторые из которых были задуманы или реализованы еще в первой половине XX в., в том числе в СССР, оказались сегодня частью Нового шелкового пути. Подобным образом проект развивается и в других странах. Это экономит ресурсы и воспринимается логичным и даже соответствующим традициям и преемственности поколений. Финал строительства глобальной коммуникационно-инфраструктурной сети планируется к 2049 г., к столетию КНР. Китайцы, как и мы, любят отмечать круглые даты.

ПРЕПЯТСТВИЯ И КУЛЬТУРНАЯ ЛОГИКА ИХ ПРЕОДОЛЕНИЙ

Странно, что столь масштабный проект воплощается в жизнь тихо. Разумеется, в наше информационно продвинутое время при желании можно найти достаточное количество статистических сведений, познакомиться с ре-

зультатами форумов, научными статьями и заявлениями политиков и бизнесменов. Однако все это, как отмечалось выше, находится на периферии общественного внимания и затрагивает лишь далекие от интересов простых людей макроэкономические и геополитические сюжеты. Мало того, знакомство с материалами по теме оставляет ощущение неопределенности и даже тревожной озабоченности активных участников проекта. Многие волнуют проблемы безопасности, поскольку КНР, как главный бенефициар проекта, деликатно перекладывает эти важные функции на другие страны, о чем, например, говорят эксперты дискуссионного клуба «Валдай» [15]. Экономически слабые страны взволнованы возможностью утраты собственной экономической и политической самостоятельности, поскольку проект осуществляется не только на китайские деньги, но и на средства стран-участниц, которым китайские же банки предоставляют целевые кредиты. За годы, отягощенные пандемией, выяснилось, что не все способны выполнить взятые на себя обязательства. Например, Африка (в проекте участвует более 40 стран континента) уже вложила в проект 100 млрд долларов, и многие лидеры уже требуют списания возникших долгов. Некоторые страны, например Индия в 2019 г., вышли из проекта, предполагавшего строительство экономического коридора Бангладеш, Китай, Индия и Мьянма (ВСИМ). Большинство передовых стран Западной Европы, за исключением, пожалуй, Италии, пока занимают выжидательную позицию. В свою очередь, США с момента создания КНР Азиатского банка инфраструктурных инвестиций и других глобальных финансовых структур, необходимых для развития проекта, выступают непримиримыми противниками Нового шелкового пути. Они предлагают альтернативные решения и жесткую конкурентную борьбу. Таким представляется и план по созданию Свободной и открытой Индо-Тихоокеанской стратегии (U.S. concept of a Free and Open Indo-Pacific, FOIP), направленной на развитие углубленного сотрудничества Америки с Японией, Индией и Австралией [16]. Критическая риторика США по отношению к китайской инициативе «Пояс и путь», как известно, со временем превратилась в широкомасштабную экономическую войну. С тех пор Поднебесная не раз обвинялась США и ее ближайшими союзниками в коварстве и вероломстве, в создании ловушек и экономических капканов, в воровстве технологий и прочих злых умыслах с целью достижения региональной и мировой гегемонии [6]. Это никому не добавляет уверенности и определенности.

Конкуренция двух супердержав. Знакомый сюжет, уже отыгранный во времена СССР. Действительно ли это архетипическое противостояние

опять имеет место? Или одни жестко конкурируют и рвутся к победе, ибо так представления об успехе в их умах вырисовывает протестантская этика [17], а другие пытаются развиваться, опираясь на буддийскую этику о необходимости принесения пользы, и стремятся в навязанных баталиях сохранить равновесие и лицо, чему учит этика конфуцианская. Мы, конечно, привыкли к мысли, что мир глобален и что все вокруг унифицируется. Но так ли далеко мы продвинулись в понимании друг друга? Ведь одно дело — объединяться на уровне экономических, юридических, коммуникативных соглашений о взаимопомощи или, например, о строительстве Макдональдсов и KFC. Другое дело — согласовать мировоззренческие основания, онтические горизонты и нелегко поддающиеся перекодировке культурные коды.

Имеются все основания полагать, что Запад и Восток, несмотря на всеобщую американизацию, сохранили немало культурных различий. Конечно, это касается не дипломатического этикета, но, прежде всего, фундированного культурой сознания. Способности формировать и, соответственно, фиксировать онтические диспозитивы и динамику всего происходящего только в рамках и возможностях своей культуры. Пожалуй, для культурологии очевидно, что мы можем говорить лишь о культурно фундированном онтическом пространстве и коррелятивном ему типаже сознания. Именно в согласии с этим онтическим пространством определяется то, как представитель той или иной культуры символически «препарирует» и осмысляет события. Именно на этой культурной основе выстраиваются те возможные сценарии, общие смыслы, цели, модели понимания (ибо понимает представитель каждой культуры по-своему) жизненного пространства человека. Это значит, что сегодня можно смело рассуждать о мировой экономике, но не о всеобщей и универсальной онтике.

То, как мы конституируем любой феномен (и, соответственно, любое сущее), является процессом, напоминающим констелляцию. Речь идет, естественно, в большей мере не о «физической» констелляции, хотя то, что в астрономии (а задолго до нее в мифологиях и астрологии) маркируется как констелляция, никогда не было чисто физическим феноменом. Напомним, констелляция — это группировка близких для наблюдателя ярких звезд, которые в сознании складываются в те или иные созвездия. Хотя звезды одного созвездия могут быть разделены значительным расстоянием друг от друга, даже большим, чем расстояние, например, от одной из звезд до наблюдателя. При взгляде на небо мы видим, что звезды образуют единый образ-кластер. Тем не менее очевидно, что эта видимая констелляция зависит от точки наблюдения, с другой точки наблюдения она

уже будет иной. Так и в отношении конституируемых человеком феноменов. То, что представитель одной культуры конституирует и наделяет определенным смыслом, тесно связано с его культурно-историческим бэкграундом. Представитель другой культуры будет видеть в этом другое констеллятивное образование, которое он также фиксирует как определенный феномен, но уже имеющий другой вид и смысл. Ценность и символическая значимость происходящего в его картине мира будет другой. Например, мои китайские аспиранты уверены, что инициатива «Пояс и путь», в первую очередь, отражает возрождаемые в КНР идеи конфуцианства о гуманности и гармонии. Так, на макроуровне проект «Пояс и путь», по их мнению, предназначен для гармоничного развития стран, расположенных по его маршрутам. Приверженность идеи ценности и значимости других стран — это, с их точки зрения, проявление гуманности в самом широком смысле. КНР принимает общее развитие как свой фундаментальный атрибут и, таким образом, выходит за рамки этноцентричного поведения и национального мышления. Что это, как не современное применение конфуцианского принципа гуманности на уровне международного общения. Что же касается гармонии, то она основывается на убежденности китайцев, что настоящая гармония невозможна без уступок и деятельности ради общей пользы. Суперприбыль, по их заверениям, также не является главной целью китайских бизнесменов. Они даже готовы ее удерживать в разумных масштабах для достижения более гармоничного сосуществования с другими компаниями, у каждой из которых есть чему поучиться [18]. Слушая своих китайских аспирантов, современных молодых интеллектуалов, давно живущих в России, я невольно утверждаюсь в мысли, что когда представители разных цивилизаций находят мотивированное объяснение происходящих процессов, поспешность аналогий, не редко оказывается тем, что О. Шпенглер [19] маркировал как гомология, т. е. тождество по форме, но не по смыслу и функции (аналогия).

Инициатива Шелкового пути с культурологической точки зрения — это эпохальный инфраструктурный проект. Насколько он будет успешен и велик с историко-культурной точки зрения, зависит не только от договоренностей политиков и заинтересованности крупного бизнеса, от административной слаженности и достаточного количества финансов. Необходимы открытость, широкий неформальный культурный диалог, проговаривание своих позиций, мотиваций, творческое вовлечение людей в процесс и приобретение опыта совместного делания Большой истории. На этом пути нам также предстоит осуществить согласование культурных констелляций. Выявление общих онтических горизонтов, без

сомнения, послужит согласию и успеху нового культурного синтеза.

Список источников

1. Борисов М.Г. Энергетическая составляющая инициативы «Один пояс — один путь» // Восточная аналитика. 2019. № 2. С. 13–23.
2. Martynenko S.E., Parkhitko N.P. Russian-Chinese Cooperation in Central Asia in the Context of Belt and Road Initiative: Historical retrospective and economic prospects // RUDN Journal of Russian History. 2019. Vol. 18, № 4. P. 845–864.
3. Шаряпова Ю.М. Торгово-транспортные коридоры проекта «Один пояс и один путь» // Восточная аналитика. 2019. № 4. С. 111–128.
4. Пак Е.В. Участие КНР в инфраструктурном строительстве на территории России и Казахстана. Инициатива «Один пояс, один путь» // Российский внешне-экономический вестник. 2021. № 1. С. 93–105.
5. Чжоу Цзяшу. Анализ проекта «Один пояс, один путь», основанного на модели ГЧП // Инновации и инвестиции. 2021. № 2. С. 46–50.
6. Пенковцев Р.В., Юань Я. Отношение и реакция официальных кругов США на китайскую инициативу «Один пояс, один путь» // Международные отношения и общество. 2020. № 2. С. 32–38.
7. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. Москва : Весь мир, 1997. 704 с.
8. Алексеев-Апраксин А.М. Образы японской культуры в современной России // Философский полилог : журнал Международного центра изучения русской культуры. 2017. № 1. С. 12–20. DOI: 10.31119/phlog.2017.1.2.
9. Кузьмин В. Великий шелковый путь на Кавказе // Человек без границ : сайт. URL: <https://www.bezgranic.ru/arhiv/main/caucases.html> (дата обращения: 19.11.2021).
10. Алексеев-Апраксин А.М. Восток-Запад: опыт осмысления межкультурных контактов // Вопросы культурологии. 2010. № 12. С. 10–14.
11. Алексеев-Апраксин А.М. Восток в культуре Петербурга : дисс. ... д-ра культурологии : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2011. 362 с.
12. Чэнь С., Чжан Т. Ледовый шелковый путь // Журнал «Китай». 2018. № 6 (152). С. 53–55.
13. Михайличенко К.М. Проект «Ледовый Шелковый путь» в рамках инициативы «Один пояс и один путь» как реализация интересов России и Китая в Арктическом регионе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Политология. 2019. Т. 21, № 2. С. 333–345. DOI: 10.22363/2313-1438-2019-21-2-333-345.
14. Соломатина А.Р. Цифровой шелковый путь, как составляющая инициативы «Один пояс — один путь» // Постсоветские исследования. 2021. Т. 4, № 4. С. 296–307.
15. Дуткевич П. ЕАЭС и «Один пояс, один путь»: активы и обязательства // Валдай : международный дискус-

- сионный клуб. 08.10.2018. URL: <https://ru.valdaiclub.com/a/highlights/eaes-i-odin-royas-put/> (дата обращения: 21.11.2021).
16. Гарусова Л.Н. Индия и США: формирования Индо-Тихоокеанского геополитического пространства // Труды института истории, археологии и этнографии ДВО РАН. 2018. Т. 18. С. 65–84.
17. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. Москва : АСТ, 2020. 316 с.
18. Гэн Бяо. Конфуцианство в современном Китае // Studia Culturae. 2019. № 42. С. 71–76.
19. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 1. Образ и действительность. Минск. 2009. 656 с.

New Silk Road: Pro Culturae

Anatoly M. Alekseev-Apraksin

Saint Petersburg State University, 5,
Mendeleevskaya Line, St. Petersburg, 199034, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial
Technologies and Design, 13, Dzhambula Lane,
St. Petersburg, 191180, Russia
Hainan Normal University, No. 99, Longkun South
Road, Haikou, Hainan Province, 571158, China
ORCID 0000-0002-5009-1110; SPIN 7617-0330
Email: apraksin.spb@gmail.com

Abstract. *The article introduces a cultural research of the mega-project “One Belt — One Road”. It shows that the People’s Republic of China positions its global initiative to resurrect the Great Silk Road as an infrastructure project. Its realization is accompanied exclusively by political and economic discourse. According to the author, it is a great omission since the success or failure of the grandiose plans of the Celestial Empire depends not as much on the administrative and financial resources involved as on the sincere interest and involvement of people, on the interaction in terms of a much wider cultural background. The study of Russian information materials devoted to this project shows that the humanitarian component of the New Silk Road still remains at the level of declarations and formal thematic procedures. The project lacks publicity. The great history of the Silk Road is not updated. The cultural perspective of its revival is out of the discussion. No one dreams of enriching the cultural synthesis. Any anticipation of discoveries and prospects is not heard of. The project as a whole lies on the periphery of media attention and evaluation. But what would happen if globalization continues its development not from the Protestant ethics standpoint but the Confucian or Buddhist one? It might offer a good alternative that would change everything. This can change many things if accompanied by goodwill but we do not see discussions pertaining to the cultural transformations the project may lead to. One can observe rather the opposite. In the eighth year of the implementation of the initiative “One Belt — One Road”, a project hitting the scope of transformations and huge investments, the enthusiasm of its participants (politicians, administrators, and busi-*

nessmen) is often tinged with doubts caused by discrepancies in understanding events and agreements. Ontological reasons for such a state of affairs constitute the cultural constellation (dependence upon a point of view and the divergence of the ontical “assembly” of the same phenomena). Through viewing specific examples, the author concludes that the misunderstanding of ideological landmarks, the incomprehensibility of values, the diversity of motivation and aspirations of participants make the confidential and interested cooperation problematic. Without actualization of discourse, without involving people in co-creation, without a broad and deep inclusion of the informally organized humanitarian sphere, where the problems of “human, too human” are solved, the project is unlikely to meet expectations in terms of its historical mission.

Key words: One Belt — One Road, OBOR, Belt and Road Initiative, BRI, cultural constellation, Confucian ethics, orientalization, global world, FOIP.

Citation: Alekseev-Apraksin A.M. New Silk Road: Pro Culturae, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 228–235. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-228-235.

Acknowledgements.

The article is written with support of the Department of Science and Technology of Hainan Province (China), project No. YSPTZX202039 “Study of the Current State and Prospects of Cultural Interaction between Russia and China in the Implementation of the “One Belt, One Road” Initiative”.

References

1. Borisov M.G. Energy Component of the “One Belt — One Road” Initiative, *Vostochnaya analitika* [Eastern Analytics], 2019, no. 2, pp. 13–23 (in Russ.).
2. Martynenko S.E., Parkhitko N.P. Russian-Chinese Cooperation in Central Asia in the Context of Belt and Road Initiative: Historical Retrospective and Economic Prospects, *RUDN Journal of Russian History*, 2019, vol. 18, no. 4, pp. 845–864.
3. Sharyapova Yu.M. Trade and Transport Corridors of the “One belt One Road” Project, *Vostochnaya analitika* [Eastern Analytics], 2019, no. 4, pp. 111–128 (in Russ.).

4. Pak E.V. Rethinking Chinese Involvement in Infrastructure Building in Russia and Kazakhstan under the Belt and Road Initiative, *Rossiiskii vneshneekonomicheskii vestnik* [Russian Foreign Economic Journal], 2021, no. 1, pp. 93–105 (in Russ.).
5. Zhou Jiashu. Analysis of the “One Belt, One Road” Project Based on the PPP Model, *Innovatsii i investitsii* [Innovation & Investment], 2021, no. 2, pp. 46–50 (in Russ.).
6. Penkovtsev R.V., Yuan Ya. The Attitude and Reaction of the US Official Circles to the Chinese Initiative “One Belt, One Road”, *Mezhdunarodnye otnosheniya i obshchestvo* [International Relations and Society], 2020, no. 2, pp. 32–38 (in Russ.).
7. Ortega y Gasset J. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow, Ves' Mir Publ., 1997, 704 p.
8. Alekseev-Apraksin A.M. Images of the Japanese Culture in Modern Russia, *Filosofskii polilog: zhurnal Mezhdunarodnogo tsentra izucheniya russkoi kul'tury* [Philosophical Polylogue: Journal of the International Center for the Study of Russian Culture], 2017, no. 1, pp. 12–20. DOI: 10.31119/phlog.2017.1.2 (in Russ.).
9. Kuzmin V. The Great Silk Road in the Caucasus, *Chelovek bez granits: sait* [Man without Borders: website]. Available at: <https://www.bez-granic.ru/arhiv/main/caucases.html> (accessed 19.11.2021) (in Russ.).
10. Alekseev-Apraksin A.M. East-West: The Experience of Understanding Intercultural Contacts, *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2010, no. 12, pp. 10–14 (in Russ.).
11. Alekseev-Apraksin A.M. *Vostok v kul'ture Peterburga* [The East in the Culture of St. Petersburg], dr. cult. diss.: 24.00.01. St. Petersburg, 2011, 362 p.
12. Chen S., Chzhan T. Ice Silk Road, *Zhurnal Kitai* [China Pictorial], 2018, no. 6 (152), pp. 53–55 (in Russ.).
13. Mikhailichenko K.M. The Project “Ice Silk Road” within the Framework of the Initiative “One Belt and One Road” as the Realization of the Interests of Russia and China in the Arctic Region, *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Politologiya* [RUDN Journal of Political Science], 2019, vol. 21, no. 2, pp. 333–345. DOI: 10.22363/2313-1438-2019-21-2-333-345 (in Russ.).
14. Solomatina A.R. Digital Silk Road as a Component of the “Belt and Road” Initiative, *Postsovetskie issledovaniya* [Post-Soviet Studies], 2021, vol. 4, no. 4, pp. 296–307 (in Russ.).
15. Dutkevich P. Eurasian Economic Union and “One Belt, One Road”: Assets and Liabilities, *Valdai: mezhdunarodnyi diskussionnyi klub* [Valdai: International Discussion Club], 08.10.2018. Available at: <https://ru.valdaiclub.com/a/highlights/eaes-i-odin-poyas-put/> (accessed 21.11.2021) (in Russ.).
16. Garusova L.N. India and The United States: The Formation of the Indo-Pacific Geopolitical Area, *Trudy instituta istorii, arkheologii i etnografii DVO RAN* [Proceedings of the Institute of History, Archaeology and Ethnology FEB RAS], 2018, vol. 18, pp. 65–84 (in Russ.).
17. Weber M. *Protestantskaya etika i dukh kapitalizma* [The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism]. Moscow, AST Publ., 2020, 316 p.
18. Geng Biao. Confucianism in Modern China, *Studia Culturae*, 2019, no. 42, pp. 71–76 (in Russ.).
19. Spengler O. *Zakat Evropy: ocherki morfologii mirovoi istorii. V 2-kh tomakh. T. 1. Obraz i deistvitel'nost'* [The Decline of the West. In 2 volumes. Volume 1. Form and Actuality]. Minsk, 2009, 656 p.

ЕДИНАЯ ТОЧКА ДОСТУПА К НАУЧНЫМ ЖУРНАЛАМ ПО БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЮ

Теперь искать научные статьи по библиотечному делу станет еще удобнее! Научные библиотековедческие журналы объединились на Портале научных журналов «Периодические издания по библиотековедению, библиографоведению и книговедению» (<https://libs.elpub.ru/>), чтобы усилить возможности сотрудничества, единой системы поиска, быстрого перехода к статьям и как следствие — увеличить цитирования друг друга.

В настоящее время на Портале размещены шесть научных журналов по библиотековедению, которые используют платформу elpub в редакционно-издательском процессе и публикуют на ней свои статьи в электронной форме. Это три журнала, входящие в Перечень ВАК: «Библиотековедение», «Библиосфера», «Научные и технические библиотеки», а также научно-практический журнал «Труды ГПНТБ СО РАН», белорусский журнал «Библиотечно-информационный дискурс» и журнал, выпускаемый НЭИКОН — «Наука и научная информация». На Портале размещены аннотации изданий и удобный переход на страницу каждого издания. Но главным бонусом объединения является возможность общего поиска по всем статьям, опубликованным в этих журналах.

<https://libs.elpub.ru/>

УДК 025.5
ББК 78.374.3
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-3-236-246

Е.Ю. ШАМРАЕВА

МЕНТАЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ НА ПЛОЩАДКЕ БИБЛИОТЕКИ: КНИЖНЫЕ ВЫСТАВКИ И РЕПРЕЗЕНТАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ

Елена Юрьевна Шамраева,
Российская государственная библиотека,
отдел выставочной деятельности,
сектор сопроводительной документации,
заведующая
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-3836-7006
E-mail: ShamraevaEU@rsl.ru

Реферат. Развитие цифровой культуры внесло значительные изменения в сферу культуры и информации, включая библиотечную деятельность. В результате оцифровки библиотечного фонда образуется цифровой ресурс знания, требующий осмысления и выявления его потенциальных возможностей, сильных и слабых сторон. Сильные стороны цифрового ресурса — кратное увеличение доступности книжного фонда и качественное изменение возможности его исследования. К проблемным сторонам цифровизации можно отнести вопрос о достоверности цифровых источников и аутентичности книжной единицы, переведенной в цифровой формат. Одним из верификационных решений данного вопроса

может стать формирование цифрового инфоблока, сопровождающего цифровую книгу, в котором бы собиралась, накапливалась и сохранялась информация о бумажной книжной единице, истории ее бытования. Вследствие развития цифровых технологий материальная книга перестает быть единственным носителем информации. Из информационного документа она превращается в объект культуры, обладающий ценностью памяти, историческими и художественными признаками. Переведение книги в разряд культурного объекта сближает позиции библиотеки и музея как медиумных социально-коммуникационных институтов, выступающих в качестве площадки для презентации своих фондов, одной из наиболее оптимальных форм которых являются выставки. Обсуждается проблематика репрезентативности книжных выставок и книжных экспонатов. Анализируется значение репрезентативной функции в условиях развития цифровой среды и цифровых технологий. Репрезентативность книжных выставок исследована применительно к тематическому и художественно-мифологическому экспозиционным методам.

Рассматривается деятельность Музея живописной культуры (МЖК) и Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) и их экспериментальные поиски первой трети XX в. в области

создания новых музейных экспозиционных форм и выставочных форматов. Проведены параллели между универсальными методиками работы с арт-объектом, которые разработали МЖК и ВХУТЕМАС, и работой с книжными экспонатами при создании выставки сегодня. Кратко обрисованы задачи, решаемые кураторско-дизайнерской группой, для усиления репрезентативной функции экспоната-книги. Анализируются современные формы реальных и виртуальных выставок, их взаимосвязь и взаимовлияние, форматы взаимодействия. Отмечается значение выставок для самопрезентации культурных институций в цифровом пространстве.

Ключевые слова: музей, библиотека, книжная выставка, искусствоведение, музееведение, дизайн, репрезентативная функция, методы экспозиционного проектирования, ВХУТЕМАС, реальная и виртуальная выставки, цифровизация книжного фонда.

Для цитирования: Шамраева Е.Ю. Ментальность музея на площадке библиотеки: книжные выставки и репрезентативная функция // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 236–246. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-236-246.

Музей и библиотека в момент своего возникновения представляли собой единое пространство собирания объектов культуры, однако со временем произошло их частичное разделение, связанное с развитием функционала и связки свойств «накопление — сохранение — презентация/распространение». Изначально музеи в большей степени были направлены на сохранение предметов собирания. Одновременно развивалась функция презентации, которая приобретала свои особенности по мере развития демонстрационной модели существования музея [1]. Каждый предмет, попадающий в музейное собрание на первоначальном этапе, преимущественно частного характера, презентовался дважды: сначала он отбирался из общей массы существующих предметов по каким-либо признакам, представляющимися ценными, и презентовался владельцу коллекции, после приобретения и попадания в коллекцию — посетителям. Таким образом, предмет обретал двойную презентативность и становился репрезентативным. Превращение частных коллекций в публичные музеи не изменило этот процесс. Репрезентативные свойства музейных предметов только усиливались с развитием музеев в качестве выставочных площадок, проходя, по сути, тот же двойной отбор при создании постоянной или временной экспозиции — сначала предмет отбирается из фондов в экспозицию, далее представляется посетителям.

Библиотеки исторически ориентировались на собирание документальных информационных ресурсов в тех средствах и материалах, в рамках тех технологических возможностей, которые предоставляла та или иная эпоха, и одновременно на максимально широкое их распространение. При отборе материала для библиотек и при дальнейшем его использовании репрезентативная функция в понимании музейном — демонстрационная, присутствовала, но ее значение явно уступало информационной функции, ценностный акцент делался на содержательной части документа.

ЦИФРОВИЗАЦИЯ КНИЖНОГО ФОНДА

Функциональное различие при работе с объектом хранения привело к историческому разделению музеев и библиотек как культурных институтов. В таком разобщенном состоянии музеи и библиотеки существовали и развивались на протяжении веков, накапливая фонды, формируя собственные научные дисциплины, трансформируясь в социально-коммуникационные институты наших дней. На современном этапе технологические изменения (документские фуракации [2]), сформировав общее цифровое поле действия для музея и библиотеки, позволили пересмотреть традиционные функциональные особенности этих учреждений, обратив внимание на наиболее востребованную интернет-пространством функцию — репрезентативность.

В некотором роде период накопления музеев и библиотек, по крайней мере объектами доцифровой эпохи, стремится сегодня к своему логичному завершению, переходя на пополнение фондов объектами цифровой культуры. Музеи и библиотеки превращаются в грандиозный ресурс знания. С помощью цифровых технологий его можно перевести из пассивного состояния накопления и сохранения в активное — изучения и преобразования. Изменения, связанные с переводом книжного (библиотечного) фонда¹ в цифровой формат, кардинальным образом трансформируют весь накопленный до этого опыт методик работы с фондом, требуют разработки самого цифрового формата, а в дальнейшем систематизации и осмысления цифрового материала с учетом развития профильных научных дисциплин.

¹ Понятие «книжный фонд» употребляется в данном случае наряду с понятием «библиотечный фонд», характеризуя общую массу печатных и рукописных документов, хранящихся в библиотеках. Понятие «книга» здесь так же является условным наименованием каждой единицы хранения библиотечного фонда, включающего изоматериалы, картографические, нотные, печатные издания, рукописные материалы и т. д.

Долгое время книжное познание происходило в рамках библиофильского собирания книг. В его основе лежит формирование библиотеки-коллекции, строящейся на приобретении редких и ценных изданий, накоплении материала тематического характера. Библиофильское познание книги оставалось фактически закрытым знанием, ограниченным узким кругом любителей книги и специалистов. Собственная библиотека являлась показателем статуса ее владельца, местом отдохновения и общения, приятным декоративным элементом интерьера, тогда как вопросы объединения, систематизации, классификации книжного наследия, в том числе вследствие географической разобщенности предметов исследования, оставались делом немногих энтузиастов. Цифровой доступ и возможность работать с документом в электронном виде, значительно увеличивая скорость и объем обработки данных, фактически обнуляет библиофильскую категорию книги. Всеобщий доступ к оцифрованной книге, изображению каждой страницы уравнивает специалистов и любителей в возможностях неограниченного контакта с оригиналом. Можно не иметь собственную библиотеку, не собирать коллекцию и при этом располагать необходимым материалом для получения информации, проведения исследования, формирования выводов.

Новый цифровой ресурс знания требует внимательности к получаемому материалу с точки зрения его дальнейшего существования, развития и преобразования. Цифровизация должна пониматься не как создание простой электронной копии документа, а как формирование цифрового образа, на который в дальнейшем будут опираться читатели и исследователи. Около цифровой копии книги может быть создан цифровой информационный блок (инфоблок), где могла бы накапливаться различная информация об истории существования и бытования этой книги. Разработка такого инфоблока, в свою очередь, позволила бы создать новую область научного исследования, давая, например, не только библиографическую, справочную, атрибутивную информацию о книге, но и формируя единый файл различных сведений, связанных с книгой. Пополняемый инфоблок мог бы расширяться и дополняться за счет исторических, искусствоведческих, литературоведческих и других исследований. При достаточной подготовленности аудитории в него можно было бы включать современные актуальные комментарии исследователей, встраивая их в профессиональный оборот научного знания.

Подобная работа в свое время осуществлялась вокруг рукописных памятников книжной культуры. При изучении, переписывании, компиляции рукописей авторы часто снабжали текст собственными комментариями, которые иногда становились более значимыми, чем само произведение. В про-

цессе работы с рукописными источниками выявлялись ошибки и неточности, делались важные наблюдения, намечались границы новых изысканий. Научно-исследовательская работа, осуществляемая вокруг рукописи, ставила бумажный документ в центр исследования, делая его объектом интеллектуально-эстетического осмысления — отправной точкой и ядром дальнейших научно-художественных поисков [3].

Вокруг цифровой копии бумажной книги также возможна организация подобного пространства. В нем могла бы вестись работа в области исследования содержания книги и ее художественного оформления, историко-культурного бытования, книговедческого и лингвистического анализа. Помимо библиографического описания формировался бы целый массив пополняемой информации, включающий комплексное исследование по вопросам, связанным с книгой как с элементом культуры. Создание подобного инфоблока позволило бы книге активнее становиться участницей выставок, в свою очередь обогащаясь за счет выставочной художественно-исследовательской практики.

На современном этапе книга представлена на рынке в бумажном и цифровом видах. Нарастание книжного цифрового ресурса, с одной стороны, облегчает вопросы сохранения книжного бумажного фонда, с другой — актуализирует повестку аутентичности и подлинности документа, а также верификации получаемой информации. Всеобщая цифровизация приводит к нивелированию документальной ценности бумажной единицы хранения, снижению ее значимости как оригинального объекта материальной культуры. Привычка работать с электронным документом, несмотря на свое удобство, лишает пользователя ощущения правдоподобности, постепенно подготавливая нас к принципу тождественной достоверности — непроверяемости различных источников информации.

Перевод всего книжного наследия в цифровой ресурс создает огромное количество текстов, среди которых можно уже не различить существующие реально и воссозданные искусственно. Гарантией аутентичности источника может служить только реальное существование книги, подтвержденное пространственно-временными документальными привязками: упоминанием в описи библиотечной коллекции, каталоге, библиографических указателях, ссылками на эту книгу других авторов и исследователей. То, что в живописи обозначается словом «провенанс» (описание, история происхождения, бытования, перемещения живописного произведения), и то, что в какой-то мере страхует рынок искусства от подделок, должно создаваться и вокруг книги. Это способствовало бы формированию методов изучения книжного фонда в условиях появления огромного массива данных, постепенно про-

изводилась бы цифровая идентификация единиц хранения. Можно было бы создать единую цифровую книжную базу, а снабжение сопроводительным файлом-профилем позволило бы создать систему цифрового книжного оборота с постоянным наращиванием книгознания. Помещение единицы хранения в этот своеобразный цифровой книжный оборот могло бы в какой-то мере гарантировать подлинность документа и источника.

Способом введения книги в цифровой книжный оборот является и ее участие в выставках, временных или постоянных экспозициях. Необходимость раскрытия книги вовне, представления ее публике сближает позиции библиотеки и музея как медиумных пространств, обладающих ресурсом исторического и культурного знания, ресурсом подлинных предметов материальной культуры [4].

РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТЬ

Интернет-технологии сделали репрезентативность важной частью нашей жизни, изменив такую область человеческого познания, как искусство. По словам философа и искусствоведа Б. Гройса, «в конце XX — начале XXI в. искусство вступило в новую эру — эру массового производства искусства, которая сменила эру массового потребления искусства» [5, с. 124]. Тот факт, что «современный человек выступает отчасти как производитель искусства, а отчасти как его потребитель» [5, с. 125], обуславливает особую необходимость в контенте, его постоянном дополнении и обновлении, и выставочные площадки, выступая в данном случае реальным производством, становятся местом силы для его появления.

Интернет-площадки вследствие возможностей бессчетного тиражирования цифровых образов и кратного увеличения числа зрителей выводят уровень репрезентативности любого объекта на новую высоту. Репрезентативное свойство экспоната, попадающего сначала в реальную, а потом виртуальную среду, становится глобальным, почти главенствующим. Музеи активно пользуются новыми технологиями, превращаясь в фабрику транслируемых образов, и, может быть, репрезентативностью объясняется развитие выставочных форм в самых различных видах человеческой деятельности [6].

На развитие выставочной деятельности повлияла, конечно, не только «цифра», но и технологические инновации: появление новых материалов, с помощью которых можно монтировать экспозиционное пространство любой сложности; развитие логистики, позволяющее организовать передвижение предметов истории, искусства и культуры; превращение оформительского искусства в отдельное направление дизайна — дизайн выставок [7; 8].

Но именно возможность непрерывного производства контента вывела выставочную деятельность в доминанту сегодняшнего дня. Любой предмет, отобранный в фондах музея, демонстрируемый на выставках, оказывается вовлечен в интернет-пространство через сайт музея, через медиа, посетителей, выкладывающих фотографии в социальные сети. Музейные выставочные проекты становятся источником, контентной базой, вводящей все новые и новые изображения в цифровое пространство. Виртуальная реальность, в свою очередь, увеличивает репрезентативный потенциал как самой выставки, так и каждого экспонируемого на ней предмета.

Если для большинства музейных предметов репрезентативность является естественным свойством вследствие обладания изобразительностью, то сложность экспонирования книги связана с ее неизобразительным характером, превалярованием информационной составляющей.

Чтобы предстать в привычном для нас бумажном виде, книга прошла большой путь от использования различных типов материальных носителей, на которых закреплялась информация (камни, глиняные таблички, папирус), до изобретения книгопечатания и массового производства. Эволюция задач, стоящих перед бумажной книгой, также менялась — от фиксации, сохранения и распространения информации до ее визуализации и эстетизации. Репрезентативность, т. е. наглядность, всегда была слабым звеном книги, представляющей собой, прежде всего, информацию, записанную знаками и поданную в виде текста. Кроме того, если исключить период существования свитковых текстов, книга представляет собой достаточно сложную конструкцию нарезанных и скрепленных бумажных листов, где информация располагается таким образом, чтобы максимально вместить ее объем, но вследствие этого же условия не позволяет демонстрировать ее всю одновременно.

В исторической перспективе повышение репрезентативности книги шло в двух направлениях: придание внешних эстетических качеств самой книге и отображение ее содержания с помощью иллюстраций. В первом направлении движение было достаточно успешным, и книга скоро стала не только информационно-историческим документом, но и произведением искусства благодаря эстетизации материалов, из которых она состоит (пергамент, бумага, кожа и т. д.), украшению переплета драгоценными материалами, разработке шрифтов, нанесению декоративных элементов на страницы, включению в текст красочных миниатюр, гравюр и пр.

Попытки визуализировать содержание книги осуществлялись в основном за счет снабжения ее иллюстрациями. Иллюстрирование до начала эпохи массовой печати книги представлялось чрезвычайно сложной и дорогостоящей технологией, доступной не

многим заказчикам, и поэтому являлось скорее редкостью, чем правилом. С началом книгопечатания процесс иллюстрирования пошел быстрее и более централизованно [3], что породило целое направление искусства — книжная художественная иллюстрация искусства². Но в целом проблема визуализации книги не была решена полностью, не разрешилась она и с развитием цифровых технологий, хотя попытки найти это решение продолжают.

Актуальный сегодня процесс музеефикации относится не только к предметам искусства или историческим реликвиям. Вследствие резкой смены технологических укладов на рубеже XX—XXI вв. устареванию подверглись целые пласты культуры. Одновременно пришло понимание ценности памяти любого предмета, сделанного человеком, и появилась необходимость сохранить его [9]. Это способствовало не только пополнению фондов традиционных музеев, но и появлению целого ряда музеев, которые можно было условно и обобщенно назвать музеями быта, сохраняющими весь предметный мир, окружающий нас на определенном временном промежутке. Изменение понимания музея трансформировало и отношение к книге — она стала интересна не только как источник информации, но и как объект культуры, памятник исторической эпохи, элемент технологической, эстетической и научной цепочки эволюции человеческой мысли. Книжный (библиотечный) фонд стал все более активно вовлекаться в выставочное, по сути своей, музейное пространство, актуализируя вопрос о границах возможностей книжных выставок на новом технологическом этапе.

Цифровые технологии впервые вывели книгу из жесткого режима ее доступности, ограниченного количеством экземпляров и географией хранения, кратно увеличив ареал распространения. Перевод текста книги в цифровое пространство освободил саму физическую книгу от необходимости обязательного присутствия на полке и частично перевел ее в статус объекта культуры, тем самым подготовив переход наряду с любыми другими объектами культуры в область творчества, в том числе выставочного. Переходя в выставочное пространство, книга начинает рассматриваться с экспозиционной точки зрения [10], которая выдвигает свои требования к данному выставочному элементу. Для успешной интеграции в демонстрационное поле экспозиции книга должна быть, прежде всего, экспонатом. Именно такую задачу — представление бумажного документа в качестве экспоната — решает каждая книжная выставка. Фокус экспозиционного отбора настроен на акцентирование ее исторических,

культурных и художественных свойств, на выделение индивидуальных характеристик, раскрытие содержания и встраивание в общий визуальный экспозиционный ряд. Все это в целом обуславливает репрезентативность объекта. И поиск этой репрезентативности становится одной из основных задач в области книжной выставочной деятельности.

Библиотечный фонд Российской государственной библиотеки (РГБ) представляет собой многомиллионное собрание различных типов и видов письменных и печатных материальных источников информации³. Помимо задачи цифровизации всего накопленного массива документов перед библиотекой стоит задача раскрытия своих фондов в соответствии с запросами, формируемыми современным обществом. «Раскрытие фондов» долгое время понималось как возможность доступа к фондам посредством посещения библиотеки и получения книги на руки; организация книжных выставок различных видов (книжно-иллюстративных, тематических, персональных и др.) на площадках библиотеки; участие в музейных выставочных проектах. Благодаря цифровым технологиям сегодня работа с фондами приобретает более динамичный характер и представляется подобной той, которую проводят музеи с музейными предметами. Книга как памятник культуры и истории сближается в данном определении с музейным предметом, что обязывает бумажный документ быть репрезентативным и выступать в несвойственной роли музейного арт-объекта. Необходима корреляция понимания о книге не только как об источнике информации, но и как о предмете, обладающем музейной субъектностью и представляющем выставочную ценность.

МЕТОДЫ ЭКСПОНИРОВАНИЯ

Важнейшее свойство экспоната, участвующего в выставочном процессе, — его репрезентативность. Музейный предмет, а на данном этапе истории человечества практически каждый существующий материальный объект может быть музейным предметом, непосредственно презентует тот импульс существования, который в нем заложен. Его репрезентативность можно усиливать, сопровождая дополнительной информацией, выигрышно размещая в витринах, выстраивая вокруг него определенное освещение, дополняя предметным рядом, но нет необходимости пытаться перевести данный выставочный объект из символически-знакового измерения в изобразительно-предметное. Книга обладает сложной репрезентативностью — явной и скрытой. Репрезентативна ее часть, свя-

² Отдельная эпоха в истории иллюстрации книги, вылившаяся в самостоятельное направление искусства книги, связана с авангардными поисками начала XX в., развитием фотографии и дизайна.

³ Здесь и далее книжные выставки будут рассматриваться на примере РГБ.

званная с книжным оформлением, иллюстрацией, материальным аспектом существования, а часть, связанная с текстом и содержанием, чаще всего малорепрезентативна. Особой творческой работы для усиления репрезентативных свойств требуют книги исключительно текстового содержания. Книги с иллюстрациями обладают значительным репрезентативным потенциалом и могут составить целое направление книжных выставочных проектов, однако и они сталкиваются с трудностями экспонирования, обусловленными книжной конструкцией.

Проблематика методологии экспонирования книжных выставок по сути делится на две части: вопрос экспонирования книги как объекта материальной культуры и вопрос экспонирования ее содержания. Основные методы построения выставочной экспозиции, связанные с бытованием книги как материального объекта, выстраиваются логично. Если описать их терминологически, это тематические методы, позволяющие охватить в зависимости от целей и задач самую широкую проблематику книги: историю книги, издательства, авторов, литературные произведения, научные публикации, творчество художников-иллюстраторов, периодику — все книжное разнообразие, включая в данный перечень специфику рукописных материалов, первопечатных книг, изоматериалов, картографических, нотных-музыкальных изданий и т. д.

Вопрос представления на выставке содержания, заложенного в книге, порождает совсем другие экспозиционные методы — образные. Образ был бы лучшим выражением синкретизма в выставочной деятельности в широком смысле этого слова, когда смысловая составляющая дополняется эстетической и метафорически образной, что возможно при применении, например, художественно-мифологического метода экспозиционного проектирования. Этот метод, по словам советского и российского музееведа Т.П. Полякова, «активно... применяется в тех музеях, где есть проблемы с интерпретацией сложной темы и с наличием аттрактивных музейных предметов» [11, с. 47].

Данное суждение справедливо можно отнести и к проблематике экспозиционной работы с книгами, обладающими слабой, а в некоторых случаях отрицательной аттрактивностью. Как правило, в процессе подготовки выставки и создания экспозиции необходимо совершить некое творческое преобразование, которое бы наделило книжный выставочный экспонат выразительностью и эстетической привлекательностью. Художественно-мифологический метод проектирования способствует не только более полному и глубокому раскрытию экспонатов, но и позволяет «создавать музейно-экспозиционные, личностные модели нашего Бытия, обладающие временной художественной ценностью» [11, с. 53]. Это ведет, в свою очередь, к развитию са-

моценности выставочной практики как отдельного вида искусства и исследования.

Отдельно нужно сказать о привлечении предметного ряда к книжным выставкам, который существенно дополняет и обогащает экспозицию, стимулируя ее общую репрезентативность. Предметный ряд «иллюстрирует» книжную выставку особой атмосферой, способствует пониманию зрителем экспоната на эмоциональном уровне, чувственному проникновению в идейный замысел выставки. Формирование грамотного предметного ряда не только помогает раскрыть концепцию выставки, но и частично способствует дальнейшему ее развитию — через ассоциации порождая новую вариативность.

Книжные выставки являются одним из сложнейших направлений выставочной деятельности, для создания которых необходимо привлечение усилий специалистов, учитывающих специфику данного экспоната. Имея огромный семантический потенциал, книги трудны для экспозиционной деятельности. Чтобы существовать в выставочной экспозиции, книге необходимо выйти на определенный уровень репрезентативности, для его формирования и успешного восприятия во время экспонирования требуется определенная подготовленность кураторско-дизайнерской группы и посетителей [12].

Безусловно, выставочные цифровые технологии, как никогда, могут поспособствовать преодолению некоторой инертности книжного наследия. Если перевести книгу на экран мультимедийного экрана, то появляется возможность пролистать ее, не нанеся ущерба состоянию физической сохранности книги, показать посетителю все страницы в полном объеме. Кроме того, цифровой формат позволяет дизайнеру выставки изыскать дополнительные опции для представления книги в привлекательном виде, иногда превращая электронную книгу в самостоятельный продукт медиаискусства⁴.

РГБ проводит активную выставочную деятельность [13], основу которой составляют собственные фонды [14]. Многие книжные выставки создаются с привлечением экспонатов из универсального Основного фонда хранения РГБ⁵. Часть их формируется на территории РГБ совместными усилиями различных, в том числе специализированных, фондов: Научно-исследовательского отдела редких книг (Музея книги), отдела рукописей, отдела изоизданий, отдела нотных изданий и звукозаписей, отдела картографических изданий, отдела официальных

⁴ Например, работа по переводению книг в мультимедийный формат была проведена с рядом экспонатов выставки «Книга глазами дизайнера» (РГБ, 2017).

⁵ Ряд таких выставок был организован в 2021 г.: «Академик Андрей Викторович Сахаров: научная жизнь и общественная деятельность» (РГБ, 2021), «Великий князь Владимирский Александр Невский» (РГБ, 2021), «200-летие Н.А. Некрасова — русского поэта, литературного критика, журнального редактора» (РГБ, 2021).

и нормативных изданий, Центра восточной литературы, отдела газет, отдела диссертаций⁶. Для дополнения книжных выставок привлекаются материалы музейного плана из других организаций и частных коллекций [15]. Также РГБ участвует во внешних выставочных проектах, предоставляя свои фонды для временного экспонирования на музейных площадках как в России, так и за рубежом.

Практика выставочной деятельности показывает, что на музейных временных выставках книги чаще всего выступают вспомогательным материалом при выстраивании выставочной концепции и экспозиции. Но даже если книга не является центральным экспонатом, включение ее в общий экспозиционный ряд наряду с музейными предметами работает на условный выставочно-экспозиционный рейтинг книги, на ее «продвижение» в художественной среде.

Встречается формат музейных выставок, в котором вся концепция строится вокруг одного главного экспоната — книги. В данном случае именно книга выступает драйвером выставочного проекта и экспозиционным ядром, которое благодаря многообразности и многосмысленности своего содержания определяет все построение выставочной объемно-пространственной композиции⁷. В свою очередь, такая экспозиция дополняется предметным рядом из фондов самого музея. Популярными среди музейного сообщества остаются выставки, построенные на привлечении значительного количества книжного материала, из которого формируются целые экспозиционные разделы⁸.

МЖК И ВХУТЕМАС: ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ ВЫСТАВОЧНУЮ ПРАКТИКУ

Одной из задач современных книжных выставок является нащупывание граней и возможностей, которые помогут им стать равноправными участниками выставочного процесса

⁶ Например, для выставки «Греция в период борьбы за независимость в период в 20—30-е годы XIX в. в русских и европейских изданиях» (РГБ, 2021) были привлечены материалы из основного фонда, отдела изоизданий, отдела нотно-музыкальных изданий, отдела газет.

⁷ На выставке «Книги пророков. Лицевая рукопись 1489 года» (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2020) центральным экспонатом стала рукопись «Книги пророков с толкованиями» из отдела рукописей РГБ.

⁸ Например, выставка «Дом для машин. Бахметьевский и другие гаражи» (Еврейский музей и центр толерантности, 2021) с привлечением 44 ед. хр. основного фонда и 5 ед. хр. отдела изоизданий РГБ; «Федор Достоевский. Сильные впечатления» (Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля, 2021) — 26 ед. хр. отдела рукописей РГБ.

и сформировать предложение, востребованное информационным обществом. Это требует разработки новых экспозиционных методов книжной выставочной деятельности. Здесь можно обратиться к опыту такого вида искусства, как живопись, которая на рубеже XIX—XX вв. столкнулась с рядом проблем концептуально-методологического характера [16], но все же обеспечила в XX в. вывод мирового искусства на новый изобразительно-смысловой уровень.

В конце XIX в. живопись, дойдя до кульминационной точки своего развития — реализма (и даже более — натурализма, где конкуренцию ей составила фотография), завершила период непосредственного отображения действительности и перешла от подражания ей к исследованию самой живописи как явления действительности. Художники разложили живопись на составляющие ее средства художественной выразительности и изобразительные элементы и именно им стали посвящать свои работы [17], породив множество стилистических направлений в мировом искусстве рубежа XIX—XX вв., в том числе явление русского авангарда, до сих пор не исчерпавшего свой пассионарный компонент [18; 19]. В свою очередь, живописные успехи привели к формированию нового понимания экспозиционно-выставочного пространства.

Значительным опытом по поиску новых форм существования живописи стало создание в 1919 г. в Москве выставочно-учебного центра — Музея живописной культуры (МЖК) [20]. Вот как определял его назначение художник и теоретик авангарда С.Б. Никритин: «Музей методов, а не собрание множества, хотя бы замечательных произведений. Лаборатория положительных действенных основ и принципов мастерства» [20, с. 35]. Построение экспозиции музея определяли не галерейщики и коллекционеры, а сами художники, причем критерии и методы создания музея нового типа определялись в процессе его формирования опытным путем. Развеска живописных полотен осуществлялась в залах стихийно, в соответствии со вкусом и субъективными предпочтениями авторов. Несомненно, это было любопытно как проявление творческой индивидуальности художника, но неэффективно с точки зрения ведения обучающей и просветительской деятельности.

В 1924 г., после переезда МЖК в здание Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), экспозиция залов приобрела более научный и структурированный характер. Шесть залов были разделены на две большие группы экспонатов — объемную и плоскостную, в каждой из групп демонстрировались соответствующие живописные принципы выявления форм или работы с плоскостью. При музее активно велась аналитическая работа в области исследования индивидуаль-

ных творческих методов художников, подробного разбора и анализа живописных полотен. Аналитический кабинет, возглавляемый С.Б. Никритиным, поставил перед собой амбициозные задачи анализа современного искусства, как сказали бы сейчас, в режиме онлайн. Раз в неделю составлялись отчеты об исследованиях в области живописи и вывешивались на всеобщее обозрение. Параллельно шла работа с публикой и студентами по разъяснению теоретических наработок кабинета. Исследовательская работа, в свою очередь, закреплялась временными выставками, которые строились не по классической схеме исторической хронологии, а отображали непосредственный тематический научный поиск, проводимый музеем. К достижениям Аналитического кабинета следует отнести анализ живописи, основанный на изучении средств художественной выразительности, соединенный с измерениями и объяснениями наукометрического характера.

Аналитическому кабинету, конечно, не хватало производственных мощностей и профессиональных кадров, да и время его существования ограничилось периодом 1919–1929 гг., однако позитивная повестка его существования несомненна. Принципы исследований кабинета ориентировались на последние достижения в сфере гуманитарных и естественных наук, что находило отражение в концепции построения МЖК и его постоянной экспозиции, а также в организуемых временных выставках. Доказательством актуальности такой музейно-выставочной работы служит факт: уловив новизну и перспективность МЖК, с просьбой наладить регулярный обмен материалами в музей обратились представители Нью-Йоркской публичной библиотеки. Безусловно, если бы работа Аналитического кабинета была продолжена, исследования в области музейно-выставочных форматов отразили бы и исследования в области психологии и социологии.

Процесс переосмысления искусства в начале XX в. хорошо прослеживается и в деятельности ВХУТЕМАСа (с 1927 г. — ВХУТЕИН), заложившего основу советской школы дизайна, наследие которой также не изучено и не оценено по достоинству [21]. Опыт преподавания, разработка инновационных на начало XX в. методов обучения — пропедевтических дисциплин, являющихся базой для формирования универсального художника-дизайнера, показали свою эффективность и прошли проверку временем. Принципы ВХУТЕМАСа, разработанные для дизайна, — практического применения в области соединения искусства и промышленности — актуальны и для современной сферы выставочного дизайна. Эксперименты с формой, пространством, цветом, проводящиеся в том или ином виде искусства, пригодны и для методов экспозиционного проектирования книжных выставок, и для работы с книгой-экспонатом. Преподаватели и ученики ВХУТЕМАСа

заложили и следующий шаг научно-художественного исследования — перенесение принципов дизайна в область экспозиционного мышления, что особенно актуально для книжных выставок с их много-смысловым и многообразным составом экспонатов.

Теоретические и практические наработки МЖК и ВХУТЕМАСа, поиск новых форм и трансформаций как в живописи, так и в развитии самого института музея и выставочных практик имеют большой потенциал для формирования культурных центров современности. По аналогии с видами искусства книга может быть разложена на художественные, исторические, филологические, лингвистические и другие составляющие. Внимание к форме не в ущерб вниманию к содержанию может стать той основой, на которой будет выстроена новая книжная экспозиционная реальность.

Задача книжных выставок, с одной стороны, — стать площадкой для творческой реализации научного знания специалистов, с другой — привлечь внимание посетителя к книге и сформировать грамотную зрительскую аудиторию, с третьей — осмыслить книгу как арт-объект со сложной, но емкой, многосмысловой и многообразной репрезентативностью.

Книга, поставленная в центр выставочного исследования, задает собственные параметры построения диалога «экспонат — экспозиция». Фокусирование кураторско-дизайнерской группы на определенном книжном экспонате при написании концепции, формировании тематико-экспозиционного плана и художественном решении выставочного пространства является усилием тройственного характера, которое способствует увеличению репрезентативности экспонируемого объекта:

- ◆ концептуальное усилие выделяет книгу из фонда и включает ее в выставочную экспозицию, означает сравнение ее с другими книгами, выявление отличительных черт и круга связанных с ней арт-объектов;

- ◆ экспозиционное усилие позволяет раскрыть содержательно-информационный контент книги, выявить ее историческую и культурную ценность, определить связи с другими экспонатами;

- ◆ дизайнерское усилие, вводящее книгу в контекст репрезентативной опции, акцентируя художественные особенности экспоната, позволяет провести ревизию его репрезентативных возможностей и визуализировать их, сделав в ряде случаев художественным лейтмотивом дизайн-проекта.

Целью этих усилий становится создание целостного организма выставки как творческого самостоятельного произведения, посредством которого культурная институция выстраивает интерактивную связь с посетителем, стремясь через эстетическую и игровую аттрактивность побудить к взаимодействию и диалогу.

Наряду с достижениями дизайна выставочная практика находится сегодня под большим влиянием цифрового пространства. Выставка существует все чаще в двух вариантах — реальном и виртуальном. Через выставку книга презентуется в реальной экспозиции и актуализируется в цифровом пространстве. Реальная выставка работает непосредственно с материальным объектом, организуя уникальное пространство достоверности, виртуальная — помогает решить задачу перевода выставки в цифровое пространство и сохранения ее там, что особенно актуально для выставок временного характера.

Реальные и виртуальные выставки обладают взаимозависимостью и взаимовлиянием. Насчитывается три уровня их взаимодействия:

- ♦ виртуальная выставка с максимальной возможностью копирует реальную экспозицию;
- ♦ виртуальная выставка приближена к реальной выставке, но обладает собственными дополнительными возможностями за счет цифровых технологий;
- ♦ виртуальная выставка тематически связана с реальной выставкой, но представляет собой отдельный продукт медиаискусства.

Цифровая среда способствует наращиванию репрезентативных свойств книги и ее последующую виртуализацию. В некоторых случаях, например при концепциях, предполагающих использование журнального или газетного материала, представление выставки в виртуальном виде является предпочтительным, так как позволяет аккумулировать сложный экспозиционный материал в единое целое, сделать его нагляднее. Книжные виртуальные выставки обладают определенным преимуществом, так как именно в виртуальной экспозиции есть возможности для размещения полной цифровой копии книги. К отрицательным чертам можно отнести плоскостной характер экспозиции, заданность и линейность восприятия материала.

Возможность перехода из реального пространства в виртуальное и обратно, даже их совмещения и дополнения становится характерной и развивающейся чертой современных выставочных технологий и, несомненно, одна из задач современной выставочной практики — найти оптимальное сочетание этих составляющих. Благодаря развитию цифровой культуры, довлеющей в своем визуальном начале, книге дается шанс появиться заново перед взором посетителя на пересечении содержания и изображения. Посредством виртуальных выставок бумажные книги становятся частью цифрового пространства, вписываясь в систему цифровых образов и закрепляясь там. Виртуальная выставка как связанная история-исследование, переданная посредством электронных изображений, коррелирует с явлением самопрезентации в социальных сетях и является су-

щественным компонентом модели самопрезентации культурных институций в цифровом пространстве.

Выставки выступают своеобразным регулятором и ретранслятором образов и смыслов культурно-исторического дискурса. Книги, помещенные в выставочную экспозицию, акцентируют свое индивидуальное звучание, подтверждают собственную уникальность и востребованность. Выставочная деятельность помогает решать важнейший вопрос художественной и содержательной экстерииоризации книги, преодолевая ее конструктивную ограниченность с помощью собственных выразительных средств.

Критика института музея как тесного и пыльного сборища коллекций, существовавшая в XIX в., была во многом преодолена самими музеями [22]. Сейчас они представляют собой репрезентативную площадку и скорее озабочены привлечением посетителей, расширением площадей и раскрытием фондов, чем отгораживанием от окружающей действительности. В идеальном виде музеи являли бы единое «хранилище-экспозицию-лабораторию», давая возможность посетителям окунуться в безбрежный мир подлинников и одновременно побуждая к познанию и творчеству.

Для библиотеки путь перехода к частично музейной форме существования, учитывая проблематику объекта экспонирования, представляется во многом непростым, но необходимым переформатированием в условиях взрывного развития технологий и неопределенных возможностей будущего. В таких условиях раскрытие библиотечного фонда посредством проведения книжных выставок способствует созданию универсальной смысловой культурной базы, формирующей цивилизационное поле идентичности.

Список источников

1. Хеллер-Розен Д. Разрушение традиции: об Александрийской библиотеке. Москва : V-A-C press, 2018. 71 с.
2. Соколов А.В. Общая теория социальной коммуникации : учебное пособие. Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова В.А., 2002 г. 461 с.
3. Барбье Ф. Европа Гутенберга. Книга и изобретение западного модерна (XIII—XVI вв.). Москва : Изд-во Института Гайдара, 2018. 490 с.
4. Мальро А. Воображаемый музей. Москва : КРУК-Престиж, 2005. 253 с.
5. Гройс Б. В потоке. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 208 с.
6. Джослит Д. После искусства. Москва : V-A-C press, 2017. 144 с.
7. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория : учебное пособие. Москва : Омега-Л, 2005. 224 с.
8. Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века. 1945—1990. Москва : Издатель Д. Аронов, 2013. 405 с.

9. Ригль А. Современный культ памятников. Его сущность и возникновение. Москва : V-A-C press, 2018. 95 с.
10. Музееведение. Музеи исторического профиля : учебное пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. Москва : Высшая школа, 1988. 430 с.
11. Поляков Т.М. Музейная экспозиция. Методы и технологии актуализации культурного наследия. Москва : Институт Наследия, 2018. 587 с.
12. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. 232 с.
13. Татарина Е.А. Выставки в библиотеке: зачем и как? : практическое пособие. Москва : Литера, 2014. 142 с.
14. Книга глазами дизайнера : ведущие дизайнеры книги представляют раритеты из собрания Российской государственной библиотеки ; Книга глазами дизайнера : ведущие дизайнеры книги представляют свои работы : [каталог выставки] / [автор концепции и дизайнер каталога Е.А. Корнеев ; автор-составитель Е.Н. Рымшина]. Москва : Пашков дом, 2016. 481 с.
15. Сидорова А.Н., Емельянова Е.А., Барковец О.И. и др. Император Александр II. Воспитание просвещением / сост. О.И. Барковец. Москва : Кучково поле, 2018. 176 с.
16. Альтшуллер Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 304 с.
17. Гройс Б. Василий Кандинский = Wassily Kandinsky. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. 52 с.
18. Казимир Малевич. Не только черный квадрат : каталог выставки в ВДНХ, павильон «Рабочий и колхозница» 24 ноября 2017 — 25 февраля 2018 [на рус. и англ. яз.]. Москва : Арт Гид, 2017. 240 с.
19. Лебедевский М.С. Русская живопись 1920–1930-х годов : очерки. Москва : Искусство, 1999. 142 с.
20. Авангард. Список № 1 : к 100-летию Музея живописной культуры : каталог выставки. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2019. 360 с.
21. ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда : каталог выставки Музея Москвы / авт.-сост. К.Л. Гусева, А.Н. Селиванова. Москва : ABCdesign, 2021. 336 с.
22. Бонами З.А. Как читать и понимать музей. Философия музеев. Москва : АСТ, 2018. 223 с.

The Mentality of a Museum on a Library Site: Book Exhibitions and the Representative Function

Elena Yu. Shamraeva

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0002-3836-7006
E-mail: ShamraevaEU@rsl.ru

Abstract. *The development of digital culture has made significant changes in the field of culture and information, in particular in the field of library activities. Digitization of library collections forms a digital resource of knowledge, which requires reflection and identification of its potential, strengths and weaknesses. The strengths of the digital resource include a multiple increase in the availability of the book collections and a qualitative change in the opportunity of their research. The problematic aspects of digitalization include the issue of reliability of the digital sources and authenticity of a book unit translated into digital format. One of the verification solutions to this issue may be creating a digital information block accompanying a digital book to collect, accumulate and preserve information about the paper book unit and the history of its existence. Due to the development of digital technologies, a paper book ceases to be the only medium of information. From an information document, it turns into an object of culture with a memory value, historical and artistic features.*

The translation of the book into the category of a cultural object brings together the position of libraries and museums as medium socio-communicative institutions that act as a platform for the presentation of their collections, one of the most optimal forms of which are exhibitions. The article considers the issues of representativeness of book exhibits and book exhibitions in the conditions of development of the digital environment and digital technologies. There is examined the representativeness of book exhibitions using the example of thematic and artistic-mythological exposition methods.

The article considers the activities of the Museum of Painting Culture (MZHK) and the Higher Art and Technical Workshops (VKHUTEMAS) and their experimental searches of the first third of the 20th century in the field of creating new museum exposition forms and exhibition formats. The author draws parallels between universal methods of working with an art object developed by MZHK and VKHUTEMAS and working with book exhibits when creating an exhibition today. The article briefly outlines the tasks solved by the curatorial and design group to strengthen the representative function of an exhibit-book. There are analyzed modern forms of real and virtual exhibitions, their interrelation and mutual influence, formats of interaction. The article notes the importance of exhibitions for the self-presentation of cultural institutions in the digital space.

Key words: museum, library, book exhibition, art studies, museology, design, representative function, exposition design methods, Higher Art and Technical Workshops (VKHUTEMAS), real and virtual exhibitions, digitalization of book collections.

Citation: Shamraeva E.Yu. The Mentality of a Museum on a Library Site: Book Exhibitions and the Representative Function, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 236–246. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-236-246.

References

- Heller-Roazen D. *Tradition's Destruction: On the Library of Alexandria*. Moscow, 2018, 71 p. (in Russ.)
- Sokolov A.V. *General Theory of Social Communication: textbook*. St. Petersburg, 2002, 461 p. (in Russ.)
- Barbier F. *Gutenberg's Europe: The Book and the Invention of Western Modernity (13th–16th Centuries)*. Moscow, 490 p. (in Russ.)
- Malraux A. *Voobrazhaemyi muzei [An Imaginary Museum]*. Moscow, 2005, 253 p.
- Groys B. *V potoke [In the Flow]*. Moscow, 2018, 208 p.
- Joselit D. *After Art*. Moscow, 2017, 144 p. (in Russ.)
- Koveshnikova N.A. *Design: History and Theory: manual*. Moscow, 2005, 224 p. (in Russ.)
- Aronov V.R. *Dizain v kul'ture XX veka. 1945–1990 [Design in the Culture of the 20th Century. 1945–1990]*. Moscow, 2013, 405 p.
- Riegl A. *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin*. Moscow, 2018, 95 p. (in Russ.)
- Levykin K.G., Kherbst V. (eds.) *Museology. Museums of Historical Profile: a textbook for universities on the specialty "History"*. Moscow, 1988, 430 p. (in Russ.)
- Polyakov T.M. *Museum Exposition. Methods and Technologies for Updating Cultural Heritage*. Moscow, 2018, 587 p. (in Russ.)
- Miziano V. *Pyat' lektzii o kuratorstve [Five Lectures on Curation]*. Moscow, 2015, 232 p.
- Tatarinova E.A. *Vystavki v biblioteke: zachem i kak?: prakticheskoe posobie [Exhibitions in a Library: Why and How?: practical manual]*. Moscow, 2014, 142 p.
- The Book through the Eyes of a Designer: Leading Book Designers Present Rarities from the Russian State Library; The Book through the Eyes of a Designer: Leading Book Designers Present their Works*. Moscow, 2016, 481 p. (in Russ.)
- Sidorova A.N., Emelyanova E.A., Barkovets O.I. et al. *Emperor Alexander II. Education by Enlightenment*. Moscow, 2018, 176 p. (in Russ.)
- Altshuler B. *The Avant-Garde at Exhibitions. New Art in the 20th Century*. Moscow, 2018, 304 p. (in Russ.)
- Groys B. *Vasilii Kandinskii [Wassily Kandinsky]*. Moscow, 2015, 52 p.
- Kazimir Malevich. Not Only the Black Square: Exhibition Catalog at VDNKh, "Worker and Kolkhoz Woman" Pavilion, November 24, 2017 – February 25, 2018*. Moscow, 2017, 240 p. (in Russ.)
- Lebedyansky M.S. *Russian Painting of the 1920s–1930s: essays*. Moscow, 1999, 142 p. (in Russ.)
- The Avant-Garde. List № 1: To the 100th Anniversary of the Museum of Painting Culture: exhibition catalog*. Moscow, 2019, 360 p. (in Russ.)
- Guseva K.L., Selivanova A.N. (eds.) *VKHUTEMAS 100. A School of the Avant-Garde: exhibition catalog of the Museum of Moscow*. Moscow, 2021, 336 p. (in Russ.)
- Bonami Z.A. *How to Read and Understand a Museum. Philosophy of Museums*. Moscow, 2018, 223 p. (in Russ.)

НОВИНКА



Фёдорова О.В., Фёдоров В.Н. Искусство Валерия Покатова: страницы жизни и творчества. Москва : Пашков дом, 2021. 271, [1] с. : ил., фот.

В книге известных Можайских краеведов, историков, искусствоведов О.В. Фёдоровой и В.Н. Фёдорова рассказывается о жизни и творчестве уроженца Можайского края, графика, оформителя, мастера иллюстрирования и создания книги, поэта В.В. Покатова.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +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

А.В. ПРЯХИНА

МЕДИАПРОЕКТЫ КАК КУЛЬТУРОСБЕРЕГАЮЩАЯ КОММУНИКАЦИОННАЯ ТЕХНОЛОГИЯ

Анна Валентиновна Пряхина,

Санкт-Петербургский государственный
экономический университет,
кафедра коммуникационных технологий
и связей с общественностью,
доцент

Канала Грибоедова наб., д. 30/32, лит. А,
Санкт-Петербург, 191023, Россия

кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0001-6846-8740; SPIN 6785-0944
E-mail: anniva2001@mail.ru

Реферат. Роль медиапроектов в современном мире растет, они используются в различных сферах деятельности субъектов социокультурной коммуникации. Театры и музеи, стремясь оставаться живой частью общества, все чаще используют медиапроекты, предоставляя своим посетителям возможность взаимодействовать с культурными достижениями настоящего и прошлого. Цель статьи — исследование трансформации музейного, театрального, образовательного пространства и рассмотрение медиапроектов как перспективной коммуникационной технологии в развитии учреждений культуры. Дается определение понятия «медиапроект в сфере искусства». Музеи и театры сегодня являются участниками процесса медиатизации, они активно используют цифровые коммуникационные технологии и новые модели коммуникации с аудиторией. Рассмотрены примеры успешных медиапроектов с использованием технологий виртуальной и дополненной реальности в российских музеях и театрах за последние несколько лет, в том числе в условиях пандемии COVID-19. Делается акцент на связи учреждений культуры с новыми медиа — оба расширяют информационный контент, стремятся получить и удержать внимание аудитории.

Описываются примеры новых медиа, которые имеют успешный опыт реализации образовательных и просветительских проектов. Также в статье рассматриваются культур-ориентированные медиапроекты в сфере образования, что способствует формированию и укреплению культурной компетентности современного специалиста любой сферы. Сформулированы проблемы, с которыми может столкнуться учреждение культуры на этапах планирования и реализации медиапроекта. Автор приходит к выводу, что медиапроекты помогают привлечь к учреждению культуры широкую аудиторию и удержать интерес постоянных посетителей; интерактивность, геймификация и качественный дизайн позволяют вывести медиапроекты в сфере искусства на качественно новый уровень.

Ключевые слова: культура и личность, медиапроекты, коммуникация, технологии, учреждения культуры, сфера культуры, искусство, пандемия, новая антропотехническая реальность, управление в сфере культуры, экономика культуры.

Для цитирования: Пряхина А.В. Медиапроекты как культуросберегающая коммуникационная технология // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 247–255. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-247-255.

Масштабы пандемии COVID-19 в начале 2020 г. еще трудно было представить. И хотя прогнозировалось активное развитие новых технологий, а именно — цифровых форматов присутствия компаний в различных сферах, мало кто мог предположить, что виртуальное взаимодействие для многих организаций уже в 2020 г. станет единственным каналом коммуникации с целевой аудиторией. Вы-

нужденная виртуализация уже через несколько месяцев изменила модель коммуникации не только в коммерческой сфере, но и в духовно-культурной.

Цивилизационные вызовы, стоящие сегодня перед культурой, определяют развитие новой антропотехнической реальности. Этот процесс формирует дискурс о проявлениях новых форм цифровых технологий в медиaprостранстве, являющихся средствами обнаружения, познания и сохранения культурного потенциала современного мира. Под антропотехнической реальностью мы также подразумеваем частичную или полную интеграцию человека с искусственным интеллектом, при которой существует прямая угроза как самому человеку, так и духовно-культурной сфере.

В свете подобного разворота событий в последние годы все чаще начинают возникать предположения о последствиях, которые могут возникнуть в связи с такой интеграцией человека с искусственным интеллектом. Однако помимо угрозы антропотехнической катастрофы существует ряд положительных тенденций, связанных с развитием цифровых технологий. Так, изучение созданного человеком разумного компьютера может способствовать переоценке некоторых глобальных гуманистических и культурфилософских вопросов. В их числе — возможность разработки и внедрения культуросберегающих технологий, новых культурных практик, например, приобщение к культурным артефактам с помощью новых коммуникационных аудиовизуальных технологий. Реализация медиапроектов в духовно-культурной сфере может выступать в качестве благоприятной формы для того, чтобы компенсировать противоречия, вызванные новой антропотехнической реальностью. Цель настоящей статьи — исследование развивающихся трансформаций в сфере искусства и рассмотрение медиапроектов как перспективной коммуникационной технологии в развитии учреждений культуры.

Вопросы, посвященные медиатизации театрально-музейной сферы и расширению социокультурного пространства учреждений культуры, исследуются учеными в разных аспектах. Так, наиболее общие тенденции процесса медиатизации культуры представлены в работах Н.Б. Кирилловой, которая интерпретирует медиа как «среду, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды» [1, с. 22]. Наличие кода указывает на то, что медиа формируют особое семиотическое пространство, посредством которого реализуется производство и восприятие культурных ценностей и смыслов [1]. «Идея “новой цивилизации” сохраняет свою ценность в контексте интеграционных процессов, происходящих в медиакультуре за последнюю четверть века. ...Складываются новый стиль жизни и человеческой деятельности, новые формы политики, экономики и общественного сознания» [2, с. 189]. Актуаль-

ным становится осмысление перспектив медийной цивилизации и ее влияния на культуру, общество.

По мнению В. Анохиной, новые возможности медиатизации обуславливают расширение публичной сферы для аудитории (куда входит и культура), в то же время автор поднимает тему воздействия медиа на сферы, требующие элитарной многоступенчатой социализации (к ним относятся и отдельные сегменты культуры) [3].

Медиа не только транслируют культурные смыслы, но и предлагают коды для прочтения, формируют предварительные фоновые знания для интерпретации, продуцируют ту символическую реальность, в которой может комфортно ощущать себя массовый адресат, не располагающий культурным багажом и элитарными методиками интерпретаций. Пассивное созерцание предметов искусства сменяется партисипативными практиками во взаимодействии с реальными и виртуальными посетителями. Возникает феномен «партисипаторного музея». Медиа позволяют функционировать различным альтернативным подходам в понимании культурных практик: любое субъективное видение заслуживает внимания уже на основе того, что оно стало объектом медиадискурса [4, с. 64].

Роль медиапроектов в современном мире растет. Сегодня они используются в различных сферах деятельности субъектов социальной коммуникации. Театры и музеи, стремясь оставаться живой частью общества, все чаще используют медиапроекты, предоставляя своим посетителям возможность взаимодействовать с духовно-культурными достижениями настоящего и прошлого.

Несмотря на перспективность и актуальность направления, не каждое учреждение сферы искусства может позволить себе реализацию серьезного медиапроекта. Мы рассмотрим примеры успешных медиапроектов и на их основе опишем факторы, которые требуются для их создания, а также сформулируем противоречия, с которыми может столкнуться организация на этапах планирования и реализации.

В силу широты использования понятие «медиапроект» имеет разнообразные формулировки. В настоящей работе под термином «медиапроект в сфере искусства» подразумевается креативный творческий продукт, выполненный с помощью технических средств медиа, предназначенный для представления контента учреждения и его функционирования в обществе. Медиапроекты могут выполнять информационную, образовательную, просветительскую и развлекательную функции. Они создаются индивидуально или группой участников, в том числе специалистами в области рекламы и связей с общественностью.

Развитие новой антропотехнической реальности с функционирующим в ней цифровым обществом ведет к трансформации организации музейно-

го пространства. Из места хранения, исследования и обозрения произведений искусства музеев превратился в открытое пространство, вовлекающее посетителя в диалог или даже в дискуссию. Изменения в оценке развития основных направлений развития музея, произошедшие еще в 1960-е гг., способствовали тому, что специалисты стали уделять большее внимание коммуникативным функциям музея, в частности взаимодействию с целевой аудиторией.

В современном медиатизированном музее существует не только пространство физических объектов, но и специфическое виртуальное пространство, содержащее как информационно-визуальный, так и программно-сервисный компонент. Реципиенты шедевров искусства в зависимости от своих предпочтений могут виртуально формировать свои собственные локальные музеи [5, с. 400].

Понятие «музейная коммуникация» впервые было предложено музеологом и активным практиком музейной работы Д. Камероном в 1960-е гг. [6]. Музейная коммуникация представляет собой процесс общения посетителя с экспонатами — «реальными вещами». В 1963 г. Х. Паркер, глава экспозиционного отдела Королевского музея Онтарิโอ (Канада), опубликовал статью «Музей как коммуникационная система» [7]. Х. Паркер был не только куратором, но и талантливым художником, дизайнером, одним из первых исследователей теоретических оснований коммуникации. Он активно сотрудничал со своим знаменитым соотечественником, ученым М. Маклюэном, который считается самым значительным исследователем культурологических аспектов коммуникации середины XX в. [8, с. 45]. Вероятно, именно идеи М. Маклюэна, а также собственный практический опыт экспозиционной деятельности определили интерес Х. Паркера к коммуникационному измерению музейной деятельности. Таким образом, актуализировалась проблема функционирования музея как одной из коммуникационных систем современной культуры.

Необходимым условием для аудитории музея является способность понимать «язык вещей», а для создателей экспозиции — способность выстраивать с помощью экспонатов невербальные пространственные «высказывания» [9]. Интерактивность, или, иными словами, участие посетителя в процессе, диалог между искусством и зрителем является обязательной частью коммуникации в учреждениях культуры. Во многих музеях и театрах внедряются мобильные приложения, используются интерактивные гиды, проводятся мультимедийные выставки. Список будет расти вместе с развитием технологий дополненной реальности (Augmented Reality, AR) и виртуальной реальности (Virtual Reality, VR).

Виртуализация радикально меняет способ организации музейного пространства и его внутренней структуры. Происходит усиление функций музея —

образовательной, исследовательской, культурной и др. Сегодня можно не только познакомиться с коллекцией, находящейся в музее в другой стране, но и увидеть предметы, которые хранятся в фондах и недоступны зрителю.

Первыми медиатизированными музейными пространствами стали Музей современного искусства и Метрополитен-музей в Нью-Йорке, Галерея Уффици (Флоренция), в России — Государственный Эрмитаж и Государственная Третьяковская галерея. Благодаря медиапроектам наблюдается повышение интереса к искусству, особенно после появления цифровых платформ, способствовавших знакомству посетителей с арт-объектами. Интернет как канал массовой коммуникации в значительной степени определяет популярность явлений и персон. Медиатизированная культура способствует популяризации реальных культурных объектов, а значит, культуросбережению.

Проекты с применением VR (с помощью специальных очков и шлемов) позволяют полностью погрузиться в смоделированное культурное пространство. Например, при наличии специального оборудования каждый желающий может посетить Лувр, находясь в любой стране мира, или совершить виртуальное путешествие в прошлое Эрмитажа. В кинотеатре виртуальной реальности в Главном штабе командой Hermitage.VR реализуется медиапроект «Эрмитаж. Погружение в историю».

Таким образом, виртуальные медиапроекты становятся коммуникационной доминантой для реализации взаимодействия музея с посетителями. Мы также можем проследить положительную роль медиапроектов в развитии крупных брендов в сфере культуры. В августе 2019 г. газета «Деловой Петербург» впервые провела церемонию награждения участников «Рейтинга брендов Петербурга 2019». Редакция газеты отобрала предложенные читателями компании, составив собственный рейтинг, из которого впоследствии с помощью экспертов был составлен ТОП-30 символов Петербурга. Государственный Эрмитаж вошел в число самых значимых и узнаваемых брендов, победив в главной номинации «Бренд года». Сегодня Эрмитаж, состоявшийся разносторонний музейный комплекс, демонстрирует нам, как современные социальные медиаплатформы (Instagram, ВКонтакте, YouTube) интегрированы в образовательную деятельность, а также офлайн-мероприятия в партнерских заведениях (ресторан GooseGoose и лекции журнала «Государственный Эрмитаж»).

В связи с пандемией COVID-19 музей потерял до 80% посетителей: в 2019 г. — 4,9 млн, в 2020 г. — чуть больше 800 тыс. человек. При этом следует отметить значительный факт — музейный комплекс за 2020 г. приобрел 70 млн онлайн-посетителей, благодаря этому наवरстав упущенные статистические и экономические показатели. С 17 марта

2020 г. музей начал проводить прямые трансляции в популярных социальных сетях. Результат данного направления — внушительное количество просмотров — позволил сделать вывод о высокой востребованности и большой социальной значимости проводимых программ, которые помогали пользователям отвлечься от личной или общественной сложной ситуации посредством взаимодействия с искусством.

Государственный Эрмитаж продолжает работу с использованием медиапроектов, затрагивая различные тематики. Сформированный классический имидж, встроенный в современную интерактивную среду, дает возможность развивать бренд с помощью цифровых инструментов продвижения. Благодаря проводимым мероприятиям Эрмитаж планомерно и высокоэффективно сдвигает стигму о целевом ядре его аудитории. Постепенно расширяется охват взаимодействующих с музеем посетителей. В онлайн-формат перешли и детские программы, подготовленные сотрудниками Школьного центра и Сектора по работе с волонтерами. Подписчики в социальных сетях лично выбирают просматриваемый сегмент под индивидуальный круг интересов.

Востребованность музейного комплекса за пределами Санкт-Петербурга и России измеряется миллионами людей. Подробные и обстоятельные экскурсии и видеопрограммы позволяют культурно и с пользой провести свободное время в любой точке мира. Например, во время режима тотальной самоизоляции в 2020 г. был проведен медиапроект, направленный на итальянскую аудиторию. Прямой эфир вызвал колоссальный отклик, распространившись по интернет-сообществам Италии. Единновременно трансляцию смотрели более 10 тыс. пользователей. Полученная обратная связь говорит о значимости и эффективности закрепления культурного бренда в сознании международной аудитории благодаря проводимым мероприятиям.

Еще одно преимущество одного из главных музеев страны состоит в его уникальном торговом предложении — журнале «Государственный Эрмитаж» [10]. В нем публикуются материалы о музейном комплексе и его главных событиях, о хранителях и истории, а также интервью с признанными авторитетами в мире культуры. Журнал имеет собственную страницу в Instagram и Facebook и регулярно обновляет познавательный контент. Редакция проводит лекции в сотрудничестве с другими проектами и пространствами, создавая обмен аудиторий, вовлеченных в информационное поле затрагиваемых объектов. Например, цикл офлайн-лекций в гостинице GooseGoose от холдинга Italy Group объединяет два разных рыночных сегмента — сферу культуры и ресторанный бизнес.

Разноплановость управления ведущим культурным брендом Санкт-Петербурга говорит о систематизированном и уникальном подходе к развитию

сформированной концепции, учитывая меняющиеся тенденции времени в стране и мире. Государственный Эрмитаж использует современные и актуальные механизмы взаимодействия с имеющейся аудиторией, а также грамотно проработанную стратегию развития бренда с охватом наибольшего числа потенциальных посетителей и новой целевой аудитории различных возрастов.

Популярность, разнообразие и рост количества музеев в современной культуре требуют более глубокого проникновения в вопросы уникальности философии музеев, музейной коммуникации со зрителями, без сотрудничества с которыми невозможен современный музей. В свою очередь, это реализуется с помощью медиапроектов, призванных определить и выделить уникальную музейную философию. Кроме этого, музей является важнейшим институтом памяти. Таковы принципы новой музеологии [11].

Дополненная реальность (AR) сопровождается интеграцией новых объектов в существующую действительность. Фокусирование камеры мобильного телефона на QR-коде позволяет получить исчерпывающую информацию об артефакте или произведении искусства аудиовизуальный комментарий от работника музея или самого автора экспоната. Все больше учреждений культуры и искусства стремятся дополнить свои проекты новыми формами коммуникации. Это можно наблюдать на примере Эрмитажа и Русского музея в Петербурге или Музея русского импрессионизма в Москве. С помощью аудиовизуальных каналов коммуникации, разработанных совместно с компанией Visuals, музей сочетает удивительное искусство XIX в. и современные мультимедийные технологии. Таким образом формируется интерактивное пространство для посетителей. Они могут узнать, чем абстракционизм отличается от других направлений живописи, увидеть разницу между работой художника в мастерской и на пленэре или реализовать виртуальную прогулку по залам музея и детально рассмотреть отдельные экспонаты. Все инсталляции интерактивны, система сенсоров реагирует на прикосновения. Холсты, кисти и мастихины в интерактивной мастерской настоящие, их можно поддержать в руках, посетитель сам может почувствовать себя художником [12].

Медиапроекты существуют не только непосредственно на музейных экспозициях, но и в сети. Большой стимул к запуску и развитию образовательного мультимедийного контента учреждения сферы искусства получили в связи с пандемией COVID-19, когда были вынуждены работать в режиме онлайн. Музеи и театры открыли бесплатный доступ к существующим ресурсам: каталогам с оцифрованными коллекциями, видеозаписями спектаклей. Например, каждый желающий мог ознакомиться с коллекцией Музея современного искусства в Нью-Йорке

(МоМа), посмотреть постановки Венской государственной оперы и Метрополитен-опера.

Разнообразие контента постепенно начало расти, учреждения культуры стали проводить онлайн-трансляции экскурсий, лекций и спектаклей. Например, в интерактивном проекте «Я пошел в МоМа и...» посетители на бумаге оставляли свои комментарии и впечатления от похода в музей МоМа. Эти листки были развешаны на стенах музея или отсканированы и размещены в Интернете. Участникам проекта предлагалось скачать приложение Google Arts & Culture, которое предоставляет возможность пользователю через систему идентификации лиц найти свой «мэтч» в мире искусства: по фотографиям найти арт-двойников и в конце маршрута получить больше информации о каждом из них.

Государственная Третьяковская галерея и мультимедийный сервис Okko при поддержке Сбербанка запустили просветительский мультимедийный проект «Третьяковка с...» — серию онлайн-экскурсий с генеральным директором галереи З.И. Трегуловой. Санкт-Петербургский международный культурный форум инициировал работу лаборатории по поиску технологических цифровых решений для сферы искусства в России (проект CultTech Lab Russia). Одним из заказчиков стала Третьяковская галерея, стремящаяся сохранить и увеличить лояльность целевой молодежной аудитории. Музей заказал масштабный медиапроект в онлайн-пространстве — разработку инструмента развития социальных сетей с элементами геймификации.

В 2019 г. тренд интегрировался в пространство региональных музеев. Так, например, одним из первых стал музейный центр «Площадь мира» в Красноярске. Это крупнейшая в Сибири презентационная площадка современного искусства, формирующая креативное сообщество и культурную среду обитания в городе и регионе. Был разработан игровой формат по выставкам, посвященным советскому периоду. Это гибридная игра, сочетающая в себе онлайн- и офлайн-форматы коммуникации. Проект «CV Homo Sovieticus» ориентирован на развитие критического мышления и навыков принятия решений у подростков. Игра строится на задаче реализоваться в профессии и достичь успеха в предложенных трудовых сферах. Во время движения по карьерной лестнице игрок должен совершать выбор, принимать правила жизни, принятые в СССР, бороться с ними или постараться ни во что не вмешиваться, занимаясь своим делом. Реализовать себя можно в следующих сферах: партийная работа, искусство, литература, наука, военное дело, промышленность, медицина. Местом действия стал «сконцентрированный» советский мир без определенных хронологических рамок, с характерными социальными феноменами: полеты в космос, героизм, жертвенность, оптимистичное будущее, при-

способленчество, активизм, «железный занавес», бытовая неустроенность, массовое образование, равенство и др. [13, с. 304].

На фестивале «Интермузей'19» были вручены награды победителям конкурса «Музей 4.0» благотворительной программы Фонда Владимира Потанина «Музей без границ». Конкурс выявляет наиболее яркие социальные инициативы музеев, проекты по развитию сетевого взаимодействия и поиску новых нестандартных решений для традиционной деятельности учреждения культуры. В числе победителей конкурса в номинации «Технологии и инструменты» 2019 г. оказалась гибридная игра по музейным выставкам «CV Homo Sovieticus» (руководитель проекта К. Любимова).

В марте 2020 г. впервые в своей истории Александринский театр провел премьеру в формате онлайн-вещания (без зрителей, но с показом на многомиллионную аудиторию) спектакля «Маузер» режиссера Т. Терзопулоса. Большой драматический театр им. Г.А. Товстоногова (БДТ) запустил отдельный веб-сайт «БДТ Digital», где в период режима самоизоляции проходила вся творческая жизнь коллектива. На портале можно было посмотреть спектакли в режиме реального времени, послушать радиоспектакли, увидеть интервью с известными актерами, участвовать в мастер-классах и многое другое.

Театральные медиапроекты — значимая часть современной культуры. В июне 2020 г. БДТ представил первый в России спектакль в компьютерной игре Minecraft. Постановка «Вишневый сад» открыла серию спектаклей по произведениям школьной программы по литературе. Следующей стала постановка «Моцарт и Сальери» — оба спектакля поставил режиссер Э. Закарян. Проект реализован совместно с разработчиками Skolakola. Спектакли можно было посмотреть как в самой игре Minecraft, при наличии аккаунта, так и на страницах БДТ «ВКонтакте», YouTube и Twitch. Во время первого спектакля возникли технические сложности, однако, несмотря на критику, большинство зрителей, в том числе детская аудитория, положительно оценили театральный эксперимент — это подтверждают комментарии на официальных страницах БДТ в социальных сетях [14].

Важная задача учреждения культуры — способность удерживать внимание посетителя и зрителя. Это является общей чертой учреждений культуры и медиа, они оба являются источниками информации, делятся контентом и ждут обратной связи от аудитории. Образовательные новые медиа не только информируют читателей о планируемых мероприятиях учреждений культуры, но и выполняют просветительскую функцию, публикуя статьи об истории искусства. Примерами успешных медиапроектов в сфере культуры являются образовательный сайт Arzamas [15], творческий альманах Artifex [16], просветительский проект «Большой музей» [17]. Эти проек-

ты представляют собой тексты, аудио-, видеолекции, а также другие материалы по искусству, истории, литературе, антропологии, философии. Публикации с элементами геймификации интересны молодежи, а мультимедийные лонгриды привлекают более взрослую аудиторию. Медиапроекты стремятся создать контент для разных возрастов, чтобы охватить широкую аудиторию. Таким образом, медиапроекты адаптируются, с одной стороны, к уникальному контенту учреждения культуры, а с другой — учитывают интересы целевой аудитории.

Несмотря на то что все учреждения культуры уникальны, они находятся в постоянной конкуренции (как между собой, так и с предприятиями индустрии отдыха и развлечений). Общество становится все более требовательным к выбору досуга из-за ускорения темпа жизни, нехватки времени и ограниченных финансовых возможностей [18]. Медиапроекты имеют ряд преимуществ: во-первых, формат находится в процессе развития, поэтому он не успел стать привычным для аудитории и к нему сохраняется интерес; во-вторых, доступ к большинству медиапроектов на данный момент остается бесплатным, несмотря на тенденцию к предоставлению эксклюзивной информации за дополнительную плату по подписке. Наконец, медиапроекты доступны в любое время и в любом месте, где есть доступ в Интернет.

К сожалению, далеко не каждое учреждение культуры может позволить себе реализацию серьезного медиапроекта. Одна из главных причин — высокая стоимость использования технологий AR и VR, поэтому сегодня такие проекты доступны только крупным музеям и театрам. Кроме того, в учреждениях культуры с небольшим штатом ситуацию усложняет нехватка профессиональных кадров для разработки качественного мультимедийного контента. Создание современного медиапроекта, который привлечет к учреждению культуры новую аудиторию и полностью захватит ее внимание, — это серьезная планомерная командная работа. Например, не во всех музеях в штатном расписании есть должность дизайнера. Эстетика восприятия зрителями и посетителями очень важна для учреждений культуры, которые работают с визуальным контентом. Часто эти вопросы решает обращение к аутсорсингу, но возникает множество других нюансов, которые необходимо учитывать. Сотрудникам дизайн-студий, которые будут привлечены к работе над проектом на договорной основе, следует серьезно относиться к пониманию миссии и стратегических целей учреждения культуры, его культурным задачам. Исполнители должны иметь представление об особенностях сферы культуры, знать основы истории искусства.

Интересным, на наш взгляд, является пример реализации компетентностного подхода в системе образовательных коммуникаций вуза — медиапроект «Цифровая выставка» со студентами на-

правления «Реклама и связи с общественностью» Санкт-Петербургского государственного экономического университета [19], запущенный в августе 2020 г. кафедрой коммуникационных технологий и связей с общественностью этого вуза совместно с Российской государственной библиотекой.

Первый этап проекта — «Забытый художник & знакомый Петербург» [20] включал онлайн-выставку графики В.В. Тамбовцева¹. Студенты приняли участие в онлайн-вернисаже, где познакомились с цифровыми копиями его графических работ. Каждая из них показывает Ленинград — Петербург с его узнаваемыми открыточными видами. Но при внимательном рассмотрении на них обнаруживаются совершенно удивительные, возможно, мистические детали, сказочные сюжеты. Параллельно с онлайн-выставкой был создан подкаст, где состоялся разговор об истории редких работ В.В. Тамбовцева, своими впечатлениями о художнике поделился петербургский коллекционер К. Аксенов, который и предоставил графику В.В. Тамбовцева для проекта. Куратор выставки М. Абдуллина рассказала о специфике медийного формата выставки. После просмотра онлайн-выставки и участия в подкасте было проведено анкетирование обучающихся (30 человек) с целью выявления их отношения к содержанию и формату подачи информации. По мнению опрошенных, сочетание обычных лекций с занятиями с применением информационно-коммуникационных технологий, в частности медиапроектов, является эффективным [21]. Большинство студентов высоко оценили материал о творческой судьбе ленинградского художника и его работах, им понравился подкаст, в рамках которого они могли послушать коллекционера К. Аксенова и соприкоснуться с его интерпретацией работ В.В. Тамбовцева, узнать специфику организации подобного культуроориентированного образовательного медиапроекта, поразмышлять о роли искусства в современной антропотехнической реальности. Таким образом, было принято решение о развитии проекта.

Второй этап проекта — «Алексей Пахомов. Варламово»² был реализован на базе Музея «Царско-сельская коллекция» (г. Пушкин). К моменту от-

¹ Виталий Витальевич Тамбовцев (1930–1997) — художник-график, учился в средней художественной школе при Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, затем у Г.Д. Епифанова в Московском полиграфическом институте (Ленинградском филиале), который окончил в 1956 г. Занимался ксилографией, офортом, автолитографией. С 1966 г. — член Ленинградского отделения Союза советских художников.

² Алексей Федорович Пахомов (1900–1973) — живописец, график, скульптор, педагог. Ярчайшее имя, подаренное искусству России Вологодской землей. Рисунки 1920–1930-х гг. объединяет общая тема, прошедшая через всю жизнь художника. Это тема малой родины, деревни Варламово, где он провел свое детство и куда всегда возвращался.

крытия выставки, посвященной 120-летию со дня рождения художника, были введены ограничения по посещению музея в связи с пандемией. Однако Е. Байндорфф, организатор выставки и внучка А.Ф. Пахомова, показала торжественное открытие выставки в онлайн-формате. Студенты стали свидетелями открытия экспозиции, а затем состоялась видеоконференция с Е. Байндорфф, в рамках которой прозвучал рассказ о творчестве художника. Образовательный медиапроект «Цифровая выставка» не закончен.

Третий этап «Иллюстрации А.Ф. Пахомова в детской литературе» был реализован весной 2021 года. Речь шла о периоде творчества А.Ф. Пахомова, который связан с созданием большого числа иллюстраций в детской литературе и развитием детской книжной графики, появлением и распространением офсетной печати. В перспективе данный проект может заложить основу способности будущих специалистов транслировать ценности культуры в своей профессиональной деятельности.

Перспективы развития медиапроектов для сферы культуры имеют огромный потенциал. Существует несколько способов решения проблем, с которыми сталкиваются учреждения культуры при их создании. Необходимо привлекать к работе над медиапроектами профессионалов, имеющих опыт в сфере VR- и AR-технологий. Кроме того, следует обращаться к практике образовательных медиа, использовать их техники и методы в собственных креативных модификациях. На основе успешно реализованных проектов можно сделать вывод, что медиапроекты помогают привлечь к учреждению культуры широкую аудиторию и удержать интерес постоянных посетителей. Это происходит за счет интерактивности, геймификации, качественного дизайна. Все это позволит вывести медиапроекты в сфере культуры на качественно новый уровень.

В заключение отметим, что существующие коммуникационные технологии и инструменты в сфере искусства имеют ряд преимуществ: мотивация к обучению и познанию, персонализированный подход повышают толерантность к культурному объекту, развиваются интерактивные сценарии как форма открытого диалога между посетителями и учреждением культуры, сокращаются барьеры между искусством и его аудиторией. Например, ключевым элементом геймификации называют индивидуальную цифровую вовлеченность аудитории, считая, что геймификация тесно связана с развитием опосредованных различными цифровыми устройствами взаимодействий [22]. Виртуально зрители могут познакомиться с тем миром, который они откроют, когда сами придут в залы и встанут перед тем или иным экспонатом. Виртуальная среда зачастую удлиняет путь к искусству, но делает эту связь крепче, а за счет геймификации и медиапроек-

тов — эмоциональнее. Субъект коммуникации, попадающий в пространство медиапроекта, оказывается в пространстве более широких возможностей по сравнению с тем, что предлагает не только плоский экран монитора, но и реальный окружающий мир. Технологии медиапроектов воспроизводят реальность столь точно, что можно прикоснуться к объектам виртуального мира, увидеть интересные трансформации, ощутить реакцию и др. В этом контексте мы можем актуализировать культуросозидающую и культуросберегающую функции современных коммуникационных технологий в реализации медиапроектов сферы культуры и искусства. Однако следует учитывать, что такие технологические средства могут иметь отрицательные результаты. Так, например, проект по визуализации данных для Государственного музея истории ГУЛАГа изначально предполагалось геймифицировать. Но тема оказалась весьма непростой, чувствительной для многих представителей целевой аудитории, поэтому от игрового подхода медиапроекта впоследствии отказались. Этот пример доказывает, что в сфере искусства с его духовно-культурными ценностями геймификация не должна быть повсеместной и навязчивой, а взаимодействие с целевой аудиторией не следует сводить исключительно к оцифрованному формату. Искусство необходимо транслировать не только на экранах гаджетов, а онлайн-формат никогда не заменит культуру живого, глубинного общения.

Список источников

1. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.: перераб и доп. Москва : Академический проект, 2006. 448 с.
2. Кириллова Н.Б. Новые медиатехнологии как вызовы информационной эпохи // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 10 (52). Ч. 2. С. 189–194. DOI: 10.18454/IRJ.2016.52.124.
3. Анохина В.В. Медиатизация как фактор трансформации социальных пространств и метаморфозы культурных традиций // Философия и социальные науки. 2015. № 3. С. 13–18.
4. Рывлина В. Медиатизация культуры: коммуникативные аспекты // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. 2018. Vol. VI (31), № 185, P. 63–65.
5. Аверина Е. Визуализация медиарынка // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 1 (2). С. 399–402.
6. Камерон Д.Ф. Музей: храм или форум? // Музейное дело: музей — культура — общество : сборник научных трудов. Москва, 1992. С. 259–275.
7. Parker H.W. The Museum as a Communication System // Curator : The Museum Journal. 1963. Vol. 6, № 4. P. 350–360. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1963.tb01356.x.

8. Ананьев В.Г. История зарубежной музеологии : учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург, 2014. 136 с.
9. Геральд М.А. Искусство управлять музеем / пер. с англ. А. Игнатовича. Москва : Эксмо, 2019. 144 с.
10. Журнал «Государственный Эрмитаж». URL: <http://hermitage-magazine.ru/> (дата обращения: 27.02.2022).
11. Бонами З.А. Как читать и понимать музей. Философия музея. Москва : АСТ, 2018. 224 с.
12. Прякина А.В., Богданова Д.Ш. Проблема развития процесса визуализации в сфере культуры и новая антропотехническая реальность // Фотография. Изображение. Документ / Государственный музейно-выставочный центр «РОСФОТО». Санкт-Петербург, 2019–2020. Вып. 9 (9). С. 11–12.
13. Курганова Е.Б. Геймификация в культурно-духовной сфере: докризисный и кризисный опыт // Коммуникации в эпоху цифровых изменений : сборник материалов IV Международной научно-практической конференции (16–20 ноября 2020 г.) / под ред. А.Д. Кривоносова. Paris : L'Harmattan ; СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского государственного экономического университета, 2020. С. 305–308.
14. БДТ Digital : [медиапроект Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова]. URL: <https://www.btdtdigital.ru/> (дата обращения: 27.02.2022).
15. Просветительский проект Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/> (дата обращения: 27.02.2022).
16. Творческий альманах Artifex. URL: <https://artifex.ru/> (дата обращения: 27.02.2022).
17. Большой музей. URL: <https://bm.digital/> (дата обращения: 27.02.2022).
18. Антропова В.В., Загидуллина М.В., Симакова С.И. Визуализация в арт-коммуникациях и журналистике : учебное пособие / под ред. С.И. Симаковой. Челябинск : Изд-во Челябинского государственного университета, 2019. 131 с.
19. Кривоносов А.Д., Аксенов К.В., Данилова Н.И. Цифровая образовательная среда в кризисной ситуации // XII Международная научно-практическая конференция «Информация и образование: границы коммуникаций (INFO'20)» : сборник научных трудов. Горно-Алтайск, 2020. № 12 (20). С. 19–22.
20. Забытый художник & знакомый Петербург. Онлайн-выставка графики В.В. Тамбовцева // ВКонтакте. Библиотека Ленина. Подкасты. URL: https://vk.com/podcast-39444667_456239021 (дата обращения: 27.02.2022).
21. Pryakhina A.V., Saveleva I.U., Kamalitdinova E.I. Information and Communication Technologies in the Educational Process within the Digitalization // Proceedings of the Joint Conferences : 20th Professional Culture of the Specialist of the Future (PCSF 2020) & 12th Communicative Strategies of Information Society (CSIS 2020). St. Petersburg, 2020. P. 725–732. DOI: 10.15405/epsbs.2020.12.03.75.
22. Прякина А.В. Формирование навыков геймификации коммуникационного продукта // Профессиональные компетенции специалиста по коммуникациям XXI века : коллективная монография / под ред. проф. А.Д. Кривоносова. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского государственного экономического университета, 2021. С. 178–189.

Media Projects as a Culture-Saving Communication Technology

Anna V. Pryakhina

Saint Petersburg State University of Economics, 30/32, Letter A, Kanala Griboedova Emb., St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID 0000-0001-6846-8740; SPIN 6785-0944
E-mail: anniva2001@mail.ru

Abstract. *The role of media projects in the modern world is growing. Today they are used in various spheres of activity of subjects of sociocultural communication. Theaters and museums, striving to remain a living part of society, are increasingly using media projects, providing their visitors with the opportunity to interact with the cultural achievements of the present and past. The article considers media projects as a promising communication technology in the development of cultural institu-*

tions. The article describes the transformation of the museum and theatrical space organization, the trend towards the growth of interactivity as a form of open dialogue between the visitor and the cultural institution. The author defines the concept of “media project in the field of art”. Museums and theaters today are participants in the process of mediatization, they actively use digital communication technologies and new models of communication with the audience. There are considered examples of successful media projects using virtual and augmented reality technologies in Russian museums and theaters over the past few years, including in the context of the COVID-19 pandemic. The article focuses on the connection of cultural institutions with new media — both of them disseminate information content, seek to gain and retain the attention of the audience. There are described examples of new media that have a successful experience in the implementation of educational projects. The article also discusses culture-oriented media projects in the field of education, which contributes to the formation and strengthening of the cultural competence of a modern specialist in any field.

There are formulated the problems that a cultural institution may face at the stages of planning and implementing a media project. The author comes to the conclusion that media projects help to attract a wide audience to a cultural institution and retain the interest of its regular visitors; and interactivity, gamification and high-quality design will bring media projects in the field of art to a qualitatively new level.

Key words: culture and personality, media projects, communication, technologies, cultural institutions, cultural sphere, art, pandemic, new anthropotechnical reality, cultural management, cultural economics.

Citation: Pryakhina A.V. Media Projects as a Culture-Saving Communication Technology, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 247–255. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-247-255.

References

- Kirillova N.B. *Media Culture: from Modern to Postmodern*. Moscow, 2006, 448 p. (in Russ.).
- Kirillova N.B. Emergent Media Technologies as a Challenge for the Information Age, *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International Research Journal], 2016, no. 10 (52), part 2, pp. 189–194. DOI: 10.18454/IRJ.2016.52.124 (in Russ.).
- Anokhina V.V. Mediatization as a Factor of Social Sphere Transformation and Metamorphosis of Cultural Traditions, *Filosofiya i sotsial'nye nauki* [The Journal of Philosophy and Social Sciences], 2015, no. 3, pp. 13–18 (in Russ.).
- Ryvlina V. Mediatization of Culture: Communicative Aspects, *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 2018, vol. VI (31), no. 185, pp. 63–65 (in Russ.).
- Averina E. Visualization of the Media Market, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2014, no. 1 (2), pp. 399–402 (in Russ.).
- Kameron D.F. Museum: A Temple or a Forum? *Muzeinoe delo: muzei – kul'tura – obshchestvo: sbornik nauchnykh trudov* [Museum Studies: Museum – Culture – Society: collected scientific papers]. Moscow, 1992, pp. 259–275 (in Russ.).
- Parker H.W. The Museum as a Communication System, *Curator: The Museum Journal*, 1963, vol. 6, no. 4, pp. 350–360. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1963.tb01356.x.
- Ananyev V.G. *The History of Foreign Museology: educational and methodological guide*. St. Petersburg, 2014, 136 p. (in Russ.).
- Gerald M.A. *The Art of Running a Museum*. Moscow, 2019, 144 p. (in Russ.).
- State Hermitage Magazine*. Available at: <http://hermitage-magazine.ru/> (accessed 27.02.2022). (in Russ.).
- Bonami Z.A. *How to Read and Understand a Museum. Museum Philosophy*. Moscow, 2018, 224 p. (in Russ.).
- Pryakhina A.V., Bogdanova D.Sh. The Problem of the Development of the Visualization Process in the Sphere of Culture and the New Anthropotechnical Reality, *Fotografiya. Izobrazhenie. Dokument* [Photography. Image. Document]. St. Petersburg, 2019–2020, issue 9 (9), pp. 11–12 (in Russ.).
- Kurganova E.B. Gamification in the Cultural Sphere: Pre-Crisis and Crisis Experience, *Communications in the Era of Digital Change: Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference (November 16–20, 2020)*. Paris, St. Petersburg, 2020, pp. 305–308 (in Russ.).
- BDT Digital*. Available at: <https://www.bdt.digital.ru/> (accessed 27.02.2022) (in Russ.).
- “Arzamas” Educational Project. Available at: <https://arzamas.academy/> (accessed 27.02.2022) (in Russ.).
- “Artifex” Creative Almanac. Available at: <https://artifex.ru/> (accessed 27.02.2022) (in Russ.).
- Big Museum*. Available at: <https://bm.digital/> (accessed 27.02.2022) (in Russ.).
- Antropova V.V., Zagidullina M.V., Simakova S.I. *Visualization in Art Communications and Journalism: textbook*. Chelyabinsk, 2019, 131 p.
- Krivososov A.D., Aksenov K.V., Danilova N.I. Digital Educational Environment in a Crisis Situation, *12th International Scientific and Practical Conference “Information and Education: Boundaries of Communication (INFO'20)”*: collected scientific papers. Gorno-Altai, 2020, no. 12 (20), pp. 19–22 (in Russ.).
- A Forgotten Artist & a Familiar Petersburg. Online Exhibition of Graphics by V.V. Tambovtsev, *Vkontakte. Biblioteka Lenina. Podkasty* [VKontakte. Lenin Library. Podcasts]. Available at: https://vk.com/podcast-39444667_456239021 (accessed 27.02.2022) (in Russ.).
- Pryakhina A.V., Saveleva I.U., Kamalitinova E.I. Information and Communication Technologies in the Educational Process within the Digitalization, *Proceedings of the Joint Conferences: 20th Professional Culture of the Specialist of the Future (PCSF 2020) & 12th Communicative Strategies of Information Society (CSIS 2020)*. St. Petersburg, 2020, pp. 725–732. DOI: 10.15405/epsbs.2020.12.03.75.
- Pryakhina A.V. Formation of Communication Product Gamification Skills, *Professional Competencies of a 21st Century Communications Specialist*. St. Petersburg, 2021, pp. 178–189 (in Russ.).

УДК 76.03(495)
ББК 85.155.3(4Гре)
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-3-256-265

А.Л. КРАСНОВА

ИСТОРИОГРАФИЯ ГРЕЧЕСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ГРАВЮРЫ

Анна Леонидовна Краснова,
Московская духовная академия
Русской православной церкви,
кафедра теории и истории церковного искусства,
аспирант
Троице-Сергиева лавра, Сергиев Посад,
Московская обл., 141300, Россия

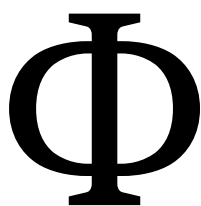
ORCID 0000-0002-1393-0245
E-mail: anna.my.cloud@icloud.com

Реферат. Статья представляет обзор литературы по истории изучения греческой религиозной гравюры. Здесь впервые собраны сведения от начальных упоминаний греческих гравюр путешественниками до научных трудов — монографий, статей, каталогов собраний и выставок, посвященных этому редкому феномену массовой религиозной культуры XIX в., которому уделено недостаточно внимания, особенно в отечественной литературе. В российских собраниях довольно полно представлен этот вид искусства, но он остается известным только узкому кругу специалистов. В статье дан систематизированный обзор мировой литературы, который представляет масштаб изученности темы и открывает пространство для дальнейших исследований. Показаны первые донаучные (эмпирические) опыты описания и интерпретации греческой

гравюры как особого вида церковного искусства, преимущественно афонского. Далее рассмотрены первые научные исследования и проанализированы монументальные работы, на которые опираются все последующие ученые. Это такие каталоги, как «Бумажные иконы» Д. Папастрату (в двух томах), «Хиландарская графика», «Святогорская графика» Д. Давидова. Наряду с исследованиями основных современных авторов упоминаются и работы, связанные с темой греческой гравюры косвенным образом, касающиеся генезиса этого вида церковного искусства. Изучение проскинитариев, видовой гравюры и живописи с изображением святых мест. Завершает статью историографический обзор недавно изданных отечественных каталогов и научных трудов. Такая структура изложения соответствует задаче изучения интереса ученых к этому виду искусства, выявления научных проблем, которые привлекали исследователей в разные периоды времени.

Ключевые слова: историография, греческие иконы на бумаге XVII—XIX вв., история изучения греческой религиозной гравюры, Афон, Синай, графика, изобразительное искусство.

Для цитирования: Краснова А.Л. Историография греческой религиозной гравюры // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 256–265. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-256-265.



Феномен греческой афонской гравюры мало изучен и открывает широкое поле деятельности для современных историков искусства. Непосредственное производство гравюр на Афоне началось с XVIII в., став поздним явлением в церковном искусстве, а афонская графика долго не вызывала научный интерес у исследователей. Первые описания вскользь упоминаются в монографиях европейских ученых, посвященных искусству Святой горы, и в записях путешественников о жизни и быте афонитов.

Одним из первых в своих путевых заметках упоминает греческую гравюру французский археолог и историк искусства Адольф Наполеон Дидрон (1806–1867). Он посетил Афон в 1839 г. с целью изучения искусства Восточной церкви и купил у монахов Григория и Филофея в Карее серию афонских гравюр на меди, эстетические качества которых его особо не впечатлили, по сравнению с европейской гравюрой. По возвращении во Францию он заказал граверам выполнить их уменьшенные копии и некоторые из них опубликовал в своем исследовании «Гора Афон. Анналы археологии» [1].

Подобно А.Н. Дидрону, посещая в 1858 г. Святую гору для изучения сокровищ монастырей, немецкий исследователь Генрих Брокгауз (1858–1941) тоже упоминает в своей монографии об афонских эстампах. Его заметки также носят эмпирический характер, но являются интересным историческим источником — описанием очевидца. Он отмечает, что иконы на бумаге встречаются на Афоне повсеместно — в кельях монахов, в больших количествах присутствуют в пространстве часовен [2, с. 260–262]. Из этого следует, что гравюры на Афоне заменяли писанные на досках иконы в силу своей доступности и простоты изготовления. Ученый также приобрел ряд эстампов на Святой горе, но, к сожалению, об их судьбе ничего неизвестно. Однако мы знаем, что собрание гравюр Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге сформировано благодаря трудам отечественных исследователей, подобным образом изучавших искусство афонских обителей.

По поручению российского правительства и Синода археолог, собиратель христианских древностей П.И. Севастьянов (1811–1867) посещал Афон неоднократно. Для изучения артефактов он применял новую на то время технологию — фотографирование, чтобы зафиксировать уникальные памятники, которые отныне стали доступны многим исследователям. Во время экспедиций им было сделано более пяти тысяч снимков. Фотографировал все: рукописи, иконы, архитектуру. Ученых интересовали различные направления в искусстве, в том числе и современные им эстампы. В 1859 г. историку ис-

кусства В.В. Стасову (1824–1906) были переданы с Афона несколько листов, а в 1860–1861 гг. при посредничестве князя Михаила Дмитриевича Волконского (1811–1875) еще тринадцать эстампов¹.

Французский ученый Эмиль Легран (1841–1903), автор многотомной «Греческой библиографии» — каталога греческих старопечатных книг, упоминает в своем труде некоторые гравюры, которые иллюстрировали отдельные изучаемые им издания [3].

Греческий историк Церкви Мануил Гедон (1851–1943) еще в 1885 г. в кратком примечании к своей обширной монографии по Афону подчеркивал актуальность изучения афонской графики и деятельности граверов, которые ее создавали [4, с. 59], отмечал важность гравюр как исторического материала, хранящего в своих надписях важную информацию о персоналиях XVIII–XIX веков.

Первыми, кто начал изучать графическое наследие Афона, были сербы. Сербский исследователь Любомир Стоянович (1860–1930) в 1925 г. опубликовал записи из монастыря Хиландар за 1755–1779 гг., в которых фигурируют гравюры на меди. Искусствовед Светозар Радойчич (1909–1978) впервые заинтересовался непосредственно неизученными гравюрами и выявил медные пластины в монастыре Хиландар. На некоторых из них гравировка была нанесена с двух сторон, так что сюжетов оказалось фактически больше, чем пластин. Найденные образцы исследователь отправил в Галерею Матицы Сербской, где в дальнейшем эти произведения изучались сербскими учеными [5, с. 8].

До середины XX в. греческая гравюра оставалась в забвении. Первые единичные публикации ученых появляются в середине века. Греческий археолог и искусствовед Андреас Сингопулос (1891–1979) в работе 1957 г., посвященной поствизантистскому искусству, упоминает о гравюрах, но уже считает их привлекательными и интересными, особенно с видами монастырей [6].

В публикациях 1959 и 1975 гг., изучая болгарскую графику, Евтим Томов (1919–1997) приходит к выводу об онтологической связи болгарской гравюры с афонской [7]. Подобными изысканиями в это время занимался и Динко Давидов (1930–2019) только на материале сербской графики.

Греческий архитектор Павел Милонас² (1915–2005) был первым, кто систематически представил афонское графическое наследие в публикации, посвященной Афону и изданной в Афинах в 1963 году. Автор опирался на богатый материал, собранный им в музеях и коллекциях и, в частности, на Святой

¹ Данные получены из надписей на гравюрах, находящихся в собрании Российской национальной библиотеки.

² Павел Милонас. Биография. URL: [https://el.wikipedia.org/wiki/Παῦλος_Μυλωνάς_\(αρχιτέκτονας\)](https://el.wikipedia.org/wiki/Παῦλος_Μυλωνάς_(αρχιτέκτονας))

горе, где он много лет исследовал афинские памятники. Ученый открыл миру красоту видовой святогорской гравюры в контексте изучения афонской архитектуры. После организованной им выставки, на которой были представлены графические виды монастырей, общественность признала существование подобного вида искусства. Отдельными публикациями отмечены такие исследователи, как Элеонора Костеску, Китсос Макрис, Филипп Илийский [8, с. 32]. Со временем единичные статьи вылились в монографические исследования.

Решением Сербского Совета по охране культурного наследия Хиландара в 1984 г. в Хиландар была направлена группа ученых по выявлению и консервации сохранившихся в монастыре графических пластин и оттисков. Рабочую группу составили художники-графики: профессор Бошко Каранович, профессор Миодраг Нагорни и художник-реставратор Никола Меанция. Годом позднее при совместном решении Совета по охране культурного наследия в Хиландаре, Национальной библиотекой Сербии и Святым парламентом Хиландара все выявленные матрицы были изготовлены художниками-графиками. Этой работе способствовали монахи монастыря во главе с отцом Митрофаном [5, с. 10–11].

В 1986 г. исследовательница и коллекционер греческой гравюры Дори Папастрату (1923–1987) выпустила монументальный двухтомный труд под названием «Бумажные иконы, греческие православные религиозные эстампы», в котором познакомила мир с греческой религиозной гравюрой, а также именами и произведениями афонских гравюров по меди [8; 9]. Автор принесла в дар свою коллекцию греческих гравюр Музею Византийской культуры в Салониках, а ее каталог считается самым полным и информативным на сегодняшний день. Особенность стиля изложения Д. Папастрату — лаконичность, четкость и адекватность формулировок — позволяет другим исследователям легко работать с этим материалом. Ее каталог насчитывает описания 618 гравюр, большая часть которых относится к произведениям станковой графики. Первая часть каталога посвящена иконографии Христа, Богородицы и святых. Вторая часть содержит виды монастырей Афона, Синае и других обителей, а также иконографию отдельных святых. В каталоге помещен раздел о центрах паломничества. В самостоятельной части описаны изображения антиминсов и грамот. Автор отмечает, что здесь материалы представлены обзорно и кратко по причине их обширности.

Каталог Д. Папастрату включает большое количество таблиц, систематизирующих материал. В конце каталога были составлены списки датированных гравюр, данные об авторах, местах производства и т. п. При общей схеме, используемой в каталоге, каждая гравюра имеет неповторимое

описание, связанное с ее особенностями. Д. Папастрату приводит название, место и время создания эстампов, выгравированных на них текстов и дает краткие исторические справки и описания. В статьях, дополняющих каталог, Д. Папастрату кратко освещает историю издательской деятельности православных государств и их взаимоотношений (например, связи Львова и Синае, Москвы и Афона), не упуская интересных фактов о вариативности использования гравюр в Европе, России, на Афоне и Синае, подчеркивая также их значение во время популяризации этого вида искусства. Составительница каталога приводит взаимосвязь отдельных листов по разным признакам: композиционному, стилистическому; отмечает эстампы, относящиеся к одному заказчику или исполнителю. Она также проясняет биографические данные отдельных гравюров и лиц, имена которых фигурируют в надписях на гравюрах. Д. Папастрату наглядно представляет всю полноту православных иконографий, запечатленных в графическом искусстве времен оккупации Османской империей.

Сербский исследователь Д. Давидов, посвятивший свои труды преимущественно сербской гравюре, впоследствии пришел к изучению графического наследия Афона, представленного в его каталогах «Хиландарская графика» [5] и «Святогорская графика» [10]. Первой задачей Д. Давидова и Д. Папастрату был сбор всех известных композиций, который усложнялся тем, что в одних случаях была сохранена только доска, в других — только эстамп. Ими была проведена работа по выявлению и сохранению всех возможных графических композиций, а в дальнейшем — по атрибуции, систематизации листов и описанию сюжетов. В афонском монастыре Хиландар Д. Давидов выявил 76 графических композиций. Альбом «Хиландарская графика» содержит иллюстрации первых афонских ксилографий и последующих гравюр на меди. Автор описывает историю развития графического искусства сербского монастыря Хиландар, в хронологической последовательности приводит гравюры, созданные для этого монастыря, и сведения об их авторах. Исследователь подчеркивает, что первый печатный пресс на Афоне появился в монастыре Хиландар в начале XIX века.

Одним из плодов научной деятельности Д. Давидова стало то, что после издания его труда по Хиландарскому монастырю совет монастыря Симонопетра в 1993 г. решил напечатать оттиски с 40 собственных сохранившихся досок из мастерской Хиландара. Несколькими годами позже этому примеру последовали и другие афонские монастыри — Ватопед и Кутлумуш. Из-под прессы хиландарской типографии вышло более 190 эстампов [10, с. 2]. Свежие оттиски открыли новое пространство для исследователей тем, что, в сравнении со старыми эстампами, прояви-

ли неизвестные ранее детали. На основе обновления печатной деятельности афонских монастырей, с целью популяризации этого искусства в Афинах, Белграде и других городах стали издаваться иллюстрированные сборники афонских гравюр.

Лучшие эстампы монастырей Хиландара, Симонопетра, Ватопеда и Кутлумуша, а также и листы других монастырей, хранившиеся в этих обителях, вошли в каталог Д. Давидова под названием «Святогорская графика». В нем кратко описывается возникновение гравюр с видами Афона, общая историческая ситуация того времени, появление панорамных композиций, указываются их первые издания в Европе.

Исследователь отмечает также особенные композиции и их авторов, которые открывали новые художественные приемы и варианты изображения афонского пейзажа. Д. Давидов выделяет два основных стилистических направления, преобладающих на Афоне, — традиционно-византийское и открытое к западным тенденциям. Он приводит список наиболее известных гравюров, работавших для Святой горы: Христофор Жефарович (1690—1753), Густав Адольф Мюллер (1866—1928), Захария Орфелин (1726—1785), австрийский художник и график Яков Матиас Шмуцер (1733—1811), Джанантонио Дзулиани (1760—1835), иеромонах Парфений Закинфис (известны работы 1804—1820), монах Григорий (1832—1859), монах Кирилл (создавал гравюры в 1834—1862), монах Иоанн Калдис (гравировал в 1845—1858) [10, с. 5—14].

В статье «Гравюры на меди Христофора Жефаровича, которые он выполнял для греческих заказчиков» Д. Давидов приводит серию гравюр, созданных этим мастером для греков. Он описывает историю монаха, священника, фрескиста, гравера Христофора Жефаровича и то, как в период сильного влияния Католической церкви в Венгрии многие православные греки, территориально находившиеся в Венгрии, Сербии и Греции, заказывали у него бумажные иконы (гравюры) как у единоверца и талантливого мастера [11]. Территория распространения заказов Х. Жефаровича говорит нам о том, что он был выдающимся гравером XVIII века.

Одной из работ Х. Жефаровича посвятили свое исследование отечественные искусствоведы О.Р. Хромов и Н.А. Топурия. В 1996 г. они опубликовали совместную работу «“Описание Иерусалима” Симона Симоновича и Христофора Жефаровича в русских лубочных изданиях» [12]. Это произведение в жанре путеводителя (проскинитария), составленное Симоном Симоновичем, архимандритом Архангельского монастыря, который жил при Гробе Господнем в Иерусалиме, издано в Вене в 1748 г. и проиллюстрировано гравером Х. Жефаровичем.

Исследование, посвященное этому памятнику, интересно тем, что включает исторические сведе-

ния не только об известном венском издании, но и о русских перегравировках, хранящихся в отечественных собраниях.

Авторы разделили между собой тематику данного исследования. Историю венских и русских изданий «Описания Иерусалима», а также Сводный каталог московских собраний составил О.Р. Хромов. Часть, посвященную «Описанию Иерусалима» в европейской гравюре, в русских народных картинках и каталогах лубочных изданий Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля (далее — Государственный литературный музей) подготовила Н.А. Топурия. В каталог включено 79 экземпляров «Описания Иерусалима» из московских собраний (Российской государственной библиотеки, Государственной публичной исторической библиотеки России, Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Государственного литературного музея). Здесь впервые расписаны варианты издания, состояние русских перегравировок «Описания Иерусалима».

В книгу включен историографический обзор изучения изданий «Описания Иерусалима» отечественными исследователями, начиная с заметки М.П. Полуденского (1859) и заканчивая краткими описаниями изданий Симона Симоновича, сделанными С.А. Клепиковым (1964) [12]. Текст наполнен живыми поэтическими характеристиками изданий и исторического контекста, включающими прошлое бытования памятников и сведения о владельцах.

В 1997 г. в Москве вышел каталог выставки «Гравюры греческого мира в московских собраниях». Выставка проходила в рамках культурной программы Посольства Греции в Москве, целью которой было освещение тысячелетних культурных связей между Россией и Грецией. Участниками выставки стали главные музеи Москвы: Государственная Третьяковская галерея, Государственный исторический музей, Государственный литературный музей, Российская государственная библиотека, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева.

В предисловии к каталогу профессор Г.В. Попов отметил, что как византийское искусство, так и греческая гравюра XVIII в. равно пользовались популярностью на Руси [13, с. 6]. Во вступительной статье к данному каталогу, написанной О.Р. Хромовым и Н.И. Корнеевой, отображается история формирования российских коллекций греческой гравюры. Статья выявляет основные линии перемещения эстампов от собирателей к музеям, отмечает листы, которые представляют особую ценность, вводит в научный оборот ранее неизвестные в литературе произведения греческой графики. Одной из таких гравюр, впервые введенных этой работой в научное поле исследования, является гравюра Х. Жефаровича «Богородица Одигитрия». Данную статью

отличает наполненность историческими фактами о взаимодействии и творческом взаимообмене между афонскими монастырями, Россией и Болгарией. Ее авторы приводят интересные примеры влияния сначала иконы на греческую графику, а затем и обратного процесса [13, с. 9].

Этим каталогом изучение греческой гравюры отечественными искусствоведами не ограничилось. В 2011 г. во втором томе сборника статей «ΕΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ. Церковное искусство и реставрация памятников истории и культуры: памяти Андрея Георгиевича Жолондзя» была опубликована статья О.Р. Хромова «Неизвестная венская гравюра “Св. Иоанн Рильский со сценами жития и видом Рильского монастыря” 1844 года и иконографическая традиция изображения святого в графике XVIII–XIX вв.». В ней дан подробный иконографический анализ уникальной венской гравюры, хранящейся в единственном экземпляре в отделе изоизданий Российской государственной библиотеки, приведены все предшествующие ей эстампы и последующие образцы, описаны стилистические и композиционные особенности гравюр с изображением св. Иоанна Рильского XVIII–XIX вв. [14].

Труды отечественных исследователей не ограничиваются введением в научный оборот отдельных собраний, выявлением и исследованием некоторых уникальных эстампов, но также посвящены изучению отечественных листов, которые создавались по образцу греческих. Такое иконографическое исследование было выполнено О.Р. Хромовым в работе «Гравюра Луки Зубкова “Преподобные Зосима и Савватий с видом Соловецкого монастыря” и ее греческие источники» [15].

Греческий исследователь Ф. Илийский в статье «Иконописцы, художники, граверы и печатники» приводит перечни подписчиков на греческую литературу, публиковавшиеся с середины XVIII в. до начала третьего десятилетия XX века. Исследователь пишет, что эти подписчики были насельниками монастырей и определяли себя как иконописцы и живописцы [16].

Монах Иустин, насельник монастыря Симонопетра, в статье «Афонские граверы по меди» [4], опираясь на данные недавних исследований архивов и коллекций Святой горы, составил таблицу с именами афонских граверов, количеством их работ и датировкой гравюр. Исследование было направлено на пополнение списка граверов по меди. Автор также ставил целью своей статьи сбор биографических данных и сведений о локализации мастерских, представление общественности выявленного им уникального в своем роде пособия «Трактат искусства гравирования на меди». В нем приводится технология изготовления афонских гравюр, отличная от технологии сербских, болгарских, венецианских, венских и иных гравюр, а также опи-

сываются инструменты, с помощью которых изготавливается гравюра на Афоне.

В статье «Живописные иконы XIX века и гравюры — их прототипы» ее автор Анастасия Турта одна из первых затронула тему иконографических влияний гравюр на композицию икон, вернее, полную ориентированность греческих художников XIX в. при написании икон на графические образцы. А. Турта открывает новое направление в изучении греческой гравюры в области иконографии. Приводит графические прототипы ряда икон, одним из которых является образ Богородицы «Неувядаемый цвет, с акафистом», присутствующий в русских коллекциях (например, такая гравюра есть в собрании Музея Московской духовной академии, Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника; в Российской государственной библиотеке хранится русская копия венецианского листа Джанантонио Дзулиани). Исследовательница отмечает, что причина такого заимствования коренится в общем упадке богословской мысли и утрате Грецией после османского и западного влияния иконописных традиций Византии. Главным аргументом догматической точности графических образцов выступает в это время именно их афонское происхождение [17, с. 79].

Факты относительно истории греческой графики можно также почерпнуть из ряда каталогов, издававшихся в разных странах. Отдельные каталоги содержат изображения гравюр, идентичных тем, которые входят в коллекции отечественных музеев и библиотек. Научной задачей подобных изданий было введение в научный оборот уже известных коллекций или произведений временных выставок, знакомство широкой общественности с этим искусством.

Один из таких каталогов издан в Македонии — «Графические листы XVIII–XIX вв. из собрания музея Прилепа». В нем имеется краткая вступительная статья, содержащая данные об истории формирования коллекции, хранения и изучения гравюр. Каталог интересен еще и тем, что визуально представляет все собрание города Прилепа [18].

В контексте темы исследования заслуживает также внимания каталог выставки, проходившей в Торонто, — «Православные религиозные гравюры XVIII–XX вв.», изданный в Афинах в 2001 году. Специально для этой выставки Музей Византийской культуры предоставил гравюры из коллекции Д. Папастрату. К данному каталогу были подготовлены две вступительные статьи, одна из которых принадлежит профессору Г. Галаварису, другая — А. Турта [19, 20].

Каталог «Иконы на бумаге» издан в 1998 г. в Фессалониках. В статье к каталогу А. Турта описывает историю развития православной гравюры на Востоке, выявляет элементы западных влияний в иконографии [21].

Еще одна статья в этом каталоге написана Анной Эгер. Это исследование отличает более узкая тематика — оно посвящено греческим гравюрам, изданным в Вене. Автор статьи, рассматривая историю греческой диаспоры в Вене и связанную с ней издательскую деятельность, находит ее истоки в междunarодных связях Австрии и Византии. А. Эгер отмечает первые ключевые публикации, например, изданное в 1749 г. Х. Жефаровичем совместно с печатником Томасом Месмером «Описание Иерусалима» на греческом языке. Автор обращает внимание на стилистику производившихся в Вене гравюр и варианты изменения композиции в XVIII в. [22].

Польский искусствовед Вальдемар Делуга посвятил цикл публикаций, преимущественно основанных на материалах польских собраний, греческой графике. Он исследовал коллекции Национальной библиотеки Польши, Национального музея в Варшаве, Музея народной архитектуры города Санок, других польских музеев, в том числе и Львовских собраний (Львовской национальной научной библиотеки им. В. Стефаника, Национального музея во Львове им. А. Шептицкого), так как в XVII в. часть территории современной Украины относилась к государству Речи Посполитой, а в более поздние периоды входила в состав Польши. В своих исследованиях польский историк искусства опирался и на другие европейские собрания. Важные материалы были обнаружены им в связи с изучением деятельности гравера Никодима Зубрицкого (?–1724) и синайских гравюр в Париже, в Уппсальском университете.

Первая его публикация о синайской графике вышла в 1997 г. под названием «Виды Синая из Львова». В статье В. Делуга описал три вида Синая Никодима Зубрицкого — масштабные, панорамные работы, наполненные деталями. Автор считает, что они были выполнены как реплика с гравюры 1569 г. венецианца Джованни Баттиста Фонтана (1524–1587). Мотив трех пиков он связывает с тринитарной символикой. В результате иконографических изысканий В. Делуга выявил граверов, ориентировавшихся на творчество Н. Зубрицкого. Автор отмечает значение этих листов, которые стали вкладом в культурные взаимоотношения между православными монастырями [23]. Продолжая исследование графического наследия Н. Зубрицкого, В. Делуга изучал первые работы гравера — «Пантократор» и «Одигитрия» (вторая половина XVII в.). Их особенностью являются надписи на еврейском языке, которые он интерпретировал как проповедь среди иудеев [24]. Изучая деятельность греческой диаспоры во Львове, автор рассматривал ее вклад в культуру и развитие искусства [25]. Одна из работ В. Делуги посвящена непосредственно церковной греческой гравюре, ее историографическому изучению [26].

Помимо панорамных видов Синая, которым уделено значительное место в трудах В. Делуги,

его интересовали похожие по жанру христианские панорамные изображения — виды Святой земли, Иерусалима, Гроба Господня. Эти изображения известны еще с XV в. и иконографически близки некоторым греческим пейзажным гравюрам по пространственно-композиционным решениям и по назначению в качестве путеводителей для паломников (проскинитариев). В. Делуга считает, что эта традиция зародилась с проскинитариев. Данной теме ученый посвятил несколько публикаций. Он провел сравнительное исследование сербских и русских аналогов и выявил новые памятники [27].

В сборнике статей «Приближение к Святой горе: искусство и литургия в Свято-Екатерининском монастыре на Синае» помещена статья Вероники Делла Доры «Превращение Святых Гор в лестницы на небеса: пересечение топографии и поэтика пространства в поствизантийских религиозных гравюрах горы Синай и горы Афон». На примерах греческих гравюр исследовательница показывает, как формировались представления о Святой горе как лестнице к Небесам на примере двух вершин — Синая и Афона, горы Господа и горы Богоматери. Автор выявляет семантические смыслы видов монастырей в культуре и искусстве, которые повлияли на образы гор в многочисленных проскинитариях с гравюрами; рассказы путешественников, таких как Пьер Белон, который странствовал в XVI в. и описал растительность этих гор, их пейзажи и оставил свои иллюстрации. Автор показала парадигму формирования иконографии горы Синай и Святой горы Афон, сопровождала материал историческими фактами о предпосылках создания эстампов в монастырях [28].

Сотрудник Музея икон в Реклингхаузене доктор Ева Хауштайн-Барч посвятила статью «Иконы на бумаге — графика Горы Афон» в журнале «Гермения» одноименной выставке, которая проходила в 1993 г. в музее. В статье описан феномен греческой гравюры, дана структурная оценка периодам развития афонской гравюры. Автор, опираясь на историографический анализ литературы, называет три основных периода развития графического искусства на Афоне. В первый период — с XVI в. до конца XVII в. — для производства православной религиозной гравюры использовалась техника на дереве, в новом этапе с начала XVIII в. предпочтение отдается гравюре на меди. В третьей и заключительной фазе, длившейся с конца XVIII до конца XIX в., наблюдается возврат к православным традициям, связанный с тем, что в последней четверти XVIII в. святогорские монахи сами овладели техникой гравюры на меди, и местное производство практически полностью удовлетворяло потребности афонских монастырей в графических изображениях. В период освободительной борьбы (Греческой войны за независимость 1821–1829 гг.) примерно десять лет длился перерыв, на Афоне мастерские были унич-

тожены. С 1830-х гг. начинается расцвет греческой гравюры на Афоне, появляется уникальная техника и стилистика. Публикации проиллюстрированы изображениями некоторых редких гравюр [29].

Художник-график греческого происхождения Маркос Кампанис (родился в Афинах в 1955 г.) в 2015 г. опубликовал статью «Печатная традиция на Горе Афон» на сайте православного художественного журнала «Православное искусство». Автор обзорно приводит развитие графического искусства на Горе Афон, представляя Святую гору как ведущий культурный центр Греции. Его насельники активно передавали свои знания соотечественникам, например, монах Агафагелос Триантафиллу — первый преподаватель графического мастерства в Афинской школе изобразительного искусства. Автор поднимает вопрос художественной ценности произведений афонской графики [30].

В связи с юбилеем — 1000-летием присутствия русского монашества на Афоне — в 2016 г. было проведено множество мероприятий, посвященных культурным отношениям между Россией и Грецией, в том числе выставки греческой религиозной гравюры. В Санкт-Петербурге состоялась совместная выставка Государственного музея истории религии и Музея византийской культуры (Салоники), на которой было представлено более 68 гравированных икон на бумаге, на ткани и на медных досках. Издан каталог выставки «Греческая бумажная икона. Диалог Россия — Греция» [31].

Выставка «Благословение Святой Афонской Горы», приуроченная к 1000-летию русского монашества на Афоне, прошла в стенах Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева в 2016 году. В ее каталоге представлены гравюры и иконы из русских собраний [32]. Во вступительной статье раскрывается тема древности культурного и духовного единства Афона и Руси, а также художественных традиций Афона. В каталоге воспроизведена гравюра «Вид скита святого Андрея» 1849 г. — русского скита на Афоне. Созданная в год открытия обители, она была популярна в Российской империи. Много внимания в этой статье уделяется деятельности Петра Ивановича Севастьянова (1811–1867) — создателя первой фотомастерской на Афоне на территории Свято-Андреевского скита. П.И. Севастьянов запечатлел на пяти тысячах фотографиях множество рукописей, икон, интерьеров церквей, всех предметов, имеющих художественную и культурную ценность, которые разошлись в дальнейшем по музеям и способствовали исследованию памятников Афона [32].

В 2012 г. П.И. Севастьянову была посвящена выставка, состоявшаяся в Российской государственной библиотеке и приуроченная к 150-летию Московского публичного и Румянцевского музеев. Здесь демонстрировались рисунки, документы, фо-

тографии собирателя христианских древностей, экспонаты, которые наглядно помогали зрителю погрузиться в эпоху открытий удивительных древних памятников христианского Востока [33].

Афонская гравюра была представлена и в каталоге выставки «Русь и Афон: к 1000-летию присутствия русского монашества на Святой горе», состоявшейся в 2016 г. в выставочном комплексе Храма Христа Спасителя. Гравюра использовалась на выставке преимущественно как иллюстративный материал, дополняющий исторические документы [34]. В сборнике Охридской архиепископии была опубликована статья по иконографии гравюры новомученика Георгия Янинского [35], где представлено исследование новообретенной графической иконы св. мученика Георгия Янинского из церкви свт. Николая с. Кичиницы Мавровской области Македонии.

Греческая гравюра интересовала и продолжает интересовать исследователей, для которых ее изучение является приоритетным национальным вопросом. Первыми, затронувшими эту тему, были сербы, греки и болгары. Они изучали гравюру греческого мира как художественное достояние своего народа. Очень долго не было серьезных работ по этому направлению христианского искусства. В конце XIX в. впервые на греческие гравюры обратили внимание как на исторический памятник, а именно — на сопроводительные надписи, имеющиеся на них. Но сами гравюры еще не рассматривались как объект художественного творчества. С конца XIX в. исследователи начинают выявлять греческие гравюры, находить их матрицы и собирать в коллекции. Поиск образцов активно продолжался до конца XX века. В результате были обнаружены греческие листы в собраниях, находящихся на территории Болгарии, Греции, Сербии, Синае, Польши. Отдельные гравюры известны в некоторых европейских коллекциях и на Американском континенте. Российские собрания представляют большой интерес для дополнения целостной картины сведений о греческой гравюре.

Подводя итог обзора исследований, посвященных греческой гравюре, нужно отметить, что данная тематика была областью разработок немногочисленного круга искусствоведов. Хотя изучение этого феномена началось еще в середине XX в., греческая гравюра по-прежнему остается актуальным объектом для научного исследования. Выявлено большое количество сюжетов, некоторые из них не атрибутированы. Поскольку проблемы иконографии затрагивали только отдельные сюжеты, данное направление в изучении греческой гравюры остается по-прежнему приоритетным.

Исследование греческой гравюры представляет интерес и в контексте церковного искусства. Кроме того, наметился подход, при котором греческая гравюра рассматривается как особый феномен европейской художественной культуры. В рамках данно-

го и более широкого подхода важно изучение влияния греческой гравюры на русское православное искусство и, наоборот, русского церковного искусства на греческое и в целом на восточно-христианское. Греческая гравюра как одна из излюбленных реликвий паломников и особое средство коммуникации помогала более детально представить образ Святой горы в духовной культуре Европы, Балканских стран и России, привлекая интерес и любовь к древним святыням. Осмысление феномена греческой гравюры — новое и важное направление, полноценное исследование которого возможно на базе ее историографического анализа.

Список источников

1. *Didron A.N.* Le Mont Athos. Annales Archéologiques. Paris, 1846. Vol. 4. P. 81.
2. *Brockhaus H.* Die kunst in den Athos-klöstern. Leipzig : F.A. Brockhaus. 1891. 305 S.
3. *Legrand E.* Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des Grecs au dix-huitième siècle. Paris, 1894. [N° 1]. 512 p.; 1895. [N° 2]. 453 p.
4. *Ιουστίνος (Σιμωνοπετρίτης).* Αγιορείτες χαλκογραφοί // Μεταβυζαντινά χαρτικά : πρακτικά επιστημονικής ημερίδας / ed. by A. Τουρτα. Θεσσαλονίκη, 1999. Σ. 59–72.
5. *Davidov D.* Hilendarska grafika. Beograd : Prosveta, 1990. 166 c.
6. *Χυηγοπουλος Α.* Σχεδιάσμα ιστορίας τής Θρησκευτικής ζωγραφικής μετά τήν Αλωσιν. Athens : Η εν Αθηναις αρχαιολογική Εταιρεία, 1957. 380 Σ.
7. *Tomov E.* Bulgarische Graphik der Wiedergeburtzeit. Sofia, 1975. 345 p. (in Bulgarian, with summaries in Russian and German).
8. *Papastratos D.* Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899 : [в 2 т.]. Athens : Papastratos Publ., 1990. Vol. 1. 336 p.
9. *Papastratos D.* Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899 : [в 2 т.]. Athens : Papastratos Publ., 1990. Vol. 2. 634 p.
10. *Давидов Д.* Светогорска графика. Београд : Галерија Срп. акад. наука и уметности, 2004. 231 с.
11. *Davidov D.* Copperplate Engravings of Hristofor Zefarovic for Greek Clients // Μεταβυζαντινά χαρτικά : πρακτικά επιστημονικής ημερίδας / ed. by A. Τουρτα. Θεσσαλονίκη, 1999. Σ. 21–31.
12. *Хромов О.Р., Топурия Н.А.* «Описание Иерусалима» Симона Симоновича и Христофора Жефаровича в русских лубочных изданиях. Исследование и сводный каталог книг, хранящихся в московских собраниях. Москва : Скрипторий, 1996. 100 с.
13. *Хромов О.Р., Корнеева Н.И.* Гравюры Греческого мира в московских собраниях : [каталог]. Москва : Индрик, 1997. С. 9–11.
14. *Хромов О.Р.* Неизвестная венская гравюра «Св. Иоанн Рильский со сценами жития и видом Рильского монастыря» 1844 года и иконографическая традиция изображения святого в графике XVIII–XIX вв. // ΕΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ. Церковное искусство и реставрация памятников истории и культуры: памяти Андрея Георгиевича Жолондзя. Москва : Новый ключ, 2011. Т. 2. С. 200–205.
15. *Хромов О.Р.* Гравюра Луки Зубкова «Преподобные Зосима и Савватий с видом Соловецкого монастыря» и ее греческие источники // Россия и Христианский Восток. Вып. IV–V. Москва : Языки славянской культуры, 2014. С. 459–474.
16. *Ηλιου Φ.* Αγιογραφοί, ζωγραφοί, χαρακτες και σταμπαδοροι. Η μαρτυρία των καταλογων σθνδρομητων // Μεταβυζαντινά χαρτικά : πρακτικά επιστημονικής ημερίδας / ed. by A. Τουρτα. Θεσσαλονίκη, 1999. Σ. 41–58.
17. *Τουρτα Α.* Η Ζωγραφική των εικονων το XIX αι. και τα χαλκογραφικά της προτυπα: Η περιπτωση των εικονων της Θεσσαλονικης // Μεταβυζαντινά χαρτικά : πρακτικά επιστημονικής ημερίδας / ed. by A. Τουρτα. Θεσσαλονίκη, 1999. Σ. 73–86.
18. *Алексоска С.* Графички листови XVIII Россия и Христианский Восток XIX век од збирката на Музеј Прилеп. АЦЕТОНИ, Прилеп. 2006. С. 2–4.
19. *Calavaris G.* Pelgrimages and Paper Icons. In Search of a Miracle // Orthodox religious engravings 18–20th centuries. Athens : Kapon editions, 2001. P. 14–17.
20. *Tourta A.* Paper Icons orthodox religious engravings from the Dory Papastratos collection in Toronto // Orthodox religious engravings 18th–20th centuries. Athens : Kapon editions, 2001. P. 8–12.
21. *Tourta A.* Griechische orthodoxe graphiken // Ikonen auf Papier. 1998. S. 8–12.
22. *Egger H.* Grieche Druckwerke in Wien. Ikonen auf Papier. 1998. S. 13–15.
23. *Deluga W.* Views of the Sinai from Leopolis. Shoter Notise. Print Quartering, 1997. Vol. XIV. № 4. P. 381–393.
24. *Deluga W.* Paper Icons by Nikodem Zubrzycki. Print Quarterly, 2006. Vol. XXIII. № 2. P. 182–185.
25. *Deluga W.* Greek Patronage of the Arts in Lviv in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Economy and Society in Central and Eastern Europe. Territory, Population, Consumption. Berlin ; Zürich, 2013. P. 289–302.
26. *Deluga W.* Greek church prints. Print Quarterly. 2002. Vol. XIX. № 2. P. 123–135.
27. *Deluga W.* Gravures et vues de Jerusalem dans les Proskynetarions grecs et leurs copies serbes et russes du XVIII siècle // The réal and idéal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic art. Jerusalem, 1997–1998. Vol. 23/24. P. 370–377.
28. *Della Dora V.* Turning Holy mountains into ladders to heaven: overlapping topographies and poetics of space in poste-byzantine sacred engravings of mount Sinai and mount Athos // Approaching the Holy Mountain: art and liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai / ed. by S. Gerstel; R. Nelson. Brepols : Brepols Publishers n.v. ; Turnhout, Belgium, 2010. P. 505–535.

29. *Haustein-Bartch E.* Ikonen auf Papier — Graphik vom Berg Athos // *Hermenia*. 1993. № 1. S. 7–18.
30. *Kampanis M.* The Printmaking Tradition on Mount Athos // *The Orthodox Arts Journal*. 2015. 9 марта. URL: <https://orthodoxartsjournal.org/the-printmaking-tradition-on-mount-athos/> (дата обращения: 20.04.2022).
31. Греческая бумажная икона. Диалог Россия—Греция : каталог. Санкт-Петербург, 2016. 191 с.
32. Благословение Святой Афонской Горы. К 1000-летию русского монашества на Афоне : иконы, рукописи и графика из музейных, библиотечных и частных собраний : выставка в Музее им. Андрея Рублева, 20 мая — 20 июля 2016 г. Москва : Лето, 2016. 87 с.
33. День памяти Петру Севастьянову — собирателю христианских древностей // Российская государственная библиотека : офиц. сайт. URL: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/20126970> (дата обращения: 20.04.2022).
34. Русь и Афон: к 1000-летию присутствия русского монашества на Святой горе. Москва : Кучково поле, 2016. 216 с.
35. *Цветковский С.* Графическая икона святого Георгия Янинского из церкви в Кичинице // *Огледало — Тетовско-гостиварска епархија* : [сборник статей]. 2017. С. 88–92. URL: <http://tge.mk/vesnici/Ogledalo8.pdf> (дата обращения: 20.04.2022).

Historiography of Greek Religious Engravings

Anna L. Krasnova

Moscow Theological Academy, Trinity Lavra of St. Sergius, Sergiev Posad, Moscow Region, 141300, Russia
ORCID 0000-0002-1393-0245
E-mail: anna.my.cloud@icloud.com

Abstract. *The article presents an overview of the literature on the history of the study of Greek religious engravings. For the first time, there is collected information about the Greek engravings, from the first mentions of them by travelers, to scientific works — monographs, articles, catalogs of collections and exhibitions dedicated to this rare phenomenon of mass religious culture of the 19th century, which has received insufficient attention, especially in Russian literature. This kind of art is quite fully represented in Russian collections, but it remains known only to a narrow circle of specialists. The article presents a systematized review of the world literature, which shows the extent of the study of the topic and opens up space for further research. The article shows the first pre-scientific (empirical) experiments in the description and interpretation of Greek engravings as a special type of church art, mainly Athonite. Further, the author considers the first scientific research and analyzes the monumental works on which all subsequent scientists rely. These are such catalogs as “Paper Icons” by D. Papastratu (in two volumes), “Khilandar Graphics”, “Svyatogorsk Graphics” by D. Davydov. Along with the studies of the main contemporary authors, there are also mentioned studies related to the theme of Greek engraving in an indirect way — those concerning the genesis of the phenomenon of this type of church art. These are studies of proskynetarions, specific engravings and paintings with views of holy places. The article concludes with a historiographic survey of recently published Russian catalogs and studies. This presentation structure cor-*

responds to the task of studying the interest of scientists in this kind of art, identifying scientific problems that attracted researchers in different periods of time.

Key words: historiography, Greek paper icons of the 17th–19th centuries, Greek religious engravings research history, Athos, Sinai, graphics, fine art.

Citation: Krasnova A.L. Historiography of Greek Religious Engravings, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 256–265. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-256-265.

References

1. Didron A.N. *Le Mont Athos. Annales Archéologiques*. Paris, 1846, vol. 4, p. 81.
2. Brockhaus H. *Die kunst in den Athos-klöstern*. Leipzig, 1891, 305 p.
3. Legrand E. *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des Grecs au dix-huitième siècle*. Paris, 1894, 512 p., 1895, 453 p.
4. Ioustinos (Simonopetritis). Engravers of the Mount Athos, *Metavyzantina Charaktika praktika epistimonikis imeridas*. Thessaloniki, 1995, pp. 59–72 (in Greek).
5. Davidov D. *Hilandarska grafika* [The Graphic of the Hilandar Monastery]. Belgrade, 1990, 166 p. (in Serb.).
6. Xyngopoulos A. *Schediasma istorias tis Thriskeftikis zografikis meta tin Alosin*. Athens, 1957, 380 p. (in Greek).
7. Tomov E. *Bulgarische Graphik der Wiedergeburtzeit*. Sofia, 1975, 345 p. (in Bulgarian, with summaries in Russian and German).
8. Papastratos D. *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899*. Athens, 1990, vol. 1, 336 p.
9. Papastratos D. *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899*. Athens, 1990, vol. 2, 634 p.
10. Davidov D. *Svetogorska grafika* [The Graphic of the Mount Athos]. Belgrade, 2004, 231 p. (in Serb.).
11. Davidov D. Copperplate Engravings of Hristofor Zefarovic for Greek Clients, *Metavyzantina Charaktika praktika epistimonikis imeridas*. Thessaloniki, 1995, pp. 21–31.

12. Khromov O.R., Topuriya N.A. "Description of Jerusalem" by Simeon Simonovich and Christopher Zhefarovich in Russian Popular Prints. Research and Consolidated Catalog of Books Stored in Moscow Collections. Moscow, 1996, 100 p. (in Russ.).
13. Khromov O.R., Korneeva N.I. *Engravings of the Greek World in Moscow Collections*. Moscow, 1997, pp. 9–11 (in Russ.).
14. Khromov O.R. Unknown Viennese Engraving "St. John of Rila with Scenes of the Life and a View of the Rila Monastery" of 1844, and the Iconographic Tradition of Depicting a Saint in the Graphics of the 18th and 19th Centuries, *EIKON KAI TECHNI. Church Art and Restoration of Historical and Cultural Monuments: In Memory of Andrey Georgyevich Zholondz*. Moscow, 2011, vol. 2, pp. 200–205 (in Russ.).
15. Khromov O.R. Luka Zubkov's Engraving "Venerable Zosima and Savvaty with a View of the Solovetsky Monastery" and its Greek Sources, *Rossiya i Khristianskii Vostok* [Russia and the Christian East], issue IV–V. Moscow, 2014, pp. 459–474 (in Russ.).
16. Iliou F. Hagiographers, Painters, Engravers and Printers. The Testimony of the Lists of Passengers, *Metavyzantina Charaktika praktika epistimonikis imeridas*. Thessaloniki, 1995, pp. 41–58 (in Greek).
17. Tourta A. I Zografiki ton eikonon to XIX ai. kai ta chalkografika tis protypa: I periptosi ton eikonon tis Thessalonikis, *Metavyzantina Charaktika praktika epistimonikis imeridas*. Thessaloniki, 1995, pp. 73–86 (in Greek).
18. Aleksoska S. *The XVIII–XIX c. Engravings from the Museum of Prilep*, 2006, pp. 2–4 (in Maced.).
19. Calavaris G. Pelgrimimages and Paper Icons. In Search of a Miracle, *Orthodox Religious Engravings 18–20th Centuries*. Athens, 2001, pp. 14–17.
20. Tourta A. Paper Icons Orthodox Religious Engravings from the Dory Papastratos Collection in Toronto, *Orthodox Religious Engravings 18th–20th Centuries*. Athens, 2001, pp. 8–12.
21. Tourta A. Griechische orthodoxe graphiken, *Ikonen auf Papier*, 1998, pp. 8–12.
22. Egger H. *Grieche Druckwerke in Wien. Ikonen auf Papier*, 1998, pp. 13–15.
23. Deluga W. *Views of the Sinai from Leopolis. Shoter Notise. Print Quartering*, 1997, vol. XIV, no. 4, pp. 381–393 (in Russ.).
24. Deluga W. *Paper Icons by Nikodem Zubrzycki. Print Quarterly*, 2006, vol. XXIII, no. 2, pp. 182–185.
25. Deluga W. Greek Patronage of the Arts in Lviv in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, *Economy and Society in Central and Eastern Europe. Territory, Population, Consumption*. Berlin, Zürich, 2013, pp. 289–302.
26. Deluga W. *Greek Church Prints. Print Quarterly*, 2002, vol. XIX, no. 2, pp. 123–135.
27. Deluga W. Gravures et vues de Jerusalem dans les Proskenarions grecs et leurs copies serbes et russes du XVIII siècle, *The Réal and Idéal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*. Jerusalem, 1997–1998, vol. 23/24, pp. 370–377.
28. Della Dora V. Turning Holy Mountains into Ladders to Heaven: Overlapping Topographies and Poetics of Space in Post-Byzantine Sacred Engravings of Mount Sinai and Mount Athos, *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*. Turnhout, 2010, pp. 505–535.
29. Haustein-Bartch E. Ikonen auf Papier — Graphik vom Berg Athos, *Hermenia*, 1993, no. 1, pp. 7–18.
30. Kampanis M. The Printmaking Tradition on Mount Athos, *The Orthodox Arts Journal*, 2015, March 9. Available at: <https://orthodoxartsjournal.org/the-printmaking-tradition-on-mount-athos/> (accessed 20.04.2022).
31. *Grecheskaya bumazhnaya ikona. Dialog Rossiya-Gretsiya: katalog* [Greek Paper Icon. Russia-Greece Dialogue: catalog]. St. Petersburg, 2016, 191 p.
32. *Blagoslovenie Svyatoi Afonskoi Gory. K 1000-letiyu russkogo monashestva na Afone: ikony, rukopisi i grafika iz muzeinykh, bibliotechnykh i chastnykh sobraniy: vystavka v Muzei im. Andrey Rubleva, 20 maya — 20 iyulya 2016 g.* [Blessing of the Holy Mount Athos. To the 1000th Anniversary of Russian Monasticism on Mount Athos: Icons, Manuscripts and Graphics from Museums, Libraries and Private Collections: Exhibition at the Andrei Rublev Museum, May 20 — July 20, 2016]. Moscow, 2016, 87 p.
33. Tribute to the Memory of Pyotr Sevastyanov — a Collector of Christian Antiquities, *Russian State Library: official website*. Available at: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/20126970> (accessed 20.04.2022) (in Russ.).
34. *Rus' i Afon: k 1000-letiyu prisutstviya russkogo monashestva na Svyatoi gore* [Rus and Athos: To the 1000th Anniversary of the Presence of Russian Monasticism on the Holy Mountain]. Moscow, 2016, 216 p.
35. Tsvetkovsky S. Graphic Icon of St. George of Janina from the Church in Kičnica, *Ogledalo — Tetovsko-gostivarska eparkhija*, 2017, pp. 88–92. Available at: <http://tge.mk/vesnici/Ogledalo8.pdf> (accessed 20.04.2022) (in Maced.).

А.А. ТРОИЦКАЯ

ЗНАКИ ПИЛИГРИМОВ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК

Анна Алексеевна Троицкая,

Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
Институт экономики и управления,
кафедра туризма, сервиса и гостеприимства,
доцент
Реки Мойки наб., д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0001-5756-4366; SPIN 4166-1735
E-mail: annatroitckaya@gmail.com

Реферат. В статье рассматривается вопрос о преемственности ренессансными светскими знаками — шляпными брошами — формы и композиции позднесредневековых значков пилигримов. Более сотни европейских портретов конца XV — первой половины XVI в. представляют модель в головном уборе, декорированном подобной медалью или брошью, часто с эмблематическим изображением внутри. Происхождение этого аксессуара связано с религиозной традицией — хранением небольших медальонов из паломнических мест, выполненных из дешевых металлов или воска и известных как «знаки пилигримов». Актуальность исследования заключается в сопоставлении культурных традиций, изучаемых обычно отдельно друг от друга из-за принадлежности к разным периодам истории искусства, а также в попытке проследить их преемственность. Интерес представляет не только формальное сходство религиозных и светских знаков, но и выявление точек их перехода из статуса предмета, обладающего сакральным смыслом, в статус знака личной идентификации владельца. С этой целью в статье освещены основные аспекты существования и функционирования паломнических знаков, проанализированы практики их приобретения, ношения и хранения. Уделено внимание развитию их внешних форм, разнообразию материалов, а также значениям, которыми эти знаки наделялись в повседневной жизни. Таким образом,

в статье исследован процесс функционального перемещения знаков паломника из религиозной сферы, в которой они выступали свидетельствами благочестивых путешествий, в область частной жизни, где поначалу знаки на шляпах все еще сохраняли значение религиозного покровительства. В отдельных примерах портретных изображений представлена практика ношения ювелирных значков-брошей, ставших частью аристократического модного костюма, элементы которого могут быть интерпретированы в контексте практик личной идентификации. В этой роли знаки на шляпах подразумевают своеобразное высказывание чувств, настроений и интенций портретируемого. В процессе сравнения ренессансных брошей и значков паломников проявляется и их существенное семантическое различие, организующее визуальный нарратив.

Ключевые слова: паломничества в Западной Европе, знаки пилигримов, реликвии, благочестие, паломнические маршруты, шляпные броши, ренессансный портрет, идентичность, культурные практики.

Для цитирования: Троицкая А.А. Знаки пилигримов в контексте европейских культурных практик // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 266—273. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-266-273.

Небольшие изображения, в том числе образы небесных патронов, на ренессансных шляпах в светском костюме первой половины XVI в. восходят к более ранним европейским традициям и имеют определенное отношение к средневековым паломническим маршрутам, целью которых было не только поклонение святыне, но и само путешествие к ней.

В самых разных местах средневековой Европы продавались значки с изображением святого или

его символа, сделанные из олова, свинца или более дорогих материалов. Помимо меморативной функции — сохранения памяти о посещении святынь, значки играли роль материального свидетельства. Паломники прикрепляли эти медальоны к своей одежде в знак почитания святого, как доказательство посещения культового места, а порой и в качестве защитного амулета, и, если обратный путь складывался удачно, привозили на родину. Таким образом, каждый из таких пилигримских знаков символизировал путешествие, движение внутри сети паломнических мест, которая развивалась и уплотнялась на протяжении Средневековья вплоть до раннего Нового времени. Об историческом диапазоне и количестве значков пилигримов сегодня мы можем только догадываться: материалы, из которых они были выполнены, порой не отличались долговечностью, поскольку сами значки должны были быть доступны любому путешественнику и часто выполнялись из дешевых металлов. Однако сохранились и косвенные свидетельства существования и развития этих религиозных принадлежностей. Ряд произведений изобразительного искусства демонстрирует сложившуюся в различных социальных кругах практику ношения знаков пилигримов. В этой связи интересны и портреты, представляющие частные примеры ношения значков религиозного покровительства. Для них характерно изображение скорее изготовленных на заказ медальонов, чем знаков, полученных в результате массовой отливки.

Такие символические аксессуары в исследовательской литературе получили название *pilgrim badges* или «знаки пилигримов». Среди них выделяются небольшие значки, прикрепляемые преимущественно к одежде, ампульные знаки-евлогии (для капель святой воды или масла). Также исследователи упоминают полученные с помощью знаков пилигримов отпечатки и рельефы на церковных колоколах в некоторых регионах Европы [1, р. 179–182; 2, S. 20–22] наряду с практиками, связанными с этими знаками.

Большинство значков паломников датируются приблизительно периодом высокого и позднего Средневековья, расцвет их производства и обращения отмечен между 1130 и 1537 гг. [1, р. 169], хотя культ реликвий и потребность обладания ими или другими предметами, сохраняющими их харизматическое действие, безусловно, были сформированы намного раньше. Так, важным событием для увеличения производства паломнических знаков стало разрешение в 1199 г. Папы Иннокентия III отливать и продавать в Ватикане «свинцовые и оловянные знаки с изображениями апостолов Петра и Павла, предназначенные для усиления чувств посетителей и в доказательство совершения ими путешествия» [3, р. 141]. Пример подобного изделия: знак



Рис. 1. Знак паломника с изображением святых Петра и Павла. XIII в. Изготовлен в Риме. Свинцовый сплав. 3,84 × 3 см.

Британский музей, Лондон.

© The Trustees of the British Museum

Источник: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613337108>

паломника с изображением святых Петра и Павла (XIII в.), изготовленный в Риме (рис. 1).

Распространение пилигримских знаков географически повторяет самые известные направления путешествий, связанные с важнейшими, высокостатусными центрами паломничества Средневековья, где пилигримы совершали молитвы, участвовали в процессиях и мессах. Для того, чтобы паломничество состоялось, движение к назначенному месту должно было быть осмысленным, стать путешествием души и сердца, в результате которого путник достиг бы святыни духовно подготовленным. Но мотивы и причины паломничества и рискованных странствий были многообразны: от исполнения налагаемой епитимии до попыток чудесного исцеления от недугов. Так, Й. Хейзинга приводит примеры и свидетельства путешествий, принимавших форму развлечения, свидания с возлюбленным — как следствие «обмирщения веры» [4, с. 175–176]. «Странствие, воспринятое как аллегория жизни человеческой и суровая форма покаяния, как подвиг во имя веры, как военная экспедиция, как исполнение обета и кара, как самоуглубленная медитация, как тщеславное любопытство и атрибут куртуазного поведения, — вот неполный перечень тех образов, в которых паломничество предстает перед исследователем средневековой культуры» [5, с. 70].

Маршруты и места поклонения образовывали своего рода сеть на карте, формируя ментальную топографию средневековой Европы. Устремленность к святыням влекла за собой и своеобразное обращение с пространством, размеченным предписаниями

остановок для посещения церквей и монастырей, лежащих на пути к конечной цели маршрута, а также включающим «города, которые надлежит пройти, места, где необходимо остановиться на ночь, на молитву и т. д.» [6, р. 120]. Эти действия отчасти были регламентированы своеобразными путеводителями паломников, или итинерариями, такими как пятая книга Кодекса Каликста (XII в.), отчасти были намечены столбиками-указателями пути к святыне. Археологические находки паломнических знаков, в том числе в погребениях, сопоставление места находки с предполагаемым по изображению на знаке местом его происхождения дополняют эту условную разметку карты средневековой Европы.

После возвращения домой паломники могли продолжать носить эти значки на шляпе или воротнике одежды, публично подчеркивая свою религиозную преданность и сам факт посещения святых мест. В качестве альтернативы значки могли быть встроены в пространство частного дома: их вешали на стену как моленные образы или размещали в любом месте, где требовалось их благотворное воздействие. Состоятельные и образованные обладатели значков могли позволить себе их хранение на страницах богослужебных книг, к которым значки паломничества пришивались, что, по всей вероятности, подчеркивало религиозно-мистическую ценность манускрипта¹. К практике «вшивания» обращались, например, Габсбурги, страстно набожные Карл V и его брат Фердинанд [8; 9]. Значки пилигримов, их рельефные отпечатки и особенно следы их крепления к странице встречаются в рукописных книгах, которые можно датировать второй половиной XV в., ближе к 1460-м гг. [8, р. 199]. Не только сами значки, но и их изображения, имитирующие вшитые знаки, появились в некоторых часословах, выполненных фламандскими мастерами, часто заполняя поля или целые страницы, например в Часослове Энгельберта Нассау (1470–1490, Библиотека Бодли, Оксфорд) или в Часослове Хуаны Кастильской (1496–1506, Британская библиотека, Лондон). Описывая значки, изображенные в Часослове Хуаны Кастильской, Ханеке ван Асперен отмечает, что они дополняются символическими изображениями, содержащими монограммы и другие религиозные знаки. Медальоны, бейджи, подобные изображенным в книге значкам, существовали в реальности, но ни-

как не относились к конкретным местам паломничества, совершенного владельцем книги [8, р. 216].

На вшитых значках, по всей вероятности, образы святых не имели какого-то прямого отношения к содержанию страниц, где они были помещены, так же как и к сюжетам иллюминаций (хотя ряд исключений, указывающих на некоторые соответствия, все же упоминается у М. Фостер-Кэмпбелл [7, р. 247–248]). В большинстве случаев между словами молитв и вшитыми в книгу объектами сохранялась мистическая связь. Исследователь пилигримских знаков Йос Колдевей называет эту связь «искрой святости», перенесенной с места паломничества в этих значках. Он же отмечает, что «конкретная реальность предмета, привезенного из святого места, соединялась таким образом с абстрактной духовностью молитвы или библейского текста» [10, р. 211], нарочитое противопоставление абстрактного/конкретного здесь лишь подчеркивает возникающее в связи с описанной практикой усиление эффекта религиозного переживания через осознание религиозного артефакта.

Убедительными представляются версии об использовании вшитых в книгу значков в качестве отметки (закладки) особенно важной страницы [9] или в качестве способа вновь пережить духовное путешествие виртуально [7]. Еще одно объяснение указывает и на исключительно практическую функцию обеспечения сохранности свидетельств паломничества. Что же касается изображений, имитирующих настоящие знаки пилигримов, помимо безусловной магической роли, связанной с их размещением в молитвенной книге, они также демонстрировали высокое мастерство иллюминатора и состоятельность заказчика.

Примеры рафинированного использования паломнических знаков и сохранения их на страницах книги могут быть интересны и в качестве источников наших представлений об этих объектах. Места современного обнаружения значков (помимо рассмотренных выше) не так разнообразны: в земле (часто в захоронениях) и в воде. Случаи нахождения значков пилигримов в европейских реках (например, целая коллекция, обнаруженная в годы реконструкции берега Сены), исследовались еще в XIX в. Артуром Форже [11]. В дальнейшем это послужило основанием для гипотезы о намеренном сбрасывании в воду знаков пилигримов, с загадыванием желания, чтением молитвы, подобно распространенному туристическому обычаю бросания монеты на счастье [12, р. 2]. Это предположение кажется малоубедительным, особенно в сравнении с приведенными выше примерами бережного хранения знаков. Многочисленные археологические находки в земле, в том числе в могилах, также опровергают традицию «бросания». Скорее попадание знаков в реки было связано со смещением грунта, а также — как

¹ Тема значков, вшитых или изображенных в книгах, давно вызывает интерес со стороны ученых разных направлений от археологов до исследователей иллюминированных манускриптов. Меган Фостер-Кэмпбелл в своей статье упоминает среди них Курта Кёстера, одним из первых обратившегося к этой уникальной практике и собравшего список из 25 манускриптов с паломническими знаками, а также ряд других исследователей, в том числе внесших вклад в создание электронной базы Kunera (<https://www.kunera.nl/>), объединяющей сведения о найденных на территории Европы значках в общей виртуальной карте [7, р. 228].

это было во время Реформации — уничтожением святынь в XVI в. и в конечном счете их утилизацией как утративших свою ценность и необходимость. Помимо знаков паломников, подобные значки с религиозными мотивами также выпускались и продавались во время различных церковных праздников и фестивалей [13, р. 3], что усиливало эффект их меморативной функции и географию распространения.

О диапазоне изображений и количестве значков пилигримов сегодня мы можем только догадываться: материалы, из которых они выполнялись, были дешевыми и недолговечными, зато делали эту религиозную продукцию доступной любому путешественнику. Широкое распространение получили значки из свинца и свинцово-оловянного сплава (олова). Техника изготовления была простой: металлы с низкой температурой плавления не требовали высокого уровня обработки и часто производились массово с помощью литейных форм. Значки могли быть также сделаны из драгоценных металлов, золота и серебра. Например, при посещении церкви и статуи Пресвятой Девы Марии в Булони в 1420 г. герцог и герцогиня Бургундские приобрели шестнадцать серебряных значков, а во время более позднего посещения того же места в 1456 г. граф Шароле купил пять золотых значков паломника [14, р. 79]. При этом стилистика изображений менялась в меньшей мере.

Форма многих из дошедших до нашего времени пилигримских знаков характерна для определенного места паломничества и святого: от знаменитых раковин Святого Иакова до квадратных (по форме плата Святой Вероники) верниклей. Однако постепенно большинство паломнических жетонов было сведено к круглому контуру, напоминавшему форму медали: таков, например, круглый знак пилигрима с изображением самой Святой Вероники, держащей плат с образом Иисуса (XV в., Британский музей, Лондон). Циркулярная форма позволяла дополнить изображение надписью по периметру, как в данном примере: O MATER DEI MEMENTON MEY («Матерь Божья, помни обо мне»). Краткие слова мольбы подкрепляли сконцентрированную в знаке охранительную силу. Вера в их оберегающие и целительные возможности восходит к дохристианской традиции вотивных объектов. Перенос значения целого (например, мощей святого) на его часть обеспечивало значки пилигримов свойствами «контактной» реликвии для соприкосновения с почитаемым предметом.

Появление круглых по форме паломнических знаков было связано, прежде всего, с их содержанием. Например, значки с изображением головы Иоанна Крестителя, изготовленные преимущественно в Амьене как знаки главной реликвии города и известные уже с XIII в., повторяли круглую форму блюда, на котором покоилась голова святого (знак паломника с изображением головы Иоанна Крестителя из Амьена, XIII в., Музей г. Перт, Шот-



Рис. 2. Знак паломника с изображением головы Иоанна Крестителя.
Амьен. XV в. Свинцовый сплав. 2,35 см диам.
Британский музей, Лондон. © The Trustees of the British Museum
Источник: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0701-5210



Рис. 3. Шляпная брошь с изображением головы Иоанна Крестителя.
Франция. Ок. 1500—1525. Золото, эмаль. 4,2 см диам.
Музей Виктории и Альберта, Лондон.
© Victoria and Albert Museum, London
Источник: <https://collections.vam.ac.uk/item/O114842/hat-badge-unknown/>

ландия). Позже вокруг головы Иоанна возникает сияющий нимб, как, например, на знаке паломника, хранящемся в Британском музее (рис. 2). Знак с изображением головы Иоанна Крестителя (Музей Виктории и Альберта, Лондон) выполнен в XVI в. из золота и эмали, вероятно, на заказ (рис. 3). Он дополнен круговой инскрипцией INTER*NATOS* MVLIERVM*NON*SVREXSIT («Среди всех, от женщин рожденных, никто не поднялся выше»). Этот



Рис. 4. Бернарт ван Орлей (атриб). Портрет Карла V. 1520-е гг. Дерево, масло. 42 × 22 см. Галерея Боргезе, Рим.
Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_V_Strigel.jpg



Рис. 5. Портрет неизвестного дворянина. Северо-нидерландская школа (Я. Моссарт?). 1520-е гг. Дерево, масло. 41,3 × 29,5 см. Частная коллекция
Источник: <https://rkd.nl/explore/images/19777>

текст может указывать на несколько обстоятельств: поклонение святому, подкрепленное паломничеством к его мощам, образ благочестивой жизни, имя владельца, совпадающее с именем Иоанна Крестителя, или дату рождения владельца, приходящуюся на один из праздников в честь святого. Знак пилигрима превратился в предмет ювелирной работы для частного лица, в знак личностной идентичности.

Медальон с изображением головы Иоанна Крестителя из чикагской коллекции Альсдорфов (ок. 1500. Музей Института искусств, Чикаго), внешне практически идентичный лондонскому, обрамлен надписью другого рода, которая дает представление об одной из главных функций этой драгоценности — защитной. Надпись гласит: SANCTI JOHANNES BAPTISTA ORA PRO — «Святой Иоанн Креститель, молись за...» [15]. Ora pro — инскрипция, часто сопровождающая изображения на значках пилигримов, хотя пример из чикагской коллекции опять же отличается тем, что выполнялся ювелиром и, скорее всего, на заказ.

Предположение о постепенном вытеснении круглой формой всех остальных конфигураций паломнических знаков было выдвинуто еще в 1908 г. на собрании Общества антикваров в Лондоне сэром Джоном Эвансом [16, р. 102–103]. Это изменение совпадает с постепенным появлением к началу XVI в. новых значков для шляп, имеющих светское содержание и/или выступающих в качестве личных эмблем.

Существует заметное различие между светской брошью для шляпы (в исследовательской литературе — hat badge, также употребляется «знак отличия» — enseigne) и ее возможными предшественниками. Если значок пилигрима использовался как визуальный символ места, посещенного паломником, то эмблематически решенный декор шляпы мог представлять собой различные визуальные нарративы, включая религиозные и светские убеждения владельца, персональные motto (девизы), знаки военной принадлежности и выражения религиозных и личных пристрастий. Если знак паломника нес в себе часть той сакральной силы, которой было наделено место обитания святыни, то знаки светского характера предлагали постичь внутреннюю силу индивидуального высказывания, глубина которого была сжата до размеров эмблемы. Это были «два рода образов», как пишет Х. Бельтинг, говоря о смене эпох визуальности в начале Нового времени [17, с. 509–510]. В конечном счете ренессансные шляпные броши рассматривались как персональные драгоценности и оставались модным аксессуаром не так долго — последние десятилетия XV и первую половину XVI в., но сохранилось довольно много визуальных свидетельств их ношения.

При сравнении двух близких по времени создания произведений — портрета короля Карла V работы Бернарта ван Орлея (1520-е гг., Галерея Боргезе, Рим; рис. 4) и портрета неизвестного (1520-е гг.,

Нидерландская школа, частная коллекция; рис. 5) — мы обнаруживаем общую композиционную схему, масштаб и расположение брошей на головных уборах, но абсолютно разные семантические уровни рисунков этих брошей. К шляпе Карла V приколот знак Девы Марии, покровительницы Габсбургов, обрамленный надписью O METTER DEI ME MENTO MEI («Мать Божья, помни обо мне»). На шляпе молодого дворянина работы нидерландского мастера красуется цветущий подсолнух, отсылающий к эмблеме верности, поклонения, а также покровительства земного или небесного. Относительно этого портрета Ивонн Хакенброх предположила, что подсолнух в цвету в данном случае имеет религиозный контекст как цветок, обращенный к Богу [18, р. 166]. Так или иначе, способ представления идеи или риторический прием в рассматриваемых примерах различен, хотя формально оба портрета являют собой образец ренессансного подхода к изображению личности.

Прослеживая родословную ювелирных брошей, Наташа Авейс-Дин указывает на военный контекст, когда король, стремясь выделить себя из числа служащих своей армии, прикалывал к шляпе персональный знак. Эта практика связана с историей вступления французского короля Карла VIII в Неаполь, где шляпная брошь и распространилась в виде модного элемента одежды итальянцев. Предположение подтверждается изображением въезда Карла VIII из «Неапольских хроник»². При этом не отрицается и второй путь развития шляпных брошей, о котором мы уже говорили, — через трансформацию формы и содержания значков пилигримов [19]. Объединяющим для всех этих знаков становится функция идентификации и самоидентификации. Распространившиеся в XVI в. эмблемы и motto, включенные в портрет, позволяли добавить к этим функциям обозначение личностного концепта через индивидуальные статусы, касающиеся состояний, мыслей и чувств, как бы присущих изображенному.

Авторы сборника «Харизматические объекты. От Древнего Рима до Средневековья» причисляют пилигримские знаки к материальным объектам, наделенным «харизмой», обладающим способностью вызывать благоговение, служащим проводниками Божественной благодати и, соответственно, выступающим в качестве акторов, влияющих на социокультурное пространство своего времени [1; 20]. Эта акторная роль сохранялась за значками на шляпах даже тогда, когда они не доставлялись из святых мест, а изготавливались ювелиром на заказ. Формально эти знаки воспроизводили не религиозные образы, а отвлеченные эмблематические структу-

ры, при этом они утрачивали, словами Х. Бельтинга, свою «сакральную ауру». Декоративные функции шляпных брошей дополнялись семантическими, и диапазон их значений был разнообразен, от знаков личного благочестия до геральдических элементов.

Сложившиеся в значках паломников композиционные схемы и традиционные образы отображают визуальные коды общего нарратива и в то же время связаны с индивидуальным религиозным чувством, личным подвигом (путешествия к святым местам), функцией персонального охранительного знака. Их распространение внутри европейского континента, изменение вида, форм и практик почитания связаны с культурой восприятия сакрального образа. Последовавшее за ними увлечение персональной эмблематикой, отразившееся в рисунке шляпных брошей, обнаруживает продолжение развития чувства индивидуального, а также новое понимание личностной идентичности, применимое к портретным образам раннего Нового времени.

Список источников

1. *Simonsen M.F.* Medieval Pilgrim Badges: Souvenirs or valuable charismatic objects? // *Charismatic Objects. From Roman Times to the Middle Ages* / eds. by M. Vedeler, I.M. Røstad, E.S. Kristoffersen, Z.T. Gløstad. Oslo : Cappelen Damm Akademisk, 2018. P. 169–196.
2. *Andersson L.* Pilgrimsmärken och vallfart : Medeltida pilgrimskultur i Skandinavien. Akademisk avhandling. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1989. 229 S.
3. *Spencer B.* Pilgrim Souvenirs and Secular Badges : Medieval Finds from Excavations in London. London : Stationery Office, 1998. 349 p.
4. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / пер. [с нидерл.] Д.В. Сильвестрова. Москва : Наука, 1988. 539 с.
5. *Арутюнян Ю.И.* Homo viator: образ паломника в контексте средневековой европейской традиции // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.* 2010. № 1 (5). С. 65–71.
6. *Certeau M.* The Practice of Everyday Life. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1984. 260 p.
7. *Foster-Campbell M.H.* Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts // *Push Me, Pull You. Vol. 1 : Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art.* Leiden ; Boston : Brill, 2011. P. 227–276.
8. *Asperen H. van.* The Habsburgs and their Pilgrimage Souvenirs. Pilgrim badges in the Devotional Books of Charles V, Ferdinand of Austria and Joanna of Castile // *Wallfahrer Aus Dem Osten. Mittelalterlichen Pilgerzeichen Zwischen Ostsee, Donau Und Seine (Europäische Wallfahrtsstudien, 10)* / hrsg. H. Kühne, L. Lambacher, J. Hrdina. Frankfurt am Main : Peter Lang, 2013. P. 195–219.

² Cronaca della Napoli aragonese (Naples, Italy, ca. 1498). Pierpont Morgan Library, New York.

9. *Asperen H. van.* The Book as Shrine, the Badge as Bookmark: Religious Badges and Pilgrims' Souvenirs in Devotional Manuscripts // *Domestic Devotions in the Early Modern World* / eds. by M. Faini, A. Meneghin. Leiden ; Boston : Brill, 2018. P. 288–312.
10. *Koldewey J.* Pilgrim Badges Painting in Manuscripts: A North Netherlandish Example // *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10–13 December 1989)* / eds. by K. van der Horst, J.-Chr. Klamt. Doornspijk : Davaco, 1991. P. 211–218.
11. *Forgeais A.* Collection de Plombs Historiés trouvés dans la Seine. Sér. 2. Paris : Forgeais, 1863. 220 p.
12. *Lee J.* Medieval pilgrims' badges in rivers: the curious history of a non-theory // *Journal of Art Historiography*. 2014. № 11. URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/lee.pdf> (дата обращения: 17.11.2021).
13. *Mitchiner M.* Medieval pilgrim and secular badges. London : Hawkins Publications, 1986. 288 p.
14. *Evans J.* A History of Jewellery, 1100–1870. 2nd ed. London : Faber and Faber, 1970. 224 p.
15. *Rodini E.* The Language of Stones // *Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection. Art Institute of Chicago Museum Studies*. 2000. Vol. 25. № 2. P. 16–28.
16. *Evans J.* Notes on a collection of Pilgrims' Signs or Amulet // *Proceedings of Society of Antiquaries*, 28th November 1907 to 24th June 1909. 2nd series, vol. XXII. London : Society of Antiquaries, Burlington House, 1909. P. 102–117.
17. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
18. *Hackenbroch Y.* Enseignes : Renaissance Hat Jewels. Firenze : Studio Per Edizioni Scelte, 1996. 395 p.
19. *Awais-Dean N.* Bejewelled: the male body and adornment in early modern England. Ph.D. Thesis. London : Queen Mary University of London, 2012. P. 141–144.
20. *Vedeler M.* The Charismatic Power of Objects // *Charismatic Objects : From Roman Times to the Middle Ages* / eds. by M. Vedeler, I.M. Røstad, E.S. Kristoffersen, Z.T. Glørstad. Oslo : Cappelen Damm Akademisk, 2018. P. 9–29.

Pilgrim Signs in the Context of European Cultural Practices

Anna A. Troitskaya

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika River Emb., St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0001-5756-4366; SPIN 4166-1735
E-mail: annatroitskaya@gmail.com

Abstract. *The main purpose of the paper is to trace the continuity of the form of pilgrim signs: Renaissance secular hat badges inherited the shape and composition of late medieval pilgrim badges. More than a hundred European portraits of the late 15th – first half of the 16th century represent a model in a headdress decorated with a similar medal or badge, often with an emblematic image inside. This accessory originates from the religious tradition of keeping small medallions from pilgrimage sites, made of cheap metals or wax and known as “pilgrim signs”. The relevance of the research lies in the comparison of cultural traditions usually studied separately from each other due to their belonging to different periods of art history, as well as in an attempt to trace their continuity. The author analyzes the process of transferring the semantic meanings of pilgrim badges from the religious sphere to the field of socio-cultural practices associated with secular aristocratic fashion and the goals of personal self-identification. The article highlights the main aspects of the existence and functioning of pilgrimage signs, analyzes the practices of their purchase, wearing and storage. The author examines the development of their external forms, the variety of materi-*

als, as well as the meanings with which these signs were endowed in everyday life. There is found that Renaissance hat badges still retained the meaning of religious patronage. In some examples of portrait images, there is presented the practice of wearing jewelry badges-brooches that were part of aristocratic fashion suits, the elements of which can be interpreted in the context of personal self-identification practices. In this role, the hat badges imply a kind of expression of feelings, moods and intentions of the person portrayed. In the process of comparing the Renaissance brooches and pilgrim signs, there is also manifested their significant semantic difference organizing the visual narrative.

Key words: Western European pilgrimage, pilgrim signs, relics, piety, pilgrimage routes, hat badges, Renaissance portrait, identity, cultural practices.

Citation: Troitskaya A.A. Pilgrim Signs in the Context of European Cultural Practices, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 266–273. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-266-273.

References

1. Simonsen M.F. Medieval Pilgrim Badges: Souvenirs or Valuable Charismatic Objects? *Charismatic Objects. From Roman Times to the Middle Ages*. Oslo, Cappelen Damm Akademisk Publ., 2018, pp. 169–196.
2. Andersson L. *Pilgrimsmärken och vallfart: Medeltida pilgrimskultur i Skandinavien. Akademisk avhandling*. Stockholm, Almqvist & Wiksell Publ., 1989, 229 p.
3. Spencer B. *Pilgrim Souvenirs and Secular Badges: Medieval Finds from Excavations in London*. London, Stationery Office Publ., 1998, 349 p.

4. Huizinga J. *Osen' Srednevekov'ya: issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XIV i XV veka-kh vo Frantsii i Niderlandakh* [The Autumn of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1988, 539 p.
5. Arutyunyan Yu.I. Homo Viator: Pilgrimage in Medieval Western European Tradition, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts], 2010, no. 1 (5), pp. 65–71 (in Russ.).
6. Certeau M. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press Publ., 1984, 260 p.
7. Foster-Campbell M.H. Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts, *Push Me, Pull You. Vol. 1: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2011, pp. 227–276.
8. Asperen H. van. The Habsburgs and their Pilgrimage Souvenirs. Pilgrim Badges in the Devotional Books of Charles V, Ferdinand of Austria and Joanna of Castile, *Wallfahrer Aus Dem Osten. Mittelalterlichen Pilgerzeichen Zwischen Ostsee, Donau Und Seine (Europäische Wallfahrtsstudien, 10)*. Frankfurt am Main, Peter Lang Publ., 2013, pp. 195–219.
9. Asperen H. van. The Book as Shrine, the Badge as Bookmark: Religious Badges and Pilgrims' Souvenirs in Devotional Manuscripts, *Domestic Devotions in the Early Modern World*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2018, pp. 288–312.
10. Koldewij J. Pilgrim Badges Painting in Manuscripts: A North Netherlandish Example, *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10–13 December 1989)*. Doornspijk, Davaco Publ., 1991, pp. 211–218.
11. Forgeais A. *Collection de Plombs Historiés trouvés dans la Seine. Sér. 2*. Paris, Forgeais Publ., 1863, 220 p.
12. Lee J. Medieval Pilgrims' Badges in Rivers: The Curious History of a Non-Theory, *Journal of Art Historiography*, 2014, no. 11. Available at: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/lee.pdf> (accessed 17.11.2021).
13. Mitchiner M. *Medieval Pilgrim and Secular Badges*. London, Hawkins Publications, 1986, 288 p.
14. Evans J. *A History of Jewellery, 1100–1870*. London, Faber and Faber Publ., 1970, 224 p.
15. Rodini E. The Language of Stones, *Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection. Art Institute of Chicago Museum Studies*, 2000, vol. 25, no. 2, pp. 16–28.
16. Evans J. Notes on a collection of Pilgrims' Signs or Amulet, *Proceedings of Society of Antiquaries, 28th November 1907 to 24th June 1909. 2nd series, vol. XXII*. London, Society of Antiquaries, Burlington House Publ., 1909, pp. 102–117.
17. Belting H. *Образ и кул't. Istoriya obraza do epokhi iskusstva* [Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002, 748 p.
18. Hackenbroch Y. *Enseignes: Renaissance Hat Jewels*. Firenze, Studio Per Edizioni Scelte Publ., 1996, 395 p.
19. Awais-Dean N. *Bejewelled: The Male Body and Adornment in Early Modern England. Ph.D. Thesis*. London, Queen Mary University of London Publ., 2012, pp. 141–144.
20. Vedeler M. The Charismatic Power of Objects, *Charismatic Objects: From Roman Times to the Middle Ages*. Oslo, Cappelen Damm Akademisk Publ., 2018, pp. 9–29.

НОВИНКА

Гребенюк Т.В. Владельческие книжные знаки в отделе редких книг Российской государственной библиотеки. Кн. 5. Габеленц — Георг III, король Великобритании и Ирландии : каталог / Т.В. Гребенюк ; Российская гос. б-ка, НИО редких книг (Музей книги). Москва : Пашков дом, 2021. 434 с. : ил..

В каталоге представлены личные, фамильные и родовые российские и иностранные книжные знаки, а также знаки дарственные и мемориальные. Хронологические рамки — с XVI по XX в. Описание каждого книжного знака сопровождается изображением, сведениями о владельце и списком использованной литературы. Записи в каталоге располагаются по алфавиту имен владельцев книжных знаков. Нумерация продолжающаяся.

В пятую книгу включены имена владельцев экслибрисов: Габеленц — Георг III, король Великобритании и Ирландии. Схема расположения материала, элементы описания и принцип составления справочного аппарата те же, что и в предыдущих книгах.

Справки и приобретение:

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70* 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

Г.А. ПУДОВ

«МОРОЗ» ПО ЖЕСТИ — ТЕХНИКА РУССКОГО СУНДУЧНОГО ПРОИЗВОДСТВА

Глеб Александрович Пудов,

Государственный Русский музей,
отдел народного искусства,
старший научный сотрудник
Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, 198151, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0001-7270-8065; SPIN 4343-6211
E-mail: narodnik80@list.ru

Реферат. «Мороз» по жести — техника декорирования, широко применявшаяся в русском сундучном промысле XIX—XX веков. Она основана на кристаллизации расплавленной полуды (смеси олова и свинца) при добавлении капель воды и химической реакции на кристаллизованную полуду смеси серной и азотной кислот. Данному методу украшения сундуков и шкатулок ранее не посвящалось специального исследования. Цель настоящей статьи — выявление истоков и значения этой техники в истории сундучного производства России, определение ее художественных особенностей в сравнении с изделиями зарубежных мастеров, а также анализ конкретных произведений. В качестве материала исследования привлекались экспонаты из собрания отдела народного искусства Государственного Русского музея. Хронологические рамки исследования — XIX—XX столетия. Автор статьи приходит к выводу, что техника «морожения» жести пользовалась популярностью на всей территории России, а не была принадлежностью прикладного искусства только Великого Устюга. На протяжении длительного времени она играла важную роль в отделке сундучных изделий: сундуков, шкатулок, погребцов, ларцов. В некоторых центрах эта техника успешно конкурировала с росписью. Вероятнее всего, «мороз» по жести был явлением заимствованным. Это стало возможным благодаря сложению благоприятных условий, связанных не только с торговлей, но и раз-

витием культуры определенных регионов России. Иностранная техника была адаптирована русскими мастерами в соответствии с требованиями местных художественных традиций.

Ключевые слова: Великий Устюг, Урал, мороз по жести, сундучные изделия, художественные традиции, взаимодействие культур.

Для цитирования: Пудов Г.А. «Мороз» по жести — техника русского сундучного производства // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 274—283. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-274-283.

Многолетнее существование русского сундучного производства обусловило разнообразие методов и способов декорирования (окраска, роспись, тиснение, гравировка,ковка, резьба, использование жестяных полос с хромолитографическими изображениями и др.). Одной из самых эффектных и распространенных техник стал «мороз» по жести. В литературе — не только научной, но и популярной — нередко встречаются упоминания о «морозе», приводятся рецепты и некоторые факты истории этой техники. Тем не менее, во-первых, в большинстве случаев повторяются одни и те же сведения, при этом их сопоставление приводит к неразрешимым противоречиям, во-вторых, речь идет, как правило, об изделиях Великого Устюга (например, в исследованиях Ф.А. Арсеньева [1, с. 31—32] и В.В. Комарова [2]). Специальных работ, посвященных «морозу» по жести (в отличие от росписи), в настоящее время не существует. Однако во второй половине XIX — первой половине XX в. этот метод обработки металла занимал ведущие позиции в русском сундучном производстве.

Цель настоящей статьи — определение истоков и роли этой технологии в истории русского сундуч-

ного производства, выявление ее художественных особенностей в сравнении с зарубежными изделиями. К числу главных задач относятся обобщение информации, касающейся «мороза» по жести, и анализ конкретных произведений. В качестве материала исследования привлекались по большей части произведения из коллекции отдела народного искусства Государственного Русского музея (ОНИ ГРМ). Хронологические рамки исследования — XIX—XX века.

Статья отражает лишь определенный этап работы над темой и не претендует дать технике «мороз» по жести исчерпывающую характеристику. В дальнейшем возможны уточнения и дополнения. Консультации с коллегами, в первую очередь с заведующим отделом технологических исследований ГРМ С.В. Сирро, научным сотрудником Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника С.Д. Оленевым, научным сотрудником Российского этнографического музея (РЭМ) А.В. Христенко, а также с профессором Кентского университета (Великобритания) К. Пиквансом, сотрудником Музея округа Кальмар (Швеция) Х. Вильгельмссон, ведущим научным сотрудником Национальной академии искусств Украины М.В. Юр и сотрудником Национального археологического музея (Испания) Б. Кампдере лишь убедили в сложности темы исследования. Автор выражает им свою благодарность.

ИСТОКИ

Вопреки встречающимся в научной литературе утверждениям, «мороз» по жести как техника украшения сундучных изделий не был секретом великоустюжских ремесленников и не был распространен только в Великом Устюге [3]. Однако о времени и обстоятельствах появления этого метода, иначе называвшегося «мцарированием», сведения противоречивы и отличаются в каждом центре сундучного производства.

Если речь идет о Великом Устюге, то обычно указывается, что самые ранние сведения о «морозе» по жести относятся к 1837 г., когда на Вологодской губернской выставке была представлена работа устюжанина Насоновского — 12 листов луженого особым образом железа, имевшего морозный, серебристый отлив. Несколько забегая вперед, можно указать, что в Великом Устюге, как крупном экономическом центре, с давних времен было множество иностранных купцов, в том числе английских. Не исключено, что именно они стали посредниками в передаче технологии, а наличие в городе, согласно работам А.Ц. Мерзона и Ю.А. Тихонова [4], а также А.В. Капустиной, Л.Н. Сыроватской и Г.Н. Чебыкиной [5], большого количества талантливых масте-

ров способствовало ее освоению. В этом контексте совпадение форм северорусских и английских сундучных изделий представляется вполне закономерным явлением [6, р. 47–48].

На Урале считается, что «мороз» по жести был заимствован из Англии. Эту технологию якобы передал сундучнику Г.Е. Подвинцеву один из представителей нижнетагильской торгово-промышленной династии Перезоловых, побывавший за границей. Надо отметить, что Перезолов — далеко не единственный из тагильчан, кто посещал Англию в то время. Г.Е. Подвинцев поведал об этой технологии своим мастерам, которые с течением времени ее значительно усовершенствовали [7, с. 10]. Наличие такой информации закономерно и объяснимо. Она представляется вполне правдоподобной, учитывая тесные связи Урала и Англии в сфере промышленных технологий, которые подробно освещаются в работах Е.В. Алексеевой [8], Ф.В. Бондаренко, В.П. Микитюка и В.А. Шкериной [9]. С.В. Устьянцев и Е.В. Логунов указывали, что «в XIX веке информация о новейших английских достижениях поступала в Россию и на Урал буквально через несколько месяцев после их появления в самой Англии, после чего в течение нескольких лет проходили опыты с этими технологиями на русских заводах» [10, с. 26–27]. Уральский исследователь О.Н. Силенова убедительно доказала факт заимствования из Англии технологий, которые использовались (в адаптированном виде) в тагильском подносном промысле [11]. Наряду с этим известно, что сюжеты росписей на уральских металлических шкапулках первой половины XIX в. имеют свои источники в английской гравюре. И, наконец, зеленые и красные цвета — основные среди встречающихся на уральских (и северорусских) сундучных изделиях — находят параллели на английских средневековых сундуках [12, р. 21]. Вероятно, появление «мороза» по жести в Нижнем Тагиле и Невьянске произошло независимо от Великого Устюга и представляет собой часть мощного культурного взаимодействия Урала и Англии.

Уральский сундучный промысел распространял свое влияние на сибирские территории. Наряду с художественными принципами переносились технологии, в том числе «морожение» жести. В Иркутске во второй половине XIX в. было известно заведение Колбина, в котором делались большие сундуки, украшенные листами «мороженой» жести с нанесенными на них в технике тиснения простыми орнаментальными мотивами. В Тюмени существовало заведение Огибениных, основатель которого К.Т. Огибенин переехал в Тюмень из Невьянска. В его мастерской изготавливались сундуки, декорированные «мороженой» жестью. Местный сундучный промысел напрямую зависел от уральского, поэтому неудивительно, что сведения о «морозе» по

жести в Сибири относятся только ко второй половине XIX века.

В Вятской губернии технология появилась в середине XIX века. Некоторую роль здесь сыграла мешанка по фамилии Лалетина, которая содержала экипажное заведение («мороженое» железо использовалось при украшении экипажей). Она привозила шкатулки, обитые «мороженой» жостью, из Великого Устюга. Но секрет технологии рассказать не могла, так как не знала его. Однако его выведаль у устюжского мастера крестьянин д. Счастливцевой Вятского уезда М.Н. Счастливцев. Он раскрыл секрет крестьянам И.И. Никулину и Е. Кокореву, от которых это мастерство распространилось по всей губернии [13, с. 75–76]. Особое развитие оно получило в Вятском и Орловском уездах. В настоящее время более известны вятские сундуки с росписью, чем сундуки, декорированные «мороженой» жостью. Однако последние нередко встречаются не только в музейных собраниях, но и деревенских домах. В 1950–1960-е гг. сундуки с «морозом» продолжали делать на промышленных предприятиях Кирова (например, на Нововятском деревообрабатывающем комбинате).

В Муромском уезде Владимирской губернии — одном из самых крупных центров русского сундучного производства — техника «мороза» по жести во второй половине XIX в. также получила самое широкое распространение [14]. Вероятнее всего, она появилась в регионе под влиянием других сундучных центров. Немалую роль в этом сыграла Нижегородская ярмарка. После Октябрьской революции 1917 г., когда вместо сундучных мастерских во Владимирской губернии появились артели, «мороз» по жести продолжал активно использоваться. В качестве примера можно привести изделия артели «Приокский прогресс».

И, наконец, еще одним крупным центром русского сундучного производства в XIX в. был Макарьевский уезд Нижегородской губернии. По сведениям В.М. Федорова, промысел появился в этих местах под влиянием уральских торговцев сундуками, приезжавшими на Макарьевскую ярмарку. Технология «морозки» не отличалась от принятой в других сундучных центрах [15, с. 193–197]. Не исключено, что «мороженные» листы использовались и после Октябрьской революции 1917 г., например, мастерами Макарьевской кооперативно-сундучной артели, которая в 1929 г. арендовала помещения Макарьево-Желтоводского монастыря в качестве производственных.

Таким образом, во всех случаях речь идет о XIX–XX веках¹. Однако время появления в Рос-

сии техники «мороз» по жести следует «отодвинуть» ко 2-й половине — концу XVIII в., поскольку в XIX в. она предстает уже в достаточно развитом виде. Вероятнее всего, «мороз» по жести является русской переработкой какой-либо иностранной технологии, возможно, английской. При этом технология могла относиться и не к художественному ремеслу, а быть лишь какой-либо производственной операцией. Талант русских мастеров мог приспособить иностранную промышленную технологию к задачам художественного творчества.

Отметим также, что «мороз» по жести принципиально отличается от техник прикладного искусства, широко использовавшихся в России до XVIII в., поскольку в его основе лежит химическая реакция. И если развитие других русских техник художественной обработки металла прослеживается на протяжении столетий, то «мороз» по жести появился вдруг и в готовом виде, таким образом, можно рассматривать исследуемое явление как привнесенное. Русские мастера были готовы к восприятию новой технологии, поскольку в России существовали длительные традиции художественной обработки металла, в том числе термической [16, с. 64–84].

В обстоятельствах появления технологии в России сыграли важную роль два комплекса причин, которые условно можно разбить на исторические и экономические:

- ♦ существование в том или ином населенном пункте развитой торговли и международных связей, а также высокого уровня ремесленного производства;

- ♦ наличие активного спроса и возможностей сбыта изделий, украшенных «морозом»;

- ♦ доступность материала. Средний Урал и Великий Устюг прекрасно отвечали вышеперечисленным условиям. При этом в разных центрах русского сундучного производства внешний вид жестиных листов с «морозом» отличался, из чего можно сделать вывод о разнице в частностях технологии². И все же основной принцип был одинаков.

ТЕХНОЛОГИЯ

Технология «морожения» железа основывалась на кристаллизации расплавленной полуды (смеси олова и свинца) при добавлении капель воды и химической реакции на кристаллизованную полуду смеси серной и азотной кислот. Мастера брали жестиной лист клещами и держали стороной,

промышленных масштабах, что до XVIII в. вряд ли было возможно.

² Возможно, это доказательство одновременности появления технологии в разных губерниях России.

¹ Ни один из исследователей, писавших о металлообработке в Древней Руси, не упоминает о «морозе по жести». Кроме того, эта техника напрямую связана с производством жести в

покрытой полудой, над огнем до полного расплавления полуды, затем снимали лист с огня и клали на доску с вбитыми в нее проволочными гвоздями, из лейки лили воду на лист. Потом его протирали сухой тряпкой и обрабатывали смесью купоросного масла, крепкой водки и воды. Затем лист сушили (летом — на солнце, зимой — в печи), вновь нагревали и лакировали. Если хотели сделать лист белым, то лакировали белым масляным лаком, если необходимо было сделать его цветным, то покрывали не лаком, а олифой. В последнем случае цвет листа зависел от того, сколько времени его продержали в печи. Листы с зеленой «морозкой» получали при покрытии их веницейской ярью, смешанной с масляным лаком (и позднее — просушивании в продолжение суток) [7, с. 10–11; 15, с. 196–197].

Сундуки, декорированные с помощью такой относительно простой технологии, приобретали очень нарядный вид. Впечатление особенно усиливалось в солнечный день. Недаром изделия, украшенные «морозом» по жести, ценились на ярмарках дороже, чем сундуки и шкатулки с росписью.

Считается, что секрет «морожения» жести в настоящее время утерян, хотя в российской промышленности используются подобные технологии.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ТЕХНИКИ В РОССИИ

Итак, «мороз» по жести как техника украшения изделий получила распространение во всех крупных сундучных центрах России. Во многих из них она стала основным способом декорирования. Рассмотрим их по порядку.

Известными мастерами «морозки» в Великом Устюге были братья Павел и Виктор Ермиловы, Прокопий Волков, Николай Торлов, Георгий Панов. Мастера обивали шкатулки тонкими жестяными полосами поверх «мороза», а на углах крышки и ключевине — жестяными просечными накладками. Готовые изделия продавались на Ирбитской и Нижегородской ярмарках. К середине XIX в. основным видом изделий устюжских мастеров стали шкатулки с «морозом» и с жестяной отделкой, которые имели большой спрос на рынке. Именно они представлены в большом количестве в музеях и частных коллекциях (рис. 1). Но к концу столетия производство таких шкатулок сократилось. Определяющую роль в сохранении секрета технологии сыграл П.А. Сосновский (1875–1972), который с 16 лет начал работать самостоятельно, делая шкатулки с «морозом» по жести. Мастер стремился передать свое умение молодежи. В 1935 г. он выступил на краевом совещании работников культпросветпромышленности Северного края с предложением возродить искусство изготовления предметов



Рис. 1. Шкатулка. Великий Устюг, XIX в.
Дерево, металл, «мороз» по жести, литье, просечка.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.
Фотография Г.А. Пудова

быта с узором «мороз» по жести. По итогам встречи было принято решение о восстановлении народных устюжских промыслов, в частности «мороза» по жести, но из-за отсутствия необходимых материалов эти ремесла не были возобновлены. В 1956 г. по просьбе сотрудников Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) П.А. Сосновским была изготовлена шкатулка с тремя секретами, образцы жести с «морозным» узором [17, с. 42–44]. В 1980-е гг. технологию пытался восстановить в Великом Устюге мастер Б.А. Холмогоров.

На Урале «мороз» по жести использовался не только в XIX в., но и значительно позднее, в изделиях советского времени. Надо отметить, что жестяные листы, украшенные «морозом», производились на Урале в небольших заведениях (детальных) и затем прикреплялись к сундукам в крупных мастерских. В книге П.Н. Зверева указываются фамилии невьянских «морозильщиков»: Иван Овчинников, Аристарх Овчинников, Лазарь Овчинников, Сергей Курманов [7]. Возможно, изделия именно А. Овчинникова хранятся в ОНИ ГРМ³. Они были изготовлены во второй половине XIX — начале XX века. Эти изделия упоминаются после сундука невьянца А.С. Алексеева и тумбы в каталоге все-русской выставки (Санкт-Петербург, 1902): жестяные листы «под мрамор», «под бронзу», желтые, красные и т. д. В каталоге указано: «Жестяные листы. Коллекция разных сортов железа и жести, изготовляемых невьянскими кустарями для сборочных сундучных мастерских» [18, с. 154]. Заведение А.А. Овчинникова представлено в собрании ОНИ ГРМ четырьмя жестяными листами с «морозом» (орнамент других трех выполнен в технике печатания). Изделия отличаются красотой цветовых сочетаний (рис. 2).

³ Инв. № М-168, М-169, М-170, М-171.



Рис. 2. Клеймо «фабрики» А.А. Овчинникова.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.
Фотография Г.А. Лудова

В конце XIX — начале XX в. в заводских поселках «приготавливали» сундуки, погребцы и шкатулки, которые украшались разноцветными листами «мороженой» жести. Поверх них накладывались тонкие железные полосы, которые образовывали на поверхности изделий сетчатые узоры. Как правило, задняя сторона таких изделий обивалась листами вороненой жести. Примером подобной продукции может быть погребец тагильского заведения О.П. Лаптева⁴ (рис. 3), который хранится в ОНИ ГРМ. Он датируется периодом времени: «конец XIX века — до 1902 года» [19, с. 266–267]. Поверх золотистых листов «мороза» прикреплены тонкие полосы желтой жести, образующие клетку наподобие шахматной. Кроме «мороженой» и желтой жести, мастера использовали геометрический орнамент, состоящий из различных фигур. Он в техниках гравировки и тиснения нанесен на металлические полосы, обрамляющие края изделия. Углы отмечены узором в виде перечеркнутых квадратов с точками внутри. Это придает отчетливость, ясность форме вещи. Тонкие полосы жести, покрывающие поверхность, также вносят некий оттенок упорядоченности в общее художественное решение. Строгая симметрия, свойственная погребцу, умело завуалирована мастером яркими праздничными цветами «мороженой» жести.

Это, вероятно, самый богатый по украшению вид уральской сундучной продукции. Для примера можно также назвать группу произведений, это — пять шкатулок⁵. Они украшены листами «мороженой»

⁴ Инв. № М-137.

⁵ Коллекция ОНИ ГРМ. Инв. № М-138, М-139, М-146, М-147, М-148. В музейных собраниях их сохранилось огромное количество. Кроме ОНИ ГРМ, например, в Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал» (инв. № ТМ-3385, ТМ-8121, Д-555, Д-561, Д-562, Д-566 и др.), Российском этнографическом музее (инв. № РЭМ 11970 1/1, ГМЭ 1037 и др.)

жести разного цвета. Некоторые из них декорированы листами жести с печатными узорами, выполненными на различных фабриках. Яркие блестящие цвета «мороженой» жести в соединении с геометрическими и растительными узорами, выполненными в техниках тиснения и гравировки, создали своеобразное художественное оформление (рис. 4).

В уральской артели «Заря» в 1940–1950-е гг. изготавливались сундуки, полностью обитые жестяными полосами, расположенными в виде сетки. Лицевая сторона разбита на два многоугольника, также заполненных полосами и украшенных «мороженой» жстью (иногда и крышка делилась на два таких многоугольника). Углы между многоугольниками и края всех сторон покрыты черными жестяными полосами с трафаретными узорами. Их орнамент состоит из простейших растительных и геометрических узоров. Преобладающие цвета таких сундуков серый, коричневый и черный. В настоящее время множество этих изделий можно встретить в деревенских домах Среднего Урала.

В Вятской губернии (несмотря на то, что здесь были более известны сундуки с росписью) «мороз» по жести также получил распространение. О том, как выглядели местные сундуки, украшенные «мороженой» жстью, дает представление фотографический снимок «На Верхнем рынке. Продажа сундуков»⁶. Лицевая сторона и крышка сундуков разбивалась на два квадрата, в которых помещались ромбы. Каждый сундук четко делился на две части широкой полосой. При декорировании изделий большую роль играл контраст ярких цветов «мороженой» жести. Производство подобных сундуков продолжалось довольно долго [20, с. 43–47]. Как указывалось выше, в 1950–1960-е гг. оно существовало на промышленных предприятиях Кирова, однако большинство подобных изделий не обладает художественной ценностью.

На северо-востоке Вятской губернии во второй половине XVIII в. на реке Белой Холунице был основан железоделательный завод (ныне — город в Кировской области). Среди прочих ремесел в заводском поселке было развито производство сундуков. Местные мастера участвовали в крупных выставках. Например, Г.Н. Лютиков на научно-промышленной выставке в Казани (1890) получил бронзовую медаль «за весьма тщательную работу обитых жстью сундуков» [21, с. 65]. Он представил следующие сундуки: «по зеленой окраске обитый жстью, цена — 4 рубля, обитый прорезным железом по белой жести, цена — 11 рублей, казamat (несгораемый сундук) — цена 16 рублей» [22, с. 15]. Д.Е. Чугунов участвовал

и Свердловском областном краеведческом музее (инв. № СМ 24192.9, СМ 24192.10, СМ 7022).

⁶ Находится в Центральном государственном архиве Кировской области (ф. П-6960, оп. 1, д. 224).

во Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде (1896). О его заведении указано: «Годовое производство на сумму 500 рублей. Материал местный. Изделия сбываются в Вятку» [23, с. 45]. Пожалуй, самым известным холуницким мастером был К.Г. Лютиков. На Нижегородской выставке он представил «сундук с секретным замком, обитый мороженой жестию» [23, с. 42].

В настоящее время в музейных и частных собраниях сохранилось не очень много сундуков из Белой Холуницы. Часто они не атрибутированы или атрибутированы неправильно. Это вещи различных размеров, простой конструкции (что, в общем, характерно для вятских сундучных изделий) — деревянный ящик с плоской крышкой, с двумя ручками по бокам. Со временем сложились излюбленные орнаментальные композиции. На лицевой стороне располагались несколько ажурных железных полос разной ширины, представляющих различные виды орнамента (сердца, эллипсы, «процветшие» круги и т. п.). На крышке, в центре, — квадрат или ромб, углы оформлены небольшими декоративными фигурами. Боковые и задняя стенки укреплялись полосами «в сетку». Фон, как правило, зеленый или синий. Лицевая сторона холуницких сундуков могла также оформляться только широкой ажурной полосой, расположенной вертикально строго по центру. Оставшиеся поля заполнялись полосами в сетку, а на лицевую сторону крышки прикреплялась узкая полоска с прорезным орнаментом (пример — сундук из коллекции Белохолуницкого краеведческого музея⁷).

Не менее важное значение «мороз» по жести приобрел в сундучном производстве Муромского уезда Владимирской губернии. Не исключено, что листы с «морозом» муромские мастера делали не сами, а покупали на Нижегородской ярмарке. Для примера можно назвать сундуки заведения А.И. Желтикова. Самым нарядным видом его сундуков были изделия средних размеров с вертикальными стенками и слегка выпуклой крышкой (рис. 5). Они окрашивались в зеленый цвет. Вся поверхность, кроме лицевой стороны, была покрыта железными полосами, расположенными в косую сетку. Внутри каждого квадрата часто располагались белые розетки, наносимые с помощью трафарета. Среди них на каждой стороне — клеймо заведения в виде маленького круга из точек и надписью. Старательнее всего украшалась лицевая сторона сундука. Она разбивалась на два квадрата с размещенными в них ромбами. Последние декорировались жестяными полосами, расположенными в сетку. Под ними — листы с «морозом» по жести янтарного цвета. На поле, оставшемся свободным, укреплялись жестяные полосы и треугольники с тиснеными и чеканными узорами. Они состояли из простейших моти-



Рис. 3. Погребец. Мастерская О.П. Лаптева, Нижний Тагил Пермской губернии, вторая половина XIX в. — до 1902 г. Дерево, металл, «мороз» по жести, литье, гравировка. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург. Фотография Г.А. Пудова



Рис. 4. Шкатулка. Нижний Тагил Пермской губернии, вторая половина XIX — начало XX в. Дерево, металл, трафарет, «мороз» по жести, литье. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург. Фотография Г.А. Пудова

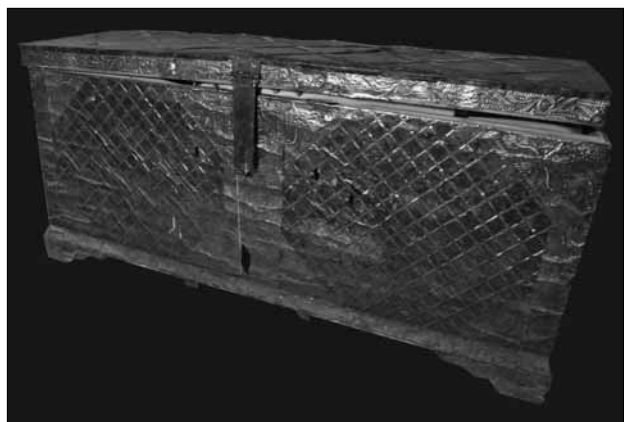


Рис. 5. Сундук. Мастерская А.И. Желтикова, Муромский уезд Владимирской губернии, вторая половина XIX — начало XX в. Дерево, металл, «мороз» по жести, литье,ковка, тиснение. Частная коллекция. Фотография Г.А. Пудова

⁷ БИМ. Инв. № 2087.

вов: растительных завитков, геометрических фигур и линий, составленных из точек, «опахал», а также стилизованных изображений птиц с распахнутыми крыльями. Подобные сундуки делались и в других заведениях, например в «фабриках» Н.Я. Трофимова и Я.Г. Моренова⁸. Порой не только лицевая сторона, но и крышка, и боковые стенки сундуков декорировались «мороженой» жостью и жестяными листами разной формы. В сундуке из РЭМ полосами с «мороженой» жостью украшена даже внутренняя сторона задней стенки, но такое обильное использование «мороза» встречается крайне редко⁹. Сундуки имели нарядный золотой цвет и дополнительно украшались тисненными узорами. Как правило, такие сундуки имели не одну, а три петли. Прекрасными образцами подобных изделий являются сундуки из коллекций Владимиро-Суздальского музея-заповедника¹⁰ и Кисловодского историко-краеведческого музея «Крепость»¹¹.

По сравнению с другими сундучными центрами, специально «морозкой» жести в Макарьеве занималось немного мастеров. В 1890 г. их было трое. Работы производились в отдельных помещениях, называвшихся «печатальнями» [15, с. 196]. В семи мастерских, принадлежавших частным владельцам, занимались не только «морозкой», но и другими видами работ. Кроме того, известно, что для удешевления процесса производства каждый заводчик стремился делать «морозные» листы в собственном заведении. Сундуки с «морозом» рассчитывались на состоятельного покупателя, они ценились гораздо выше расписных [15, с. 202]. Сундуки с белым «морозом» покупались русскими и татарскими посетителями Нижегородской ярмарки, с цветным — продавались в Персию, Крым и Астраханскую губернию.

ПОПУЛЯРНАЯ ТЕХНИКА НА ЕДИНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СТРАН

Не только в России был популярен «мороз» по жести. Значительное распространение эта технология получила в Турции. Следует предположить, что именно под русским воздействием местные мастера обратились к изучаемой технике. Для этого были исторические условия: помимо военных столкновений, между Россией и Турцией существовали активные культурные связи. Например, в Царьграде в XVII в. изготавливались царские

регалии для Михаила Федоровича и Алексея Михайловича [24; 25, р. 77–319]. Известны факты поставки русских сундуков и шкатулок с «морозом» в эту страну [26]. Османские сундуки украшались жестяными листами с «морозом» различных цветов: золотистого, янтарного, синего, серого, голубого, а также листами с тисненым орнаментом, состоящим из изображений ветвей и листьев, или цветными картинками на различные сюжеты. В целом для этого типа турецких сундуков свойственны яркость, даже пестрота, некая избыточность цветового решения. Мастера разными средствами пытались украсить изделия, что порой приводило к эклектичности. В качестве примера можно привести изделия мастерской Одисея Х. Курдоглу (Стамбул). Русские сундуки и шкатулки с «морозом» на их фоне смотрятся гораздо более сдержанными по художественному решению, мастера находили более гармоничные цветовые сочетания. Как правило, другие средства орнаментации при наличии «мороза» по жести использовались редко.

Краткий экскурс в историю техники «мороза» по жести позволяет сделать следующие выводы:

1. Техника «морожения» железа была исключительно популярной на огромной территории (при этом она получила известность не только в России), а вовсе не являлась секретом устюжских мастеров. На протяжении определенного времени она играла важную роль в декорировании сундуков и шкатулок. В некоторых центрах эта техника успешно конкурировала с росписью: мастера предпочитали «морозку» из-за ее простоты, дешевизны и эффектности, изделия с «морозом» оценивались дороже расписных.

2. Возможно, «мороз» был явлением заимствованным. Однако в данном контексте совсем не обязательно выяснять, кто у кого перенимал технологию. Необходимо лишь помнить, что русские и западноевропейские ремесленники были участниками единого культурного процесса.

Список источников

1. Арсеньев Ф.А. Вологодская губерния : очерк кустарных промыслов по изделиям, собранным Вологодским губернским земством. Вологда : Типогр. Вологод. Губерн. Правления, 1882. 38 с.
2. Комаров В.В. Восстановим забытые промыслы // Советская мысль. 1934. № 288. С. 3.
3. Горпенко А.Е. Русское просечное железо XVII — XVIII веков // Сборник трудов НИИХП. Вып. 3. Москва, 1966. С. 119–147.
4. Мерзон А.Ц., Тихонов Ю.А. Рынок Устюга Великого в период складывания всероссийского рынка (XVII век) / Академия наук СССР, Институт истории. Москва, 1960. 715 с.
5. Капустина А.В., Сыроватская Л.Н., Чебыкина Г.Н. Великий Устюг. Великий Устюг : ВУГИАХМЗ, 2007. 96 с.

⁸ РЭМ. Инв. № 10718-21.

⁹ Инв. № 8056-1а.

¹⁰ Инв. № В-40937.

¹¹ Инв. № КП 3434.

6. *Fiske J.* When Oak was New : English Furniture & Daily Life 1530–1700. Ipswich, Massachusetts : The Belmont press, 2013. 266 p.
7. Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии / собр. и обраб. под ред. П.Н. Зверева ; Стат. отделение Екатеринбургской земской управы. Екатеринбург : Екатеринбургское уездное земство, 1889. 453 с.
8. *Алексеева Е.В.* Некоторые результаты и перспективы изучения значения иностранного технологического опыта в создании новых отраслей промышленности и развитии промышленного производства на Урале // Шестые Татищевские чтения. Тезисы докладов и сообщений. Екатеринбург, 20–21 апреля 2006 г. Екатеринбург : Институт истории и археологии УРО РАН, 2006. Т. 1. С. 66–81.
9. *Бондаренко Ф.В., Микитюк В.П., Шкерин В.А.* Британские механики и предприниматели на Урале в XIX — начале XX в. // Очерки истории Урала : Выпуск 55. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2009. 88 с.
10. *Устьянцев С.В., Логунов Е.В.* Английский технологический опыт и уральские горные заводы XIX века // Очерки истории Урала : Выпуск 55. Екатеринбург : Банк культурной информации, 1992. 127 с.
11. *Силонова О.Н.* Влияние художественного декора западноевропейских лаковых центров XVIII — начала XIX в. на промысел Нижнетагильского завода Демидовых // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2015. № 3 (142). С. 236–248.
12. *Pickvance C.* Regional Differences in Medieval Chest Construction: A Dendrochronological and Comparative Study of the Buxted, Sussex, and Hindringham and Walcott, Norfolk Pin-Hinged Clamped Chests // *Regional Furniture*. 2020. Vol. XXXIV. P. 1–50.
13. *Кучин Ф.Г.* Сундучный промысел // Материалы по описанию промыслов Вятской губернии. Вятка : Типография Маишеева, 1890. Вып. 2. С. 44–97.
14. *Пудов Г.А.* Сундучный промысел Муромского уезда Владимирской губернии (II половина XIX — I половина XX века). Санкт-Петербург : Специальная литература, 2017. 111 с.
15. *Федоров В.М.* О производстве сундуков в городе Макарьеве // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря Комитета А.С. Гациского. Нижний Новгород, 1890. Т. X. С. 191–207.
16. *Колчин Б.А.* Техника обработки металла в древней Руси. Москва : Машгиз, 1953. 160 с.
17. *Лукин М.П., Давыдова Н.М.* Народное искусство устюжан. Вологда : Сев.-Зап. кн. изд-во, Вологод. отд-ние, 1971. 64 с.
18. Каталог с объяснительным текстом коллекций по кустарной промышленности, представленных губернским и уездными земствами Пермской губернии на состоящую под августейшим Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Феодоровны Всероссийскую кустарно-промышленную выставку 1902 года в Петербурге. Пермь : Типография губернской земской управы, 1902. 239 с.
19. *Пудов Г.А.* О произведениях уральского сундучного промысла // Страницы истории отечественного искусства : сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей : Санкт-Петербург, 2011. Вып. XVIII. С. 258–270.
20. *Шатров М.Н.* В помощь кустарю : сборник практических советов и указаний по разным ремеслам и промыслам. Киров : Кировское областное издательство, 1938. 288 с.
21. Список наград, присужденных на Казанской научно-промышленной выставке 1890 г., состоявшей под покровительством его Императорского Высочества государя наследника Цесаревича. Казань, 1890. 116 с.
22. Каталог Вятского кустарного отдела на Казанской научно-промышленной выставке 1890 г. : краткий очерк кустарной промышленности Вятской губернии. Вятка : Губернская типография, 1890. 62, 45 с.
23. Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде : отдел XI : кустарные промыслы. Москва : Русского Т-ва печатного и издательского дела, 1896. 109 с.
24. *Миллер Ю.А.* О некоторых контактах искусства Турции XVI–XVII веков с художественной культурой других стран // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XIX. Культура и искусство народов Востока : 8. Ленинград : Аврора, 1978. С. 106–114.
25. *Atasoy N.* Impressions of Ottoman Culture in Europe: 1453–1699. Istanbul : Armaggan, 2012. 443 p.
26. *Анов Н.* Мороз по жести // Советская мысль. 1934. № 271. С. 3.

"Frost" on Tin — a Technique of Russian Chest Production

Gleb A. Pudov

State Russian Museum, 4, Inzhenernaya Str.,
St. Petersburg, 198151, Russia
ORCID 0000-0001-7270-8065; SPIN 4343-6211
E-mail: narodnik80@list.ru

Abstract. "Frost" on tin is a decorating technique widely used in the Russian chest production of the 19th–20th centuries. The technology is based on the crystallization of molten tin plate (a mixture of tin and lead) with the addition of water droplets and a chemical reaction on the crystallized tin plate of a mixture of sulfuric and nitric acids. The technique of "frost" on tin as one of the means of decorating chests and caskets has not been previously devoted to a special study. The purpose of this paper is to identify the origins and significance of this technique in the history of chest production in Russia, to determine its artistic features in comparison with foreign items, as well as to analyze specific works. Items from the collection of the Folk Art Department of the State Russian Museum were used as research material. The chronological framework of the study is the 19th–20th centuries. The author of the paper concludes that the "frost" on tin was extremely popular over a vast territory. This technique was not a feature of the applied art only of Veliky Ustyug. For a long time, it played an important role in decorating chests, caskets, cellarets and boxes. In some centers, this technique successfully competed with painting. Perhaps, the "frost" on tin was a borrowed phenomenon. This had become possible due to the favorable conditions associated not only with trade but also with the development of the culture of certain regions of Russia. The foreign technique was adapted by Russian craftsmen in accordance with local artistic traditions.

Key words: Veliky Ustyug, Ural, frost on tin, chest production, artistic traditions, interaction of cultures.

Citation: Pudov G.A. "Frost" on Tin — a Technique of Russian Chest Production, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 274–283. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-274-283.

References

1. Arsenyev F.A. *Vologodskaya guberniya: ocherk kustarnykh promyslov po izdeliyam, sobrannym Vologodskim gubernskim zemstvom* [Vologda Governorate: An Essay of Handicrafts Based on Items Collected by the Vologda Governorate Zemstvo]. Vologda, Vologodskogo Gubernskogo Pravleniya Publ., 1882, 38 p.
2. Komarov V.V. Let's Restore the Forgotten Crafts, *Sovetskaya mysl'* [Soviet Thought], 1934, no. 288, p. 3 (in Russ.).
3. Gorpenko A.E. Russian Perforated Iron of the 17th — 18th Centuries, *Sbornik trudov NIIKhP* [Collected Works of the Research Institute of the Art Industry], issue 3. Moscow, 1966, pp. 119–147 (in Russ.).
4. Merzon A.Ts., Tikhonov Yu.A. *Rynok Ustyuga Velikogo v period skladyvaniya vserossiiskogo rynka (XVII vek)* [The Market of Veliky Ustyug during the Formation of the All-Russian Market (17th Century)]. Moscow, 1960, 715 p.
5. Kapustina A.V., Syrovatskaya L.N., Chebykina G.N. *Veliky Ustyug*. Veliky Ustyug, VUGIAKhMZ Publ., 2007, 96 p. (in Russ.).
6. Fiske J. *When Oak was New: English Furniture & Daily Life 1530–1700*. Ipswich, Massachusetts, The Belmont Press Publ., 2013, 266 p.
7. Zverev P.N. (ed.) *Promysly Ekaterinburgskogo uezda Permskoi gubernii* [Crafts of the Yekaterinburg District of the Perm Governorate]. Yekaterinburg, Ekaterinburgskoe Uezdnoe Zemstvo Publ., 1889, 453 p.
8. Alekseeva E.V. Some Results and Prospects of Studying the Value of Foreign Technological Experience in the Creation of New Industries and the Development of Industrial Production in the Urals, *Shestye Tatishchevskie chteniya. Tezisy dokladov i soobshchenii. Ekaterinburg, 20–21 aprelya 2006 g.* [The Sixth Tatishchev Readings. Abstracts of Reports and Papers. Yekaterinburg, April 20–21, 2006]. Yekaterinburg, Institut Istorii i Arkheologii URO RAN Publ., 2006, vol. 1, pp. 66–81 (in Russ.).
9. Bondarenko F.V., Mikityuk V.P., Shkerin V.A. British Mechanics and Businessmen in the Urals in the 19th — Early 20th Century, *Ocherki istorii Urala: Vypusk 55* [Essays on the History of the Urals: Issue 55]. Yekaterinburg, Bank Kul'turnoi Informatsii Publ., 2009, 88 p.
10. Ustyantsev S.V., Logunov E.V. English Technological Experience and Ural Mining Plants of the 19th Century, *Ocherki istorii Urala: Vypusk 55* [Essays on the History of the Urals: Issue 55]. Yekaterinburg, Bank Kul'turnoi Informatsii Publ., 1992, 127 p.
11. Silonova O.N. The Influence of Artistic Décor of 18th — Early 19th Century Western European Varnish Centres on the Work of Demidov Nizhny Tagil Plant, *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo Universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki* [Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts], 2015, no. 3 (142), pp. 236–248 (in Russ.).
12. Pickvance C. Regional Differences in Medieval Chest Construction: A Dendrochronological and Comparative Study of the Buxted, Sussex, and Hindringham and Walcott, Norfolk Pin-Hinged Clamped Chests, *Regional Furniture*, 2020, vol. XXXIV, pp. 1–50.
13. Kuchin F.G. Chest Craft, *Materialy po opisaniyu promyslov Vyatskoi gubernii* [Materials on the Description of Crafts of the Vyatka Governorate]. Vyatka, Maisheeva Publ., 1890, issue 2, pp. 44–97 (in Russ.).
14. Pudov G.A. *Sunduchnyi promysel Muromskogo uezda Vladimirskoi gubernii (II polovina XIX — I polovina*

- XX veka) [The Chest Production of the Murom District of the Vladimir Governorate (2nd Half of the 19th — 1st Half of the 20th Century)]. St. Petersburg, Spetsial'naya Literatura Publ., 2017, 111 p.
15. Fedorov V.M. About the Chest Production in the City of Makaryev, *Nizhegorodskii sbornik, izdavaemyi Nizhegorodskim gubernskim statisticheskim komitetom pod redaktsei deistvitel'nogo chlena i sekretarya Komiteta A.S. Gatsiskogo* [The Nizhny Novgorod Collection, Published by the Nizhny Novgorod Governorate Statistical Committee under the Editorship of the Full Member and Secretary of the Committee A.S. Gatsisky]. Nizhny Novgorod, 1890, vol. X, pp. 191–207 (in Russ.).
 16. Kolchin B.A. *Tekhnika obrabotki metalla v drevnei Rusi* [Metalworking Techniques in Ancient Russia]. Moscow, Mashgiz Publ., 1953, 160 p.
 17. Lukin M.P., Davydova N.M. *Narodnoe iskusstvo ustyuzhan* [The Folk Art of Veliky Ustyug]. Vologda, Severo-Zapadnoe Publ., 1971, 64 p.
 18. *Katalog s ob'yasnitel'nym tekstem kolleksii po kustarnoi promyshlennosti, predstavlenykh gubernskim i uездnymi zemstvami Permskoi gubernii na sostoyashchuyu pod avgusteishim Ee Imperatorskogo Velichestva Gosudaryni Imperatritsy Aleksandry Feodorovny Vserossiiskuyu kustarno-promyshlennuyu vystavku 1902 goda v Peterburge* [Catalog, with an Explanatory Text, of the Collections on Handicraft Production Presented, by the Governorate and District Zemstvos of the Perm Governorate, at the All-Russian Handicraft Production Exhibition Held in 1902 in St. Petersburg, under the August Authority of Her Imperial Majesty Empress Alexandra Feodorovna]. Perm, Gubernskoi Zemskoi Upravy Publ., 1902, 239 p.
 19. Pudov G.A. About the Ural Chest Production, *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva: sbornik statei po materialam nauchnoi konferentsii. Russkii muzei: Sankt-Peterburg* [Pages of the History of Russian Art: Proceedings of the Scientific Conference. State Russian Museum: St. Petersburg], 2011, issue XVIII, pp. 258–270 (in Russ.).
 20. Shatrov M.N. *V pomoshch' kustaryu: sbornik prakticheskikh sovetov i ukazanii po raznym remeslam i promyslam* [To Help an Artisan: A Collection of Practical Advice and Instructions for Various Crafts and Trades]. Kirov, Kirovskoe Oblastnoe Publ., 1938, 288 p.
 21. *Spisok nagrad, prisuzhdennykh na Kazanskoi nauchno-promyshlennoi vystavke 1890 g., sostoyavshei pod pokrovitel'stvom ego Imperatorskogo Vysochestva gosudarya naslednika Tsarevicha* [List of Awards of the Kazan Scientific and Industrial Exhibition of 1890, Held under the Patronage of His Imperial Highness the Sovereign Heir Crown Prince]. Kazan, 1890, 116 p.
 22. *Katalog Vyatskogo kustarnogo otdela na Kazanskoi nauchno-promyshlennoi vystavke 1890 g.: kratkii ocherk kustarnoi promyshlennosti Vyatskoi gubernii* [Catalog of the Vyatka Handicraft Department at the Kazan Scientific and Industrial Exhibition of 1890: A Brief Outline of the Handicraft Production of the Vyatka Governorate]. Vyatka, Gubernskaya Publ., 1890, 62, 45 p.
 23. *Podrobnii ukazatel' po otdelam Vserossiiskoi promyshlennoi i khudozhestvennoi vystavki 1896 g. v Nizhnem Novgorode: otdel XI: kustarnye promysly* [Detailed Index of the Sections of the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1896 in Nizhny Novgorod: Section XI: Handicrafts]. Moscow, Russkago T-va Pechatnogo i Izdatel'skogo Dela Publ., 1896, 109 p.
 24. Miller Yu.A. About Some Contacts of the 16th–17th Centuries Turkish Art with the Artistic Culture of Other Countries, *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. T. XIX. Kul'tura i iskusstvo narodov Vostoka: 8* [Proceedings of the State Hermitage Museum. Vol. XIX. Culture and Art of the Peoples of the East: 8]. Leningrad, Avror Publ., 1978, pp. 106–114 (in Russ.).
 25. Atasoy N. *Impressions of Ottoman Culture in Europe: 1453–1699*. Istanbul, Armaggan Publ., 2012, 443 p.
 26. Anov N. Frost on Tin, *Sovetskaya mysl'* [Soviet Thought], 1934, no. 271, p. 3 (in Russ.).

УДК 76.071.1Лепренс Ж.Б.
ББК 85.143(4Фра)-8Лепренс Ж.Б.
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-3-284-292

Е.Ю. ПАНОВА

ЖАН-БАТИСТ ЛЕПРЕНС И «РУССКАЯ ТЕМА» В ГРАВЮРЕ ЛАВИСОМ

Елизавета Юрьевна Панова,
независимый исследователь
Москва, Россия

ORCID 0000-0002-7609-7027; SPIN 6170-3106
E-mail: liza.panova97@mail.ru

Реферат. Исследование посвящено изучению феномена *russerie* («русской темы») и его специфического воплощения в творчестве французского гравера и художника Жан-Батиста Лепренса (1734–1781). Ученик Франсуа Буше (1703–1770), последовательно развивавший рокайльную эстетику своего учителя, Ж.-Б. Лепренс приехал в 1757 г. в Санкт-Петербург. Проведя пять лет в России, художник вернулся на родину во Францию. В течение последующего десятилетия, осмысливая впечатления, полученные во время поездки по России, он создал многочисленные работы, посвященные «русской теме». Именно эти произведения легли в основу нового жанра экзотизма в европейском искусстве — *russerie*. Одним из наиболее ярких и самобытных примеров «русской темы» в графике являются гравюры в изобретенном Ж.-Б. Лепренсом способе гравирования, полу-

чившем название «лавис» (1769). Эти листы, создающие иллюзию акварельного рисунка в печатной графике, до недавнего времени практически не привлекали внимания отечественных исследователей. В статье впервые последовательно рассмотрены особенности данной техники, а также на основе ряда архивных документов представлена реконструкция общественного мнения и оценка этих работ зрителями. Центральное место в статье занимает исследование интерпретации ключевой для Ж.-Б. Лепренса «русской темы» в лависе. На сюжетном и стилистическом уровнях показано своеобразие *russerie* в гравюре в технике лависа и соотношение этой темы с китайской (*chinoiserie*) и турецкой (*turquerie*) в творчестве рокайльных мастеров. Намечены также перспективы развития «русской темы», которые появились под влиянием графических листов в технике лависа.

Ключевые слова: искусство XVIII века, гравюра, лавис, техника гравирования, русская тема, *russerie*, рококо, изобразительное искусство.

Для цитирования: Панова Е.Ю. Жан-Батист Лепренс и «русская тема» в гравюре лависом // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 284–292. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-284-292.

Ф

ранцузский рисовальщик, художник и гравер Жан-Батист Лепренс (Мец, 1734 — Сен-Дени дю-Пор, 1781) вошел в историю искусства как автор и основоположник «русской темы»¹ в европейском искусстве [1]. Нужно отметить, что «русская тема» — понятие чрезвычайно обширное. В контексте настоящей статьи предполагается использовать его для обозначения восприятия России и русской действительности представителями другой культурной идентичности. В этом значении термин появляется в трудах академика М.П. Алексеева, позволяя исследователю емко обозначить круг тем, связанных с формированием образа России, русского человека в зарубежной литературе, а также в более широком смысле указать на значение русской литературы в мировой культуре [2].

Настоящая статья продолжает заложенную ранее традицию употребления термина «русская тема» и в некоторой степени даже расширяет ее, поскольку в данном случае основной вектор исследования переносится на изобразительное искусство. Но неизменным остается интерес к проблематике восприятия русской действительности другими народами, в данном случае представителями французского общества эпохи Просвещения, к которым принадлежал Ж.-Б. Лепренс.

С легкой руки самого художника его жанровые работы, посвященные российской действительности, получили название *russerie*. По мнению Луи Рео, Ж.-Б. Лепренс сам был автором этого термина [3, с. 37]. Вводя в речевой обиход понятие *russerie*, художник, по всей видимости, связывал его с более ранними примерами названий экзотизмов в европейском искусстве, а именно с китайскими (*chinoiserie*) и турецкими (*turquerie*), получившими в XVIII в. общеевропейское распространение. Последние же, в свою очередь, этимологически восходят к понятию *rêverie* (мечтательность, мечта, фантазия, греза), которое становится очень точной характеристикой для всех трех направлений.

Ж.-Б. Лепренс родился в семье резчика по дереву в Меце. В 1750 г. он отправился в Париж, где поступил на обучение в мастерскую Франсуа Буше (1703–1770), а затем брал уроки у Жозеф-Мари Вьена (1716–1809). После окончания обучения и перед отъездом в Россию художник посетил Италию и Голландию. В начале 1757 г. Ж.-Б. Лепренс приехал в Санкт-Петербург к старшему брату Фран-

суа, резчику по дереву и позолотчику. Благодаря документам из Архива Министерства императорского двора, некоторые фрагменты которых были опубликованы в XIX в. А.И. Успенским, мы знаем, что Ж.-Б. Лепренс «выписан был из Франции в 1757 году для исправления казенных новейших по его искусству живописных работ, яко-то исторических, ландшафтных картин над дверьми и над каминами в Зимнем Ея Императорского Величества доме» [4, с. 134]. Для испытания таланта ему поручено было написать две картины, которые он представил в Канцелярию от строений 5 февраля 1758 года. Эти работы были одобрены И.Я. Вишняковым и Д. Валериани. В это же время, согласно свидетельству Якоба Штелина, Ж.-Б. Лепренс «вызвался объездить за свой счет самые известные побережья и гавани Российской империи, снять их виды и представить как картины, так и в виде рисунков для гравирования» [5, с. 83].

В России Ж.-Б. Лепренс, по всей видимости, работал в основном по императорскому заказу. Сохранился ряд документов, свидетельствующих о создании художником для великой княгини Екатерины Алексеевны десяти рисунков на неизвестную тему, а также упоминание о покупке будущей императрицей пасторали художника [5, с. 241]. Живя в Санкт-Петербурге, Ж.-Б. Лепренс был дружен с маркизом де Л'Опиталем, французским послом в Российской империи. Существует мнение, что, помимо Москвы и Санкт-Петербурга, художник побывал и на более отдаленных территориях Российской империи, сопровождая аббата Жана Шаппа д'Отроша во время путешествия в Тобольск. Но на сегодняшний день неизвестны документальные подтверждения этого путешествия. В настоящее время общепринятой датой отъезда Ж.-Б. Лепренс из России считается 1762 год [6, с. 74].

С 1765 г. художник регулярно выставлял в Парижском салоне картины на «русскую тему». За работу «Русские крестины» (1765, рис. 1) его избрали действительным членом французской Королевской Академии живописи и скульптуры.

Другим важным этапом в творческой биографии художника становится выход книги Жана Шаппа д'Отроша «Путешествие в Сибирь...» (1768), для которой он создал ряд иллюстраций на основе материалов, привезенных из России. Продолжая экспериментировать с «русской темой», Ж.-Б. Лепренс в это же время изготовил несколько серий гравюр в жанре крики и костюмы, а также выполнил цикл картонов на «русскую тему» для королевской мануфактуры в Бове.

В то же время Ж.-Б. Лепренсу принадлежит почетная роль создателя новой техники гравирования, получившей название «лавис». До недавнего времени листы, выполненные художником в этой технике, практически не привлекали внимания оте-

¹ В этом качестве Ж.-Б. Лепренс представлен французской научной мыслью, которая вслед за Луи Рео говорит о формировании экзотического жанра *russerie* в творчестве Ж.-Б. Лепренса. Отечественная наука отводит ему более скромную роль художника костюмно-типажного жанра и крестьянских серий, а его значимость как основоположника *russerie* упоминается лишь вскользь.



Рис. 1. Ж.-Б. Лепренс. Русские крестины.
1765. Масло, холст. 76 × 97. Лувр, Париж.
Источник: <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1001-bapteme-russe-leprince>

чественных исследователей. Настоящая статья призвана частично восполнить эту лакуну в изучении творчества художника, представив историю создания и последующего бытования новой техники гравирования, а также показав специфику отражения «русской темы» в лависе. Первостепенной задачей для автора является выявление особенностей воплощения этой темы в лависе на сюжетном и стилистическом уровнях. Будучи наиболее значимой для творчества художника, *russerie*, безусловно, требовала расширения способов художественной выразительности, что могла обеспечить новая техника гравирования. Именно поэтому закономерным представляется вопрос о значении технических возможностей лависа в раскрытии новых аспектов и граней «русской темы».

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЛАВИСА

Художник представил 29 эстампов, выполненных в новой технике гравирования лависом, на Парижском салоне в 1769 году. Эти гравюры, создающие эффект акварельного рисунка в печатной графике, вызвали живой интерес у посетителей и были по достоинству оценены французской Королевской Академией живописи и скульптуры.

Непосредственно после появления первых листов лависа Дидро в текстах Салонов писал: «Уже давно ищут способ заменять сепию бистром или китайской тушью. Как ни странно, Лепренсу это удалось, и двадцать девять эстампов, выполненных им, создают иллюзию живописности: никак не скажешь, что они выполнены посредством гравирования и особых технических приемов» [7, с. 234].

Позднее в описании Салона 1771 г. знаменитый француз дал куда более восторженную характеристику новой технике: «Они [эстампы] гравированы в его новой манере, которая делает честь как его таланту, так и усердию и служит развитию искусств, кои в этом весьма нуждаются» [7, с. 268–269]. Это суждение можно подкрепить менее известными текстами о Салоне 1769 года. Например, в экспликации к Салону, составленной маркизом де Мариньи, техника лависа в гравюрах представлена как наиболее простой, быстрый и в то же время достоверный способ передачи особенностей рисунка в графике: «Уже давно ищут способы хорошо воспроизводить акварельный рисунок, и несколько художников добились в этом значительных успехов, придумав различные способы; но, похоже, что метод г-на Лепренса превосходит их по своей легкости, скорости исполнения и точности имитации рисунка, будь то исполнено бистром или китайскими чернилами» [8, р. 16].

В описании, происходящем из собрания Жан-Шарля Делоне, отмечается, что художественное качество лависа достаточно высоко и эти гравюры с легкостью можно спутать с акварельным рисунком: «Несколько гравюр, имитирующих акварель, должны остановить исследования, проводимые для достижения этого эффекта. Работы господина Лепренса вам докажут, что надо быть предупрежденным, чтобы не ошибиться [глядя на них]. Все, что остается этому художнику, — распространить свой процесс, столь необходимый, чтобы в точности воспроизводить рисунки, художественные качества которых часто упускаются в обычной гравюре» [9, р. 30–31]. Согласно текстам протоколов заседаний французской Королевской Академии живописи и скульптуры, в 1769 г. Ж.-Б. Лепренс представил примеры работ в технике лависа в Академию, которая засвидетельствовала появление нового способа гравирования. В тексте постановления значилось: «Господин Лепренс, художник, член Академии, представил гравюры с иллюзией акварельного рисунка, выполненные китайской тушью или с применением бистра, которые были созданы им с помощью нового, изобретенного им метода, отличного от всех, которые были известны на тот момент времени. Посредством применения данного метода любые рисовальщики, в меру своего таланта, могли реализовать предполагаемый рисунок на меди почти с такой же быстротой, что и сам рисунок. Академия выразила господину Лепренсу благодарность за это открытие, которое получило решительное одобрение» [10].

Лавис представляет собой одну из разновидностей офорта². Последние учебные пособия по техно-

² В данном случае мы следуем точке зрения, высказанной В.М. Звонцовым и В.И. Шистко, которые предлагают обновить

логии гравирования подразделяют его на два вида: современный, приближенный к акватинте, и старинный лавис, использовавшийся в XVIII–XIX веках. При работе в старинном лависе гравирование происходит следующим образом: офортной иглой выполняются линии и контуры основных тональных пятен рисунка. При помощи кисти на поверхность медной пластины наносится кислота для передачи тона [12, с. 146]. Процедура повторяется несколько раз для создания различных по силе тона пятен. Основной особенностью лависа является возможность рисовать травящим составом непосредственно на доске, благодаря чему отпечатанные листы приобретают сходство с акварелью. Однако этот метод отличается жесткими границами тональных пятен и отсутствием переходов. Доска при печатании снашивается довольно быстро, что позволяет гравёру сделать не более 20–30 полноценных оттисков.

Ж.-Б. Лепренс начал разрабатывать новую технику в 1768 году. К этому времени относятся гравюры из «Второй серии костюмов различных народов» (*Deuxieme suite d'habillements de diverses nation*, 1768, 6 листов), а также отдельные листы «Добродетель в кабаке» (*La vertu au cabaret*), «Крестьянин» (*Le paysan*), «Хозяйка дома» (*L'aménagère*) и «Священник» (*Le pape*), в которых Ж.-Б. Лепренс применяет лавис для травления отдельных крупных деталей изображений.

В последующих работах художник акцентировал внимание именно на эффекте работы кистью в печатной графике. Неслучайно краску для печати Ж.-Б. Лепренс, как правило, выбирал двух тонов — цвета бистра или китайской туши, усиливающих сходство с рисунком. Дальнейшее развитие лависа в технику, сближающуюся с акварелью, кажется вполне закономерным, если принимать во внимание тот факт, что на волне увлеченности графическим искусством рисунок в это время становится важным предметом коллекционирования и вызывает интерес как у художников, так и знатоков. По замечанию З.В. Тетермазовой, «с середины XVIII века в Париже рисунки сангиной, пастелью или акварелью составили конкуренцию живописным полотнам в качестве предмета украшения интерьера» [13, прил., с. 209]. Именно в рамках этой тенденции в середине — второй половине XVIII в. во Франции особое значение приобрели техники печати, позволяющие совершенствовать и многократно воспроизводить копии рисунков, делая эти работы более доступными широкому кругу зрителей. В частности, развиваются такие техники гравирования, как карандашная и мягкий лак. Лавис также принадлежит этой традиции. По замечанию З.В. Тетермазовой, гравюры

по живописным полотнам, созданные в XVIII в., часто становились своего рода интерпретациями живописных оригиналов [14, с. 4]. Важную роль в этом процессе играло появление новых техник гравирования, позволяющих создавать разнообразные художественные эффекты.

До нашего времени дошли рисунки Ж.-Б. Лепренса, которые сам художник воспроизводил в лависе. Большинство из них хранится в отделе графики в Лувре. Практически во всех вариантах Ж.-Б. Лепренс в точности повторяет композицию уникальной графики в гравюре, используя возможности новой техники. Но в некоторых случаях, например в гравюре «Привал калмыков» (*Halte de Calmouks*) и аналогичном рисунке «Пять русских персонажей у подножия скалы» (*Cinq figures russes au pied d'un rocher*) из Лувра, Ж.-Б. Лепренс использовал возможности лависа, чтобы обогатить композицию листа, добавив более насыщенные цвета, усложнив тональные переходы и проработав задний план. Художник практически в одно касание кисти создавал при печати силуэты фигур, растворяющиеся в зыбкой дымке. В сравнении с рисунком гравюра лависом, благодаря протравленным с разной степенью интенсивности и разнообразным по форме мазкам, становилась более законченной и выразительной, что, несомненно, делало ее привлекательной в глазах зрителя.

Отдельно необходимо остановиться на соотношении лависа и акватинты. Обе техники позволяют создавать в офорте цветовые плоскости, разнообразные по силе тона и по форме, а оттиски акватинты и лависа напоминают рисунки, выполненные водяными красками. Однако можно говорить о том, что лавис стал непосредственным предшественником акватинты. Она, в свою очередь, отличается от лависа характерным «зернистым тоном», получающимся за счет предварительной обработки доски канифолью перед травлением [11, с. 125]. В остальных методах гравирования в обеих техниках схожи. В данном контексте интересна история их бытования. Так, И.И. Леман отмечает, что, несмотря на все достоинства лависа, сразу же после появления эта техника не пользовалась большой популярностью среди французских гравёров. Намного быстрее она распространилась в Англии, где претерпела ряд изменений, после чего вернулась на родину в качестве акватинты [15, с. 194]. В других источниках родиной акватинты считается Франция, а изобретение этой манеры приписывают Ж.-Ш. Франсуа, Ж.-К.Р., аббату де Сен-Нону, а также самому Ж.-Б. Лепренсу. Так, в 1791 г. в «Методической энциклопедии» (*Encyclopédie méthodique*) было напечатано руководство по созданию гравюр в технике акватинты, отправленное от лица Ж.-Б. Лепренса во французскую Королевскую Академию живописи и скульптуры его племянницей Марианной Лепренс после смерти художника в 1782 г. [16, р. 46].

и унифицировать классификацию гравюр на металле, представив все техники, в которых используется травление, как варианты офорта [11, с. 10–17].

В Россию первые сведения о лависе попадают в 1780 году. Согласно материалам по истории Императорской Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге, в 1780 г. Ж.-Б. Лепренс прислал в Академию изъяснение о способе гравирования лависом [17, с. 236]. Это письмо и вложенная в него брошюра с описанием особенностей гравюр в технике лависа в настоящее время хранятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА) [18]. Текст документа, направленный на привлечение внимания публики, не раскрывал технологических особенностей создания гравюр, предлагая читателям приобрести по подписке отдельное издание с описанием процесса гравирования. Но насколько можно судить, достаточного количества подписчиков художнику не удалось собрать, и это издание так и не было опубликовано ни в России, ни во Франции. Однако лавис все же получил развитие в России, появляясь в творчестве Н.А. Львова и А.Н. Оленина.

В целом в настоящее время тема появления и развития лависа и акватинты в Европе и в России остается малоизученной. Имеющиеся в распоряжении ученых документальные материалы не позволяют составить четкую и однозначную картину происшедших событий и поставить финальную точку в этом вопросе. Лавис и акватинта до сих пор рассматриваются исследователями как две родственные манеры, появившиеся в одно время и тесно связанные между собой [11, с. 101–129]. В XVIII в., когда технологические особенности этих манер не были подробно регламентированы, часто случались подмены понятий и разночтения в названиях. Представляется, что единственно верным в данном случае вариантом будет сохранение статус-кво, согласно которому звание изобретателя лависа закреплено за Ж.-Б. Лепренсом.

«РУССКАЯ ТЕМА» В ЛАВИСЕ

Согласно каталогу гравюр Ж.-Б. Лепренса, составленному Жюлем Геду, в период с 1768 по 1775 г. художник создал 82 гравюры в технике лависа [16, р. 318–319]. Большинство из этих работ относятся к «русской теме». В это время Ж.-Б. Лепренс работал в костюмно-типажном жанре, создавая серии с русскими крестьянами. Но начиная с 1769 г. художник постепенно переходит к изготовлению одиночных листов с изображением костюмов. Одной из последних серий, выполненных в технике лависа, стала «Вторая серия костюмов различных народов» (1768, 6 листов). Сопоставляя листы из этой серии с последующими костюмными зарисовками, становится заметно, что с появлением лависа интерес к подробной детализации изображения постепенно уступает место

более лапидарному и обобщенному образу. В более поздних работах Ж.-Б. Лепренс стремился к созданию гармоничных изображений, интересных не столько экзотическими элементами, сколько красотой рисунка и кажущейся его легкостью. Часто в лависе художник обращался к ранее найденным сюжетам и композиционным схемам, перерабатывая их в новой технике. Так, лист с изображением калмыка (1771) композиционно в точности воспроизводит лист из серии «Одежды различных народов» (1765) с изображением татарина. Работая с уже найденными композиционными приемами и схемами, Ж.-Б. Лепренс обогащал их при помощи утонченной игры цветовых нюансов лависа, идущих от желания рокайльного мастера привнести в гравюру ощущение хрупкости и эфемерности рисунка.

Аналогичную цель художник преследовал при создании ряда сценок в интерьере. Помещая русских крестьян в привычную среду обитания и уделяя большое внимание их быту, Ж.-Б. Лепренс в то же время изготавливал листы, которые в ряде случаев кажутся более отвлеченными по своему характеру, как в случае с гравюрой «Печь» (1770), где художник в несколько штрихов очень схематично создал фигуры персонажей и окружающий их предметный мир (рис. 2). В данном случае на смену этнографической точности, характерной для многих ранних костюмно-типажных серий и для иллюстраций к «Путешествию в Сибирь», приходит имитация эскизной и быстрой манеры рисунка, которая добавляет листу рокайльного очарования.

С появлением лависа Ж.-Б. Лепренс также развивал «русскую тему» в жанре пасторали. Взяв за основу излюбленный в рококо сюжет галантных празднеств, традиционно представляющий элегантно одетую публику, отдыхающую на природе, художник перенес его на русскую почву. В такой ситуации русские крестьяне и крестьянки перестают вести себя привычным образом и начинают подражать манере поведения французских дам и кавалеров, в чем также нашли отражение предпочтения стиля рококо, поощрявшего игру мыслями, формами и чувствами и всегда благосклонно относившегося к маскам.

Данное явление, безусловно, напрямую соотносится с распространенными в это же время во Франции жанрами галантных сцен на турецкий и китайский манер (*fêtes galantes à turque à chinois*), получивших развитие в творчестве Ф. Буше, Ж.-Б. Патера, а также Ш.-А.-Ф. ван Лоо. Исследователи отмечают театрализованный, «маскарадный» характер экзотических серий этих авторов [19, р. 108–110].

В то же время галантные сцены Ж.-Б. Лепренса ни в коем случае нельзя назвать полностью фантазийными, так как художник оставался верен факти-

ческой достоверности материала. В одном из последних исследований, посвященных турецкой теме, гравюры и шпалеры Ж.-Б. Лепренса использовались для анализа конструкции турецкого шатра, изображение которого часто появлялось в искусстве XVIII века. Г. Уильямс убедительно доказал, что Ж.-Б. Лепренс во всех работах изображал шатер татарского типа, который, в отличие от турецкого, имеет просвет в куполе, необходимый для поддержания тяги костра, разжигавшегося татарами внутри шатра [19, р. 119–120].

Необходимо отметить, что татары (или как их еще называли «тартары») в XVIII в. представлялись европейцам более загадочным и неизвестным народом, чем русские. Чаще всего так называли все азиатские народы, проживавшие «севернее Персии, Индии и Китая от Каспийского моря до Восточного [Тихого] океана» [20, с. 327]. Их часто могли путать или заведомо смешивать с москвитями. Так, Д. Дефо, описывая путешествие Робинзона Крузо по Сибири (1719), отмечал: «...москвиты, по моему мнению, едва ли заслуживают название христиан, однако они выдают себя за таковых и по-своему набожны. Все реки здесь текут на восток и впадают в большую реку, которая называется Амур и впадает... в большую реку Татар, называемую так по имени татаро-монголов, самого северного племени этого народа, от которого, по мнению китайцев, произошли все татары...» [цит. по: 21, с. 39]. Они также остаются главными отрицательными персонажами театральных постановок на «русскую тему». Так, в пьесе «Федор и Лизынька, или Спасенный Новгород» (1787) П.-Ж.-Б. Дефорж-Шудара татарский князь Октар, вынужденный скрывать свое происхождение, стремится отомстить губернатору города и поднять мятеж в Новгороде.

Пожалуй, впервые наиболее полную и подробную информацию о татарах, живущих в России, европейцы смогли почерпнуть из труда П.-Ш. Левека «История народов, подвластных России» (1783). Составляя подробное описание русских татар, автор впервые останавливается на истории происхождения этого народа. Так, он отмечает, что «в совокупности они [татары] полагают себя турками, туркоманами и туруками» и что «язык народов, именуемых татарами, суть язык нынешних турок, туркестанцев, тухменов, разбавленный большим количеством арабских, венгерских и иных слов» [20, с. 327].

Принимая во внимание приведенные выше наблюдения, мы считаем, что, возможно, отнюдь не отрицая национального своеобразия, причислить татар к представителям «русской темы» в Европе, понимавшейся как знакомство со всеми народами, проживающими на территории Российской империи. В таком случае своеобразным распространением и развитием *russerie* во Франции, и даже непо-



Рис. 2. Ж.-Б. Лепренс. Печь. 1770.

Гравюра на металле.

Источник: <https://imglib.ru/archive/img/o0znrs9m.jpeg>

средственным влиянием творчества Ж.-Б. Лепренса на французское искусство, можно считать появление в Париже экзотических павильонов в виде татарского шатра. В настоящее время известно, что подобного рода павильон был построен в парке Монсо в Париже. Владелец парка герцог Филипп Орлеанский в 1773 г. поручил своему теще Кармонтелю обустройство имения. С 1773 по 1779 г. Кармонтель разбивает в нем обширный сад в английском стиле и наполняет его разнообразными архитектурными капризами. В числе прочего по проекту художника на территории парка появились миниатюрная египетская пирамида, швейцарская ферма, голландская мельница и турецкий шатер с минаретом. Сам Кармонтель следующим образом объяснил назначение парка и роль в нем экзотических построек: «...это парк, в котором собраны все времена и все места. Это лишь фантазия, призванная создать необыкновенный сад, чистое развлечение» [цит. по: 22, с. 87].

Все обустройство парка, а также его план художник тщательно задокументировал, подробно описав каждый павильон, и издал в 1779 г. альбом с изображениями парковых построек. На одной из гравюр мы видим татарскую палатку, аналогичную той, которую использовал в своих работах Ж.-Б. Лепренс. Кармонтель привел подробные технические характеристики этого павильона и местоположение в парке, но не описал его происхождение.

Более активно в сравнении с предыдущим периодом Ж.-Б. Лепренс развивал «русскую тему» в пейзажах, которые он выстраивал по единой схеме: в работах есть пространство для стаффажей, кулисы, чаще всего представляющие собой растительные мотивы, и живописный фон. *Russerie* в этих работах приобретает гротескный, порой готический характер. Избы, сложенные из массивных не-

отесанных бревен, вырастают в размерах и сосуществуют на равных с руинами древних крепостей, а маленькие стаффажные фигурки, в свою очередь, добавляют архитектуре большего величия, монументальности и «огромности». Подобные средства образной выразительности, найденные Ж.-Б. Лепренсом в пейзаже, ложатся в основу нового для художника круга метафор, соотносящегося во Франции середины XVIII в. с идеями «готического вкуса» [23]. Это позволило Ж.-Б. Лепренсу создать образ крестьянской культуры — «варварской», дремучей, хтонической — и представить «русскую тему» в новом ракурсе.

Подобная трактовка кардинальным образом отличает пейзажи Ж.-Б. Лепренса от работ многих европейских мастеров, обращавшихся к экзотизмам. В их понимании архитектура других народов становилась диковинным курьезом, изображенным ради забавы публики. Так, изящные арабески Ж.-Б. Пильмана, работавшего в китайском стиле (*chinoiserie*), представляются скорее эффектно собранными занимательными конструкциями, в которых китайская архитектура нивелируется до ажурного орнамента. В них не найти попытки представить другую культуру как нечто самоценное и самостоятельное, интригующее своей «инаковостью».

«Готический вкус» пейзажей Ж.-Б. Лепренса, по всей видимости, соотносился им непосредственно с изображением крестьянской жизни. По замечанию С.В. Хачатурова, крестьянская культура, часто воспринимавшаяся человеком эпохи Просвещения как «рустическая», находилась близко к «ареалу обитания готических тем» [24, с. 17]. Готический характер листов Ж.-Б. Лепренса, безусловно, должен был усиливать тот факт, что ему, как и любому европейцу эпохи Просвещения, был присущ специфический взгляд на «другую культуру» неевропейского народа. Представляется, что во многом именно эта особенность «готического вкуса» Ж.-Б. Лепренса сближала его с идейными предпочтениями стиля рококо, поощрявшего живой интерес к новой, неизведанной и необычной культуре «других».

«Русская тема» в творчестве Ж.-Б. Лепренса стала оригинальной формой репрезентации России и русского народа, показанных через призму мировоззрения европейца эпохи Просвещения. В *russerie* парадоксальным образом сочетаются диаметрально противоположные качества: точность и конкретность визуального документа, представляющего достоверные сведения об укладе русской жизни, и отвлеченность и мечтательность, свойственные экзотическим жанрам. Уникальное умение сочетать несочетаемое качественным образом отличает творчество Ж.-Б. Лепренса от работ современных ему мастеров французской школы, в большинстве своем обращавшихся к экзотическим жанрам как к средству воплощения своих фантазий.

В лависе Ж.-Б. Лепренс развивал «русскую тему» в новых жанрах и типах изображений, органично вписывал ее в уже сложившуюся систему экзотизмов, наравне с китайским и турецким стилями. Но находясь в заданной системе координат, художник не обесценивал «русскую тему», часто оставаясь верен фактической достоверности собранного материала, а порой представлял ее в таком редком для экзотического направления жанре, как, например, пейзаж.

Технические особенности исполнения гравюры лависом давали художнику возможность последовательно продемонстрировать рокайльную сущность своих произведений. Декоративные качества рисунка, многократно усиленные в лависе, позволяли Ж.-Б. Лепренсу представить «русскую тему» как чарующую грезу и экзотическую сказку, балансирующую на грани фантазии и реальности.

Список источников

1. Réau L. L'exotisme russe dans l'oeuvre de J.-B. Le Prince // Gazette des beaux-arts : la doyenne des revues d'art. Paris. 1921. 5. Pér. 3. P. 147–165.
2. Алексеев М.П. Русская тема в европейской литературе : сборник статей и материалов. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. 528 с.
3. Réau L. «Русские крестины» Лепренса // Старые годы. Санкт-Петербург : Тип. Сириус, 1914. № 5. С. 37–39.
4. Успенский А.И. Материалы для описания императорского Зимнего Дворца // Художественные сокровища России / под ред.: А. Бенуа, А. Прахова. Санкт-Петербург : Изд. Императорского Общества поощрения художеств, 1906. № 8–12. С. 134.
5. Записки Якоба Штелины об изящных искусствах в России : в 2 т. / [сост. К.В. Малиновский]. Москва : Искусство, 1990. Т. 1. 445 с.
6. Жабрева А.Э. Жан-Батист Лепренс в России : источники и публикации // Золотой осмнадцатый... Русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании : сборник статей. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2006. С. 69–81.
7. Дидро Д. Салоны : в 2 т. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. 398 с.
8. Explication des peintures, sculptures, et gravures de messieurs de l'Académie royale Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléanois, Directeur Général des Batimens de sa Majesté, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales. Paris, 1769. 48 p.
9. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Salon du Louvre. A Rome, et se trouve à Paris: chez Vente, libraire, au bas de la Montagne Ste-Geneviève, 1769. 52 p.

10. Procès-verbeaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648–1793/ ed. Anatole de Montaiglon. Paris, 1888. Vol. 8. P. 2–3.
11. Звонцов В.М., Шистков В.И. Офорт. Техника. История. Санкт-Петербург : Аврора, [2004]. 269 с.
12. Бондарчук В.Г. Французское и русское гравировальное искусство XVIII в. : аспекты взаимодействия : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2015. 239 с.
13. Тетермазова З.В. Портретная гравюра в России второй половины XVIII века в ее взаимоотношении с живописным изображением : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2020. 209 с. + Прил. (252 с.).
14. Тетермазова З.В. Портретная гравюра в России второй половины XVIII века в ее взаимоотношении с живописным изображением : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2020. 34 с.
15. Леман И.И. Гравюра и литография : очерки истории и техники. Москва : Центрполиграф, 2004. 293 с.
16. Hédou J. Jean Le Prince et son œuvre : suivi de nombreux documents inédits. A Paris : Chez J. Baur, Libraire : Chez Rاپilly, Libraire, 1879. 330 p.
17. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Санкт-Петербург, 1864. [Ч. 1]. [9], 464 с.
18. Академия художеств Министерства императорского двора. 1780 г. Дело о присланном из Парижа от Ле-пренса, Королевского живописца, изъяснений о новоизобретенном способе в гравировальном искусстве // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 832. Л. 1–3 об.
19. Williams H. Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy. New York : Thames & Hudson, 2015. P. 119–120.
20. Левек П.-Ш. История народов, подвластных России / [пер. с фр. Л.Ф. Сахибгареевой под ред. И.В. Кучумова]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2016. 477 с.
21. Успенский В.М., Россомахин А.А., Хрусталёв Д.Г. Имперский шаг Екатерины. Россия в английской карикатуре XVIII века. Санкт-Петербург : Арка, 2016. 287 с.
22. Латош В.А. «Готические» строения рокайльного сада в Пейнсвике // Василий Баженов и греко-готический вкус : сборник статей / ред.-сост.: А.С. Корндорф, С.В. Хачатуров. Москва : Государственный институт искусствознания, 2019. С. 70–88.
23. Хачатуров С.В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. 183 с.
24. Хачатуров С.В. Россия — Западная Европа. Общее и особенное в толковании понятия «готический» Века Просвещения // Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова : каталог выставки. Москва : ИН АРТИБУС, 2017. С. 9–32.

Jean-Baptiste Le Prince and the “Russian Theme” in Lavis

Elizaveta Yu. Panova

Independent Researcher, Moscow, Russia
ORCID 0000-0002-7609-7027; SPIN 6170-3106
E-mail: liza.panova97@mail.ru

Abstract. *This paper discusses the phenomenon of “russerie” (“Russian theme”) and its specific embodiment in the work of the French engraver and artist Jean-Baptiste Le Prince (1734–1781). A student of François Boucher (1703–1770), he consistently developed the rocaille aesthetics of his teacher. Le Prince arrived in St. Petersburg in 1757. After spending five years in Russia, the artist returned to his homeland in France. Over the next decade, reflecting on the impressions received during his trip to Russia, he created numerous works devoted to the “Russian theme”. It was these works that formed the basis for “russerie” — a new genre of exoticism in European art. The most outstanding examples of the “Russian theme” in graphics are the prints produced in the new engraving method called lavis, invented by Le Prince (1769). These prints, creating the illu-*

sion of a watercolor drawing in printed graphics, have hardly attracted the attention of Russian scholars until recently. This article, for the first time, consistently examines the features of this technique and, basing on a number of archival documents, presents the reconstruction of public opinion and the evaluation of these works by the audience. The central part in the article is devoted to the “Russian theme” in lavis. There is shown the originality of “russerie” in lavis on the plot and stylistic levels. Besides, the article considers the relationship of this theme with “chinoiserie” and “turquerie”. In addition, the author outlines the development prospects of the “Russian theme”, which appeared under the influence of prints in the manner of lavis.

Key words: 18th century art, engraving, lavis, engraving technique, Russian theme, “russerie”, rococo, fine art.

Citation: Panova E.Yu. Jean-Baptiste Le Prince and the “Russian Theme” in Lavis, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 284–292. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-284-292.

References

1. Réau L. L'exotisme russe dans l'oeuvre de J.-B. Le Prince, *Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art*. Paris, 1921, 5, issue 3, pp. 147–165.

2. Alekseev M.P. *Russkaya tema v evropeiskoi literature: sbornik statei i materialov* [Russian Theme in European Literature: collected articles and materials]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019, 528 p.
3. Réau L. Le Prince's Russian Christenings, *Starye gody* [Old Years]. St. Petersburg, Sirius Publ., 1914, no. 5, pp. 37–39 (in Russ.).
4. Uspensky A.I. Materials for Describing the Imperial Winter Palace, *Khudozhestvennye sokrovishcha Rossii* [Artistic Treasures of Russia]. St. Petersburg, Imperatorskogo Obshchestva Pooshchreniya Khudozhestv Publ., 1906, no. 8–12, p. 134 (in Russ.).
5. *Zapiski Yakoba Shtelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii: v 2 t.* [Jacob Staehlin's Notes on Fine Arts in Russia: in 2 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, vol. 1, 445 p.
6. Zhabreva A.E. Jean-Baptiste Le Prince in Russia: Sources and Publications, *Zolotoi os'mnadtsatyi... Russkoe iskusstvo XVIII v. v sovremennom otechestvennom iskusstvoznanii: sbornik statei* [The Golden Eighteenth... Russian Art of the 18th Century in Modern Russian Art Studies: collected articles]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2006, pp. 69–81 (in Russ.).
7. Diderot D. *Salony: v 2 t.* [Salons: in 2 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, vol. 2, 398 p.
8. *Explication des peintures, sculptures, et gravures de messieurs de l'Académie royale Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléans, Directeur Général des Batimens de sa Majesté, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales.* Paris, 1769, 48 p.
9. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Salon du Louvre. A Rome, et se trouve à Paris: chez Vente, libraire, au bas de la Montagne Ste-Geneviève,* 1769, 52 p.
10. De Montaignon A. (ed.) *Procès-verbeaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648–1793.* Paris, 1888, vol. 8, pp. 2–3.
11. Zvontsov V.M., Shistkov V.I. *Ofort. Tekhnika. Istoriya* [Etching. Technique. History]. St. Petersburg, Avrora Publ., 269 p.
12. Bondarchuk V.G. *Frantsuzskoe i russkoe graviroval'noe iskusstvo XVIII v.: aspekty vzaimodeistviya* [French and Russian Engraving Art of the 18th Century: Aspects of Interaction], cand. art. diss. Moscow, 2015, 239 p.
13. Tetermazova Z.V. *Portretnaya gravyura v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka v ee vzaimootnoshenii s zhivopisnym izobrazheniem* [Portrait Engraving in Russia of the Second Half of the 18th Century in its Relationship with Painting], cand. art. diss. Moscow, 2020, 209 p. + app. (252 p.).
14. Tetermazova Z.V. *Portretnaya gravyura v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka v ee vzaimootnoshenii s zhivopisnym izobrazheniem* [Portrait Engraving in Russia of the Second Half of the 18th Century in its Relationship with Painting], cand. art. diss. abstr. Moscow, 2020, 34 p.
15. Leman I.I. *Gravyura i litografiya: ocherki istorii i tekhniki* [Engraving and Lithography: Essays on the History and Technology]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2004, 293 p.
16. Hédou J. *Jean Le Prince et son œuvre: suivi de nombreux documents inédits.* A Paris: Chez J. Baur, Libraire: Chez Rapilly, Libraire, 1879, 330 p.
17. Petrov P.N. (ed.) *Sbornik materialov dlya istorii Imp. S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya* [Collected Materials for the History of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for a Hundred Years of its Existence]. St. Petersburg, 1864, 464 p.
18. Academy of Arts of the Imperial Court Ministry. 1780. The Case of an Explanation Sent from Paris from Le Prince, the Royal Painter, about a Newly Invented Method in Engraving Art, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA)* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 832, pp. 1–3 back (in Russ.).
19. Williams H. *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy.* New York, Thames & Hudson Publ., 2015, pp. 119–120.
20. Levesque P.-Ch. *Istoriya narodov, podvlastnykh Rossii* [History of the Peoples Subject to Russia]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016, 477 p.
21. Uspensky V.M., Rossomakhin A.A., Khrustalev D.G. *Imperskii shag Ekateriny. Rossiya v angliiskoi karikature XVIII veka* [Catherine's Imperial Stride: Russia in the English Caricature of the 18th Century]. St. Petersburg, Arka Publ., 2016, 287 p.
22. Latosh V.A. “Gothic” Buildings of the Rococo Garden in Painswick, *Vasilii Bazhenov i greko-goticheskii vkus: sbornik statei* [Vasily Bazhenov and the Greco-Gothic Taste: collected articles]. Moscow, Gosudarstvennyi Institut Iskusstvoznaniya Publ., 2019, pp. 70–88 (in Russ.).
23. Khachaturov S.V. “Goticheskii vkus” v russkoi khudozhestvennoi kul'ture XVIII veka [“Gothic Taste” in the Russian Artistic Culture of the 18th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999, 183 p.
24. Khachaturov S.V. Russia — Western Europe. The General and the Special in the Interpretation of the Term “Gothic” in the Age of Enlightenment, *Gotika Prosveshcheniya. Yubileinyi god Vasiliya Bazhenova: katalog vystavki* [Enlightenment Gothic. Vasily Bazhenov — Anniversary Year: exhibition catalog]. Moscow, IN ARTIBUS Publ., 2017, pp. 9–32 (in Russ.).

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО И ЖУРНАЛЬНАЯ ГРАФИКА ЮГЕНДСТИЛЯ

Анна Евгеньевна Завьялова,

Российская академия художеств,
НИИ теории и истории изобразительных искусств,
отдел русского искусства XVIII — начала XX века,
ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129
E-mail: annazav@bk.ru

Реферат. В статье исследуется ряд графических произведений М.В. Добужинского, опубликованных в журналах «Шут», «Мир искусства», «Аполлон», в сравнении с работами художников из мюнхенских журналов *Jugend* и *Simplicissimus*. Выявлены мотивы, оказавшие влияние на творчество Добужинского: изображение мостовой и кирпичной кладки, а также черного кота. Установлено, что М.В. Добужинский повторил рисунок черта Т.Т. Хайне в виньетке для журнала «Золотое руно». Впервые предпринят анализ рисунков М.В. Добужинского, опубликованных в российских журналах рубежа веков, в сравнении каждого из них с рисунками в журналах *Jugend* и *Simplicissimus* с аналогичными мотивами. В этом заключается научная новизна работы. Хронологический метод анализа произведений журнальной графики М.В. Добужинского позволил проследить генезис образа города и уточнить представление о времени обращения художника к теме зодчества классицизма. Кроме того, в научный оборот введены рисунки М.В. Добужинского для петербургского сатирического журнала «Шут». Их анализ по хронологическому принципу в сравнении с аналогичными произведениями из мюнхенских сатирических журналов выявляет генезис освоения М.В. Добужинским стилистики рисунков югендстиля в первый год

самостоятельной деятельности. Полученные результаты позволяют установить влияние гравюры на дереве А. Дюрера на формирование уникальной линии в рисунках М.В. Добужинского. Автор заключает, что в силу обращения художника к гравюрам на дереве А. Дюрера, а также к гравюрам японских мастеров, М.В. Добужинский прошел тот же путь, что и мастера мюнхенской журнальной графики, развив их достижения на новом уровне в своих произведениях к середине 1900-х годов.

Ключевые слова: теория и история искусства, изобразительное искусство, М.В. Добужинский, русское искусство конца XIX — начала XX века, югендстиль, модерн, журнал «Шут», журнал «Мир искусства», журнал «Аполлон», японская гравюра, А. Дюрер, Э. По.

Для цитирования: Завьялова А.Е. Раннее творчество Мстислава Добужинского и журнальная графика югендстиля // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 293—300. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-293-300.

Влияние мюнхенской журнальной графики, во многом олицетворившей собой немецкий вариант модерна — югендстиля, на раннее творчество Мстислава Валериановича Добужинского (1875—1957) известно давно: он сам написал об этом в воспоминаниях. Данный факт отмечен во многих исследованиях, однако специального внимания историков искусства этот вопрос до сих пор не привлекал. В этой связи интересно выявить мотивы, оказавшие влияние на творчество мастера. Дебют М.В. Добужинского как художника состоялся в 1902 году. На протяжении почти всего этого года его рисунки публика-

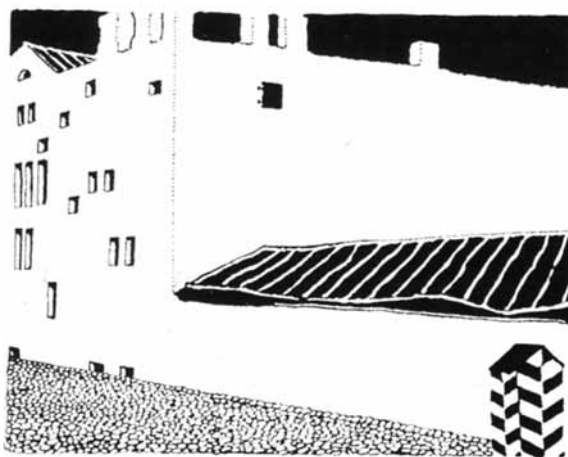


Рис. 1. Мстислав Добужинский.
Виньетка [6, с. 342]

лись в петербургском сатирическом еженедельнике «Шут» с небольшими интервалами (№ 2–47). Почти сорок лет назад и сам журнал, и работы для него Добужинского получили невысокую оценку крупнейшего исследователя творчества художника Г.И. Чугунова: ««Шут» — реминисценция мюнхенской журнальной графики, причем уровня скорее среднего» [1, с. 227].

Действительно, в отмеченный период «Шут» (1879–1914) очень походил на мюнхенский Jugend «Югенд» (Jugend, 1896–1940), его страницы наполняли рисунки в стиле модерн самых разных интерпретаций, среди авторов которых были, помимо М.В. Добужинского, С.В. Чехонин, Н.Э. Радлов, И.Я. Билибин. Роль данного издания в становлении и распространении модерна в России еще предстоит оценить, и этот вопрос заслуживает специально-го рассмотрения.

Показательно, что именно в «Шуте» Добужинский опубликовал свой рисунок «Город пышный, город бедный...» — яркий пример югендстиля [2, с. 529]. Именно Добужинский выполнил заставку для литературной рубрики «Недельные наброски» с изображением пишущего шута, публиковавшуюся в половине номеров еженедельника за 1902 г., а также вел (с № 14) художественную рубрику «Злобы дня» (с некоторыми вариантами в названии). Она представляла собой композицию, занимавшую одну страницу и включавшую несколько небольших рисунков на разные, не связанные общественно-политические темы, от англо-бурской войны до культуры. Рисунки были объединены в композицию при помощи орнамента. Эта страничка позволяет проследить становление индивидуального почерка начинающего художника на протяжении первого года его самостоятельной деятельности.

Так, в первом рисунке из рубрики «Злобы дня» («Шут», № 14) в сатире «Признаки весны» с изображением очереди в ломбард [3, с. 10], Добужин-

ский поместил старинный петербургский дом, очень похожий и по облику, и по художественному решению на дом Галашевских — В.Я. Лебедева из рисунка «Город пышный, город бедный...» [2, с. 528]. Очень любопытны орнаменты Добужинского в стиле модерн, решенные в виде мотивов кожистых дьявольских крыльев в рисунках «Злобы дня» (№ 19) и аналогичный ему по тематике рисунок «Что есть. Что будет» из следующего номера журнала. Именно о «дьявольской» природе орнамента свидетельствует № 666 на вагоне конки в рисунке «Что есть. Что будет» [4, с. 10].

Художник уверенно овладел стилем сатирических рисунков мюнхенской журнальной графики, но, по всей видимости, именно он ему наскучил, чем объясняется крайне негативная оценка, данная этому много лет спустя на страницах собственных воспоминаний: «Рисовать карикатуры и опять иметь дело с пошлыми юмористическими журналами после Мюнхена мне представлялось каким-то позором» [5, с. 173]. В результате знакомства с сотрудниками редакции журнала «Мир искусства» (1898–1904) в конце 1902 г. и приглашения публиковаться на страницах этого издания, Добужинский перестал работать для «Шута». Четыре виньетки его работы впервые появились в завершающем выпуске (№ 12) «Мира искусства» за 1902 г., и в них уже обозначились два направления, по которым развивалось графическое творчество художника в ранний период.

Первое связано с увлечением Добужинского темой города, фантазийного и реального, для воплощения которой он обращался к опыту мастеров журнальной графики югендстиля. Оно ясно проявилось в одной из первых его виньеток для «Мира искусства» с изображением улицы из домов с гладкими стенами, прорезанными редкими окнами [6, с. 342] (рис. 1). К данному мотиву, который заслуживает особого внимания, художник будет обращаться на протяжении очень длительного периода: к домам примыкает кусочек мостовой, и каждый камень (одинаковой формы и почти одного размера) очерчен контуром, что сближает изображение мостовой с орнаментом.

Сочетание мощной мостовой и гладкого тротуара или стен домов в Мюнхене рубежа XIX–XX вв. не раз привлекало внимание художников-графиков, публиковавших свои произведения в журналах, интересных Добужинскому. Например, рисунок «Единство» (Einheit) Р. Вильке (R. Wilke, 1873–1908), опубликованный в 1899 г. (№ 43) в мюнхенском сатирическом еженедельнике Jugend, выполнен углем. Брусчатка трактована крупными горизонтальными овалами, очерченными широким контуром. Камни разного размера переданы четким контуром в горном пейзаже Б. Пауля (B. Paul, 1874–1968) на страницах еще одного сатирического

еженедельника «Симплициссимус» (Simplicissimus) за 1902 год. Примечательно, что этот пейзаж без названия продолжает традицию горных пейзажей немецкого романтика К.Д. Фридриха (C.D. Friedrich, 1774–1840), но контурное изображение камней обуславливает его современное звучание.

Напомним, что рисунок контуром, который очерчивает большие фрагменты, заполненные локальным цветом, орнаментом или незакрашенным фоном, составляет одну из ярких особенностей мюнхенской журнальной графики, прежде всего в социальных и политических сатирических изданиях *Simplicissimus* и *Jugend*. Еженедельник *Jugend* ненамеренно дал название немецкому варианту модерна — югендстилю [7, с. 9–10].

Перечисление примеров разнообразных контурных изображений мостовой на страницах мюнхенских журналов можно продолжить, выше отмечены некоторые из них за период с октября 1899 по август 1901 г. [8, с. 16]. Это время, проведенное Добужинским в Мюнхене, где он познакомился с журнальной графикой [5, с. 157], и первый год после возвращения в Петербург. По свидетельству художника, его особенно интересовали рисунки Ю. Дица (J. Diez, 1870–1957) и Т.Т. Хайне (T.T. Heine, 1867–1948) [5, с. 157], он даже повторил очень узнаваемый рисунок чërта Хайне в 1907 г. в виньетке, выполненной для московского журнала «Золотое руно» [9, с. 6]. Данное признание не означает, однако, что Добужинский не знал другие издания, на страницах которых также часто публиковались виньетки его любимца Хайне, в частности берлинский литературно-художественный журнал «Пан» (Pan, 1895–1900). Так, в номере «Пана» за 1896/1897 г. (Н. III–IV) была опубликована виньетка Хайне (с изображением декоративной стены среди подстриженных деревьев, а также брусчатки, переданной контурным рисунком), которая в 1903 г. оказалась напечатана в журнале «Мир искусства» (т. IX, № 1–6).

Приведенные примеры позволяют убедиться, что мотив брусчатки и кладки стен Добужинский явно воспринял из произведений мастеров мюнхенской журнальной графики. Самое раннее его обращение к этому мотиву связано с рисунками 1902 г. для журнала «Шут». Очень показателен в этом отношении рисунок «К птичьей выставке. Выставка пижонов (голубей тоже)» из рубрики «Злобы дня» (№ 18), в котором художник изобразил одновременно мостовую и кладку стен. Примечательно, что в рисунке «Петербургская весна. Полярный лед идет!» в том же номере он уподобил орнаменту изображение плывущих по реке льдин [10, с. 10].

Начиная с 1902 г., с упомянутых выше рисунков из «Шута» и виньеток из «Мира искусства», контурное изображение мостовой постоянно встречается в произведениях Добужинского. Достаточно вспом-

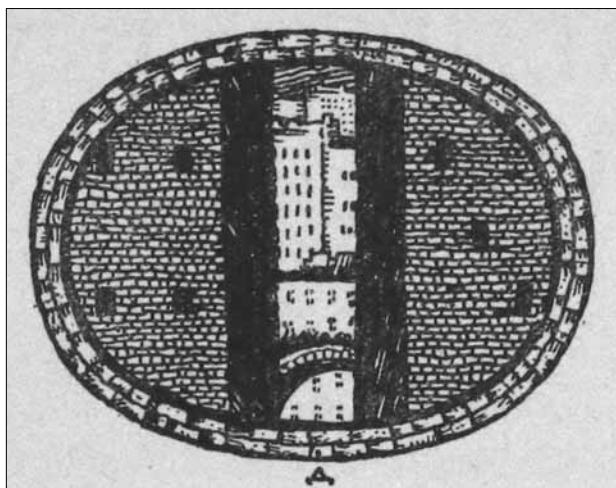


Рис. 2. Мстислав Добужинский.
Виньетка [10, с. 45]

нить рисунок «Троицкий мост» (1903), воспроизведенный на открытом письме издательства Общины св. Евгении, или пейзаж «Октябрьская идиллия», опубликованный в первом номере журнала «Жупел» за 1905 год. Примечательна в этом ряду небольшая виньетка с изображением кирпичных стен огромного фантазийного здания. Она сопровождает сонет «Бальзак» из цикла сонетов «Медальоны» В.В. Бородаевского, опубликованного в № 7 журнала «Аполлон» за 1910 г. [11, с. 45], однако с текстом не связана (рис. 2).

Строго упорядоченная по горизонтали, статичная кирпичная кладка подчеркивает уравновешенную тектонику архитектурного мотива. Обращение к подобному мотиву обусловлено, по всей видимости, интересом Добужинского к архитектуре Петербурга эпохи позднего классицизма и ампира, которой он увлекся сразу же после возвращения из Мюнхена, что получило выражение в рисунках и виньетках мастера, созданных после 1902 г. на основе натуральных впечатлений от конкретных памятников зодчества [2, с. 528]. О зарождении нового образа города в контексте югендстиля наглядно свидетельствует виньетка с изображением кирпичного моста, проем которого обрамлен плитами с замковым камнем с маскаронам, опубликованная в журнале «Мир искусства» в 1903 г. [12, с. 76] (рис. 3). Несмотря на явную принадлежность этого женского маскарона и рисунка в целом к югендстилю, архитектурный мотив вызывает ассоциации прежде всего с классицизмом.

Всего нескольких произведений (о которых говорилось выше), доступных широкому зрителю благодаря художественным изданиям, оказалось достаточно, чтобы в его восприятии графический мотив брусчатки или кладки оказался связан с образом Петербурга, созданным именно Добужинским. Так, Б.М. Кустодиев сделал черно-белые иллюстрации

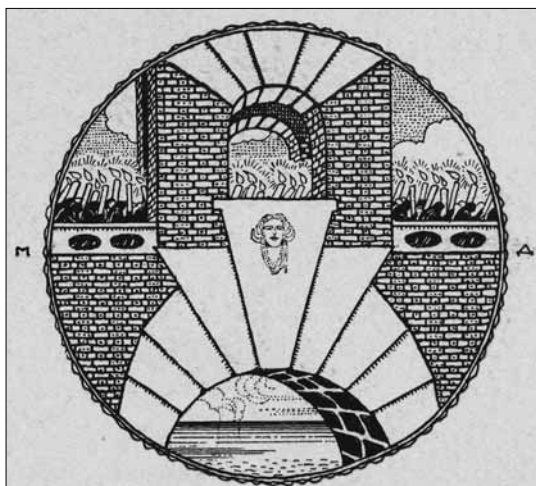


Рис. 3. Мстислав Добужинский.
Виньетка [11, с. 76]

к повести А.Н. Толстого «Аггей Коровин», в сопровождении которых она опубликована в журнале «Аполлон» (№ 8) за 1910 г. [13, с. 45]. В одной из иллюстраций он изобразил вид на Львиный мост с контурным рисунком мостовой, который с первого взгляда можно принять за работу Добужинского.

По всей видимости, в подобном «проникновении» в творчество другого мастера сыграло роль то обстоятельство, что художники дружили [5, с. 198]. Тем не менее нужно отметить, что контурный рисунок мостовой Добужинского отличался особой твердостью и ясностью по сравнению не только с иллюстрацией Кустодиева, но и с вышеназванными работами мастеров мюнхенской журнальной графики. В этом сказалось увлечение художника «железными рисунками» (его собственное выражение. — А. З.) А. Дюрера и А. Альтдофера со времен обучения в Мюнхене [5, с. 156].



Рис. 4. Мстислав Добужинский.
Виньетка [6, с. 318]

Таким образом, Добужинский прошел тот же путь, что и, например, его сверстник, берлинский художник Й. Затлер (J. Sattler, 1867–1931). Он жил в Мюнхене, но много работал для берлинского «Пана» [14, S. 487–488], в частности, ему принадлежит знаменитый рекламный плакат первого года издания этого журнала (1895/1896) с изображением цветка, тычинки которого, сгибаясь, образуют его название. В России известность Затлеру принесли иллюстрации к четырехтомному изданию «История рейнской городской культуры от ее возникновения и до наших дней с отдельным обзором города Вормс» (Geschichte der rheinischen Städttekultur von den Anfängen bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung von Worms), вышедшему в берлинском издательстве Й.А. Штаргардта (J.A. Stargardt, 1822–1885) в 1897 году. В облике этих иллюстраций явно сказалось серьезное изучение Затлером гравюр «старых» немецких мастеров наряду с японской ксилографией. Большую роль в художественной выразительности многих из них играет передача контуром каменной кладки стен, приносящая в рисунок декоративность.

Несколько иллюстраций Затлера к «Истории рейнской городской культуры...» были воспроизведены на страницах седьмого номера журнала «Мир искусства» в 1902 году. Сложно сказать, успели ли они повлиять на виньетки Добужинского; сведений о его знакомстве с этой книгой во время пребывания в Мюнхене нет. В любом случае важно, что немецкий и петербургский художники прошли схожие пути благодаря обращению к гравюрам «старых» немецких мастеров и японской ксилографии [2, с. 531].

Второе направление в раннем графическом творчестве Добужинского связано с орнаментальными виньетками. Очень показательна в этом отношении одна из них (в том же номере журнала «Мир искусства» за 1902 г.) — с изображением гладкой стены абстрактного (как и в первом случае) здания, прорезанной небольшими квадратными, частично забранными толстой решеткой [6, с. 318] (рис. 4). Оживляют этот неподвижный мотив крошечные черные, едва заметные птицы, рассеянные под крышей. В последующие годы художник не раз включал пернатых в виньетки с мотивами архитектурных памятников Петербурга [2, с. 530].

Изображение массивного здания оплетено цепями наподобие картуша, что идет вразрез не только с его тектоникой, но и стилем. В этом решении можно усмотреть желание Добужинского следовать орнаментальным виньеткам петербургских художников, объединившихся в редакции журнала «Мир искусства». Так, в заставке «Выставка „Мира искусства“ в Москве» (№ 7 за 1902 г.) он явно подражал К.А. Сомову. То же можно сказать о заставке «Выставка Black et Noir», опубликованной в № 9 журнала «Мир искусства» за 1903 год.

Однако собственные творческие интересы Добужинского заявляли о себе даже в его виньетках, явно ориентированных на произведения Сомова. Особенно показательна здесь совсем маленькая виньетка со страниц журнала «Мир искусства» [15, с. 206], в которой изображена раковина или коралл. Она сразу же вызывает в памяти декоративные рисунки Сомова с теми же мотивами из журнала «Художественные сокровища России» 1901–1902 годов. В то же время линия в этом рисунке Добужинского при всей внешней схожести мотива совсем другая — четкая, ясная и угловатая. Таковую же линию, только еще более геометризованную, он использовал для изображения банта картуша в виньетке с изображением дома с зарешеченными окнами.

Принимая во внимание увлечение М.В. Добужинского искусством А. Дюрера [5, с. 137, 152, 156], источник такой линии можно видеть в ряде гравюр на дереве знаменитого немецкого мастера, например «Четыре всадника Апокалипсиса» (1498) и «Битва архангела Михаила» (1498) из серии «Апокалипсис» (1496–1498), «Рождество Марии» (около 1503) и «Встреча Иоакима и Анны» (1504) из серии «Жизнь Марии» (1502–1510). Здесь прихотливо изломанной линией переданы мелкие складки одежд, очертания гор, кроны деревьев. Нужно заметить, что речь идет о работах Дюрера рубежа XV–XVI вв., в которых открытия в области ренессансного пластического языка соседствуют с готической постановкой фигур и прихотливой ломкостью линий. Однако нельзя говорить о дословном повторении линий ксилографий Дюрера в рисунках Добужинского. Молодой художник зафиксировал собственное их видение, дюреровские линии он воспринимал «железными», и именно эта особенность знаменитого мастера поражала его [5, с. 156].

Много лет спустя, в 1923 г., Добужинский, описывая в письме С.К. Маковскому свой творческий путь, отметил большое влияние К.А. Сомова и Е.Е. Лансере, а также упомянул о своем увлечении после 1914 г. «прямыми линиями, геометричности, “кубизмом”» [8, с. 78]. Таким образом, интерес к «геометричности», к изогнутой под разными углами линии художник проявлял с самых первых самостоятельных шагов в искусстве. Любопытно проследить, как Маковский в статье «Мстислав Добужинский — график» использовал полученные сведения: «“Геометрия” Добужинского не случайная прихоть, он пришел к ней исподволь, изучая систематически искусство Запада. Пришел, однако, не с тем, чтобы отречься от прежних кумиров. Старый Петербург и новая Европа как-то неожиданно уместились на кончике его пера» [16, с. 304].

С увлечением мюнхенской журнальной графикой связано и появление мотива черного кота в творчестве Добужинского. Самое раннее его изображение, известное сегодня, находим в рисунке

«Игроки макао» из сатирического листа «Местные заметки» в журнале «Шут» за 1902 г. [17, с. 10]. Сценка решена в духе орнамента югендстиля, основу которого составляет процессия из мышей на фоне небольших геометрических фигур — мастей игральных карт. Следующий рисунок относится уже к 1903 году. Это виньетка с изображением черного кота в комнате с петлей висельника, опубликованная в год ее создания на страницах журнала «Мир искусства» [18, с. 317]. Как и большинство виньеток в журнале, она не связана с текстом, который сопровождает. Сюжет виньетки сразу вызывает ассоциации со знаменитым рассказом Э. По «Черный кот» (1843), хотя об иллюстрации текста здесь говорить не приходится. Популярность рассказу на рубеже XIX–XX вв. принесла иллюстрация О.В. Бёрдсли (Au.V. Beardsley, 1872–1898): на черном фоне белым контуром изображен черный кот с белым глазом и белым пятном на груди, восседающий на голове мертвой женщины (1894, издана в том же году чикагским издательством Herbert S. Stone, по заказу которого была выполнена).

Добужинский не был поклонником английского рисовальщика, но его произведения, по собственному, хотя и косвенному, признанию, знал [5, с. 164]. Кроме того, трактовка небольшой фигурки худющей черной кошки (или кота) в его рисунке никоим образом не связана с упомянутым произведением Бёрдсли. Это силуэтное характерное изображение в виньетке Добужинского перекликается с рисунками мастеров мюнхенской журнальной графики.

На страницах еженедельников *Simplicissimus* и *Jugend* их немного, во всяком случае, на протяжении двух лет, проведенных Добужинским в Мюнхене, и ближайших к этому времени месяцев. Здесь прежде всего нужно упомянуть виньетку большого формата работы Т. Хайне с изображением огромного черного кота, запрыгнувшего на постель перепуганной женщины. Она была опубликована летом 1899 г. в еженедельнике *Simplicissimus* [19, S. 8], то есть незадолго до приезда Добужинского в Германию, а в 1902 г. появилась на страницах журнала «Мир искусства» (№ 7–8). Художник обыграл плавные очертания тела кошки, акцентированные контуром, границей черного пятна, при помощи которого она изображена. Глаз оставлен белым. Годом позже в том же журнале (1900, № 48) была опубликована небольшая виньетка Вальтера Каспари (Walter Caspari, 1867–1913), в следующем году — его же рисунок с четырьмя роскошными черными котами «Осада Мюнхена утром в Пепельную среду» (*Die Belagerung der Stadt München am Morgen des Aschermittwoch*). В том же году в *Simplicissimus* (1901, № 38) напечатаны виньетка Вильгельма Шульца (Wilhelm Schulz, 1865–1952) с огромным черным котом со спины, очень близким по трактовке к коту Т. Хайне, а также ряд виньеток разных

авторов, в которых фигурки черных котов очень сильно стилизованны в духе геометрических орнаментов. Однако во всех случаях эти изображения кота или кошки выполнены в виде черного пятна (или пятен) с оставленными былыми пятнами — глазами, которые производят впечатление горящих. Решение явно навеяно черно-белыми рисунками О. Бёрдсли, одного из вдохновителей мастеров мюнхенской журнальной графики (наряду с японской ксилографией XVIII — первой половины XIX века).

После рассмотренной выше виньетки Добужинского на страницах журнала «Мир искусства» силуэтные изображения черных котов, близкие к ней, можно видеть в концовке (1906) для рассказа А.М. Ремизова «Крепость», опубликованной в журнале «Адская почта» [20, с. 7], в силуэте «Двое на фоне кремля» (ок. 1910 г.; бумага, тушь, кисть, перо. Государственная Третьяковская галерея; название силуэта приводится по изданию: [21, с. 218]), в иллюстрации «Гофмановский лесок» для книги М.А. Кузмина «Лесок. Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой» [22]. Немалую роль в обращении художника к теме черных котов сыграло его увлечение произведениями Э.Т.А. Гофмана [23, с. 331].

Особое место в «котовьей» группе произведений Добужинского занимает большая, картинного размера акварель «Провинция. 1830-е годы» (1907—1909, Государственный Русский музей). В правой части, на верхней грани крыши приземистого здания с аркадой (по всей видимости, торговых рядов), можно видеть уже знакомого зрителю черного кота, выполненного силуэтным рисунком. По скату крыши к нему поднимается кот белый, представленный со спины. Фигурка белого кота очень живая и создает впечатление, что она написана с натуры, в отличие от черного кота, который передан очень условно. Эта композиция из двух котов или кошек черного и белого цвета восходит к цветной гравюре на дереве У. Куниёси «Кошки, представляющие 53 станции Токайдо» (1847), изображающей котов и кошек за различными занятиями, которых художник видел во время своего путешествия на станциях дороги Токайдо между Эдо и Киото.

Данная ассоциация возникает неслучайно. Японская ксилография XVIII — первой половины XIX века школы укиё-э («образы преходящего мира»), к которой принадлежал и У. Куниёси, сыграла большую роль в творческих поисках Добужинского и составляла один из предметов его коллекционерских интересов. Нельзя, однако, забывать, что мастера мюнхенской журнальной графики тоже увлекались японской ксилографией, и она сыграла большую роль в становлении их художественного, а также образного языка. Кошки, в частности «дуэт» черного кота и белой с цветными пятнами кошки, изображены в рисунке «Любовь в снегу»

(*Liebe in Schnee*) О.Л. Хёсса (Eu.L. Hoess, 1866—1955). Основными темами Хёсса были лес, жизнь лесных обитателей и охота, но в этом произведении явно узнается мотив из гравюры Куниёси.

Анализ произведений М.В. Добужинского показывает, что художник начал свой творческий путь с повторения достижений мастеров мюнхенской журнальной графики. Однако обращение к тематике, интересовавшей его лично, прежде всего к разнообразным аспектам образа Петербурга, а также непосредственно к источникам, вдохновлявшим и графиков югендстиля (гравюры на дереве «старых» немецких мастеров и японских мастеров XVIII — первой половины XIX в.), позволило ему выработать собственный художественный язык, который стал явно различим к середине 1900-х годов.

Список источников

1. Чугунов Г.И. Книжная и журнальная графика М.В. Добужинского // Советская графика : [сборник статей]. Вып. 8 / [сост. А.Ю. Сидоров]. Москва : Советский художник, 1984. С. 220—272.
2. Завьялова А.Е. «Дом на Фонтанке»: становление образа Петербурга в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 526—535. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-526-535.
3. Шут : художественный журнал с карикатурами. 1902. № 14.
4. Шут : художественный журнал с карикатурами. 1902. № 20.
5. Добужинский М.В. Воспоминания / изд. подгот. Г.И. Чугунов. Москва : Наука, 1987. 477 с. (Литературные памятники).
6. Мир искусства : [журнал]. 1902. № 12.
7. Фар-Беккер Г. Искусство модерна / [пер. с нем.: А. Жуков и др.]. Кёльн : Köpmann, 2004. 425 с.
8. М.В. Добужинский. Письма / [подгот. Г.И. Чугунов]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланin, 2001. 444 с.
9. Золотое руно : [журнал]. 1907. № 1.
10. Шут : художественный журнал с карикатурами. 1902. № 18.
11. Аполлон : [журнал]. 1910. № 7.
12. Мир искусства : [журнал]. 1903. № 1—2.
13. Аполлон : [журнал]. 1910. № 8.
14. Joseph Sattler // Allgemeines der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1—37 / Von U. Thieme u. F. Becker. Leipzig : E.A. Seemann. 1935—1970. Bd. 29. S. 487—488.
15. Мир искусства : [журнал]. 1903. № 10—11.
16. Маковский С.К. Мстислав Добужинский — график // На Парнасе Серебряного века / С.К. Маковский. Москва : Наш дом — L'age d'homme ; Екатеринбург : У-Фактория, 2000. С. 289—318. (Мемуарная серия «Песочные часы»).
17. Шут : художественный журнал с карикатурами. 1902. № 23.

18. Мир искусства : [журнал]. 1903. № 9.
19. Simplicissimus : [журнал]. 1899. № 31.
20. Адская почта : [журнал]. 1906. № 2.
21. Рисунок XIX века. Т. 2. Кн. 2.: Г—И. Москва : Сканрус, 2013. 461 с. (Рисунок XVIII—XX веков ; Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания).
22. Кузьмин М.А. Лесок : Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в 3 ч. [Петроград : Неопалимая купина, 1922]. 35 с.
23. Завьялова А.Е. Произведения Гофмана в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 330—335. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-3-330-335.

Early Works of Mstislav Dobuzhinsky and Jugendstil Graphic Art

Anna E. Zavyalova

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka Str.,
Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129
E-mail: annazav@bk.ru

Abstract. *The article examines a number of M.V. Dobuzhinsky's graphic works published in "Jester", "The World of Art" and "Apollo" magazines, in comparison with the works of artists in the Munich magazines "Jugend" and "Simplicissimus". There are revealed the motifs that influenced Dobuzhinsky's works: the image of pavement and brickwork, the image of a black cat. The author has found that Dobuzhinsky repeated the drawing of the devil by T.T. Heine in a vignette for the magazine "Golden Fleece". The scientific novelty of the work lies in the fact that, for the first time, it analyzes M.V. Dobuzhinsky's graphic works published in Russian magazines of the turn of the century, comparing each of them with drawings with similar motifs in the magazines "Jugend" and "Simplicissimus". The chronological method of analyzing the works of M.V. Dobuzhinsky's magazine graphics made it possible to reveal the genesis of the image of the city, as well as to clarify the beginning of his appeal to the theme of classicism architecture. In addition, the article introduces into scientific circulation Dobuzhinsky's drawings for the Petersburg satirical magazine "Jester". Their chronological analysis in comparison with similar works from the Munich satirical magazines reveals the genesis of the artist's mastering of Jugendstil drawings in the first year of his autonomous activity. The results obtained demonstrate the influence of woodcuts by Albrecht Dürer on the formation of a unique line in Dobuzhinsky's drawings. The author concludes that due to the artist's appeal to Dürer's woodcuts, as well as to engravings by Japanese masters, M.V. Dobuzhinsky followed the same path as the masters of the Munich magazine graphics, having developed by the mid-1900s their achievements to a new level in his works.*

Key words: theory and history of art, fine art, M.V. Dobuzhinsky, Russian art of late 19th — early 20th

century, Jugendstil, Art Nouveau, "Jester" magazine, "The World of Art" magazine, "Apollo" magazine, Japanese engraving; Albrecht Dürer, Edgar Poe.

Citation: Zavyalova A.E. Early Works of Mstislav Dobuzhinsky and Jugendstil Graphic Art, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 293–300. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-293-300.

References

1. Chugunov G.I. M.V. Dobuzhinsky's Book and Magazine Graphics, *Sovetskaya grafika* [Soviet Graphics], issue 8. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1984, pp. 220—272 (in Russ.).
2. Zavyalova A.E. "The House on Fontanka": Formation of the Image of Petersburg in Mstislav Dobuzhinsky's Works, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 5, pp. 526—535. DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-5-526-535 (in Russ.).
3. *Shut: khudozhestvennyi zhurnal s karikaturami* [Jester: art magazine with caricatures], 1902, no. 14.
4. *Shut: khudozhestvennyi zhurnal s karikaturami* [Jester: art magazine with caricatures], 1902, no. 20.
5. Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 477 p.
6. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1902, no. 12.
7. Fahr-Becker G. *Iskusstvo moderna* [Art Nouveau]. Cologne, Könemann Publ., 2004, 425 p.
8. Chugunov G.I. (ed.) *M.V. Dobuzhinskii. Pis'ma* [M.V. Dobuzhinsky. Letters]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, 444 p.
9. *Zolotoe runo* [Golden Fleece], 1907, no. 1.
10. *Shut: khudozhestvennyi zhurnal s karikaturami* [Jester: art magazine with caricatures], 1902, no. 18.
11. *Apollon* [Apollo], 1910, no. 7.
12. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1903, no. 1—2.
13. *Apollon* [Apollo], 1910, no. 8.
14. Thieme U., Becker F. Joseph Sattler, *Allgemeines der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1—37*. Leipzig, E.A. Seemann Publ., 1935—1970, vol. 29, pp. 487—488.
15. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1903, no. 10—11.
16. Makovsky S.K. Mstislav Dobuzhinsky — a Graphic Artist, *Na Parnase Serebryanogo veka* [On the Parnassus of the Silver Age]. Moscow, Nash dom — L'age d'homme Publ., Yekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2000, pp. 289—318.

17. *Shut: khudozhestvennyi zhurnal s karikaturami* [Jester: art magazine with caricatures], 1902, no. 23.
18. *Mir iskusstva* [The World of Art], 1903, no. 9.
19. *Simplicissimus*, 1899, no. 31.
20. *Adskaya pochta* [Infernal Post], 1906, no. 2.
21. *Risunok XIX veka. T. 2. Kn. 2. G – I* [Drawing of the 19th Century. Volume 2. Book 2. G – I]. Moscow, Skanrus Publ., 2013, 461 p.
22. Kuzmin M.A. *Lesok: Liricheskaya poema dlya muzyki s ob'yasnitel'noi prozoi v 3 ch.* [A Grove: Lyrical poem for music with explanatory prose in 3 parts], 35 p.
23. Zavyalova A.E. Hoffmann's Works in the Art of Mstislav Dobuzhinsky, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 3, pp. 330–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-3-330-335 (in Russ.).

НОВИНКА



Реставрация документа: консерватизм и инновации — 2022 : материалы Международного научно-практического семинара / М-во культуры РФ, Российская гос. б-ка ; [сост. А.А. Кашеев]. Москва : Пашков дом, 2022. 191, [1] с. : ил.

Сборник содержит тексты докладов, представленных на Международном научно-практическом семинаре «Реставрация документа: консерватизм и инновации», который традиционно проходит в апреле в Российской государственной библиотеке. Семинар является международной площадкой по обмену опытом специалистов в области консервации документов. В текстах статей представлены результаты научно-исследовательской, практической, методической работы реставраторов, специалистов по превентивной консервации и исследователей материальной основы документа.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +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

О.Г. ЧИЧВАРИНА

НЕИЗВЕСТНЫЕ РАБОТЫ ЕВГЕНИЯ КИБРИКА В КОНТЕКСТЕ НАТУРФИЛОСОФИИ ПАВЛА ФИЛОНОВА

Ольга Георгиевна Чичварина,
Союз художников России,
помощник председателя по организационным вопросам,
член секции «Искусствоведение»
Покровка ул., д. 37, Москва, 101000, Россия
ORCID 0000-0002-8913-1351; SPIN 8605-8685
E-mail: svetalina.info@yandex.ru

Реферат. Работа посвящена проблематике развития и изменения изобразительного языка Е.А. Кибрика в условиях сопряженности системе мировоззренческих ценностей П.Н. Филонова и его школы. Исследуется процесс интерпретации знака в иллюстрациях графика и символичности художественного языка Кибрика как составляющей натурфилософского учения Филонова. Понятие «аналитическое искусство» либо «аналитический метод» может быть рассмотрено прежде всего как новаторская разработка Филонова, для которой характерна концепция художника-исследователя, основанная на раскрытии аналитическим путем «чистоты» форм. В контексте изучения творческого мышления Кибрика филоновского периода представляется значимым рассмотрение сопряженности проблем в области иллюстрирования литературных произведений со способом натурфилософской изобразительности и технической выразительности деталей. Работы Кибрика позволяют выявить тематику, психологические и социальные мотивации, собственные филоновскому учению, а также поставить вопрос о незавершенности поисков стиля и художественного языка. Идеология нового времени, тождественная новаторскому содержанию русского авангарда, была проявлена и в творчестве Кибрика конца 1920-х — начала 1930-х годов. Его роль в общем процессе соз-

дания парадоксальной художественной реальности определена преимущественно влиянием Филонова — теоретика и мастера аналитического искусства. Особую актуальность исследованию придает анализ ранее не изученных и не опубликованных работ Е.А. Кибрика филоновского периода (1930) из собрания семьи искусствоведа А.А. Агамировой и академика Российской академии художеств Б.Ф. Бельского. В статье представлены не исследованные ранее рисунки Е.А. Кибрика (1930), являющиеся результатом первой творческой командировки художника. В графических листах раскрывается многовариантность метода художника и экспериментальный подход, который во многом оставался безызвестным для широкой аудитории.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, художественная культура, аналитическое искусство, аналитический метод, авангард, формула, принцип филоновской сделанности, эксперимент.

Для цитирования: Чичварина О.Г. Неизвестные работы Евгения Кибрика в контексте натурфилософии Павла Филонова // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 301—309. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-301-309.

Определение философии учения Павла Николаевича Филонова (1883—1941) и его влияния на изменение художественного языка Евгения Адольфовича Кибрика (1906—1978), художника, графика, иллюстратора, педагога, является одной из ключевых проблем настоящего исследования. Предстоит ответить на один из важнейших вопросов: была ли в методике преподавания П.Н. Филонова основа, помогающая

воплощению идей Е.А. Кибрика и других его учеников, либо принципы преподавания сводились к внешнему копированию манеры учителя и не приносили в созидательную составляющую учеников идей, связанных с познанием действительности?

Фундаментальной проблемой периода 1925–1930 гг. становится подражание Е.А. Кибрика оригинальности манеры П.Н. Филонова. Изменения, произошедшие с личностью молодого художника, сопоставимы с уникальным перерождением в члена коллектива новой формации, изменившегося до неузнаваемости под воздействием тонкого психолога-художника, смело выдвигающего художественные принципы и методику получения результата в творчестве.

Разработав метод «сделанности» художественного произведения и теорию аналитического искусства, преподносящуюся в качестве научной системы, Филонов декларировал его основные принципы своим ученикам.

Одним из направлений искусства Филонова является натурфилософия, представленная в виде органической серии картин мастера. Термин «натурфилософия» относительно творчества П.Н. Филонова был обозначен Н.М. Маховым [1]. Отчасти натурфилософию Филонова можно отнести к методу «биологической сделанности картины» [1, с. 101], в котором художник подражает действию и процессам самой природы, а не ее изображению. Натурфилософия зиждется не на отражении природных форм, а на познании их неразрывных связей с действительностью, благодаря внутренним невидимым для человека процессам, однако видимым для аналитического ума художника. «Подражание природе на уровне ее скрытых методологий» [2, с. 67] в творчестве Филонова является авторским интуитивным открытием, состоявшимся на органической компонентной основе его живописи.

Искусство Филонова не копировало окружающий его мир, а вмещало и олицетворяло его субъективное познание. Вопросы искажения и фальши не преобладали при коллективном творении многометровых картин «Мастеров аналитического искусства» (МАИ) — художественного объединения учеников и последователей П.Н. Филонова. Научный, аналитический подход, сравнимый с проникновением в сущность исследуемого вещества, успешно находил применение в методике преподавания художника.

Феномен личности П.Н. Филонова — живописца, графика, художника книги, создателя декорационных и прикладных произведений, теоретика искусства, педагога, участника авангардного движения, создателя направления «аналитическое искусство» в данном исследовании касается его преподавательской деятельности. В ней он проявил себя человеком и художником, чувствующим в себе по-

требность «произвести на свет» под своим руководством целое поколение художников новой формации.

Картины Е.А. Кибрика и членов школы П.Н. Филонова, как его последователей, наряду с выдающимися мастерами авангарда XX в., являют собой идею, принадлежащую той системе ценностей, той субкультуре, которая формировалась с зарождения авангарда в России и Европе. Она принесла с собой преднамеренный выбор меньшинством собственного художественного языка и эстетического взгляда на мировые процессы в области науки, культуры, искусства, истории, театра, поэзии, музыки, сложившиеся в результате в новаторское реакционное явление.

Натурфилософия Филонова имела характер аналитического интуитивного постижения сути Бытия и эволюционного предвидения в формировании форм, в основе которой лежит феноменологический принцип. В изобразительном искусстве, в созданных Филоновым художественных произведениях это проявляется как постижение художником микромира внешнего видимого мира и расшифровка в форме образа-знака мира внутреннего, духовного.

В результате, разворачиваясь в семиотическом пространстве иллюстраций и картин, характерном для Филонова, система ценностей его учеников, по существу, становится аналогичной мировоззрению учителя. Искусствовед Ю.Я. Халаминский считал, что теоретические изыскания П.Н. Филонова подтверждались в глазах его учеников личным опытом мастера [3, с. 14].

Филонов представляет изобразительное искусство первой половины XX в., когда психоанализу и исследованию подсознания уделялось колоссальное внимание, что, несомненно, отражалось и в искусстве авангарда, сюрреализма, дадаизма, абстракционизма. Именно поэтому поиск измененного языка живописи в сторону более глубинного психологического воздействия через символичное звучание и порой скрытый подтекст изображения во многих работах Филонова приобретал доминирующий характер.

Новатор считал все существующие на то время программы художественного образования устаревшими и отстаивал позицию принципа «сделанности», основанную на анализе и инициативе учащегося-исследователя-изобретателя и его интуиции и «связи с жизнью» при создании «сделанных» картин, рисунков, инсталляции в любом материале. Из писем П.Н. Филонова к ученикам становится ясен спектр тем, к которым обращались в коллективе МАИ. В своей методике педагог-мастер допускал возможность работы как по воображению, так и с натуры. Прежде всего, это портреты людей, пейзажи, изображения животных, растений и цветов, натюрморты, этнографические и бытовые картины,

в том числе на темы революции, эскизы костюмов и постановок, бутафория.

Из письма П.Н. Филонова к ученику Яну Лукстыню в Семипалатинск 14 сентября 1928 г. становится очевидно, что своей целью учитель видел создание революционной исследовательской мастерской, в которой обучающиеся имели возможность создавать рисунки по собственной инициативе на свободную тему [4, с. 225]. Мастер аналитического искусства в письме к Вере Шолпо, одному из членов МАИ, охарактеризовал принцип «сделанности» как способность через аналитическое исследование познать первооснову всевозможных явлений в искусстве для создания изображения [4, с. 227].

Судьбоносная встреча Е.А. Кибрика с мэтром авангарда кардинально изменила творческий путь начинающего художника в постижении натурфилософской концепции аналитического искусства [4, с. 82] и новаторские пути постижения всего сущего [5, с. 12]. В результате, разворачиваясь в семиотическом пространстве иллюстраций и картин, неких «формул» в аналитическом искусстве, характерных для филоновского периода, система ценностей Кибрика по существу становится аналогичной мировоззрению учителя. Но, демонстрируя расширение своих возможностей как ученика, в картинах «Плодородие» (1926), «Шуточная композиция» (1927) художник наделяет качественно новым содержанием природу вещи, предмета, животных, домов как своеобразного феномена, «дающего возможность сохранить связь с когда-то бывшим, обрести настоящее и укорениться в будущем» [6, с. 66].

Непрерывный поиск в искусстве новой формулы, представляющей «собой некое глобальное, — как считает Г.Ю. Ершов, — в общем трудно охватываемое понятие» [7, с. 154], занимал П.Н. Филонова. Он создавал формулы аналитического искусства в своих полотнах. Одно из таких живописных произведений вспоминает Е.А. Кибрик: «Запомнилась начатая Филоновым картина, стоявшая на мольберте во время моего последнего прихода к нему, в 1930 году» [8, с. 37]. Это масштабное горизонтальное полотно произвело на Кибрика неизгладимое впечатление.

Е.А. Кибрик отмечал, что картины, которые были созданы под руководством учителя членами коллектива МАИ, «следуя терминологии Филонова, можно отнести почти все без исключения к “примитиву” и “абстракции”» [8, с. 38] — одному из четырех направлений, не причисляя работы учеников к оставшимся, характерным для творчества основателя МАИ направлениям: реализму, аналитическому искусству и натурализму.

Н.М. Махов писал о П.Н. Филонове: «Разрабатывая искусство “чистой абстракции”, он на практике сумел создать подлинную в концептуальном

смысле абстрактную структуру» [1, с. 137], которой и обучал членов своей школы. Обращаясь к концепции теоретика искусствознания В. Воррингера в книге «Абстракция и вчувствование» (1907), находим рассуждения, близкие к мировоззрению П.Н. Филонова, о космизме «художественной воли» и искусстве, выводящем человека за пределы его бытового и ограниченного существования, приоткрывающего завесу «космической тайной жизни» [9, с. 222]. Ю.М. Лотману искусство представлялось экспериментальным полем для сферы интеллектуального опыта для изучения процессов умственного развития и как наиболее сформированная территория «условной реальности» [10, с. 40].

Следует отметить, что такой «космологической» составляющей творчества Е.А. Кибрика в филоновский период является картина «Плодородие», созданная в 1926 году. В ней проявились идея использования духовно-созерцательного опыта учителя и мировоззрение Филонова посредством изображения органичности содержания внешних и внутренних форм, раскрытых Кибриком по-своему: плоскостно-кристаллической, не анатомическо-молекулярной структурой, как у Филонова. Подражая принципам биологической «сделанности», Кибрик создает картину «Плодородие», руководствуясь исторически сложившимися крестьянскими мировоззренческими установками, наиболее полно проявившимися в самой теме изображения мощи и процветания крестьянства, возведенного художником отчасти к античным идеалам красоты, но решенным стилистически, исходя из натурфилософских позиций Филонова.

«Сейчас я вижу, что, каким бы влиянием я ни подвергался, — вспоминает Е.А. Кибрик, — в сердцевине того, что я делал, всегда было нечто непобедимое, свое» [8, с. 70]. В монументальном женском образе, являющемся символом изобилия, проявлены типологические черты творчества П.Н. Филонова. Богиня плодородия, окруженная городами и селами, растениями и животными, птицами и людьми, изображает многогранность мира как расширяющегося пространства и символизирует Вечность. Живописное полотно в своей сложноструктурности композиции создает ощущение многомерного пространства. При этом декоративная яркость холста, объемность форм, соединенная с плоскостным решением художника, многоцветие красок придают картине особый смысл, отождествляющий название полотна. Н.В. Щеглов, один из известных учеников Е.А. Кибрика, вспоминает о картине учителя как о полумистической [11, с. 108–109].

Среди важнейших векторов и художественного, и духовного влияния в творчестве Кибрика — воздействие мировоззрения, в том числе через систему преподавания, и художественного языка искусства

Филонова. По воспоминаниям Кибрика становится ясно, как Филонов обучал своих учеников «преимущественно в один прием. Он давал, как он говорил, “постановку на сделанность”» [12, с. 208].

Е.А. Кибриком завладевала проблема мастерства и совершенной формы, а точнее следование принципам «филоновской сделанности», ставшей основой методики преподавания П.Н. Филонова. Гротесковая и упрощенная манера исполнения, наряду с «филоновской сделанностью», олицетворяет основную тенденцию группы МАИ, члены которой считали «себя художниками Революции и революционерами в искусстве» [13, с. 38]. Здесь же, в школе Филонова, во главе находилась идея психологического и художественного воздействия на коллектив мастеров, а точнее подмастерьев, слепо копирующих манеру своего учителя. Вопрос об индивидуальности стоял достаточно остро. Многие не выдерживали и уходили. Именно поэтому состав коллектива постоянно менялся. В разные годы существования численность МАИ доходила до 70 человек. С одной стороны, П.Н. Филонов раскрывал для начинающих художников новые грани понимания мира, свою собственную философию, с другой же стороны, оставаясь до конца не познанным своими учениками, нес в их умы, их уникальную составляющую частичку себя самого, расширяя с позиции изобретательного эквивалента в работах своих учеников, может быть, даже поглощая их. Те, кто сопротивлялся «массовому гипнозу», уходили, невзирая на продолжающийся психологический эксперимент над другими.

Особенности применения методов П.Н. Филонова Е.А. Кибрик демонстрирует в графических иллюстрациях к «Народным антирелигиозным сказкам», созданным черной тушью молодым художником в 1930 году. Работы составляют значительную часть его творчества филоновского периода (девять иллюстраций находятся в собрании Николаевского областного художественного музея им. В.В. Верещагина). Отказываясь от традиционных принципов построения человеческой фигуры и пространства, Кибрик наделяет персонажей социальных сказок карикатурностью, утрированно яркой заостренной характеристикой.

Техника черной туши либо акварели, часто применяемая художником в филоновский период, ярко выражена в обложках к журналу «Юный пролетарий» и к книге В. Недельского «Антихрист и Страшный суд». Художник использует технику исполнения, для которой характерен слегка вытянутый пуантилистический мазок, отдаленно напоминающий используемый Филоновым фигуративный и беспредметный приемы. Новые для Кибрика композиционные приемы прослеживаются в графическом листе «Антихрист и Страшный суд» посредством доминирующей вертикали, разделяю-

щей многофигурную композицию на праведников и грешников, оказавшихся на Страшном суде.

Для обложки к книге Э. Элиашевича и Н. Бойцова «Религия и война» (1930. Бумага, акварель. Собрание Николаевского областного художественного музея им. В.В. Верещагина), относящейся к филоновскому периоду творчества Е.А. Кибрика, при всей статичности форм характерна внутренняя экспрессивность как особенность образно-эмоционального выражения, свойственная представителям немецкого и европейского изобразительного искусства. Резкий контраст в сочетаниях черного и красного, религии и войны, принявший черты обостренно-субъективного восприятия мира, подтверждает присутствие немецкого экспрессионизма как явления, повлиявшего на творчество молодого художника.

В «Шуточной композиции» (из собрания Николаевского областного художественного музея им. В.В. Верещагина) запечатлены человеческие головы и фигуры, причудливые нереальные и реальные животные, напоминающие людей, в каждом мазке воплощаются «мельчайшие атомы» аналитического наблюдения.

Понятия «аналитическое искусство» либо «аналитический метод» могут быть рассмотрены, прежде всего, как новаторская разработка П.Н. Филонова, для которой характерна концепция художника-исследователя, основанная на раскрытии аналитическим путем «чистоты» форм и выявлении в искусстве действующей силы как теории познания [14, с. 139]. Как считает Н.М. Махов, «метод», или «метод мышления», по Филонову, — это, собственно, и есть «принцип аналитического искусства» как непредвзятый научный анализ видимых и невидимых аспектов материального мира, воплощенный в «органической сделанности вещи» [1, с. 89].

В искусстве «аналитический метод» приобрел основополагающее значение для Кибрика и многих учеников и продолжателей филоновской школы, поскольку этот метод отражал характерную для его типологии особенность привнесения новой формы знания, эмпирической информации в уже существующую в данном случае в искусстве, трансформируя ее в исключительно новаторское решение и художественное направление.

Первым значительным заявлением Е.А. Кибрика в качестве иллюстратора стала серия иллюстраций к повести Ю.Н. Тынянова «Подпоручик Киж». Отчетливо выработанный графиком почерк во многом отражает мировоззрение П.Н. Филонова, но эмоциональный заряд акварелей уже совсем иной природы — «кибриковской», а «виртуозность проработки каждой детали, — пишет В.К. Кетлинская, — соединилась с собственно кибриковским жизнерадостным юмором, стремлением к остроте и точности характеристик, с умением разносторонне поворачивать объект изображения» [15].

Весь цикл к «Подпоручику Киж» наполнен внутренним напряжением. Символика образного языка, проявленная в иллюстрациях, выражена и в обращении к графической характеристике персонажей: императора Павла I, барона Аракчеева, статс-секретаря, фрейлин и придворных, поручика Синюхаева. Интерпретация сюжетов оказалась созвучна времени. Многие иллюстрации серии прочитываются как некое отражение эпохи, в которой жил сам художник. Как и учитель, Е.А. Кибрик остается ценителем тщательной проработанности в каждом мазке, в каждой точке, созданной его воображением. Иллюстрации обладают особой музыкальностью и ритмичностью, свойственной и для работ самого П.Н. Филонова. Но природа этой музыкальности в серии иллюстраций к «Подпоручику Киж» иная, нежели у выдающихся представителей русского авангарда: В.В. Кандинского, А.В. Лентулова, М.Ф. Ларионова. Художник находит свою поэтику образов, заключенную в особой пластике графических форм. Одобрение своей первой серии иллюстраций молодой художник получил и от Ю.Н. Тынянова: «Мне по душе такое соседство» [16, с. 363]. «Мы любили слушать, — вспоминает мастер книжной графики Р.И. Яушев, — рассказы Е.А. Кибрика о его жизни — о годах учебы в мастерской П.Н. Филонова» [17, с. 115].

В коллективе МАИ происходило возвращение отчасти грамотных ремесленников, прорабатывающих каждый миллиметр холста или бумаги с особой тщательной «сделанностью», наделяя каждый прорисованный штрих либо написанный мазок предельной точностью. Но обучение ремеслу не могло способствовать созданию художника. Вопросы образного мышления, взаимосвязи образа и цвета, колорита волновали Е.А. Кибрика, но по-прежнему оставались открытыми. Тема художественной правды в искусстве не поднималась в МАИ и тем более не рассматривалась. Главным для П.Н. Филонова был принцип «сделанности». И в результате причиной конфликта между Е.А. Кибриком и П.Н. Филоновым станет вопрос «Что должно нести в себе истинное искусство?», а не «как».

Для авангардиста эпохального масштаба внутреннее содержание художественного произведения не имело в понимании Кибрика принципиально важного значения. Ученики понимали творчество учителя как главенствующую идеологию господства принципа «сделанности», без наполненности идеей, несущей в себе заряд, побуждающий к развитию личности. Для Кибрика нравственные позиции в искусстве имели важное жизнеутверждающее значение, на них базировалась философия пути начинающего художника. В мае 1930 г. в коллективе МАИ назрели разногласия, в результате которых из объединения ушел Е.А. Кибрик и еще несколько учеников П.Н. Филонова.



Рис. 1. Е.А. Кибрик. Челн над землей. 1930. Бумага, акварель, цв. карандаш; 35 × 26 [19, с. 10]



Рис. 2. Е.А. Кибрик. Семья. 1930. Бумага, акварель. 22 × 22 [19, с. 11]

Летом того же года художник отправляется в командировку по Волге и Нижегородскому краю, в результате которой создает точные образы того времени: крестьянской семьи, детей [18, с. 49], рабочих, спящих после тяжелого трудового дня, собрания коллектива.

Впервые исследованный альбом ранее не опубликованных 17 подготовительных рисунков



Рис. 3. Е.А. Кибрик. Крестьяне на отдыхе.
1930. Бумага, карандаш, акварель.
35 × 26 [19, с. 14]



Рис. 4. Е.А. Кибрик. Правление колхоза.
Вариант. 14 августа 1930. Бумага, цв. карандаш.
26 × 20 [19, с. 17]

Е.А. Кибрика 1930 г. к серии «Коммуна “Новый путь”» (из собрания семьи искусствоведа А.А. Агамировой (1932–2009) и академика Российской академии художеств Б.Ф. Бельского) представляет новаторски решенные рисунки, сделанные цветным карандашом и акварелью уже после ухода из объединения П.Н. Филонова [19]. Они демонстрируют новый, мощный виток интеллектуальной мысли художника в сторону гиперболизации образов и раскрытия социально значимых тем крестьянского быта и жизни рабочих заводов и фабрик.

Футуристический графический лист с условным названием «Челн над землей» (рис. 1) носит символический характер преобразования качеств личности подростков в отраженном художником смысловом контексте такелажных судовых работ; лодка

с сидящими в ней подростками, освещенными полуденным солнцем, словно парит над землей, над стоящими на берегу избами и домами, над плывущим по Волге в лодке жителем окрестной деревни. В работе «Челн над землей» Е.А. Кибрик, вышедший из филоновского общества, проявил себя как художник, воспринявший эстетику образов А.А. Дейнеки и А.Н. Самохвалова.

Новое для Кибрика понимание формы, особая освещенность солнечным светом фигур людей, сидящих в лодке, становится отличительной чертой поиска путей самовыражения художника в искусстве и звучит уже как постфилоновские поиски нового пути в изображении окружающего пространства. Сочетание акварели и цветного карандаша как техники исполнения вносит элемент новизны в творчество художника, поскольку, будучи членом объединения МАИ, Кибрик создавал графические листы преимущественно в технике акварель, кисть.

В своих воспоминаниях о командировке летом 1930 г. Кибрик сравнивает пламенеющие закаты солнца на Волге, заволакивающие его своим величием, с торжественными симфониями, запечатлевшимися именно так у него в памяти. Наблюдая за явлениями природы, художник быстрым движением руки создает карандашные наброски фрагментов заката, многоцветного вечернего неба, отражающегося в волнах своим великолепием, звездного космического пространства, увенчанного месяцем.

Графические образы крестьянского мира, переданные Е.А. Кибриком в работе «Семья» (1930, из серии «Коммуна “Новый путь”», рис. 2), побуждают к лирическим размышлениям о мироустройстве времени 1930-х гг., о тех мгновениях тихого счастья и умиротворенности, которые могли зародиться в окружении семьи. Многофигурная композиция решена посредством акцента на трех профилях: отца, матери и ребенка, с детальной проработкой лиц и выявлением объемов на переднем плане листа. При всей незавершенности произведения видна его четко обозначенная пластическая структура в пространстве, предполагающая художественное развитие. Эмоциональность, появившаяся в композиции «Крестьяне на отдыхе» (рис. 3), повествует о стремлении художника выразить в лицах крестьянскую простоту, человеческую наивность и прямоту. Все это читается в мимике мужчин и женщин, изображенных в графическом листе.

Пластическое решение одного из вариантов будущей композиции «Правление колхоза», созданного 14 августа 1930 г. (рис. 4), выражает определенный знак-образ, присущий в большей степени новаторству Филонова и воспринятый Кибриком. Конструктивное решение объемов посредством трех цветов (красного, фиолетового и синего) определяет позицию художника в отношении минимализма

графических материалов и средств выражения через контур.

Оригинальность работ Е.А. Кибрика периода 1925–1930 гг. может быть рассмотрена в контексте натурфилософского учения П.Н. Филонова, но с «кибриковской» трактовкой и мироощущением. В работах графика проявилась атеистическая мировоззренческая устремленность (иллюстрации к «Народным антирелигиозным сказкам», 1930), при этом не исключающая возможность экспериментов и композиционных находок. В конце 1920-х гг. можно наблюдать рационализм, сквозящий в его работах, но также пробуждающуюся вещественность смыслов, вложенных в каждый мазок.

Искусство П.Н. Филонова обладало феноменологическим свойством. Мастер, создававший картины с помощью метода постижения, а не отражения природных форм воздействовал на своих учеников, в том числе через идеи натурфилософского характера. Это позволяет выявить в работах Е.А. Кибрика тематику, психологические и социальные мотивации, свойственные филоновскому периоду, а также поставить вопрос о незавершенности поисков стиля и художественного языка в 1925–1930 гг., несмотря на то что талант художника уже отчетливо проявился.

В завершение исследования отметим, что основополагающей проблемой являлось влияние П.Н. Филонова на стилистику графического языка Е.А. Кибрика (1925–1930), познающего креативную концепцию П.Н. Филонова в период образного и формального взаимодействия и взаимовлияния самостоятельных, в том числе авангардных, объединений. Так называемый филоновский период занимает особое место в судьбе художника, а членство в МАИ является преодолением традиционных схем образования. Принятие мировоззрения учителя и отказ от его учения — два противоположных вектора миропонимания Е.А. Кибрика, которые возникли в период с 1925 по 1930 г. и привели к последующему этапу на пути молодого художника, наполненного напряженными поисками самовыражения в искусстве.

Список источников

1. Махов Н.М. Павел Филонов и его натурфилософия. Изд. 2-е. Москва : Ленанд, 2019. 200 с.
2. Великая утопия : русский и советский авангард 1915–1932 : [каталог выставки]. Москва : Галарт ; Берн : Бентелли, 1993. 831 с.
3. Халаминский Ю.Я. Евгений Кибрик. Москва : Изобразительное искусство, 1970. 184 с.
4. Филонов : художник, исследователь, учитель : в 2 т. Т. 1 : Живопись. Графика. Москва : Агей Томеш, 2006. 279 с.
5. Иванова О.Г. Абстрактное мышление и реальность. Единение и противоборство в филоновском периоде творчества Евгения Кибрика // Актуальные вопросы и перспективы развития гуманитарных наук : сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. Омск, 2015. № 2. С. 11–15.
6. Демидова О. Вещи в «безбытном быту» эмиграции // Вещь: метафизика предмета в изобразительном искусстве, литературе, музыке, театре, архитектуре и кино : альманах. Санкт-Петербург : Аполлон, 2013. № 4. С. 65–83.
7. Ершов Г.Ю. Художник мирового расцвета : Павел Филонов. Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. 316 с.
8. Кибрик Е.А. Работа и мысли художника / предисл. О.Г. Верейского. Москва : Искусство, 1984. 255 с.
9. Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания. XX век. Формальная школа : учебное пособие для вузов. Москва : Академический проект, 2015. 344 с.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. 704 с.
11. Щеглов Н.В. Разговор об искусстве // Чичварина О.Г. Учитель и ученики. Вспоминая Е.А. Кибрика. Москва : Светалина, 2020. С. 106–109.
12. Кибрик Е. Всегда открытие / вступ. ст. В. Кеменова // Новый мир. 1980. Январь. С. 191–215.
13. Кетлинская В.К. Две встречи // Чичварина О.Г. Учитель и ученики. Вспоминая Е.А. Кибрика. Москва : Светалина, 2020. С. 38–41.
14. Филонов : художник, исследователь, учитель : в 2 т. Т. 2 : Жизнеописание. Теория аналитического искусства. Выступления. Переписка. Воспоминания современников. Художественная критика. Москва : Агей Томеш, 2006. 367 с.
15. Кетлинская В.К. Вот что это такое! // Павел Филонов: реальность и мифы. Москва : Аграф, 2008. URL: <https://biography.wikireading.ru/209281> (дата обращения: 31.01.2022).
16. Дангулов С.А. Художники. Литературные портреты. Москва : Советский писатель, 1987. 624 с.
17. Яушев Р.И. А наш-то лучше // Чичварина О.Г. Учитель и ученики. Вспоминая Е.А. Кибрика. Москва : Светалина, 2020. С. 114–119.
18. Чичварина О.Г. Экспериментальный парадокс Евгения Кибрика. Неизвестные аспекты творчества художника / вступ. ст. В.П. Сысоева. Москва : Светалина, 2018. 576 с.
19. Кибрик Е.А. Альбом для рисования // Частное собрание Б.Ф. Бельского (Москва). 18 с.

Evgeny Kibrik's Unknown Artworks in the Context of Pavel Filonov's Natural Philosophy

Olga G. Chichvarina

Union of Russian Artists, 37, Pokrovka Str., Moscow, 101000, Russia

ORCID 0000-0002-8913-1351; SPIN 8605-8685

E-mail: svetalina.info@yandex.ru

Abstract. *This study focuses on the development and changes in the visual language of E.A. Kibrik in the conditions of co-participation in the system of philosophical values of P.N. Filonov and his school. There is explored the process of sign interpretation in illustrations of graphic and symbolic art language of E.A. Kibrik as a component of P.N. Filonov's natural philosophy doctrine. The notion of "analytic art" or "analytic method" can be considered primarily as an innovative development of P.N. Filonov, which is characterized by the concept of artist-researcher based on the disclosure of the "purity" of forms by analytical means.*

In the context of studying the creative thinking of E.A. Kibrik during the Filonov period, it seems significant to consider the conjunction of problems in illustrating literary works with the method of natural philosophical pictorialism and technical expressiveness of details. E.A. Kibrik's works allow us to identify the themes, psychological and social motivations that are characteristic of Filonov's doctrine, as well as to raise the question of the incompleteness of the search for style and artistic language in that period of time. The ideology of the new time, identical to the innovative content of the Russian avant-garde, was also manifested in the works of E.A. Kibrik in the late 1920s – early 1930s. His role in the general process of creating a paradoxical art reality is defined primarily by the influence of P.N. Filonov, a theorist and master of analytical art. The study is especially relevant because it analyzes previously unexplored and unpublished works by E.A. Kibrik of the Filonov period (1930) from the family collection of art historian A.A. Agamirova and Academician of the Russian Academy of Arts B.F. Belsky. The article presents E.A. Kibrik's unknown drawings that are the result of the artist's first creative business trip. The unexplored graphic sheets reveal the multi-variant nature of the artist's method and his experimental approach, which has largely remained unknown to a wide audience.

Key words: theory and history of art, art studies, art culture, analytical art, analytical method, avant-garde, formulae, principle of Filonov's madeness, experimentation.

Citation: Chichvarina O.G. Evgeny Kibrik's Unknown Artworks in the Context of Pavel Filonov's Natural Philosophy, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3,

pp. 301–309. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-301-309.

References

1. Makhov N.M. *Pavel Filonov i ego naturfilosofiya* [Pavel Filonov and his Natural Philosophy]. Moscow, Lenand Publ., 2019, 200 p.
2. *Velikaya utopiya: russkii i sovetskii avangard 1915–1932* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde: 1915–1932]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, 831 p.
3. Khamlinsky Yu.Ya. *Evgeny Kibrik*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1970, 184 p. (in Russ.).
4. *Filonov: khudozhnik, issledovatel', uchitel': v 2 t. T. 1: Zhivopis'. Grafika* [Filonov: Artist, Researcher, Teacher: in 2 volumes. Volume 1: Painting. Graphics]. Moscow, Agei Tomesh Publ., 2006, 279 p.
5. Ivanova O.G. Abstract Thinking and Reality. Unity and Confrontation in the Filonov Period of Evgeniy Kibrik's Creativity, *Aktual'nye voprosy i perspektivy razvitiya gumanitarnykh nauk: sbornik nauchnykh trudov po itogam mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Topical Issues and Prospects for the Humanities Development: Collected Scientific Papers on the Results of the International Scientific and Practical Conference]. Omsk, 2015, no. 2, pp. 11–15 (in Russ.).
6. Demidova O. Things in the "Unlivable Life" of Emigration, *Veshch': metafizika predmeta v izobrazitel'nom iskusstve, literature, muzyke, teatre, arkhitekture i kino: al'manakh* [The Thing: Metaphysics of an Object in Fine Art, Literature, Music, Theatre, Architecture and Cinema: almanac]. St. Petersburg, Apollon Publ., 2013, no. 4, pp. 65–83 (in Russ.).
7. Ershov G.Yu. *Khudozhnik mirovogo rastsveta: Pavel Filonov* [The Artist of the Universal Flowering: Pavel Filonov]. St. Petersburg, Evropeiskogo Universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2020, 316 p.
8. Kibrik E.A. *Rabota i mysli khudozhnika* [The Artist's Work and Thoughts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984, 255 p.
9. Arslanov V.G. *Teoriya i istoriya iskusstvoznaniya. XX vek. Formal'naya shkola: uchebnoe posobie dlya vuzov* [Theory and History of Art Studies. 20th Century. Formal School: textbook for universities]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2015, 344 p.
10. Lotman Yu.M. *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysl'yashchikh mirov: Stat'i. Issledovaniya. Zametki (1968–1992)* [Semiosphere. Culture and Explosion. Inside Thinking Worlds: Articles. Studies. Notes (1968–1992)]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2000, 704 p.
11. Shcheglov N.V. Conversation about Art, Chichvarina O.G. *Uchitel' i ucheniki. Vspominaya E.A. Kibrika* [Chichvarina O.G. Teacher and Students. Remembering E.A. Kibrik]. Moscow, Svetalina Publ., 2020, pp. 106–109 (in Russ.).
12. Kibrik E. Always an Opening, *Novyi mir* [New World], 1980, January, pp. 191–215 (in Russ.).

13. Ketlinskaya V.K. Two Meetings, *Chichvarina O.G. Uchitel' i ucheniki. Vspominaya E.A. Kibrika* [Chichvarina O.G. Teacher and Students. Remembering E.A. Kibrik]. Moscow, Svetalina Publ., 2020, pp. 38–41 (in Russ.).
14. *Filonov: khudozhnik, issledovatel', uchitel': v 2 t. T. 2: Zhizneopisanie. Teoriya analiticheskogo iskusstva. Vystupleniya. Perepiska. Vospominaniya sovremennikov. Khudozhestvennaya kritika* [Filonov: Artist, Researcher, Teacher: in 2 volumes Volume 2: Biography. Theory of Analytical Art. Speeches. Correspondence. Memoirs of Contemporaries. Art Criticism]. Moscow, Agei Tomesh Publ., 2006, 367 p.
15. Ketlinskaya V.K. That's What It Is! *Pavel Filonov: real'nost' i mify* [Pavel Filonov: Reality and Myths]. Moscow, Agraf Publ., 2008. Available at: <https://biography.wikireading.ru/209281> (accessed 31.01.2022) (in Russ.).
16. Dangulov S.A. *Khudozhniki. Literaturnye portrety* [Artists. Literary Portraits]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1987, 624 p.
17. Yaushev R.I. And Ours Is Better, *Chichvarina O.G. Uchitel' i ucheniki. Vspominaya E.A. Kibrika* [Chichvarina O.G. Teacher and Students. Remembering E.A. Kibrik]. Moscow, Svetalina Publ., 2020, pp. 114–119 (in Russ.).
18. Chichvarina O.G. *Eksperimental'nyi paradoks Evgeniya Kibrika. Neizvestnye aspekty tvorchestva khudozhnika* [Evgeny Kibrik's Experimental Paradox. Unknown Aspects of the Artist's Work]. Moscow, Svetalina Publ., 2018, 576 p.
19. Kibrik E.A. Album for Drawing, *Chastnoe sobranie B.F. Bel'skogo (Moskva)* [Private Collection of B.F. Belsky (Moscow)], 18 p. (in Russ.).

НОВИНКА



Румянцевские чтения — 2022 : материалы Международной научно-практической конференции (19–21 апреля 2022) : в 2 ч. / Министерство культуры РФ, Российская гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии ; [сост. Е. А. Иванова ; редкол.: В. В. Дуда (председатель), Ю. С. Белянкин, Е. Н. Гусева и др.]. Москва : Пашков дом, 2022. Ч. 1. 513, [2] с. ; Ч. 2. 517, [2] с.

Сборник содержит материалы Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения — 2022», ежегодно проводимой в Российской государственной библиотеке. Представлены работы, посвященные изучению рукописных и печатных книг, изданий, нот, их созданию и бытованию, раскрытию фондов книгохранилищ и архивов, истории библиотек, музеев, частных собраний, выдающимся деятелям науки и культуры прошлого. В сборник также вошли статьи, освещающие вопросы библиотечно-библиографической классификации, подготовки специалистов библиотечно-информационной сферы, деятельности российских и зарубежных библиотек на современном этапе.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +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 793
ББК 77.563.5
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-3-310-317

А.А. РОДИОНОВА

ПРОБЛЕМНЫЕ ПОЛЯ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ МНОГОПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКИХ РОЛЕВЫХ ИГР

Анастасия Александровна Родионова,
Российский государственный гуманитарный университет,
факультет истории и теории культуры,
преподаватель
Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

ORCID 0000-0002-0877-1665
E-mail: ekendu@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются современные англоязычные исследования многопользовательских ролевых игр. Можно выделить несколько больших проблемных полей. Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы проследить, как формируются самые крупные из них, описать процесс их становления и развития в настоящее время, а также описать основные положения, к которым пришли исследователи в своих работах. Обсуждение этой темы дает возможность понять, каким образом меняется понятийный аппарат исследования многопользовательских ролевых игр в современных англоязычных исследованиях. Одно из крупных проблемных полей связано с изучением мотивации участников многопользовательских ролевых игр. Это проблемное поле стремится

ответить на вопрос «Что заставляет игроков возвращаться в одну и ту же игру снова и снова?». Ученые, работающие в этом поле, считают, что игроки возвращаются в виртуальные миры из-за возможностей виртуального заработка, разнообразия социальных интеракций, отыгрыша роли, а также духа исследования. Разработка другого проблемного поля складывается на основе изучения отношений между игроками, построения социальных связей на базе видеоигры. Исследователей интересуют вопросы лидерства и социальной консолидации, которая обретает в многопользовательских ролевых играх форму гильдий. Третье крупное проблемное поле образуется из исследования самоидентификации игроков. Ученые пытаются понять, какие части идентичности игрока влияют на его опыт и как его опосредуют. Исследования многопользовательских ролевых игр — сложное междисциплинарное явление, требующее привлечения специалистов из разных областей, в частности экономистов, социологов, лингвистов.

Ключевые слова: теоретическая культурология, Game Studies, многопользовательские ролевые игры, мотивация игроков, коммуникация между игроками, самоидентификация игроков, культура социальной коммуникации.

Для цитирования: Родионова А.А. Проблемные поля в англоязычных исследованиях многопользовательских ролевых игр // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 310–317. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-310-317.

Исследования многопользовательских ролевых игр (Massive Multi-player Online Role-Playing Game, MMORPG) — это обширная область знания, в разработке которой принимает участие огромное число специалистов, вместе с тем это часть Game Studies (GS, исследования видеоигр), разделяющая установки, методы и теоретиков изучения компьютерных игр вообще. В этой области воспроизводятся методологические приемы и установки GS. Например, основные положения базируются на работах Й. Юла [1], Я. Богоста [2] и др. Если эти ученые пытались описать новый феномен — видеоигры, то другие, в частности Э. Аарсет [3], М.Т. Кэсвин [4] или Г. Фраска [5], — осмыслить такое новое исследовательское поле, как GS. Они пытались выявить динамику развития GS, понять, определить место этой дисциплины среди других наук, а также осветить основные научные дебаты в рамках этого исследовательского поля.

В общем корпусе работ, посвященных играм, можно выделить отдельный блок — с критикой и описанием поля исследований MMORPG. Здесь следует отметить работы Х. Пенни [6], Х. Салазара [7], Т. Сормелиса [8], В. Лехдонвирта [9] и др. Они разными способами пытались типологизировать, выделить проблемные поля и дать критический взгляд на всю область исследований MMORPG в целом, обозначая основные темы и лакуны. В. Лехдонвирта предложил пересмотреть разделение на реальное и виртуальное в MMORPG и изучать их в комплексе [9]. Исследователи пытались комплексно взглянуть на область изучения MMORPG и в отдельных областях знания, например работа М. Чуппеси посвящена социологическим методам исследования [10]. Монография под редакцией П. Ланкоски и С. Бьорка подробно описывает и характеризует основные методы, применяющиеся в GS, в том числе для исследования MMORPG [11]. К. О’Брайен связала тему мотивации в MMORPG с темами патологического поведения и игровой зависимости [12]. Не менее важной для нас является концепция трансмедиальных миров, предложенная Л. Кластруп и С. Тоска, которая позволяет более полно взглянуть на место MMORPG в современной жизни [13].

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы проследить процесс формирования крупных проблемных полей области исследований MMORPG.

Обсуждение этой темы дает возможность понять, каким образом меняется понятийный аппарат изучения феномена¹. Для этого были отобраны журнальные статьи по различным темам исследования MMORPG, написанные в 2000-х годах. Критерием отбора служили высокая цитируемость в работах по проблематике GS и вклад, который эти концепции внесли в разработку проблемных полей.

Выделение основных проблемных полей необходимо, чтобы отделить изученные области от неизученных и построить дальнейшие стратегии исследований. Можно выделить три основных поля, объединяющие исследования:

- ◆ мотивации игроков;
- ◆ специфики социальной коммуникации игроков, медирированных игрой;
- ◆ самоидентификации игроков, влияющей на их игровой опыт.

МОТИВАЦИЯ ИГРОКОВ

Первой популярной в Европе и США MMORPG стала игра EverQuest, выпущенная в феврале 1999 года. Через два года после ее выхода Э. Кастронова создал концепцию, разрабатывающую идею виртуального мира [14]. В этой статье детальному рассмотрению подвергся мир EverQuest, называемый Норратом (Norraath). Будучи экономистом, Э. Кастронова сконцентрировал свое внимание на рыночных отношениях в виртуальном мире. Его занимали такие вопросы, как заработок с помощью продажи виртуальных предметов за реальную валюту, построение виртуальных рынков (где игроки торгуют между собой), инфляция и т. д. Но помимо исключительно экономических аспектов, он задается вопросами, которые позже станут ключевыми для исследований MMORPG: что заставляет людей играть в них и как изменяется отношение к игроку в зависимости от гендера его аватара.

Э. Кастронова пишет о том, что виртуальные миры существовали и до EverQuest, но представляли из себя скорее чаты, чем игры. Они не могли долго удерживать внимание игрока в отличие от EverQuest, в которую играют годами, несмотря на платную подписку. Исследователь полагает, что EverQuest удерживает внимание игроков тем, что заставляет их тратить временной ресурс на своего персонажа, развивая у того определенные навыки

¹ Настоящая работа была апробирована на конференции «Методы изучения культуры — XII» (17–18 апреля 2020 г.) в рамках доклада «Гендерные исследования MMORPG: между Gender Studies и Game Studies» (<https://www.rsuh.ru/news/detail.php?ID=620769>), а также на конференции «Забота и видеоигры» (26–28 мая 2021 г.) в рамках доклада «MMORPG и практики заботы о себе» (<https://design.hse.ru/news/1855>).

и умения, помогающие лучше справляться с вызовами игрового мира. Людей невероятно затягивает этот процесс, так как он напоминает самосовершенствование в реальном мире. Мир EverQuest — это мир, в котором существуют риски, например смерть персонажа наказывается потерей предметов и опыта, соответственно игроку следует играть лучше, чтобы избежать этих нежелательных последствий. Кроме того, отметим, что в играх этого жанра люди выстраивают взаимодействия друг с другом, создавая кратковременные или долговременные группы. Участвуя в них, игрок работает на престиж, что тоже выступает важной составляющей мотивации [14].

Кратко касаясь восприятия игроками персонажей разных гендеров, Э. Кастронова отмечает, что, когда он играл за женского персонажа, ему доверяли гораздо меньше и он получал больше излишних объяснений и навязанной помощи [14]. Это наблюдение, подробно описанное в статье, показывает: исследования мотивации и отношений, медиализированных игрой, связаны, так как именно активные мотивированные игроки склонны к выстраиванию каких-либо отношений, частным случаем которых может быть и «навязанная помощь». Исследователь видит себя первооткрывателем, подобным тем, что совершали Великие географические открытия, в целом, помимо подробного экономического исследования, статья также содержит фрагменты дневника, который он вел, работая над ней. Это одна из первых работ, где было проведено исследование игроков MMORPG. Их мотивацию автор рассматривал с философской, экономической и этнографической точек зрения.

Позже тема мотивации получила развитие в объемном и широко цитируемом исследовании Н. Йи [15]. Автор также использует материал EverQuest, и он сосредотачивает свое внимание на мотивации игроков. В отличие от своего предшественника предлагает типологизацию основных мотиваций:

- ◆ построение отношений с другими игроками;
- ◆ управление, манипуляция другими игроками;
- ◆ отыгрыш роли;
- ◆ достижение игровых целей;
- ◆ эскапизм [15].

Выделение таких типов мотивации позволяет понять, почему MMORPG являются важной частью жизни многих людей. Такая игра как вид досуга является способом восполнения определенных потребностей, и подобные типологизации отвечают на вопрос «Какие именно потребности восполняются таким способом?». В случае типологизации Н. Йи имеет место восполнение потребности в общении (первая и вторая позиции типологии) и в признании от других (две последних позиции).

Также Н. Йи исследовал различия в мотивациях игроков — мужчин и женщин, но в целом его вы-

воды довольно краткие. По результатам проведенного опроса автор заключил, что женщины больше склонны к построению отношений, отыгрышу роли и эскапизму, а мужчины — к управлению другими игроками и достижению целей.

Большую роль в работе Н. Йи играет и исследование эмоционального вклада игроков. Через опрос активных игроков EverQuest попросили рассказать о своем самом позитивном и самом негативном опыте в игре. Интересным стал вывод, что то, что люди сталкиваются в MMORPG с вызовами, помогает им сблизиться как личностям и выстроить прочные долговременные отношения. Подробно разработана тема мотивации, проведено большое исследование, на которое ученые ссылаются до сих пор.

Работы Э. Кастроновы и Н. Йи заложили важный фундамент изучения такой проблемы, как мотивация.

Попытки похожей типологизации имеют место в работах других авторов, например Х. Коул и М. Гриффитса [16]. Однако они предлагают выделять следующие типы мотивации:

- ◆ отыгрыш роли (увлечение ролевой составляющей игры);
- ◆ гейминг (увлечение механической составляющей игры);
- ◆ поиск отношений внутри игры;
- ◆ скептицизм (общее обозначение группы людей, играющих мало и ни с кем не коммуницирующих).

Эта классификация тоже отвечает на вопрос о потребностях, на первый план также выходят потребности в признании, удовольствии и общении.

Ученых привлекает построение типологий мотивации, поскольку позволяет получить ответы на вопрос о том, что именно привлекает людей в MMORPG. Этот вопрос не такой простой, каким кажется на первый взгляд. «Люди играют в игры, потому что это их расслабляет», — хочется ответить так, не вникая в детали, игра сама по себе представляется простым явлением. Однако если углубиться в эту тему, окажется, что многие люди испытывают от MMORPG фрустрацию и сильные негативные эмоции. В однопользовательских играх подобное происходит реже, так как игроки обладают большей свободой в модификации и настройке. В MMORPG люди играют в одну и ту же игру, которую они никак не могут изменить, кроме того, они играют с огромным количеством других людей. Все это превращает ее в интересный феномен, привлекающий исследователей своей многогранностью.

Н. Йи и М. Гриффитс являются своего рода классиками исследований MMORPG. Изучением этого феномена продолжают заниматься и современные авторы, например З. Хассейн [17]. В работе дается классификация игроков по типам мотивации,

а также затрагивается тема игровой зависимости, сделана попытка выявить, какие типы игроков к ней наиболее предрасположены. Автор выделяет несколько типов мотиваций, в которых содержится стремление к следующим действиям:

- ♦ просмотру чего-то нового (такие игроки приходят в игру потому, что им захотелось новых впечатлений);
- ♦ общению и открытиям (этот тип игроков стремится много общаться с другими игроками, а также вместе с ними исследовать игровой мир);
- ♦ агрессивности и антисоциальности (такие игроки получают удовольствие от травли других игроков);
- ♦ достижению игровых целей (игроки этого типа ориентированы на эффективное и быстрое достижение игровых целей, связанных, как правило, с endgame-контентом);
- ♦ «проведению времени» (такие игроки особенно не включаются в игру, ведут себя отстраненно);
- ♦ одиночному исследованию игрового мира (этот тип игроков исследует игровой мир в одиночку).

З. Хассейн приходит к выводу, что игровая зависимость сопровождается проблемами в реальной жизни (например, домашним насилием или алкоголизмом), кроме того, к зависимости ведут и чрезмерные эмоциональные инвестиции в игру. Им была установлена корреляция между мотивацией и предрасположенностью к зависимости. По мнению автора, к зависимости предрасположены те игроки, которые стремятся к новизне, проявляют признаки агрессии или стремятся к достижению игровых целей [17].

Ученые, занимающиеся этим полем, акцентируют свое исследование на построении различных классификаций типов мотивации. Создание таких классификаций позволяет изучать как архитектуру MMORPG, так и поведение игроков. Исследования мотивации являются, на наш взгляд, стартовым полем исследований MMORPG. Для того чтобы понять сам предмет, необходимо выяснить, что так притягивает людей к нему.

ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ИГРОКАМИ

Следуя традиции, этнографической практике, заложенной Э. Кастроновой, лично погружаясь в процесс изучения MMORPG, Дж.П. Уильямс, Д. Киршнер, З. Сухайми-Бродер создают широко цитируемое исследование на тему лидерства в многопользовательских онлайн-играх [18]. На этот раз в фокусе авторов — отношения между игроками. Они выделяют у лидеров рейдов и гильдий несколько функций, в том числе распространение знаний об игровых механиках (об-

учение новых игроков), управление гильдией или рейдом, решение конфликтных ситуаций. Этот тезис подтверждают множество примеров из игровой практики исследователей [18]. Следует отметить, что один человек из группы исследователей состоял в гильдии в офицерском звании и активно участвовал в рейдах, так что группа имела свежие эмпирические данные. Дж.П. Уильямс и его коллеги приводят примеры из собственного игрового опыта, который они приобрели в рамках работы над исследованием. Это важно, потому что нередки случаи, когда ученые выступают исключительно в роли сторонних наблюдателей процессов, происходящих в MMORPG. Исследование, на наш взгляд, страдает из-за недостаточной включенности в объект, так как определенные аспекты могут сильно различаться в трактовке ученых и игроков. Например, игроки в современные MMORPG часто отмечают, что игры оказывают на них скорее десоциализирующее воздействие, так как сегодняшняя установка в геймдизайне направлена на то, чтобы дать больше простора соло-игрокам (одиночкам).

Своим исследованием лидерства П. Вильямс изучает, прежде всего, проблемное поле коммуникации и отношений между игроками, частично касаясь и идентичности игрока, так как периодически останавливается на личностных характеристиках лидеров. Исследуя эти темы, он разрабатывает проблемные поля, выделенные Э. Кастроновой и Н. Йи, добавляет им новые акценты.

Работа П. Вильямса была продолжена рядом ученых, среди которых У. Маноча, исследовавший общее влияние MMORPG на игроков [19], и коллектив под руководством О. Сергеевой, выбравший своим фокусом социальные навыки игроков многопользовательских ролевых игр [20].

У. Маноча отмечает, что в игре World of Warcraft, игроки, имеющие отношения между собой, испытывают гораздо меньше тревожности в рамках виртуального мира, чем в мире реальном. Также он отмечает, что гильдии удовлетворяют потребность людей быть частью какого-то сообщества и служат хорошей основой для дальнейшего упрочнения личных отношений. Автор делает вывод, что в целом MMORPG помогают развитию комплекса таких социальных умений, как принятие решений и кооперация [19].

Группа под руководством О. Сергеевой приходит к похожим выводам, отмечая, что MMORPG — это особое публичное пространство, в котором востребованы социальные навыки игроков. Среда MMORPG способствует развитию различных социальных навыков, вместе с тем многие игроки не хотят развивать эмоциональную привязанность к другим игрокам, предпочитая оставаться отстраненными [20].

Проблемное поле отношений между игроками наиболее популярно среди исследователей, так

происходит потому, что оно проникает в остальные проблемные поля. Исследование отношений между игроками является самым захватывающим для ученых, поскольку наличие большого числа других игроков — это то, что отличает MMORPG от других игр. Те, кто изучают это проблемное поле, ставят своей целью выявить и описать многообразие отношений между игроками и их влияние на самих игроков в MMORPG.

САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ИГРОКОВ

В своих методах ученые часто прибегают к интервью и различным видам наблюдения. В этом проблемном поле есть сильная связь с изучением мотивации, в целом можно отметить, что все три рассматриваемых нами поля тесно связаны. Исследователи этого направления часто не склонны оперировать большими массивами данных, сосредотачиваясь на конкретных ситуациях.

Значительным направлением является исследование идентичности игрока, влияющей на игровой опыт. Это направление органически формируется из первых двух, так как частично включает в себя и работы по мотивации и коммуникации, хотя придает им другой акцент. Элементом идентичности, попадающим в исследовательский фокус, может быть любой феномен, в том числе язык. Например, концепция Чжэн Дунпин и соавторов основана на эксперименте, где испытуемый, изучающий английский язык, через взаимодействие с ментором в игре *World of Warcraft* понимает, например, что слово *forest* нужно писать с одной *s* или спрашивает о различиях глаголов *loot* и *find* [21]. Концепция четко разграничивает два типа изучения иностранного языка (*“learning about”* — поверхностное обучение, *learning to be* — глубокое) и постулирует, что *World of Warcraft* продуцирует *learning to be*, так как субъект, изучающий язык, заинтересован в том, чтобы быть в игре лучшим, что невозможно без совершенствования языка. Это исследование — пример разработки популярного в изучении MMORPG лингвистического поля, рассматривающего взаимодействие MMORPG, текста, общения в них с изучением иностранного языка. Несмотря на то что автор статьи не говорит о том, что испытуемые могут переформировать часть наблюдаемых учеными действий, это исследование все равно служит ярким примером расширения границ, поставленных более ранними работами, так как коммуникация в нем изучается не только сама по себе, но и как средство изучения иностранного языка.

Хорошим примером расширения темы идентичности может служить концепция Л. Гаврило-

вич, где интересно преломляются темы коммуникации и атрибутов, влияющих на игровой опыт [22]. В рассмотренных выше исследованиях общность игроков, пусть и наделенных какими-то особыми отличными атрибутами (расой, гендером, возрастом), тем не менее представлялась как монолитная. MMORPG всегда являлись тем, что сплачивает людей вне зависимости от их отличительных черт, перенося в иную, цифровую среду, где пусть и встречается предубеждение, касающееся гендера, но расовые и политические отличия остаются в мире «реальном». Л. Гаврилович спорит с этим, посвящая свою работу тому, как в *World of Warcraft* люди консолидируются по принципу принадлежности к какой-то культуре «физического» мира, владения языком. Она пишет о существовании русских, польских, турецких и иных гильдий. Игроки часто объединяются по такому принципу, потому что они хотят общаться на родном языке и быть частью понятной им культуры. В подобные сообщества часто не допускаются люди, говорящие на другом языке, и здесь MMORPG выступают одновременно как консолидирующее и разобщающее явление, где принадлежность игрока к внецифровой культуре имеет важное значение.

Ученые, которые заняты изучением этого проблемного поля, могут прибегать к различным методологиям и методам, но общим у них остается то, что они пытаются за полученными данными увидеть конкретных игроков — разных людей, с разной мотивацией, разным жизненным опытом, которые по тем или иным причинам посвящают свое время игре.

Все рассмотренные работы опираются на эмпирические данные, полученные с помощью эксперимента или личного опыта исследователя. В некоторых выдвигаются какие-то философские тезисы, направленные на то, чтобы осмыслить влияние MMORPG на общество, культуру или отдельные личности. С одной стороны, это делает их очень предметными, с другой — очень узкими. Среди наиболее цитируемых статей нет работ (за исключением, возможно, [14]), которые бы комплексно рассматривали феномен MMORPG, а также исследования его. В классификации основных векторов изучения MMORPG остро не хватает этого критического и описательного направления. Однако попытки комплексного описания все-таки встречались и после Э. Кастроновы, но это было скорее не философское, а метааналитическое осмысление. В [6] с помощью метаанализа по ключевым словам выявлялись основные темы исследования MMORPG.

Открытым остается и вопрос использования в качестве эмпирического материала как первых (в редких случаях исследуется *EverQuest*), так и современных исследований исключительно *World of*

Warcraft. При изучении MMORPG мы выясняем то, как человеческие отношения, мотивация, экономика, любые иные феномены медируются игрой, а именно ее механиками (распределение предметов, возможность атаковать друг друга, дифференциация группового контента и пр.). Различие этих механик будет по-разному медиировать изучаемые феномены, соответственно мы будем получать разные результаты исследований. В выделенном нами списке наиболее цитируемых работ отсутствуют статьи, написанные по материалам современных MMORPG, например Guild Wars 2 или Elder Scrolls Online. World of Warcraft по-прежнему остается самой популярной и влиятельной MMORPG. Однако, делая выводы исключительно на ее основе, мы попадаем в логическую ловушку.

Другой опасностью может стать то, что игроки, зная, что за ними наблюдает исследователь, ведут себя не так естественно, как без его наблюдения, например склонны выражаться менее резко. Это тоже следует учитывать.

Таким образом, мы можем заключить, что область исследований MMORPG продолжает активно развиваться в англоязычном научном мире. Ученые затрагивают различные темы, в частности зависимости и национализм. Их познания о том, как работает мотивация, происходит коммуникация или актуализируется в виртуальном пространстве идентичность игрока, становятся шире. Но вместе с тем ученые не забывают и о тех, кто заложил фундамент данной области.

Исследования MMORPG представляются плодотворным полем, объединившим ученых разных направлений: экономистов, социологов, лингвистов и т. д. MMORPG — сложное междисциплинарное явление, требующее привлечения специалистов из разных областей, именно это и происходит в англоязычных исследованиях — как ранних, так и современных.

Список источников

1. Juul J. Games Telling Stories? A Brief Note on Games and Narratives // Game Studies. 2001. Vol. 1, № 1. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Games-Telling-stories-A-brief-note-on-games-and-Juul/6fa9a296ab980e2b5e3347e99f439d5399943559> (дата обращения: 05.03.2022).
2. Bogost I. Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism. Cambridge (MA, USA) : MIT Press, 2006. 302 p. DOI: 10.7551/mitpress/6997.001.0001.
3. Aarseth E.J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore (MD, USA) : Johns Hopkins University Press, 1997. 198 p.
4. Cășvean M.T. What Is Game Studies Anyway? Legitimacy of Games Studies Beyond Ludo-centrism vs. Narratocentrism Debate // Romanian Journal of Journalism and Communication, 2016. № 1. P. 48–59.
5. Frasca G. Ludologists love stories, too: note from a debate that never took place [Электронный ресурс] // DIGRA '03 — Proceedings of the 2003 DIGRA International Conference: Level Up. 2003. № 2. P. 31–40. URL: https://ludology.typepad.com/weblog/articles/frasca_levelup2003.pdf (дата обращения: 05.03.2022).
6. Peña H.C., Salazar-Sierra A., González-Romero N. et al. Profiling Academic Research on Massively Multiplayer On-line Role-Play Gaming (MMORPG) 2000–2009: Horizons for Educational Research // Folios. 2013. № 38. P. 75–94. URL: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702013000200006 (дата обращения: 05.03.2022).
7. Salazar J. On the Ontology of MMORPG Beings: A Theoretical Model for Research // DiGRA '05 — Proceedings of the 2005 DiGRA International Conference “Changing Views: Worlds in Play”, 2005. № 3. P. 5–19. URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.118.776&rep=rep1&type=pdf> (дата обращения: 05.03.2022).
8. Sourmelis T., Ioannou A., Zaphiris P. Massively Multiplayer Online Role Playing Games (MMORPGs) and the 21st Century Skills: A Comprehensive Research Review from 2010 to 2016 // Computers in Human Behavior. 2017. Vol. 67. P. 41–48. DOI: 10.1016/j.chb.2016.10.020.
9. Lehdonvirta V. Virtual Worlds Don't Exist: Questioning the Dichotomous Approach in MMO Studies // Game Studies. 2010. Vol. 10, № 1. URL: <https://ssrn.com/abstract=1630376> (дата обращения: 05.03.2022).
10. Chiappesi M. MMORPG: A Review of Social Studies // Il Trimestrale. The Lab's Quarterly. 2005. № 2. URL: https://www.academia.edu/2609652/MMORPG_a_review_of_social_studies (дата обращения: 05.03.2022).
11. Game Research methods: An Overview / by ed. P. Lankoski, S. Björk. Pittsburgh (PA, USA) : ETC Press, 2015. 374 p. DOI: 10.25969/mediarep/13581.
12. O'Brien C. A Systematic Review and Meta-Analysis of Player Motivations and Problematic Involvement in Multiplayer Online Games: Exploring an Alternative Diagnostic Approach that Minimizes the Risk of Pathologizing Healthy Gaming Behaviors : Diss. EdD / St. John Fisher College (Rochester, NY, USA), 2018 // St. John Fisher College. Education Doctoral. Paper 356. URL: https://fisherpub.sjfc.edu/education_etd/356/ (дата обращения: 05.03.2022).
13. Klastrup L., Tosca S. Transmedial Worlds — Rethinking Cyberworld Design // CW '04: Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds. P. 409–416. DOI: 10.1109/CW.2004.67.
14. Castronova E. Virtual Worlds: A First-Hand Account of Market and Society on the Cyberian Frontier : CESifo Working Paper No. 618 / Center for Economic Studies & Ifo Institute for Economic Research. Munich, Germany, 2001. 40 p. URL: https://www.ifo.de/DocDL/cesifo_wp618.pdf (дата обращения: 05.03.2022).

15. Yee N. The Psychology of Massively Multi-User Online Role-Playing Games: Motivations, Emotional Investment, Relationships and Problematic Usage // Avatars at Work and Play: Collaboration and Interaction in Shared Virtual Environments / by ed. R. Schroeder, A.-S. Axelsson. Dordrecht : Springer, 2006. P. 187–207. DOI: 10.1007/1-4020-3898-4_9.
16. Cole H., Griffiths M. Social Interactions in Massively Multiplayer Online Role-Playing Gamers // Cyberpsychology & Behavior: The Impact of the Internet, Multimedia and Virtual Reality on Behavior and Society. 2007. Vol. 10, № 4. P. 578–583. DOI: 10.1089/cpb.2007.9988.
17. Hassain Z., Williams G.A., Griffiths M.D. An Exploratory Study of the Association between Online Gaming Addiction and Enjoyment Motivations for Playing Massively Multiplayer Online Role-Playing Games // Computers in Human Behavior, 2015. Vol. 50. 221–230. DOI: 10.1016/j.chb.2015.03.075.
18. Williams J.P., Kirschner D., Suhaimi-Broder Z. Structural Roles in Massively Multiplayer Online Games: A Case Study of Guild and Raid Leaders in World of Warcraft // Symbolic Interaction and New Social Media (Studies in Symbolic Interaction. Book 43) / by ed. M.D. Johns, S.-L.S. Chen, L. Terlip. Bingley (UK) : Emerald Group Publishing Lim., 2014. P. 121–142. DOI: 10.1108/S0163-2396_2014_0000043016.
19. Manocha U. MMORPGs and Their Effect on Players // San Jose State University. SJSU ScholarWorks. ART 108: Introduction to Games Studies. 2017. 8 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/129533179.pdf> (дата обращения: 05.03.2022).
20. Sergeeva O., Tsareva A., Zinoveva N., Kononova O. Social Skills Amongst MMORPG-Gamers: Empirical Study // The International Scientific and Practical Conference “Current Issues of Linguistics and Didactics: The Interdisciplinary Approach in Humanities and Social Sciences” (CILDIAH-2018)/ 2018. Vol. 50. Art. no. 01008. 5 p. DOI: 10.1051/shsconf/20185001008.
21. Zheng D., Bischoff M., Gilliland B. Vocabulary Learning in Massively Multiplayer Online Games: Context and Action Before Words // Educational Technology Research & Development. 2015. Vol. 63. P. 771–790. DOI: 10.1007/s11423-015-9387-4.
22. Gavrilović L. Virtual Worlds: MMORPG and Nationalism // Prospects for Anthropological Research in South-East Europe / by ed. M. Martynova. Moscow ; Belgrade, 2019. P. 179–206. DOI: 10.33876/978-542-110-238-0/179-206.

Problematic Areas in English-Language Research on Multiplayer Role-Playing Games

Anastasia A. Rodionova

Russian State University for the Humanities, 6,
Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID 0000-0002-0877-1665
E-mail: ekendu@yandex.ru

Abstract. *This article examines contemporary English-language research on multiplayer role-playing games. There can be identified several large problematic areas. The article aims to trace how the largest of them are formed, to describe the process of their emergence and development at the present time, as well as to describe the main points that researchers have worked out. The discussion of this topic makes it possible to understand how the conceptual apparatus of the research on multiplayer role-playing games is changing in modern English-language studies.*

One of the major problematic areas is related to the study of the participants' motivation in multiplayer role-playing games. This problematic area seeks to answer the question: “What keeps players coming back to the same game over and over again?” Scientists working in this field believe that players return to virtual worlds to get opportunities for virtual earnings, a variety of so-

cial interactions, role-playing, and because of the spirit of exploration. Another problematic area is based on the study of player-to-player relationships and explores the construction of social connections around a video game. The researchers are interested in the issues of leadership and social consolidation, which takes the form of guilds in multiplayer role-playing games. The third major problematic area arises from the study of player self-identification. The scientists are trying to understand which parts of a player's identity influence their experience and how it is mediated. The research on multiplayer role-playing games is a complex interdisciplinary phenomenon that requires involving specialists from different fields, in particular economists, sociologists, linguists.

Key words: theoretical cultural studies, Game Studies, multiplayer role-playing games, player motivation, communication between players, player self-identification, culture of social communication.

Citation: Rodionova A.A. Problematic Areas in English-Language Research on Multiplayer Role-Playing Games, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 310–317. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-310-317.

References

1. Juul J. Games Telling Stories? A Brief Note on Games and Narratives, *Game Studies*, 2001, vol. 1, no. 1. Available at: <https://www.semanticscholar.org/paper/>

- Games-Telling-stories-A-brief-note-on-games-and-Juul/6fa9a296ab980e2b5e3347e99f439d5399943559 (accessed 05.03.2022).
2. Bogost I. *Unit Operations: An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge (MA, USA), MIT Press Publ., 2006, 302 p. DOI: 10.7551/mitpress/6997.001.0001.
 3. Aarseth E.J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore (MD, USA), Johns Hopkins University Press Publ., 1997, 198 p.
 4. Cășvean M.T. What Is Game Studies Anyway? Legitimacy of Games Studies Beyond Ludo-centrism vs. Narrato-centrism Debate, *Romanian Journal of Journalism and Communication*, 2016, no. 1, pp. 48–59.
 5. Frasca G. Ludologists Love Stories, Too: Note from a Debate That Never Took Place, *DIGRA '03 – Proceedings of the 2003 DIGRA International Conference: Level Up*, 2003, no. 2, pp. 31–40. Available at: https://ludology.typepad.com/weblog/articles/frasca_levelup2003.pdf (accessed 05.03.2022).
 6. Peña H.C., Salazar-Sierra A., González-Romero N. et al. Profiling Academic Research on Massively Multiplayer On-line Role-Play Gaming (MMORPG) 2000–2009: Horizons for Educational Research, *Folios*, 2013, no. 38, pp. 75–94. Available at: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702013000200006 (accessed 05.03.2022).
 7. Salazar J. On the Ontology of MMORPG Beings: A Theoretical Model for Research, *DiGRA '05 – Proceedings of the 2005 DiGRA International Conference "Changing Views: Worlds in Play"*, 2005, no. 3, pp. 5–19. Available at: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.118.776&rep=rep1&type=pdf> (accessed 05.03.2022).
 8. Sourmelis T., Ioannou A., Zaphiris P. Massively Multiplayer Online Role Playing Games (MMORPGs) and the 21st Century Skills: A Comprehensive Research Review from 2010 to 2016, *Computers in Human Behavior*, 2017, vol. 67, pp. 41–48. DOI: 10.1016/j.chb.2016.10.020.
 9. Lehdonvirta V. Virtual Worlds Don't Exist: Questioning the Dichotomous Approach in MMO Studies, *Game Studies*, 2010, vol. 10, no. 1. Available at: <https://ssrn.com/abstract=1630376> (accessed 05.03.2022).
 10. Chiuppesi M. MMORPG: A Review of Social Studies, *Il Trimestrale. The Lab's Quarterly*, 2005, no. 2. Available at: https://www.academia.edu/2609652/MMORPG_a_review_of_social_studies (accessed 05.03.2022).
 11. Lankoski P., Björk S. (eds.) *Game Research methods: An Overview*. Pittsburgh (PA, USA), ETC Press Publ., 2015, 374 p. DOI: 10.25969/mediarep/13581.
 12. O'Brien C. A Systematic Review and Meta-Analysis of Player Motivations and Problematic Involvement in Multiplayer Online Games: Exploring an Alternative Diagnostic Approach that Minimizes the Risk of Pathologizing Healthy Gaming Behaviors, *St. John Fisher College. Education Doctoral. Paper 356*. Available at: https://fisherpub.sjfc.edu/education_etd/356/ (accessed 05.03.2022).
 13. Klastrup L., Tosca S. Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design, *CW '04: Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*, pp. 409–416. DOI: 10.1109/CW.2004.67.
 14. Castronova E. *Virtual Worlds: A First-Hand Account of Market and Society on the Cyberian Frontier: CESifo Working Paper No. 618*. Munich, Germany, 2001, 40 p. Available at: https://www.ifo.de/DocDL/cesifo_wp618.pdf (accessed 05.03.2022).
 15. Yee N. The Psychology of Massively Multi-User Online Role-Playing Games: Motivations, Emotional Investment, Relationships and Problematic Usage, *Avatars at Work and Play: Collaboration and Interaction in Shared Virtual Environments*. Dordrecht, Springer Publ., 2006, pp. 187–207. DOI: 10.1007/1-4020-3898-4_9.
 16. Cole H., Griffiths M. Social Interactions in Massively Multiplayer Online Role-Playing Gamers, *Cyberpsychology & Behavior: The Impact of the Internet, Multimedia and Virtual Reality on Behavior and Society*, 2007, vol. 10, no. 4, pp. 578–583. DOI: 10.1089/cpb.2007.9988.
 17. Hassain Z., Williams G.A., Griffiths M.D. An Exploratory Study of the Association between Online Gaming Addiction and Enjoyment Motivations for Playing Massively Multiplayer Online Role-Playing Games, *Computers in Human Behavior*, 2015, vol. 50, 221–230. DOI: 10.1016/j.chb.2015.03.075.
 18. Williams J.P., Kirschner D., Suhaimi-Broder Z. Structural Roles in Massively Multiplayer Online Games: A Case Study of Guild and Raid Leaders in World of Warcraft, *Symbolic Interaction and New Social Media (Studies in Symbolic Interaction. Book 43)*. Bingley (UK), Emerald Group Publishing Lim., 2014, pp. 121–142. DOI: 10.1108/S0163-2396_2014_0000043016.
 19. Manocha U. MMORPGs and Their Effect on Players, *San Jose State University. SJSU ScholarWorks. ART 108: Introduction to Games Studies*, 2017, 8 p. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/129533179.pdf> (accessed 05.03.2022).
 20. Sergeeva O., Tsareva A., Zinoveva N., Kononova O. Social Skills Amongst MMORPG-Gamers: Empirical Study, *The International Scientific and Practical Conference "Current Issues of Linguistics and Didactics: The Interdisciplinary Approach in Humanities and Social Sciences" (CILDIAH-2018)*, 2018, vol. 50, art. no. 01008, 5 p. DOI: 10.1051/shsconf/20185001008.
 21. Zheng D., Bischoff M., Gilliland B. Vocabulary Learning in Massively Multiplayer Online Games: Context and Action Before Words, *Educational Technology Research & Development*, 2015, vol. 63, pp. 771–790. DOI: 10.1007/s11423-015-9387-4.
 22. Gavrilović L. Virtual Worlds: MMORPG and Nationalism, *Prospects for Anthropological Research in South-East Europe*. Moscow, Belgrade, 2019, pp. 179–206. DOI: 10.33876/978-542-110-238-0/179-206.

УДК 75.046
ББК 85.146.563
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-3-318-326

С.В. ИВАНОВА

РУССКАЯ ИКОНОГРАФИЯ «ВОССТАНИЕ ОТ ГРОБА С СОШЕСТВИЕМ ВО АД»: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВАРИАНТЫ

Светлана Валерьевна Иванова,
Российский институт истории искусств,
сектор изобразительных искусств и архитектуры,
научный сотрудник
Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
кафедра истории и теории искусства,
доцент
Большая Морская ул., д. 18,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-6791-3600; SPIN 4369-8865
E-mail: 0018@mail.ru

Реферат. Статья посвящена исследованию иконографии праздника Пасхи в России, а именно образа «Восстание от гроба с Сошествием во ад», который появился в русском искусстве в XVII–XVIII веках. Он возникает в результате копирования русскими иконописцами западноевропейской гравюры, которая иллюстрирует Апостольский символ веры – его пятую формулу, отличную от православной. В право-

славном Символе веры в пятой формуле называется Воскресение в третий день; в Апостольском – Сошествие во ад и Воскресение. Апостольский символ веры включается в протестантские «Библии в лицах», которые оказываются источником новых сюжетов и композиций.

В процессе бытования в русском искусстве новый образ «Восстание от гроба с Сошествием во ад» наполняется дополнительными сюжетами, но главное, изменяется его композиционная схема. Два основных сюжета – Сошествие во ад и Восстание от гроба – располагаются на поле иконы по-разному, в зависимости от интерпретации иконописцев или же в точном соответствии с гравюрным образцом. Выделяются композиционные варианты с последовательным или вертикальным расположением сюжетов. Внутри первого варианта могут быть свои подгруппы: «Сошествие во ад» (топос которого преисподняя) располагается ниже образа «Восстание от гроба» (топос которого земное пространство). Мы видим, что иконописцы соотносят «Сошествие во ад» с образом «Анастасис» (православной иконой Воскресения Христова). Это следует из того, как изменено расположение сюжетов, когда на более старых памятниках – в противоречии с композицией гравюры – «Восстание от гроба» располагается ниже.

Наиболее известный в русском искусстве — вертикальный композиционный вариант. Два сюжета находятся строго друг над другом, образуя центральную ось всего иконописного произведения, вокруг которой добавляются другие сюжетные линии. В соответствии с западноевропейской гравюрой в верхнем регистре здесь располагается «Восстание от гроба». Эти различные модификации необходимо учитывать для того, чтобы понимать как генезис, так и основное содержание новой иконографии.

Ключевые слова: иконография Пасхи, Воскресение Христово, Сожество во ад, икона Воскресения, гравюра, Библия Пискаatora, изобразительное искусство.

Для цитирования: Иванова С.В. Русская иконография «Восстание от гроба с Сожеством во ад»: композиционные варианты // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 318–326. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-318-326.

Новый образ, в отношении которого в искусствоведении закрепилось название «Воскресение Христово с Сожеством во ад», появляется в русском искусстве на рубеже XVI–XVII веков. В середине его представлены две сцены: западноевропейский образ «Восстание от гроба» и сцена, в которой Христос изводит праведников из ада. Так как в древнерусском искусстве в это время был принят другой древний образ, воспринятый из Византии, также надписываемый «Воскресение Христово» («Анастасис»), то, вопреки этой традиции, во избежание терминологической путаницы мы будем обозначать новую иконографию как «Восстание от гроба с Сожеством во ад» — в точном соответствии с изображенным.

Как показало исследование, возникновение нового образа связано с копированием гравюры «Апостольского символа веры» (принятого в латинском богослужении в IX в.), отличного от православного [1; 2; 3, с. 108–111, 209–226]. Русские иконописцы восприняли гравюру как единый образ, хотя в ней проиллюстрирована формула, которая не совпадает с православным исповеданием. Она включает догмат, отсутствующий в православном Символе веры.

Пятая формула Апостольского кредо содержит Сожество во ад и Воскресение; оба эти события отражены в иллюстрации — в соответствующей гравюре. Визуальное представление Символа веры в западноевропейском искусстве имеет многовековую историю, начиная с эпохи Карла Великого. В XV–XVI вв. отступление от этой традиции происходи-

ли под влиянием новых технических возможностей тиражирования — появления гравюры и книгопечатания. В период Реформации изменения оказались связаны, скорее, с поиском художественной выразительности, нежели со стремлением художника к внятности: апеллируя к искушенному взгляду, гравер показывал свое мастерство, заново komponуя всем известный изобразительный ряд.

При копировании русскими иконописцами иллюстраций Апостольского кредо в контексте новой для Руси иконографии «Верую» появляется тот составной образ, который в дальнейшем оказался связан с русской пасхальной иконографией. До настоящего времени исследование развития композиционных вариантов этого образа остается чрезвычайно актуальным. Для их описания, а также для анализа новых сюжетных линий, которые включаются в иконографию в XVII–XVIII вв. [4], важно выделить основные композиционные типы.

Иконы «Восстание от гроба с Сожеством во ад» образуют две основные группы, которые можно определить по тому, как расположены относительно друг друга две главные сцены. К первой группе — обозначим ее как *иконы с последовательной репрезентацией сюжетов* — отнесем те, где оба сюжета находятся рядом друг с другом. Ко второй, более многочисленной — те иконы, где Сожество и Восстание от гроба образуют центральную ось композиции — обозначим ее как *вертикальный композиционный вариант*. Противопоставляя две группы по типу расположения сюжетов, первую группу можно также назвать *горизонтальным вариантом*, но лишь условно, в сравнении ее со второй группой.

Как известно, подобное разделение на горизонтальную и вертикальную композиции демонстрируют и нидерландские гравюры, хотя обе они выполнены по одному произведению — по рисунку Мартена де Воса (1532–1603). Гравюра Яна Саделера Старшего (1579) представляет все в горизонтальном формате [5, с. 64]. Гравюра Адриана Колларта (до 1633) выполнена в вертикальном формате — и именно такое решение выбирает для публикации Апостольского символа веры в составе печатной Библии (Theatrum Biblicum) Н.И. Пискаатор (1643): вертикальная композиция позволяет поместить на одном листе сразу две гравюры. Однако при сравнительном анализе гравюр и композиции икон нельзя утверждать, что обе гравюры были известны русским иконописцам и послужили импульсом для двух разных типов иконографии. Скорее, здесь мы имеем интерпретацию одной из них работы Адриана Колларта (рис. 1), включенную в Библию Пискаатора, варианты ее различного прочтения или же, возможно, адаптацию к определенному формату (клейма, иконы праздничного ряда, иконы местного ряда).



Рис. 1. Адриан Колларт по картине М. де Воса. Гравюра к пятой формуле Апостольского кредо в Библии Пискатора. 1674.

Источник: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f-304ii-370-2/#image-192>



Рис. 2. Михай и Савва Словенины. Восстание от гроба с Сошествием во ад. 1764.

Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
Источник: <https://icons.pstgu.ru/icon/2259>

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЮЖЕТОВ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВАРИАНТЫ

Иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад» по типам композиции делится на две группы. В *первой* (1), с последовательной репрезентацией сюжетов, выделяются три варианта.

Прежде всего, немногочисленные иконы с *точным копированием гравюры* (1.1). Причем это не обязательно самые древние памятники, наоборот, можно утверждать, что такая композиция характерна для более поздних икон, как некая архаизация знакомой композиции. Даже на иконе «Символ веры», для которой свойственно скрупулезное копирование оригинала, мы видим другую композицию.

Точным копированием гравюры отличается икона «Восстание от гроба с Сошествием во ад» XVII в. из Вознесенского монастыря (разрушен в 1929 г.) Московского Кремля, работы мастеров Оружейной палаты. Другая такая икона происходит из Солигалича (иконописцы Савва и Михай Словенины, 1764)¹ (рис. 2). Художники копируют расположение сюжетов на гравюре, несмотря на то что в искусстве к тому времени уже более века существуют иконы «Восстание от гроба с Сошествием во ад» другой композиции. В таком обращении или к первоисточнику (непосредственно к гравюре), или же к определенному образу сравнительно редкого варианта иконографии есть дополнительное значение — демонстрация книжной учености, знакомства с голландским дорогостоящим оригиналом или же подражание известному образцу (что можно предположить при сравнении кремлевской иконы и солигаличской).

Икона из Вознесенского монастыря повторяет детали гравюры (три фигуры у ног Христа; две стоящие фигуры у Христа за спиной) и дополняет ее изображением креста на фоне Иерусалима. На солигаличской иконе при той же композиции — множество праведников, а выше условного изображения Иерусалима — образ рая. То есть икона из Кремля ближе к гравюре в деталях, солигаличская же имеет образцом, скорее всего, не саму гравюру, а некую почитаемую икону. При этом они разного формата, что не мешает повторению одной и той же композиции.

Во *втором варианте* первой группы (1.2) расположение сюжетов «Сошествие во ад» и «Восстание от гроба» строго горизонтально. Примеры весьма немногочисленны; назовем памятник XVI в. из собрания Музея русской иконы в Клинтоне, США².

¹ Об этой иконе см.: [6].

² На этой иконе Христос показан еще раз в аду, с Адамом на плече. Об этой особенности см.: [7].

В центре поля находится фигура воскресающего Христа, а справа рядом — почти такая же фигура Христа, исходящего из гроба (рис. 3). Центральная фигура показана фронтально, фигура в правой части иконы — в трехчетвертном развороте. Принимая все изображенное как единую композицию, т. е. не учитывая ее связь с гравюрой, интерпретировать смысл достаточно сложно: все выглядит так, будто правая фигура, восставая из гроба, обращается к центральной.

В *третьем варианте* (1.3) сюжеты даны раздельно, последовательно. Расположение сцен в них отражает интерпретацию иконописцев: сделан акцент на первом сюжете, который занимает центр иконы; соответственно, второй сюжет — «Восстание от гроба» — оказывается внизу, в правом нижнем углу икононого поля. Таким образом, хотя иконописцы повторяют композицию гравюры Апостольского кредо, где сюжеты следуют друг за другом, они меняют эти сюжеты регистрами.

Этот вариант композиции представлен в наибольшем количестве икон первой группы. Такая композиция встречается и на клеймах³, и в основном поле иконы. Назовем некоторые примеры:

- ♦ икона из Музея икон Реклингхаузена, конец XVI в.;

- ♦ второе верхнее клеймо иконы Дионисия Гринкова, 1567–1568 гг. (Вологодский областной краеведческий музей) — но в среднике — «Анастасис» — древнерусский образ Воскресения, в той же композиции, что и у Дионисия [9, ил. 62–64];

- ♦ икона из храма Николы Мокрого в Покровской слободе, Ярославль, конец XVI в. (Ярославский художественный музей);

- ♦ икона московской школы из Британского музея (Лондон), начало XVII в.;

- ♦ средник многочастной иконы «Сказание о Римской иконе Богоматери, Сошествие во ад, с клеймами. Житие св. Фотинии. Евангельские сюжеты»⁴ мастеров Оружейной палаты, 1668–1669 гг. (Государственная Третьяковская галерея);

- ♦ икона из праздничного ряда иконостаса Архангельского собора Московского Кремля, 1679–1681 гг.;

- ♦ московская икона 1728 г. иконописца Дмитрия Кондакова (Государственная Третьяковская галерея);

- ♦ икона из местного ряда иконостаса Преображенской церкви в Кижях, около 1759 г. (рис. 4)⁵.

Очень показательно, что сцена, которую иконописец отождествляет с «Анастасис» (образом «Воскресение Христово») на таких иконах располагает-



Рис. 3. Восстание от гроба с Сошествием во ад.

Ок. 1500. Музей русской иконы.

Инв. № R2012.11 (Клинтон, США).

Источник: https://gallery.collectorsystems.com/public/MoRI/3119/R2012.11?InventoryNumber_search=R2012.11



Рис. 4. Восстание от гроба с Сошествием во ад.

Ок. 1759. Преображенская церковь, о. Кижь.

Музей-заповедник «Кижь».

Источник: <http://kizhi.karelia.ru/journey/iconost/>

³ Вспомним клеймо иконы «Символ веры» из церкви Григория Неокесарийского [8].

⁴ См., например: [10, с. 148–149].

⁵ См.: [11]. Здесь среди праведников, встречающих Христа, изображен праотец Ной с ковчегом в руках. Другая икона, где также включен образ Ноя, описана в: [12].

ся выше, в противоречии с композицией гравюры, где он находится в левом нижнем углу. Сопоставляя эту сцену с изначальной пасхальной иконографией, иконописец относит ее топос к Царству Небесному и располагает над изображением событий,

происходящих на земле, т. е. над Христом, восставшим от гроба, над стражниками и идущими женами-мироносицами.

ГРУППА С ВЕРТИКАЛЬНЫМ РАСПОЛОЖЕНИЕМ СЮЖЕТОВ

Вторая композиционная группа икон представляет вертикальное расположение сюжетов.

На гравюре Апостольского кредо два последовательных события — Сошествие во ад и Восстание от гроба — даны не только друг за другом по горизонтали; топос одного из них — преисподняя (Сошествие во ад), а другого — земля (Восстание от гроба), поэтому они расположены на разных уровнях, и Восстание от гроба занимает правый верхний угол. Такое расположение копируется иконописцами, и в результате получается композиция с двумя акцентами, расположенными строго друг над другом: дважды изображенная фигура Христа в сиянии славы — в момент схождения во ад и в момент выхода из гробницы.

Этот вариант является наиболее распространенным, что можно объяснить его композиционной завершенностью. Одновременно вертикальное расположение сюжетов оставляет на поле иконы достаточно места для появления по сторонам от главной линии добавочных изображений. Так формируется тот особенный образ с усложненным повествованием, которым отличается русское искусство XVII–XIX веков (рис. 5).



Рис. 5. Восстание от гроба с Сошествием во ад. Сер. XVIII. Музей палехского искусства.

Источник: Иконопись Палеха : из собрания Государственного музея палехского искусства : альбом. Москва, 1994. Ил. XLV

Вертикаль, на которой дважды помещена фигура Христа, является осью для всей композиции; другие сюжеты, включаясь в икону, располагаются по диагоналям. Доминирующее направление развития сюжета — от левого нижнего угла, где расположена адская пасть или пещера, к правому верхнему, где изображен рай в виде огражденного сада или укрепленного города. Но есть и вторая диагональ: в верхнем левом углу располагаются страстные сцены (Распятие, Положение во гроб) и/или сцены «Жены-мироносицы у пустого гроба», «Петр (и Иоанн) у гроба»; в нижнем правом — явление воскресшего Христа на Тивериадском море. При множестве сюжетов только на самом поле иконописец может изобразить Христа шесть раз (как на иконе из церкви пророка Илии). На среднике невянской иконы из Музея христианской культуры (Санкт-Петербург) Христос изображен восемь раз, не считая сцен в клеймах.

В расположении дополнительных сюжетов нет однозначного соотнесения с местом на иконе, например сцена «Христос дает разбойнику крест» может находиться с левого края вверху или около правого края в средней части.

Для большинства икон характерно единое поле повествования, где сцены располагаются рядом, будто дополняя друг друга. Но есть и другие примеры: на иконе из Тотмы (вторая половина XVIII в.) каждая сцена средника заключена в витиеватую барочную рамку неправильной формы [9, ил. 275].

Могут быть включены следующие сюжеты: воскрешение Лазаря и Страсти Христовы, явления Христа после Воскресения (чаще всего «Явление на пути в Эммаус», «Уверение Фомы» и «Явление на море Тивериадском», иногда — «Явление Христа Марии Магдалине»), история Благоразумного разбойника (в которой может быть от двух до четырех сцен), шествие праведников в рай, сцены битвы ангелов с демонами. В клеймах могут быть представлены история Иоанна Предтечи, проповедь Марии Магдалины Тиберию, Лонгин сотник и история хитона Господня⁶.

Обратим внимание: в данном типе иконографии можно было бы попытаться найти, скажем, «пространный» и «краткий» варианты, в зависимости от того, сколько сюжетов или даже сюжетных линий включается в него, но такое деление можно провести только гипотетически. Вертикальный вариант композиции уже в самых старых памятниках демонстрирует наполненность дополнительными линиями повествования, т. е. он возникает как раз для удобства заполнения иконного поля новыми сценами. Скорее, можно говорить об уменьшении количества сюжетов в более поздних иконах XIX в. (что могло быть связано с требованием заказчика).

⁶ Подробнее см.: [4].

Однако дополнительные сюжеты всегда присутствуют в этом варианте изображения.

Если для первого варианта иконографии характерна последовательная репрезентация сюжетов, то во второй группе сюжеты представлены, будто происходящие одновременно. Как описывает ее рассказчик в книге Н.С. Лескова «Сошествие в ад»: «Здесь не три лица (Христос и два спящие воина), а тут всего изображено около ста тридцати лиц, и все эти лица в “деяниях”, то есть они изображены действующими, причем “деяния” идут *сразу* в “трех планах”: а) посередине — на земле, б) наверху — в Раю и в) внизу — в преисподней у Сатаны. Христос “*во едином часе*” является во всех трех планах: он на земле воскресает, во аде казнит Сатану и Смерть и в Раю — вводит “содержавшихся связанными от Адама” (курсив наш. — С. И.) [13, с. 504–505]. Действительно, такая одновременность репрезентации событий дает возможность ассоциировать изображенное с тропарем: «Во гробе плотски, во аде же с душою, яко Бог, в рай же с разбойником, и на престоле был еси Христе, со Отцем и Духом, вся исполняяй, неописанный» (тропарь часов Пасхи). Однако представляется неправомерным соотносить случайно возникшую композицию с древней Пасхальной службой. Отдельно обратим внимание на эпитет, относящийся в этом контексте ко Христу: «*неописанный*» — который, скорее, подразумевает невозможность изобразить то, о чем говорится в тропаре. Наконец, не вступая на территорию богословия, выразим сомнение, что правомерно считать взаимодополняющими иллюстрацию Символа веры, отличного от православного, и тропарь православно-го богослужения.

Мы уже отмечали связь между этой иконографией и произведением «Страсти Христовы», популярным в старообрядческой среде. Под его влиянием включаются сцены от Воскрешения Лазаря до сцен проповеди императору Тиверию. Могут даже содержаться отрывки из текста, например на иконе из церкви Николы Мокрого⁷.

Как упоминается в сказе Н.С. Лескова [13, с. 504], при сложности данной иконографии в «господствующей» церкви с XVIII в. становится привычным другой образ Воскресения, западноевропейский — «Восстание от гроба» [15]. Для столичных храмов создают живописные образы «Восстание от гроба» И.Я. Вишняков (1755), Л.А. Шустов (для Казанского собора, 1810), В.Л. Боровиковский, В.К. Шебуев (например, для церк-

ви Введения во храм в Санкт-Петербурге, 1841), К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни. В Исаакиевском соборе Воскресение представлено именно как «Восстание от гроба»: это живописный образ, созданный К.К. Штейбеном, скульптура «Христос, исходящий из гроба» (западноевропейский образ Воскресения) на фронте работы Ф. Лемера, позолоченная скульптура Н.А. Пименова в северной части собора, витраж для алтаря по эскизу Г.М. фон Гессена.

Обращение к «древней» иконографии в конце XIX в. начинается не спонтанно, а по требованию: таково было желание императора Николая II в отношении убранства храма Воскресения Христова (Спаса на крови). Причем «древняя» иконография к тому времени оказалась настолько мало известна художникам (обучавшимся в Академии художеств в Санкт-Петербурге и Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве), что предстает в эскизах М.В. Нестерова и В.М. Васнецова в искаженном виде⁸. В это же время в народной среде не перестают создаваться иконы «Восстание от гроба с Сошествием во ад», наполненные множеством событий. «Эта икона совсем не похожа на “живописную” икону, “полагаемую” сегодня на аналои господствующей церкви», — писал Н.С. Лесков в конце XIX в. [13, с. 504].

ДРУГИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Отметим некоторые постоянные черты, прежде всего, в репрезентациирая и ада в иконах «вертикальной иконографии». Рай изображается не как «лоно Авраамово», а как город со стеной с башнями или огражденный сад строгой геометрической формы. Именно так обозначается рай в гравюрах Библии Пискатора (в соответствии с описанием, данным в Апокалипсисе). Аналогично показан рай в иллюстрациях к Апостольскому символу веры.

Ад может быть обозначен пастью зооморфного чудовища (что изначально не было свойственно восточнохристианскому искусству). Эта особенность характерна для западнохристианского искусства, а именно для сюжетов Сошествия во ад [3, с. 132–154]. Также уничтожение ада показывается чаще всего в нескольких сценах, согласно подробному описанию побиения ада и заключения демонов, которое дано в апокрифе «Страсти Христовы».

Для образа «Восстание от гроба с Сошествием во ад» присуще изображение группы из трех чело-

⁷ Исследуя эти надписи, Д.В. Полещук справедливо отмечает, что они не связаны с апокрифом от Никодима, и соотносит их со словом Евсевия о сошествии во ад Иоанна Крестителя [14]. Отметим, что текст на иконе полностью совпадает с текстом старообрядческой повести «Страсти Христовы» из собрания рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ. ОЛДП. Ф. 210. Л. 67 об.).

⁸ Поиски этой иконографии в эскизах А.А. Иванова в 1840-е гг. свидетельствуют о ее малоизвестности среди образованных кругов общества. [15; 16].

век у ног Христа. Зачастую это три женские фигуры, но иногда — мужская фигура и две женских. Деталь, которая появилась под влиянием гравюры: на переднем плане в адской пропасти у ног Христа показаны три обнаженных человека. Иконописцы, адаптируя изображение к привычному иконописному виду, добавляют им одежду. Группа из трех человек копируется и в иконах, и в монументальной живописи.

В верхней части многих икон «Восстание от гроба с Сошествием во ад» появляется западноевропейский образ Святой Троицы (Сопрестоліе), как бы венчая композицию, под ним изображается Вознесение. Сакральность темы побуждает исследователей видеть здесь дополнительный богословский смысл. Действительно, прослеживается стремление иконописца к полноте изображения от Страстных сцен до Вознесения или даже до праздника Святой Троицы. При этом укажем, что эти два образа (Вознесение и Сопрестоліе) также появляются в результате копирования: они встречаются в иконографии «Верую» («Символ веры»). В свою очередь, там они возникают в результате копирования гравюр Апостольского кредо из Библии Пискатора. В иллюстрации к формуле *Ascendit in coelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis* («Восшел на небеса, воссел одесную Бога Отца Вседержителя») изображаются ангелы, поддерживающие три овальных мандорлы, содержащие изображения Христа, Святого Духа в виде голубя и имени Божьего (на иврите и латыни), замещающего образ Бога Отца. Иконописцы, копируя, прорисовывают этот образ и добавляют в композицию привычное им изображение Вознесения — соответственно, образ Христа оказывается здесь дважды.

Влияние гравюр Библии Пискатора проявляется и в отдельных деталях. Например, на подписной невянской иконе из Музея христианской культуры в центре появляется фигура воина, показанного со спины в динамическом ракурсе с копьем в руке. Этот же стражник виден и на гравюре Леонтия Бунина. Он скопирован с иллюстрации из Библии Пискатора, представляющей сцену «Восстание от гроба», где в западноевропейской традиции делается противопоставление образа воскресшего Господа и стражников.

При схожести включенных сюжетов каждая икона обладает уникальными особенностями, начиная от принципа компоновки сцен до отдельных элементов изображения; подробный вариант (с вертикальным расположением) может показаться в целом совершенно отличным от варианта с последовательной репрезентацией сюжетов. Однако, при множестве сцен, большом количестве действующих лиц основу иконографии «Восстание от гроба с Сошествием во ад» представляют два главных композиционных варианта, опираясь на которые как раз и можно понять своеобразие каждого отдельного памятника.

Список источников

1. Иванова С.В. Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 138–141.
2. Иванова С.В. Гравюры Апостольского кредо и изменения иконографии Воскресения в России // История и культура : статьи, исследования, публикации. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2015. № 13. С. 38–64.
3. Иванова С.В. Воскресение и Сошествие во ад: история двух сюжетов в христианском искусстве. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2019. 398 с.
4. Иванова С.В. Русская иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад» XVII–XIX вв. и «Страсти Христовы» // Временник Зубовского института. Санкт-Петербург, 2021. № 4. С. 135–151.
5. Иванова С.В. Образ «Сошествие во ад» в западноевропейской гравюре XV–XVII вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. № 1 (17). С. 55–67.
6. Каткова С.С. Иконописцы Словенины и род Славяниновых // XXI научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сборник статей. Ярославль, 2017. С. 205–214.
7. Полещук Д.В. «Господь взял Адама на рамо свое» — мотив изведения праотца из ада в русском средневековом иконографическом изводе Воскресения Христова // Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2018 : тезисы докладов VIII Международной конференции. Москва, 2018. С. 261–264.
8. Иванова С.В. Икона «Символ веры» в русском искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2015. № 2. С. 64–74.
9. Рыбаков А.А. Вологодская икона: центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков : [альбом]. Москва : Галарт, 1995. 435, [48] с. : ил.
10. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев : выставка, Москва, Государственная Третьяковская галерея, 26 июня — 6 октября 2019. Москва, 2019. 231 с.
11. Пуцко В.Г. Иконостас Преображенской церкви Кижского погоста и интерьер северорусского храма XVII–XVIII вв. // Церковь Преображения Господня на острове Киж: 300 лет на заонежской земле. Петрозаводск, 2014. С. 124–131.
12. Смирнова Э.С. Икона конца XVI века «Воскресение — Сошествие во ад» в частном собрании в Москве. Редкие особенности иконографии и стиля // Вестник сектора древнерусского искусства. 2020. № 2. С. 24–32.
13. Лесков Н.С. Сошествие во ад. (Апокрифическое сказание) // Легенды и сказки. Ленинград, 1991. С. 504–522.
14. Полещук Д.В. Семиотика надписи и изображения иконы «Воскресение — Сошествие во ад» третьей четвер-

ти XVI в. из церкви Николы Мокрого в Ярославле. Проблема источников текстов надписей // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сборник статей. Ярославль : Ярославский художественный музей, 2017. С. 66–82.

15. Иванова С.В. Анастасис: в поисках канона. Образ Воскресения в русской иконографии на рубеже

XIX–XX веков // Верующий разум. 2014. № 1 (3). С. 64–77.

16. Степанова С.С. «Воскресение Христово видевше...». Эскизы Александра Иванова для храма Христа Спасителя. URL: <https://www.ippo.ru/kultura-i-iskusstvo/article/voskresenie-hristovo-videvshe-eskizy-aleksandra-iv-202856> (дата обращения: 28.03.2022).

New Russian Iconography “The Resurrection with the Descent into Hell”: Compositional Variations

Svetlana V. Ivanova

Russian Institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya Sq.,
St. Petersburg, 190000, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial
Technologies and Design, 18, Bolshaya Morskaya Str.,
St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0002-6791-3600; SPIN 4369-8865
E-mail: 0018@mail.ru

Abstract. *The article deals with the iconography of the Easter holiday in Russia, specifically the image of “The Resurrection with the Descent into Hell”, common to the Russian art of the 17th–18th centuries. This image arises as a result of copying Western European engravings by Russian icon painters. The engravings illustrate the Apostles’ Creed — its fifth formula, which is different from the Orthodox one. In the Orthodox Creed, the fifth formula is called the Resurrection on the Third Day, in the Apostolic one — the Descent into Hell and the Resurrection. The Apostolic Creed is included in the Protestant Bibles, which turn out to be a source of new plots and compositions for Russian painters.*

In the process of its existence in Russian art, the new image of “The Resurrection with the Descent into Hell” is filled with additional plots, but most importantly, its main compositional scheme changes.

The two main plots that make it up — the Descent into Hell and the Resurrection — are located on the icon field in different ways, depending on the interpretation of the painters or in strict accordance with the engraving model. Based on the location of the plots that make up the icon, there are distinguished compositional variants with either sequential or vertical arrangement of the plots. Within the first variant, there may be some subgroups: “The Descent into Hell” (whose topos is the underworld) is located below “The Resurrection” (whose topos is earthly space). We see that the iconographers correlate “The Descent into Hell” with the image of “Anastasis” (the Orthodox icon of the Resurrection). This follows from the way the location

of the plots changed, when on older monuments — in contradiction with the composition of the engravings — “The Resurrection” had been located below.

The most famous in Russian art is the vertical compositional version. The two plots are located strictly above each other, forming the central axis of the entire iconographic work, around which other storylines are added. In accordance with the Western European engravings, “The Resurrection” is located here in the upper register. These various modifications must be taken into consideration in order to understand both the genesis and the main content of the new iconography.

Key words: iconography of Easter, Resurrection, Descent into Hell, icon of the Resurrection, engravings, Theatrum Biblicum, fine art.

Citation: Ivanova S.V. New Russian Iconography “The Resurrection with the Descent into Hell”: Compositional Variations, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 318–326. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-318-326.

References

1. Ivanova S.V. Transformations of the Resurrection Image in Russia, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 138–141 (in Russ.).
2. Ivanova S.V. Engravings of the Apostolic Creed and Changes in the Iconography of the Resurrection in Russia, *Istoriya i kul'tura: stat'i, issledovaniya, publikatsii* [History and Culture: Articles, Research, Publications]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2015, no. 13, pp. 38–64 (in Russ.).
3. Ivanova S.V. *Voskresenie i Soshestviye vo ad: istoriya dvukh syuzhetov v khristianskom iskusstve* [The Resurrection and the Descent into Hell: The History of the Two Plots in Christian Art]. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 2019, 398 p.
4. Ivanova S.V. Russian Iconography of the 17th–19th Centuries: ‘The Resurrection from the Grave and the Harrowing of Hell’ And ‘The Passion of Christ’, *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute]. St. Petersburg, 2021, no. 4, pp. 135–151 (in Russ.).
5. Ivanova S.V. The Image “Descensus Ad Inferos” (Harrowing of Hell) in Western European Engravings of XV–XVII Centuries, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i*

- teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art], 2015, no. 1 (17), pp. 55–67 (in Russ.).
6. Katkova S.S. The Slovenin Icon Painters and the Slavyaninov Family, *XXI nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolottsevoi: sbornik statei* [21st Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva: collected articles]. Yaroslavl, 2017, pp. 205–214 (in Russ.).
 7. Poleshchuk D.V. “The Lord Has Taken Adam on His Shoulders” as a Pictorial Motif in the Russian Late Medieval Images of Anastasis (Resurrection of Christ), *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva – 2018: tezisy dokladov VIII Mezhdunarodnaya konferentsiya* [Actual Problems of Theory and History of Art – 2018: Abstracts of the 8th International Conference]. Moscow, 2018, pp. 261–264 (in Russ.).
 8. Ivanova S.V. The Icon “Creed” in Russian Art, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15: Iskusstvo-vedenie* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Series 15: Arts], 2015, no. 2, pp. 64–74 (in Russ.).
 9. Rybakov A.A. *Vologodskaya ikona: tsentry khudozhestvennoi kul'tury zemli Vologodskoi XIII–XVIII vekov* [Vologda Icon: Centers of Artistic Culture of the Vologda Land of the 13th – 18th Centuries]. Moscow, Galart Publ., 1995, 435 p.
 10. *Bibliya Piskatora – nastol'naya kniga russkikh ikonopistsev: vystavka, Moskva, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 26 iyunya – 6 oktyabrya 2019* [Piscator's Bible, A Handbook of Russian Icon Painters: Exhibition, Moscow, State Tretyakov Gallery, June 26 – October 6, 2019]. Moscow, 2019, 231 p.
 11. Putsko V.G. The Iconostasis of the Transfiguration Church of the Kizhi Churchyard and the Interior of the North Russian Temple of the 17th–18th Centuries, *Tserkov' Preobrazheniya Gospodnya na ostrove Kizhi: 300 let na zaonezhskoi zemle* [Church of the Transfiguration of the Lord on Kizhi Island: 300 Years on the Zaonezhskaya Land]. Petrozavodsk, 2014, pp. 124–131 (in Russ.).
 12. Smirnova E.S. Late 16th Century Icon “The Resurrection – The Descent into Hell” in a Private Collection in Moscow. Rare Features of Iconography and Style, *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva* [Bulletin of the Russian Medieval Art Department], 2020, no. 2, pp. 24–32 (in Russ.).
 13. Leskov N.S. The Descent into Hell. (An Apocryphal Legend), *Legendy i skazki* [Legends and Fairy Tales]. Leningrad, 1991, pp. 504–522 (in Russ.).
 14. Poleshchuk D.V. Semiotics of the Inscription and Image of the Icon “The Resurrection – The Descent into Hell” of the Third Quarter of the 16th Century from the Church of St. Nicholas the Wet in Yaroslavl. The Problem of Inscription Texts Sources, *XXI Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolottsevoi (1944–1995): sbornik statei* [21st Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva (1944–1995): collected articles]. Yaroslavl, Yaroslavskii Khudozhestvennyi Muzei Publ., 2017, pp. 66–82 (in Russ.).
 15. Ivanova S.V. Anastasis: In Search of the Canon. The Image of Resurrection in Russian Iconography at the Turn of the 19th–20th Centuries, *Veruyushchii razum* [The Believing Mind], 2014, no. 1 (3), pp. 64–77 (in Russ.).
 16. Stepanova S.S. “Voskresenie Khristovo videvshe...”. *Eskizy Aleksandra Ivanova dlya khrama Khrista Spasitelya* [“Having Seen the Resurrection of Christ...”. Sketches by Alexander Ivanov for the Cathedral of Christ the Savior]. Available at: <https://www.ippo.ru/kultura-i-iskusstvo/article/voskresenie-hristovo-videvshe-eskizy-aleksandra-iv-202856> (accessed 28.03.2022).

А.И. КАШКОВА

АРХЕТИП ИДЕАЛЬНОГО ГОРОДА В НАИВНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА

Алиса Игоревна Кашкова,

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
факультет иностранных языков и регионоведения,
кафедра сравнительного изучения национальных
литератур и культур,
аспирант
Ленинские горы, д. 1, стр. 13, Москва, 119234, Россия

ORCID 0000-0001-5283-817X; SPIN 7105-0511

E-mail: home7.92@mail.ru

Реферат. Архетип идеального города является одним из наиболее значимых в развитии мировой культуры в связи с тем, что представление об идеальном мироустройстве, воплощенное в пространственном образе, с древности отражало важнейшие ценностные ориентиры культур Средневековья и Нового времени как Запада, так и Востока. В русской культуре архетип идеального города нашел свое воплощение в образах Небесного Иерусалима и града Китежа. В качестве объекта исследования нами выбрано творчество российских художников-наивистов XX в., позволяющее проследить динамику развития данного архетипа в современной отечественной культуре. Предметом исследования является воплощение и своеобразная интерпретация архетипа идеального города в творчестве художников-наивистов Павла Петровича Леонова (1920–2011), Вагана Еревандовича Сакияна (1926–2002), Юрия Дмитриевича Деева (1944–1998); целью — выявление культурно-обусловленных трактовок национальных архетипов идеального города в наивном искусстве XX века. Проводится также многоуровневое культурологическое исследование творческого мира художников-наивистов П.П. Леонова, В.Е. Сакияна и Ю.Д. Деева, раскрывающее наиболее характерные черты данного художественного феномена. Изучение

русской народной культуры предполагает обращение к целому ряду работ по культурологии, философии, мифологии, истории, филологии, фольклористике и другим наукам, рассматривающим вопросы национальных архетипов. Анализ произведений наивной живописи русских художников осуществляется на основе культурфилософского, сравнительно-исторического, типологического, аналитического подходов. Искусство наива как удивительное явление русской культуры весьма мало изучено в современной науке, между тем оно объединяет множество различных культурно-психологических, культурно-исторических и социокультурных явлений.

Ключевые слова: град Китеж, архетип, наивное искусство, русский народ, идеальное мироустройство, русская культура, изобразительное искусство.
Для цитирования: Кашкова А.И. Архетип идеального города в наивной живописи русских художников XX века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 327–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-327-335.

Архетип идеального города является одним из наиболее значимых в развитии мировой культуры. Представление об идеальном мироустройстве, воплощенное в пространственном образе, отражало важнейшие ценностные ориентиры культур древности, Средневековья и Нового времени, Запада и Востока. В русской культуре архетип идеального города нашел свое воплощение в образах Небесного Иерусалима и града Китежа, интерпретировался как вариант образа Русской земли, Святой Руси, малой родины, небесного и земного Отечества.

Образ Небесного Иерусалима является одним из сокровенных, возрастающих из корней русской

культуры. Возникший впоследствии в национальном сознании архетип града Китежа являет собой духовно преображенную землю, восходящую к образу Небесного Иерусалима.

Общеизвестно, что архитектура древнерусских городов со временем стала стремиться к созданию на земле прообраза Небесного Иерусалима, выразителем которого становится Воскресенский Ново-иерусалимский монастырь (г. Истра, Московская обл.). Как отмечает Н.А. Ганина, «в возможности создания такого монастыря — ландшафтной иконы, которая более нигде в мире не воплощена, — заложен особый смысл, связанный с Промыслом Божиим о мире и его народах» [1, с. 46]. Возведение монастыря происходило в середине XVII в., к этому времени идея Москвы — Третьего Рима в духовном и государственном строительстве уже практически была реализована, теперь она получила зримое воплощение. Одновременно с этим решалась и другая задача — сохранение и обогащение русского православного церковного и градостроительного искусства. И в последующие века русская культура даст превосходные образцы соприкосновения с образом Небесного Иерусалима в самых разных проекциях: от возвышенных религиозно-философских и эстетических до повседневных, бытовых.

Говоря о создании Нового Иерусалима, на память приходит творческое наследие именитых русских писателей, деятелей искусства и философии, посвященное образу Святой земли. Как отмечает О.Н. Бондарева, в историко-художественном музее «Новый Иерусалим» хранятся старинные открытки с видами Воскресенского монастыря и его окрестностей. Некоторые из них подписаны А.П. Чеховым: «Обитаю в Новом Иерусалиме. Хожу в гости к монахам. Монастырь поэтичен. Стоял на всенощной» [2, с. 76].

Новой страницей творчества выдающегося художника И.И. Левитана становится Истринский край, куда он приезжает на этюды весной 1885 года. Именно крепкая дружба И.И. Левитана и А.П. Чехова позволила художнику сделать первый шаг в поисках благодатной земли невидимого града, присутствие которого угадывается в работах «Река Истра» (1885), «У церковной стены» (1885).

Само бытие Небесного Иерусалима обусловлено сущностью национального уклада, через таинства освящающего мир, о чем писал о. Павел Флоренский в цикле «Философия культа (опыт православной антропологии)»: «у Храма Божьего нет определенных границ, ибо природа являет собой непрерывное продолжение храма, где в состоянии мирного покоя пребывает человек» [3, с. 311]. Для А.М. Лидова образ Небесного Иерусалима представлен гроздьё церквей и храмов, которая образует небесный город [4, с. 81]. Кто именно достигнет Небесного Иерусалима, знает Господь.

Согласно свидетельству Откровения Евангелиста Иоанна Богослова, во свете Небесного Иерусалима будут ходить не отдельные малые группы, а «спасенные народы», что говорит само за себя и указывает на огромное множество имеющих удостоиться, по благодати, правде и милосердию Божьему, славы жителей этого города. На то же указывает и обширность его территории, и количество врат, числом двенадцать, ориентированных на все четыре стороны света. Как сказано в Священном Писании, в Небесный Иерусалим «не войдет... ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни» (Откр. 21:27). Верующие, которые живут земной жизнью, чувствуют свое единение с Богом и его святыми.

Нескончаемые поиски потерянного рая на земле послужили причиной возникновения такого феномена национальной образности, как град Китеж — невидимый город Святой Руси. Несомненно, в национальном сознании архетип града Китежа являет собой духовно преображенную землю, восходящую к образу Небесного Иерусалима. «Это град Небесный, взыскуемый как спасение души, и град взыскующих правды и справедливости. Это и Церковь, и милая сердцу русских людей ушедшая Русь, и мир будущий и вечный» [5, с. 5]. Град Китеж в русском культурном сознании выступает для человека как символ сакрального пространства, в котором живет его душа. Интерпретация этого образа, соединяющего в себе религиозные, исторические и эстетические мотивы, имеет богатую историю в русской народной культуре.

По мнению Д.В. Семикопова, «образ града Китежа и его метаморфозы в русском народном сознании отражают состояние нашей культуры на протяжении последних трех веков» [6, с. 64]. Источником таинственной легенды о невидимом граде Китеже становится «Китежский летописец», рукопись, получившая широкое распространение в среде старообрядчества, когда все поиски Церкви Христовой на земле оказались тщетными и безмолвные молитвы были обращены к Церкви невидимой.

Рассмотрим художественную интерпретацию XIX — начала XX в. легенды о Китеже в творчестве С.Н. Дурылина, где смыкаются два мотива: история таинственного исчезновения Китежа и слава его, явная для всех, в конце времен. В поисках ответа на глубокий кризис православия, очень четко ощущаемый С.Н. Дурылиным, религиозный мыслитель взывает к народной вере, пробуждая ото сна архетип таинственного города, в котором с чрезвычайной силой сосредоточен опыт народной души о Церкви [7, с. 9].

По словам писателя, «Летописец» предрекает одним из числа идущих в незримый Китеж «благоутишное пристанище, другим — топь, пустое место, лес» [7, с. 28]. Двойственность Китежа неизбежна.

на, как и двояко бывает отношение к вселенскому чуду — к Церкви. Не всякий сможет найти тропу, ведущую к церкви невидимого града, не каждый сумеет войти в китежские врата, которые так близко от земли. Только тот, кто крепок в вере православной, непоколебим и тверд в решимости своей участвовать деятельным духом в Церкви видимой, станет причастным Богу, приобщится к церкви невидимой [7, с. 29].

«Церковь одна, несмотря на ее видимое деление для человека, еще живущего на земле, — совершенно точно учит А.С. Хомяков, — она едина, свята, потому что принадлежит всему миру, а не какой-нибудь местности, потому что ею святится все человечество и вся земля» [8]. Церковь — это божьи люди, которые были собраны Богом для благих целей. Сущность Церкви заключается в единстве духа и полноте богообщения всех ее членов, в жизни во Христе, в любви истинной и христианской.

Без совершенного реализма веры, с которым относятся люди к Китежу, невозможна сама церковь на земле. Для С.Н. Дурылина церковь неотделима от верующих, она живая реальность, хранительница исторической памяти, объединяющая русский народ. Она его надежда, вера и любовь, единственный путь к граду церкви невидимой, где взыскующая душа достигает духовного единения со Всевышним и обретает божественную благодать. Эти всенародные поиски истины и правды людьми, живущими ценностями Царства Небесного, жаждущими обретения покоя в душе своей, объясняют весь смысл происходящего близ озера Светлояр, у стен невидимого града. Имя тому — искание и религиозное чувство церкви в себе и других.

Для В.С. Соловьева необходимость принадлежности христианина к Церкви представлялась очевидной. Не только старообрядцы, но и весь русский народ не может помыслить себя вне православной церкви, которая является проводником на пути к духовному возрождению. Лишенный же такой возможности человек сразу ощущает себя под властью нечистой силы [7, с. 30]. Народная душа всегда нуждалась в Божьем храме, он был так же необходим, как дом и пища для телесного бытия человека. Святое озеро подобно маленькой России, по его берегам живут все те же надежды, заблуждения, вера и неверие. Русская культура есть культура христианская, ее народ не может помыслить своего существования вне норм религии. Святая Русь — значит, богохраняемая земля, непрерывно высветляемая и освещаемая, трудящаяся подвигом во имя святого в истории.

Как утверждал А.С. Хомяков, у России есть только одна задача — осознать себя центром мирового христианства, стать высоконравственным обществом, единым братством народов [8]. Это предназначение никогда не будет выполнено до конца,

но должно быть исполняемо в каждый момент исторического бытия России.

По мнению русского поэта, философа Д.Л. Андреева, именно христианству под силу вести за собой верующих к гармоничному мироустройству. Для Святой России уготовлена важная роль — стать колыбелью новой мировой религии, воплощением которой является религиозно-философская концепция «Роза Мира». Данный образ мировой культуры выходит за рамки обыденного опыта, которым автор делился с читателями в своем одноименном произведении. По словам писателя, ложных учений нет, он принимает не только православие, но и любую другую конфессию, именно поэтому «Роза Мира» основана на объединение мировых религий с сохранением религиозных традиций и равенства каждой из них.

Д.Л. Андреев, опасаясь духовной гибели человечества и его уничтожения в ходе войны, говорит о необходимости сближения религиозных систем и воспитании человека в новых гуманистических традициях [9, с. 70]. Как пишет Г.С. Померанец, «спасение от этой угрозы Андреев видит в международной лиге доброй воли, ограничивающей агрессивные возможности политики — и в сближении всех светлых, этических религий, солидарных в воспитании нового человека, духовно доросшего до власти, оказавшейся у него в руках. Андреев стремится к коренной реформе мировых религий» [9, с. 68]. С наступлением золотого века, когда объединится весь мир, на Земле воцарятся справедливость и добро, будут созданы условия для материального, культурного и духовного благополучия. Д.Л. Андреев возлагал на Россию большие надежды, он был эмоционально привязан к родной стране, к истории своего народа, поэтому именно ей он отдавал возможность стать проводником в новую реальность. «Роза Мира», как объяснял писатель, является «интеррелигиозной, всечеловеческой церковью новых времен», избавлением от власти Антихриста [10, с. 5].

РАСЦВЕТ НАИВНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Образ идеального города находит место не только в пластике и миниатюре, в живописи знаменитых художников на стенах храмов и полотен, но и в народном искусстве. Особый интерес для нас представляет обращение современных российских живописцев к образу града Китежа. В данной работе мы рассмотрим творчество художников-наивистов как представителей традиционного русского искусства и проследим за жизнью концептов идеального города на их картинах.

В первой половине XX в. появляется фигура художника-самоучки, который пишет в свое удоволь-

ствие, руководствуясь личными представлениями о красоте и правде, и не претендует на публичность. Выходят монографии А.С. Гушина [11], И.И. Иоффе [12], И.Л. Маца [13], Л.А. Четыркина [14], посвященные творчеству самобытных художников. Наивное искусство чаще всего не основано на коллективных традициях и эстетике, как народное творчество, оно придает осязаемую форму уникальному авторскому видению отдельного человека [15, р. 180]. Его оригинальные произведения своей стилистикой начинают привлекать профессиональных художников и критиков [16, с. 220]. Как пишет Н.Н. Мамонтова, возросший интерес к народному промыслу и крестьянскому искусству приводит к созданию ряда самодеятельных организаций [17, с. 14].

И.Л. Маца, рассказывая о расширяющейся работе художественного фронта в лице ленинградского ИЗОРАМа (Изомастерские рабочей молодежи), критиковал безразличное отношение печати к самодеятельному искусству, поскольку считал его отражением жизни пролетариата [13, с. 3]. Л.О. Четыркин «в перечне достижений социалистического строительства» отмечал растущее массовое движение художественной самодеятельности [14, с. 14]. Отечественный ученый Н.Н. Пунин сопоставлял самодеятельное искусство с явлением примитива, которое позволило живописи преодолеть художественные традиции эпохи Возрождения, а также научило ценить целостность и единство изобразительной поверхности [18, с. 5].

О самодеятельности спорили на заре существования советского государства, выясняли ее значение и «статус» в последующие периоды, не прекращаются дискуссии и в наши дни. По замечанию российского искусствоведа К.Г. Богемской, самодеятельность стремится создать сакральное пространство, в котором царит гармония человека с окружающим его миром [19, с. 123]. Самоотверженно любя искусство, умея оставаться в творчестве самими собой, художники учились говорить вслух все, идущее из глубин души и от знания самой жизни [20, с. 35]. Человек давно уже ощущал потребность высказаться, искал выход собственной энергии, «духа», как бы «зажатого» условиями жизни — социальной несправедливостью, однообразием и тяжестью повседневного труда, бездуховностью своего существования и быта [21, с. 41]. Еще Леонардо да Винчи отмечал, что живопись — это «искусство, которое может осуждать и прославлять, в котором может быть скрыта ядовитая сатира или добродушный юмор, которое может выражать индивидуальный темперамент художника и настроения целой эпохи» [цит. по: 22, с. 15].

Особого внимания достойны художники-наивисты, отстаивавшие свое право писать картины, которые послужили началом целого направления в живописи. В 1913 г. работы грузинского мастера Н.А. Пиросманавили (Пиросмани) включили

в экспозицию московских художников «Мишень». Высокое художественное качество его произведений позволило раскрыть потенциал и глубину наивного искусства. Пиросмани с любовью изображал быт грузинского народа, подчеркивал национальный колорит, красоту и возвышенность пышных грузинских застолий. Картины лишены бесплодных фантазий, искусственности, а «идеальный город» автора реален, он дышит жизнью простых людей и диких животных.

В 1990-е гг. в эстетике наивного искусства активно работал художник В.С. Любаров, чей цикл «Деревня Перемилово» является воплощением темы идеального города. С легкой подачи художника полузаброшенная деревня превращается в сказочную страну, наполненную яркими эмоциями ее обитателей. В красочных изображениях деревни угадываются персонажи русского народного творчества, сформировавшие художественное видение В.С. Любарова.

Стоит отметить работы Н.И. Варфоломеевой, посвященные жизни сибирской деревни 1920—1930-х годов. Она начинала свой творческий путь с копирования картин русских художников, чуть позже обратилась к жанру наивного искусства, который помог ее произведениям обрести широкую известность. Художница делилась воспоминаниями о своем детстве, рассказывала о тяжелом труде крестьян, могучей природе Сибири и удивительной культуре северных народов. Имя Н.И. Варфоломеевой включено во «Всемирную энциклопедию наивного искусства», изданную в 1984 году.

ГОРОД В ИЗОБРАЖЕНИИ ХУДОЖНИКОВ-НАИВИСТОВ

Предметом данного исследования стала манифестация архетипов идеального города в работах художников-наивистов П.П. Леонова (1920—2011), В.Е. Сакияна (1926—2002), Ю.Д. Деева (1944—1998). Опираясь на работу К.Г. Юнга «Архетипы и коллективное бессознательное», можно отметить, что образ идеального города приобретает особый оттенок индивидуального сознания, отличный от архетипов коллективного бессознательного, ставших частью мифов и легенд. И только когда свет сознания проливается на архетипы бессознательного, они получают новые интерпретации, находя воплощение в символике художественных образов автора [23, с. 2].

Павел Петрович Леонов — человек непростой судьбы, художник-самоучка, обладающий незаурядным талантом. Его личная и творческая жизнь имеет неожиданные точки пересечения с биографией французского художника, представителя наивного искусства Анри Руссо. Необычайная твердость ха-

рактера помогла художникам выстоять перед лицом многих невзгод, ничуть не отразившихся на настроении живописных картин, а удивительное жизнелюбие позволило сохранить живость воображения на протяжении долгих лет. Особенности художественного восприятия П.П. Леонова представляют перво-степенный интерес для тщательного изучения его субъективной реальности. Каждое воспоминание, запечатленное на холсте, художник интерпретирует в своем неповторимом ключе, именно поэтому его «зазеркалье» всегда остается поводом для погружения в чувства и осознания.

Симбиоз культурных кодов, скрытых в картинах художника Вагана Еревановича Сакияна, представляет собой оригинальное и плодотворное для исследования явление. Его произведения созданы на стыке армянской и русской традиций, в них заложено чувство культурного единства автора с народами своей страны. Разнообразные элементы двух культур, рисуя уникальный узор национальных особенностей, создают единое художественное полотно, выделяющееся своим эмоциональным содержанием. Живопись В.Е. Сакияна близка к профессиональному искусству по эстетическим и жанровым характеристикам, однако своеобразное использование художественно-выразительных средств выдает руку самоучки. Автор прорисовывал каждую мельчайшую деталь, которая играла особую роль и задавала соответствующее настроение картине.

Работы Юрия Дмитриевича Деева привлекательны для изучения с эстетической и концептуальной точек зрения, художнику присущ глубокий взгляд на каждодневную обыденность, принятие жизни в любом ее проявлении. Ранние годы, проведенные на юге Восточной Азии, оказали влияние на формирование его личности. Позже в своих произведениях мастер рассказал о национальных традициях и живописной природе данного региона. Наибольший интерес для исследования представляют особенности изобразительного языка Ю.Д. Деева: обращение к русским сказкам и притчам сближает его произведения с народным художественным творчеством. Стоит отметить также авторский повтор картин, который является одним из наиболее распространенных приемов в фольклорной традиции.

Бытует мнение о том, что художникам-наивистам чужды культурные каноны и они зачастую не имеют классического образования. Однако авторы, работающие с наивом и эстетикой лубка, вовсе не обязаны быть самоучками, и многие из них имеют классическое образование. Художники П.П. Леонов и В.Е. Сакиян были самоучками, в то время как Ю.Д. Деев окончил Красноярское художественное училище им. В.И. Сурикова и выбрал свой уникальный творческий путь, основой которого стал язык метафоры. Мастер отошел от правил реалистической школы живописи и обратился к народ-

ной изобразительной традиции, именно поэтому его творчество изобилует приемами народного искусства, устанавливающими родство произведений с фольклором.

В этой связи важно отметить, что концепт «идеального города», будучи феноменом культуры и частью духовной жизни общества, с течением времени претерпел трансформацию своего изображения. На разных этапах исторического развития создавались новые формы идеального города, характерные черты которого отражали ценностные установки и особенности социальной жизни общества. Со времен платоновской Атлантиды данной философской концепции не было места в рамках объективной действительности, поэтому мысль о существовании сакрального пространства для жизни оставалась частью утопических размышлений. Изображенный на картинах, воспетый в легендах таинственный город веками оставался архитектурной фантазией, сказочным государством, избегающим приземленной детализации. Возвышенный образ города тесно переплетался с религиозным началом, где предстал в виде духовного убежища, Царства Божия на Земле. Художники — наши современники, напротив, окружают своих героев картинами повседневной жизни, делая акцент на простых житейских радостях, жизни человека в гармонии с природой. Совершенный город более не является эстетическим и нравственным идеалом эпохи, а постепенно приобретает четкие границы и узнаваемые очертания повседневности.

Обратимся к сюжету картины Ю.Д. Деева «Отшельник» (1989), которая подтверждает мысль об «обмирщении» идеи города-утопии. Тишина, спокойствие леса, уютный бревенчатый домик с выходом на реку. Уединение пробуждает мысль, несет глубину и покой, является одним из наиболее вдохновляющих состояний. В тишине рождается откровение, происходит самоосмысление, работа над собственной душой. При взгляде на полотно считается эмоциональная открытость художника, альтруизм, готовность делиться размышлениями, помогать и любить. Ю.Д. Деев приглашает взглянуть на свой неповторимый, самобытный мир, на свою жизнь в невидимом граде нежных и романтических мечтаний, в которую он погружен.

Композиционно его картины напоминают русскую народную сказку с ее неправдоподобными событиями и идиллическим завершением. Героями его произведений «Плотник» (1985), «Трое в лодке» (1995; рис. 1), «Мыслитель» (1995) становятся деревенские жители с их бесконечными заботами. Главное для этих людей — покой в душе и красота за порогом. Достичь этой гармонии несложно. Художник призывал людей оставаться искренними и добрыми в мире, полном лукавства и противоречий. Была у Юрия Деева такая наивная мечта — весь мир сделать «улицей добрых людей».



Рис 1. Ю.Д. Деев. Трое в лодке.
1995. Масло, холст. 80 × 65.
Источник: [http://www.artpanorama.ru/
?category=artist&id=662&show=short](http://www.artpanorama.ru/?category=artist&id=662&show=short)



Рис. 2. В.Е. Сакиян. Араратская долина.
1996. Масло, оргалит. 40,1 × 49,8.
Музей русского лубка и наивного искусства, Москва
Источник: <https://naive-museum.ru/2020/10/гений-наива-ваган-сакиян>

Чудо живописи художника В.Е. Сакиана рождено обостренным восприятием красоты и гармонии природы, особенностей национально-культурного колорита. Его картины уникальны и выразительны подобно россыпи самоцветов. Рассмотрим изображение Араратской долины, одного из немногих мест в Армении, где возможно заниматься сельским хозяйством. Здесь чаще всего выращивают виноград. Бурная река Аракс орошает долину, делая ее земли плодородными и мягкими. Как известно, Армения — страна гор, а таких раскидистых равнин, где возможно земледелие, не так уж и много, вероятно, поэтому художнику важно было упомянуть ее в своем произведении. Внимание обращает на себя не только яркий пейзаж, но и небольшая, типичная для русской архитектуры деталь — луковичная головка церкви на картине «Араратская долина» (рис. 2). Дело в том, что В.Е. Сакиян был очарован русской архитектурой и использовал ее элементы в своем творчестве.

Возникали и образы России — лошади на водопое, ржаное поле с перелеском, мостик через речушку, скачущий табун, закат над рекой Каменкой, что окаймляет Суздаль с его ультрамариновыми куполами. Этот светлый и многомерный мир художника переливается драгоценной россыпью красок на каждой из его картин: «Солнечная поляна» (1990), «Беловежская пуща» (1990), «Рожь» (1994) при одном лишь прикосновении взгляда зрителя. Художник построил свой невидимый град, где есть место волшебству, свободе и простору фантазии.

Искусство В.Е. Сакиана представлено ощущением неразрывной связи с прошлым, ностальгией по ушедшим дням. Архетип идеального города находит воплощение в дорогах сердцу воспомина-

ниях юношества, проведенного в Армении, и зрелости, встреченной на бескрайних просторах России. Образ идеального города лишен романтизма и возвышенности, это цельная картина, собранная из отдельных кусочков живой, знакомой автору реальности. История жизни, написанная на холсте, обретает бессмертие, становится сакральным пространством и местонахождением душевного покоя художника, олицетворением его города мечты. Таким образом, творчество В.Е. Сакиана отражает связь между армянской и русской культурными традициями. В восприятии художника представление об идеальном городе возникало на стыке двух национальных культур, что существенным образом определяло особенности мировоззрения, характер, художественное начало произведений В.Е. Сакиана. Симбиоз этнических культурных архетипов придает уникальность сюжетам картин, где на одном холсте мирно соседствуют залитые солнцем пейзажи Армении и старинные русские храмы.

Мир наивного искусства позволил художнику П.П. Леонову возвести невидимые стены своего идеального града, достичь умиротворения там, куда он стремился долгие годы всей душой. Полотна заполнены яркой экспрессивностью, радугой красок и смелым, не знающим сомнения рисунком. «Чудаки, они берут за основу сновидения, воспоминания и образы, порожденные их сознанием», — делится размышлениями К.Г. Богемская, автор книги «Наивное искусство. Павел Леонов» [24, с. 10].

П.П. Леонов по своей натуре был невероятным фантазером и выдумщиком. Его воображение вытаскивало на поверхность те образы, которые будоражили художника, но не осознавались им до

конца. Он всегда с уважением относился ко всем формам и проявлениям жизни, понимая, что большие события происходят на всех уровнях, и нужно только умение видеть их вокруг себя, замечать необычное в самом обыденном. Сюжет живописи удивительным образом балансирует на грани настоящей и фантазийной реальности, мысль об идеальном градоустройстве уходит в подтекст идеи картин, на первый взгляд напоминающих сказку, но для внимательного зрителя они отражают события повседневной жизни, особенности художественного мироощущения автора, его свободу и умелое использование фольклорных традиций для создания собственных сказочных мотивов. Построение всех работ состоит из нескольких «этажей», на каждом из них разворачиваются разные события. Зачастую они кажутся нереальными, фантазмагорическими, здесь есть место всему: работе, отдыху, гармоничной жизни, всякому зверю и птице.

В жанровых сценах П.П. Леонов делился своим богатым жизненным опытом, перемещая признаки эпохи и социальной среды, рассказывал о волнующих его событиях, характерах своих героев. Так, художником был создан ряд миров на картинах с причудливыми сюжетами: «В комнате» (1968), «Спорт» (1998), «Цирк» (1996), «Любовь» (2003). В каждой из работ он предложил нам авторское видение мира, индивидуальную мифологию, открывающую фундаментальное чувство жизни. Наивная живопись П.П. Леонова навсегда остается поводом для зрительских размышлений.

Стоит отметить, что национальный характер русского народа, несомненно, проходил разные этапы развития на протяжении многих веков, так же как менялся и общественный уклад страны. Но загадочная душа и образ мысли русского человека всегда оставались прежними. Сюжетами своих картин каждый автор словно подчеркивал идею национальной культурной идентичности в противовес глобализационным процессам в обществе. Так, современные мастера черпают художественные приемы из древнерусского и крестьянского искусства, да и сам наивный художник является носителем традиционной культуры, однако обладает и собственным художественным языком.

В попытках сотворить свой идеальный мир, которого не было в реальной скитальческой жизни художника, П.П. Леонов вдохновлялся романтическими образами поэтов XIX–XX вв.: «Пушкина пригласили на танец» (1998), «Есенин — талантливый поэт» (2000).

В.Е. Сакиян иллюстрировал события библейской истории («Бегство в Египет», 1991) и повседневной жизни («Праздник Рождества Богородицы», 1992); делился сентиментальными воспоминаниями из прошлого, которые исцеляли и возвращали радость настоящего: «Зангезур» (1992), «Арапатская долина» (1996).

Для Ю.Д. Деева жизнь человека в гармонии с природой стала той самой желанной реальностью. Художник представлял маленький провинциальный город либо деревню как уникальный, полный гармонии мир, существующий обособленно, как иная цивилизация: «Один день в Енисейском» (1991), «Суббота. Банный день» (1992).

Земная жизнь человека зачастую была полна лишений и невзгод, что подталкивало народную душу к неутолимому поиску возможного пристанища. Таким убежищем от отчаянья и боли мира становится вера в невидимый град Китеж, поиски которого продолжаются и по сей день. В русской культуре архетип мистического города представляет собой универсальный структурный элемент, который выражает не только опыт коллективного бессознательного, но также является священным пространством, наполняемым индивидуальными смыслами художника. Так, история одного человека оказывается частью культурного сознания целого народа, продолжающего традиции своих предков, тем самым существенно обогащая устоявшуюся символику авторскими коннотациями. Наивное искусство, в свою очередь, являя одну из граней культурного творчества, становится местом эскапизма для вольных творцов, их бескрайним простором для возведения стен духовного идеала русского народа в историческом бытии.

Список источников

1. Ганина Н.А., Шмидт В.В. Новый Иерусалим: год 2009 // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. Т. 27. № 4. С. 42–68. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novyy-ierusalim-god-2009> (дата обращения: 05.12.2021).
2. Бондарева О.Н. Свет Нового Иерусалима: воскресенский Новоиерусалимский монастырь в творчестве русских писателей, художников и философов // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2006. Т. 171. С. 76–81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-novogo-ierusalima-voskresenskiy-novoierusalimskiy-monastyr-v-tvorchestve-russkih-pisateley-hudozhnikov-i-filosofov> (дата обращения: 05.12.2021).
3. Флоренский П. Философия культа (опыт православной антропологии). Москва : Академический проект, 2018. 683 с.
4. Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Вестник культурологии. 2015. № 2 (73). С. 78–89. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-m-lidov-obraz-nebesnogo-ierusalima-v-vostochnohristianskoy-ikonografii> (дата обращения: 05.12.2021).
5. Горичева Т.М., Мамлеев Ю.В. Новый град Китеж. Философский анализ русского бытия. Краснодар : Традиция, 2020. 208 с.
6. Семикопов Д.В. Град Китеж — потерянный рай? (Легенда о граде Китеже в богословском и религиозном

- ческом аспектах) // Труды Нижегородской духовной семинарии. 2012. С. 63–77. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/grad-kitezh-poteryanny-ray-legenda-o-grade-kitezh-v-bogoslovskom-i-religiovedcheskom-aspektah> (дата обращения: 05.12.2021).
7. Дурьилин С.Н. Церковь невидимого града : Сказание о граде Китеже. Москва : Путь, 1914. 69 с.
 8. Хомяков А.С. Церковь одна // Сочинения богословские. Санкт-Петербург : Наука, 1995. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Homyakov/tserkov-odna/ (дата обращения: 15.12.2021).
 9. Померанц Г.С. Даниил Андреев и его произведение «Роза Мира» // Вестник культурологии. 2009. С. 65–73. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/daniil-andreev-i-ego-proizvedenie-roza-mira/viewer> (дата обращения: 05.12.2021).
 10. Андреев Д.Л. Роза Мира. Москва : Азбука-Классика. 2020. 896 с.
 11. Гуштин А.С. Самодеятельное изо-искусство. Москва : Гос. изд-во изобразительных искусств. 1931. 262 с.
 12. Иоффе И.И. Новый стиль. Москва : Гос. изд-во изобразительных искусств. 1932. 156 с.
 13. Маца И.Л. Ленинградский изорам : [очерк деятельности]. Москва ; Ленинград : Огиз — Изогиз, 1932. 42 с.
 14. Четыркин Л.О. Рабочие художники. Москва ; Ленинград : Изогиз, 1933. 124 с.
 15. Wojcik D. Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity // Western Folklore. 2008. № 67 (2). P. 179–198. URL: <https://www.researchgate.net/publication/260343840-Outsider-Art-Vernacular-Traditions-Trauma-and-Creativity> (дата обращения: 05.12.2021).
 16. Амплитуда колебаний. Наив и ар брют: от классики к современности. Материалы конференции. Москва: Музей русского лубка и наивного искусства. 2016. 252 с.
 17. Балдина О.Д. Предметно-материальный мир традиционной народной культуры в проектных формах прошлого и настоящего // Наивное искусство и китч. Основные проблемы и особенности восприятия. 2018. Санкт-Петербург : Алетейя. С. 14–25.
 18. Мусянцева Н.А. Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 25 с.
 19. Богемская К.Г. Понять примитив: самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. Санкт-Петербург : Алетейя. 2001. 183 с.
 20. Балдина О.Д. Самодеятельное изобразительное и декоративно-прикладное искусство : тенденции и перспективы. Москва : Всероссийский научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы им. Н.К. Крупской, 1989. 104 с.
 21. Богемская К.Г. Самодеятельное художественное творчество. Москва : Знание, 1987. 47 с.
 22. Виннер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва : В. Шевчук, 1985. 364 с.
 23. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. Москва : АСТ, 2018. 495 с.
 24. Богемская К.Г. Наивное искусство. Павел Леонов. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2005. 183 с.

The Archetype of Ideal City in the Naive Painting of Russian Artists of the 20th Century

Alisa I. Kashkova

Lomonosov Moscow State University, 1, Building 13, Leninskie Gory Str., Moscow, 119234, Russia
ORCID 0000-0001-5283-817X; SPIN 7105-0511
E-mail: home7.92@mail.ru

Abstract. *The archetype of ideal city is one of the most significant in the development of world culture due to the fact that the idea of perfect world order, embodied in a spatial image, has reflected from ancient times the most important value orientations of the cultures of the Middle Ages and the Modern Times, both of the West and of the East. In Russian culture, the archetype of ideal city is embodied in the images of the Heavenly Jerusalem and the City of Kitezh. We have chosen as an object of research the works of Russian naive artists of the 20th century, which allows us to trace the development dynamics of this archetype in modern Russian culture. The subject of the research is the embodiment*

and peculiar interpretation of the archetype of ideal city in the works of naive artists Pavel Petrovich Leonov (1920–2011), Vagan Yerevandovich Sakiyan (1926–2002), Yury Dmitryevich Deev (1944–1998). The aim is to identify culturally conditioned interpretations of the national archetypes of ideal city in the naive art of the twentieth century. The article also conducts a multi-level cultural research of the creative world of the naive artists P.P. Leonov, V.E. Sakiyan and Yu.D. Deev, revealing the most characteristic features of this art phenomenon. The study of national Russian culture involves referring to a number of works on cultural studies, philosophy, mythology, history, philology, folklore studies, etc., devoted to the issues of national archetypes. The analysis of the naive painting works by Russian artists is carried out on the basis of cultural-philosophical, comparative-historical, typological, and analytical approaches. The naive art as a cultural phenomenon of Russian culture is very little studied in modern science; meanwhile, it combines many different cultural-psychological, cultural-historical and socio-cultural phenomena.

Key words: City of Kitezh, archetype, naive art, Russian people, perfect world order, Russian culture, fine art.

Citation: Kashkova A.I. The Archetype of Ideal City in the Naive Painting of Russian Artists of the 20th Century, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 327–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-327-335.

References

1. Ganina N.A., Shmidt V.V. The New Jerusalem, the Year 2009, *Gosudarstvo, religiia, tserkov' v Rossii i za rubezhom* [State, Religion and Church in Russia and Worldwide], 2009, vol. 27, no. 4, pp. 42–68. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/novyy-ierusalim-god-2009> (accessed 05.12.2021) (in Russ.).
2. Bondareva O.N. The Light of the New Jerusalem: The Resurrection New Jerusalem Monastery in the Works of Russian Writers, Artists and Philosophers, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Proceedings of the St. Petersburg State University of Culture and Arts], 2006, vol. 171, pp. 76–81. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/svet-novogo-ierusalima-voskresenskiy-novoi-ierusalimskiy-monastyr-v-tvorchestve-russkikh-pisateley-hudozhnikov-i-filosofov> (accessed 05.12.2021) (in Russ.).
3. Florensky P. *Filosofiia kul'ta (opyt pravoslavnoi antropoditsei)* [The Philosophy of the Cult (The Experience of Orthodox Anthropodicy)]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2018, 683 p.
4. Lidov A.M. Image of Heavenly Jerusalem in Eastern Christian Iconography, *Vestnik kul'turologii* [Herald of Culturology], 2015, no. 2 (73), pp. 78–89. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-m-lidov-obraz-nebesnogo-ierusalima-v-vostochnohristianskoy-ikonografii> (accessed 05.12.2021)
5. Goricheva T.M., Mamleev Yu.V. *Novyi grad Kitezh. Filosofskii analiz russkogo bytiia* [The New City of Kitezh. Philosophical Analysis of Russian Existence]. Krasnodar, Traditsiya Publ., 2020, 208 p.
6. Semikopov D.V. Is the City of Kitezh a Lost Paradise? (The Legend of the City of Kitezh in Theological and Religious Aspects), *Trudy Nizhegorodskoi dukhovnoi seminarii* [Proceedings of the Nizhny Novgorod Theological Seminary], 2012, pp. 63–77. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/grad-kitezh-poteryanny-ray-legenda-o-grade-kitezh-v-bogoslovskom-i-religiovedcheskom-aspektah> (accessed 05.12.2021) (in Russ.).
7. Durylin S.N. *Tserkov' nevidimogo grada: Skazanie o grade Kitezh* [The Church of the Invisible City: The Legend of the City of Kitezh]. Moscow, Put' Publ., 1914, 69 p.
8. Khomyakov A.S. The Church Is One, *Sochineniia bogoslovskie* [Theological Writings]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1995. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksey_Homyakov/tserkov-odna/ (accessed 15.12.2021) (in Russ.).
9. Pomerants G.S. Daniil Andreyev and his Work “The Rose of the World”, *Vestnik kul'turologii* [Herald of Culturology], 2009, pp. 65–73. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/daniil-andreev-i-ego-proizvedenie-roza-mira/viewer> (accessed 05.12.2021) (in Russ.).
10. Andreyev D.L. *Roza Mira* [The Rose of the World]. Moscow, Azbuka-Klassika Publ., 2020, 896 p.
11. Gushchin A.C. *Samodeyatel'noe izo-iskusstvo* [Amateur Visual Arts]. Moscow, Izobrazitel'nykh Iskusstv Publ., 1931, 262 p.
12. Ioffe I.I. *Novyi stil'* [New Style]. Moscow, Izobrazitel'nykh Iskusstv Publ., 1932, 156 p.
13. Matsa I.L. *Leningradskii izoram* [Leningrad IZORAM]. Moscow, Leningrad, Ogiz — Izogiz Publ., 1932, 42 p.
14. Chetyrkin L.O. *Rabochie khudozhniki* [Working Artists]. Moscow, Leningrad, Izogiz Publ., 1933, 124 p.
15. Wojcik D. Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity, *Western Folklore*, 2008, no. 67 (2), pp. 179–198. Available at: https://www.researchgate.net/publication/260343840_Outsider_Art_Vernacular_Traditions_Trauma_and_Creativity (accessed 05.12.2021).
16. *Amplituda kolebanii. Naiv i ar bryut: ot klassiki k sovremenosti. Materialy konferentsii* [The Oscillations Amplitude. Naive and Art Brut: From Classics to Modernity. Conference Proceedings]. Moscow, Muzei Russkogo Lubka i Naivnogo Iskusstva Publ., 2016, 252 p.
17. Baldina O.D. The Subject-Material World of Traditional Folk Culture in the Project Forms of the Past and Present, *Naivnoe iskusstvo i kitch. Osnovnye problemy i osobennosti vospriyatiia* [Naive Art and Kitsch. The Main Issues and Perception Features], 2018, St. Petersburg, Aleteiya Publ., pp. 14–25 (in Russ.).
18. Musyankova N.A. *Khudozhniki i institutsii: samodeyatel'noe tvorchestvo v SSSR 1920–1930-kh gg.* [Artists and Institutions: Amateur Art in the USSR of the 1920s–1930s], cand. art. diss. abstr. Moscow, 2008, 25 p.
19. Bogemskaya K.G. *Ponyat' primitiv: samodeyatel'noe, naivnoe i autsiderskoe iskusstvo v XX veke* [To Understand the Primitive: Amateur, Naive and Outsider Art in the 20th Century]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2001, 183 p.
20. Baldina O.D. *Samodeyatel'noe izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo: tendentsii i perspektivy* [Amateur Visual and Decorative Arts: Trends and Prospects]. Moscow, Vserossiiskii Nauchno-Metodicheskii Tsentr Narodnogo Tvorchestva i Kul'turno-Prosvetitel'noi Raboty im. N.K. Krupskoi Publ., 1989, 104 p.
21. Bogemskaya K.G. *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo* [Amateur Artistic Creativity]. Moscow, Znanie Publ., 1987, 47 p.
22. Vipper B.R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 1985, 364 p.
23. Jung C.G. *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe* [Archetypes and the Collective Unconscious]. Moscow, AST Publ., 2018, 495 p.
24. Bogemskaya K.G. *Naivnoe iskusstvo. Pavel Leonov* [Naive Art. Pavel Leonov]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2005, 183 p.

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

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов.

Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате Microsoft Word.

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

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

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

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

Название статьи.

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

Ключевые слова по содержанию статьи (8–10 слов) размещаются после реферата.

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

Список источников (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте 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 РФНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

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

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG 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.

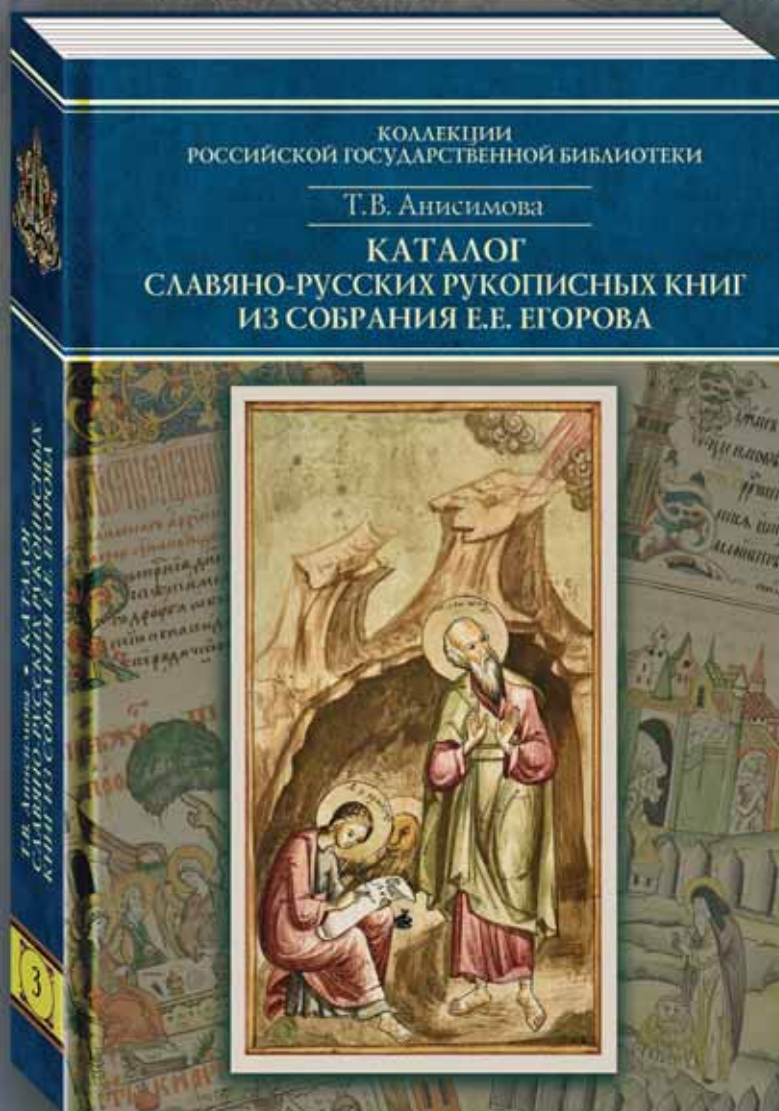
Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный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

Российская
государственная
библиотека
представляет

Т.В. Анисимова

**КАТАЛОГ
СЛАВЯНО-
РУССКИХ
РУКОПИСНЫХ
КНИГ
ИЗ СОБРАНИЯ
Е.Е. ЕГОРОВА**

Том 3



Третий том каталога продолжает описание рукописей из собрания Е.Е. Егорова (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, сохранность. Многие описания сопровождаются иллюстрациями.

Справки и приобретение:

119019, Москва,
ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная
библиотека,
издательство «Пашков дом»
Тел.: +7 (495) 695-59-53,
+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

Т.В. Гребенюк
**ВЛАДЕЛЬЧЕСКИЕ
КНИЖНЫЕ ЗНАКИ
В ОТДЕЛЕ РЕДКИХ
КНИГ РОССИЙСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
БИБЛИОТЕКИ**

КНИГА 5

В многотомном издании подробно представлены личные, фамильные и родовые российские и иностранные книжные знаки, а также знаки владельцев библиотек для чтения. Описание каждого книжного знака сопровождается его изображением, сведениями о владельце и списком использованной литературы. Записи в каталоге располагаются по алфавиту имен владельцев книжных знаков. Хронологические рамки — с XVI по XX век

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +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



Т.А. Долгодрова

КАТАЛОГ ПЕРЕПЛЕТОВ ЯКОБА КРАУЗЕ И МАСТЕРОВ ЕГО КРУГА ЧАСТЬ 3

Продолжая описание переплетов прославленного немецкого мастера книги Якоба Краузе, его ученика Каспара Мойзера и их последователей, в очередном выпуске каталога приводится подробная атрибуция 197 переплетов, находящихся в отделе редких книг Российской государственной библиотеки. Даются их иконография, библиографические отсылки на все использованные штампы, клише и роли, расшифровываются сюжеты и надписи

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53,
+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



ЮРГЕНСОНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы
Всероссийской научно-
практической
конференции



ЮРГЕНСОНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

ВЫПУСК 2

Новый выпуск сборника «Юргенсоновские чтения» охватывает широкий круг вопросов, связанных с деятельностью известных отечественных музыкальных издателей последней трети XIX – начала XX века. Авторитетные исследователи рассматривают взаимоотношения между издателями и композиторами, показывают традиции книгоиздания и новые тенденции в художественном оформлении нотных изданий

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53,
+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

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

◆ Подписной индекс по Интернет-каталогу «Пресса России» — 12141 (<http://pressa-rf.ru>).

◆ 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 Иванова О.А.

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: Доломанова 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 05.07.2022
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Печ. л. 14. Тираж 250 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Literata, Octava, Open Sans, Spectral.

Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами
в ИП Копыльцов Павел Иванович
Маршала Неделина ул., д. 27, кв. 56,
Воронеж, 394052, Россия
Тел.: +7 (950) 765-69-59
E-mail: Kopyltsov_Pavel@mail.ru
Заказ № 24622

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 19

3/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE

