

ISSN 2072-3156 (PRINT)

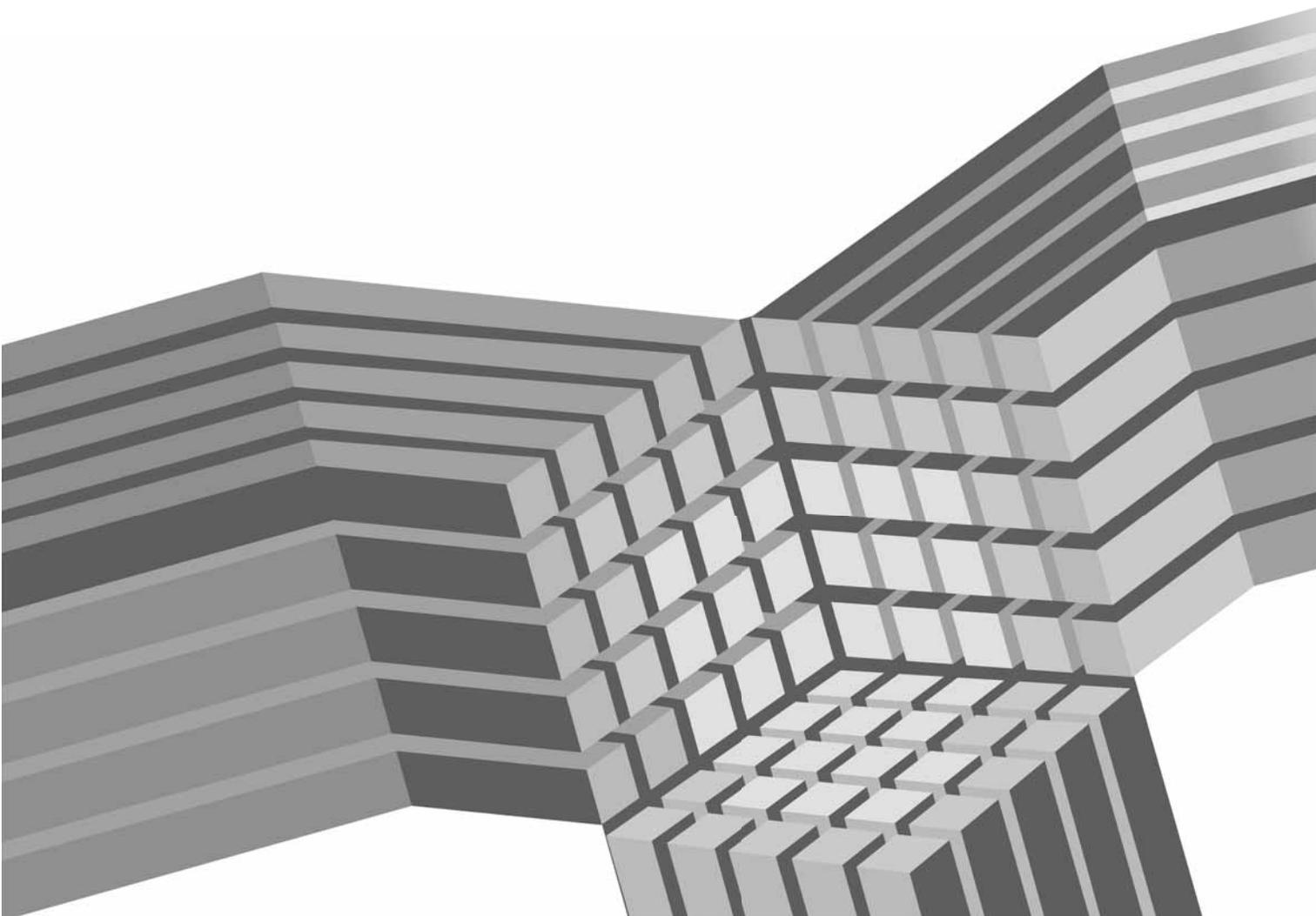
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 20

3/2023

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)

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, Всероссий-
ский государственный институт кинемато-
графии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый
институт культурологии» (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)

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государ-
ственная 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, канди-
дат экономических наук, профессор,
заслуженный 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)

Сиповская 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)

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)

Nina A. Kochelyaeva (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. Samarín (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sineckii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Margaret Vörlinger (Göttingen, Germany)

Oleg R. Khromov (Serгиеv 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. 19-33

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 19-33

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 20
3/2023

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). Публикует научные статьи по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение);
- ◆ 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение);
- ◆ 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

Решением Рабочей группы по совершенствованию и оптимизации перечня рецензируемых научных изданий ВАК Минобрнауки России от 20 октября 2022 г. журнал распределен в категорию **K1**.

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 20
3/2023 OBSERVATORY
OF CULTURE

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Астафьева О.Н., Ахмадиева Р.Ш.** Креативный сектор инновационной образовательной среды вузов культуры 228
- Управление в сфере культуры, образования и науки. Магистерская программа 241

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Хисамов Д.Н.** Балет без границ Вячеслава Самодурова: формирование стиля танцовщика на европейской сцене 242
- Гамалей С.Ю.** Спектакль «Рычи, Китай!» в постановке Китайского театра рабочей молодежи (Владивосток) 250

НАСЛЕДИЕ

- Петров А.С.** Путевой альбом художника-пенсионера: русская художественная среда в Италии и недостатки академического образования 258
- Игнатенко Г.С.** Ода ремонту: ткачество и реставрация в творчестве Луизы Буржуа 270
- Феномен творческой личности в культуре: Фатющенко-ские чтения 279

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Цыщук С.Е.** Эскиз паркового павильона Доменико Жилярди: аспекты атрибуции 280
- Кузнецова М.В.** Художественная коллекция Козьмы Солдатёнова в Румянцевском музее: история бытования и особенности музеефикации 291
- Интеллектуалы на окраине Российского государства 301

КАФЕДРА

- Белоусова Д.С.** Влияние культурных индустрий на развитие перформативного искусства в регионах 302
- Новые тенденции в системе современного культурологического образования как основы мировоззренческой подготовки 313

ORBIS LITTERARUM

- Брейтман А.В., Брейтман А.С.** Традиции литературной классики и кинематограф XX века: Диккенс и Чаплин 314
- Экслибрисы как информационный ресурс для изучения книжной культуры 325

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Симонова С.А.** Идеи французского экзистенциализма в драматургии Жан-Поля Сартра 326

*Информация
для авторов и рецензентов*

- Этика научных публикаций в журнале «Обсерватория культуры» 334
- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» 337

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 20

3/2023

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CULTURAL REALITY

- Astafyeva O.N., Akhmadieva R.Sh.** The Creative Sector of the Innovative Educational Environment Among Universities of Culture 228
- Administration in the Sphere of Culture, Education and Science. The Master Program..... 241

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Khisamov D.N.** Ballet without Borders by Vyacheslav Samodurov: the Formation of the Dancer's Style on the European Stage..... 242
- Gamaley S.Yu.** Play "Growl, China!" Staged by the Chinese Theatre of Working Youth (Vladivostok) 250

HERITAGE

- Petrov A.S.** A Travel Book by an Artist-Pensioner: The Russian Artistic Community in Italy and the Disadvantages of Academic Education..... 258
- Ignatenko G.S.** Ode to Repair: Weaving and Restoration in the Work of Louise Bourgeois..... 270
- The Phenomenon of Creative Person in Culture: in Honor of Prof. Fatyuschenko 279

NAMES. PORTRAITS

- Tsyshchuk S.E.** Domenico Gilardi's Sketch of a Park Pavilion: Aspects of Attribution..... 280
- Kuznetsova M.V.** The Kozma Soldatenkov Art Collection at the Rumyantsev Museum: History and Characteristics of Museumization..... 291
- Intellectuals on the Outskirts of the Russian State 301

CURRICULUM

- Belousova D.S.** The Impact of Cultural Industries on the Development of Performative Art in the Regions 302
- New Trends in the System of Modern Cultural Education as the Basis of Worldview Training 313

ORBIS LITTERARUM

- Breitman A.V., Breitman A.S.** The Tradition of Literary Classics and Twentieth Century Cinema: Dickens and Chaplin 314
- Ex-Libris as an Information Resource for Studying Book Culture..... 325

JOINT OF TIME

- Simonova S.A.** The Ideas of French Existentialism in the Drama of Jean-Paul Sartre 326

*Information
for Authors and Reviewers*

- Publication Ethics of "Observatory of Culture" Journal 334
- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal 337

УДК 008:378.147(470+571)
ББК 7p31(2Poc)
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-228-240

О.Н. АСТАФЬЕВА, Р.Ш. АХМАДИЕВА

КРЕАТИВНЫЙ СЕКТОР ИННОВАЦИОННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ

Ольга Николаевна Астафьева,

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации,
Институт государственной службы и управления,
научно-образовательный центр «Гражданское
общество и социальные коммуникации»,
директор
кафедра ЮНЕСКО,
профессор
Вернадского просп., д. 82, стр. 1,
Москва, 119571, Россия

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы РФ,
лауреат премии Правительства РФ
в области культуры
ORCID 0000-0001-8727-6322; SPIN 2917-4546
E-mail: ONAstafieva@mail.ru

Роза Шайхайдаровна Ахмадиева,

Казанский государственный институт культуры,
ректор
Оренбургский тракт, д. 3, Казань, 420059, Россия

доктор педагогических наук, профессор,
заслуженный деятель науки Республики Татарстан
ORCID 0000-0002-1583-3975; SPIN 8245-3966
E-mail: roza79.08@mail.ru

Реферат. В статье обосновывается необходимость разработки новых методологических подходов к изучению творческих (креативных) индустрий, развитие которых в условиях цифровизации в вузах культуры и искусства занимает значительное место. Авторами обозначен круг проблем, чтобы вывести их из разряда второстепенных, сконцентрировав внимание научного сообщества на инновациях в вузах культуры, меняющих представление об их роли в социально-экономическом развитии территорий. Ориентация на инновационные процессы и активное внедрение новых цифровых технологий формирует основания для создания современной образовательной экосистемы. Появление таких систем предполагает критическую рефлексию относительно эффективности научно-технологических изменений и ненамеренных последствий для социума, а также анализ успешных практик и позитивного опыта. На примере деятельности Казанского государственного института культуры авторы раскрывают особенности создания и функционирования Инжинирингового центра, Центра прототипирования, появление бизнес-стартапов, проведение научных исследований в творческих вузах в целом. Перспективы участия образовательных экосистем в модернизации региона оцениваются как позитивные, получающие социально-экономическую поддержку, которая отвечает стратегическим задачам территориального

развития. По мнению авторов, в условиях цифровизации только в совокупности с бережно охраняемыми и воспроизводимыми в процессе обучения в вузах традиционными практиками культурно-досуговой, исполнительской, библиотечной деятельности возможна реализация стратегии государственной культурной политики России как условия сохранения многообразия ее самобытной культуры и цивилизационной идентичности. Делается вывод о принципиально новом квалификационном паспорте выпускника вуза культуры и искусства, готового к вызовам цифровой эпохи, что повышает его конкурентоспособность на рынке труда.

Ключевые слова: междисциплинарность, научно-технологическое развитие, инновации, цифровизация, инжиниринговый центр, прототипирование, акселерационная программа, образование, вузы культуры, философия культуры, экология культуры, управление в сфере культуры.

Для цитирования: Астафьева О.Н., Ахмадиева Р.Ш. Креативный сектор инновационной образовательной среды вузов культуры // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 228–240. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-228-240.

Теоретические споры относительно потребностей в изменении методологии исследований культуры вследствие нарастающей динамики социокультурной сложности достигли в настоящее время той стадии, которую составляет переход от констатации потребностей к их обоснованию, что позволяет эту стадию развития охарактеризовать как продуктивную. Научному сообществу предъявлено многообразие базовых концептуальных идей для изучения конкретных явлений и процессов. Вполне вероятно, что открывающееся эмпирическое поле культуры выступает основанием для совместной работы ученых, представляющих разные социально-гуманитарные направления науки, поскольку постижение его сложности предполагает не соперничество в научной среде, а либо сотрудничество, преодоление границ и утверждение меж- и трансдисциплинарных переходов, либо принятие на содержательном уровне существование реально несовместимых способов осмысления [1, с. 183].

Поэтому мы далеки от идеализации ситуации: в общей картине современного социально-гуманитарного знания существует ряд сегментов творческой деятельности, занимающих периферийное положение в культурологических научно-исследовательских направлениях. К таким нечетко обозначенным в экспертных публикациях темам, предполагающим поиск теоретико-методологического

инструментария, относится проблематика сектора культурных (творческих) индустрий в образовании. Принимаемое расширенное понимание культуры и ее возможностей в контексте задач научно-технологического обновления образовательной среды в вузах культуры и искусства придает ей характеристики нелинейности и неустойчивости в условиях реформирования. Из этого явствует потребность в методологических уточнениях объекта исследования — сектора креативных индустрий в вузе, которые сводятся не только к изучению терминологической системы, но и к объяснению предмета исследования — новых форм и форматов обучения в творческих вузах.

Философы и культурологи, юристы и экономисты длительное время размышляют над проблемами соотношения оригинального продукта творческой деятельности с его создателем, формального и реального освобождения труда, а также другими темами, которые становятся актуальными в условиях интенсивного развития креативной экономики [2]. Прежде всего, это связывается с изменениями в структуре производства и потребления, с возрастающей ролью символических функций в культуре и, соответственно, нивелирования ее специфики в механизмах экономического роста, что не способствует сохранению самобытности и самооценности культуры в современном обществе в целом [3].

Очевидно, что обновление научно-технологической среды в разных областях культурной деятельности приводит к качественным трансформациям, связанным с изменением отношения к творческим процессам, привлечением внимания к продукции интеллектуальной собственности [4]. Как результат, в научном сообществе растет осознание междисциплинарности в качестве методологического инструментария, отвечающего интересам ученых, когда речь идет об исследовании традиционных секторов культуры, таких как сферы народной художественной культуры и традиционных знаний, ресурсы которых включены в сектор креативной экономики [5]. Это требует изучения возможностей внедрения современных инструментов правовой охраны нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации [6].

Особенность возрастания интереса к инновационной деятельности в вузах культуры — формирование креативного инновационного пространства и проявление естественной потребности в обновлении ресурсной базы (кадровой, инфраструктурной, технологической и др.). Все это в целом отвечает разностороннему процессу цифровизации культуры, который в рамках национального проекта «Культура» очерчивает определенные задачи [7]. В свою очередь, на этих основаниях базируется воспроизводство и обеспечивается конкурентоспособность продукции культурных индустрий. В настоящей ста-

тье мы попытаемся обозначить круг проблем, чтобы вывести их из разряда второстепенных, сконцентрировав внимание научного сообщества на инновациях в вузах культуры, меняющих представление об их роли в социально-экономическом развитии территорий.

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ИСТОЧНИК ИННОВАЦИЙ

Влияние культурных и креативных индустрий на различные сферы жизни современного общества и их роль в развитии экономики уже не представляются преувеличенными, как это могло показаться несколько десятилетий назад, если посмотреть на социокультурные процессы с точки зрения цивилизационных достижений, прежде всего научно-технических и технологических изменений. Творческие направления деятельности, возникающие на стыке таких сфер, как искусство, инновационные технологии и коммерциализация, рассматриваются как потенциально новый фактор роста национальной экономики. Именно поэтому применение новых практик и их изучение становится востребованным в системе профессионального образования в сфере культуры.

С одной стороны, на это ориентирована стратегия государственной политики Российской Федерации в сфере высшего образования, где в качестве одной из целей выдвигается внедрение новой модели выпускника вуза за счет обеспечения высокого уровня интеграции системы высшего образования в научно-технологическое развитие страны. Такой подход обозначен в государственной программе «Научно-технологическое развитие Российской Федерации» [8], постановлении «О мерах по реализации программы стратегического академического лидерства “Приоритет-2030”» [9]. Объявление «Десятилетия науки и технологий» [10] также направлено на повышение научно-образовательного потенциала страны, что предполагает активное участие образовательных организаций высшего образования в социально-экономическом развитии субъектов Российской Федерации. В Стратегии научно-технологического развития России до 2035 г. основной целью определено обеспечение независимости и конкурентоспособности страны за счет создания эффективной системы наращивания и наиболее полного использования интеллектуального потенциала нации [11]. Переход к инновационной экономике сопровождается существенным увеличением объема финансирования науки, что приводит к расширению форм деятельности вуза, в том числе в сфере информационных и цифровых технологий.

С другой стороны, приоритетные направления государственной культурной политики также ориентированы на расширение возможностей развития творческой личности, преодоление дифференциаций в ее крайних проявлениях (не только регионального порядка по схеме «целое и его части», но и шире — культура и окружающий мир) и интеграцию как особую форму развития современного сложного общества. Государство при этом призвано координировать процессы образования зависимостей и независимостей между несколькими частными системами одновременно, и требуется новое методологическое прочтение различий и поддержка определенных форм для удержания дифференциации/интеграции и запуск процессов саморазвития творческих видов деятельности [12, с. 14–19].

На достижение этих целей направлена модернизация существующей системы образования во всех сферах, включая культуру, успешное существование которой во многом зависит от ее быстрого реагирования вызовам эпохи, соответствия внутренним ориентирам на открытость инновациям и принятия условий непрерывности саморазвития при соотносительности с особенностями творческой деятельности. Основной вектор государственной культурной и образовательной политики в этом направлении обозначен в Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года, разработанной Министерством культуры Российской Федерации [13]; в этом документе тема поиска новых подходов в творческом образовании проходит красной нитью.

Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г. также отвечает инновационной теории, в рамках которой преодолевается линейная трактовка научно-технологического развития и представлен широкий критериальный спектр понимания инноваций, способствующих эффективному решению социальных проблем [14]. Концепция ориентирует общество на творческую деятельность как источник инноваций и быстрых изменений, однако, на наш взгляд, эта область креативной экономики получит настоящее конкурентное преимущество на практике только при условии разработки принципиально нового междисциплинарного подхода к изучению механизмов управления и самоорганизации функционирования творческих индустрий, осмысления роли коммуникативного фактора и преодоления крайностей экономоцентризма в оценке продукции интеллектуальной собственности. Культурологический дискурс, поддерживающийся когнитивными способностями и сознанием ученых, занимающих взвешенную позицию и воздействующих на других людей как субъектов познания и носителей творческой активно-

сти [15, с. 21] с целью повышения эффективности деятельности организаций, с одной стороны, отвечает стратегии государства в области цифровизации сферы культуры и, с другой — акцентирует внимание на ограничениях сущностных функций как отдельных организаций, так и целых социальных институтов [16, с. 8].

Не менее важное уточнение в контексте принятия положений Концепции развития творческих (креативных) индустрий следует внести относительно увлечения цифровыми инновациями. На наш взгляд, этот процесс может сопровождаться возрастанием риска «инновационного фундаментализма», когда даже незначительные элементы технологической новизны или претензии на уникальность начнут вводиться в общественное сознание как инновационный потенциал развития. В определенной степени появление документов, ориентирующих на поддержку других сегментов творческой деятельности (в частности, нематериального культурного наследия, народных художественных промыслов), работает на поддержание динамического равновесия между дифференциацией/интеграцией в понимании транслируемых моделей развития социокультурных систем, как соответствующих определенному вектору культурной политики¹ [17, с. 309].

На преодоление указанных рисков направлена системная подготовка специалистов, способных осуществлять творческую деятельность в новых технологических и информационно-коммуникативных условиях, обеспечивающих продвижение к экообразовательным моделям устойчивого развития и устранение риска отклонений в другую крайность — технократизм.

ФОРМИРОВАНИЕ РЕЛЕВАНТНОЙ НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ЭКОСИСТЕМЫ

Культурологи и экономисты в работах, характеризующих быстро изменяющуюся среду с ее элементами (искусственный интеллект, большие данные, робототехника, виртуальная и дополненная реальность, блокчейн, облачные вычисления, 3D-печать, Интернет вещей и пр.), все настойчивее обращают внимание на смену образа мышления, культурных, этических, ценностных преобразований в обществе в целом. Поднима-

ется вопрос рисков и уязвимостей социализации и личностного становления нового поколения, для которого проживание в условиях четвертой промышленной революции воспринимается как окружающая их реальность.

Системе образования в сфере культуры приходится буквально «с колес» адаптироваться к требованиям информационного общества по формированию человеческого капитала и перенастраиваться на подготовку специалистов, способных конкурировать на высокотехнологичных рынках с инновационными технологиями, изменяющими вместе с социально-экономической системой.

В настоящее время вузы России осваивают принципы построения образовательной экосистемы, принимая во внимание как позитивные перспективы, так и очевидные сложности на пути ее внедрения [18]. Прежде всего, используются возможности инновационных грантовых проектов, финансируемых федеральными и региональными органами власти. Такие проекты позволяют создать условия для выявления талантливой молодежи и построения успешной карьеры в области науки, технологий и инноваций, а также проводить исследования с целью выявления возможностей адаптации лучших российских и мировых практик и через систему управления вуза способствовать решению задач в этой области.

В качестве примера в статье нами предложено рассмотреть опыт Республики Татарстан по реализации инновационных проектов, отвечающих задачам государственной программы «Научно-технологическое развитие Российской Федерации» и конкретизированных в государственной программе «Научно-технологическое развитие Республики Татарстан» [19]. Стратегическая цель программы — формирование мощной, саморазвивающейся мультикультурной международной научно-образовательной экосистемы для органичной трансформации Татарстана в локомотив инновационного развития страны в приоритетных сферах и направлениях. Региональная модель технологического предпринимательства предполагает не только наращивать научный потенциал республики, но и доводить разработки ученых до стадии промышленного внедрения. Оценивая эффективность инструментов регионального развития и говоря о позитивных трендах в стране, среди основных называются туристские кластеры, индустриальные парки, технопарки, наукограды, инновационные территориальные кластеры и др., и в тройке лидеров по объемам инновационных товаров, работ и услуг указывается Республика Татарстан, Новосибирская и Самарская области [20, с. 104–105]. Уже сегодня «наиболее успешные регионы, — заключает О.П. Неретин, — формируют предпринимательские экосистемы, в которых активно взаимодействуют малый и сред-

¹ Нами выделено три основных подхода к стратегии культурной политики России, которые базируются на определенных ценностно-смысловых хронотопах: охранительно-конвенционный, модернизационно-мобилизационный и коммуникативный, обеспечивающий динамическую устойчивость и общность социокультурного пространства.

ний бизнес, крупные компании, образовательные и научные организации и представители региональных администраций» [20, с. 111].

Осознание потребности в формировании вузовской образовательной экосистемы, трактуемой значительно шире, чем только, например, как цифровая экосистема, которая довольно часто упоминается в массмедийных дискурсах, позволило Казанскому государственному институту культуры (КазГИК) предложить свою модель модернизации с учетом целей укрепления интеллектуального суверенитета России. Образовательная экосистема КазГИК представляет собой сложную совокупность информационных, коммуникативных и иных сервисов, обеспечивающих сетевую инфраструктуру для их внутреннего взаимодействия в вузовской среде, а также между структурами, обеспечивающими межведомственные связи и системы образования вузов культуры в соответствии научно-технологическими вызовами времени и социально-культурным условиям.

Особенно интересные проектные решения, выполняющие функции «точек роста» и обеспечивающие успешность развития креативных индустрий, связаны с управленческими инновациями в вузе, направленными на создание современной экосистемы и ее структурных элементов. Назовем основные из них.

◆ Инжиниринговый центр КазГИК, выполняющий функции интегратора концептуальных идей ведущих ученых, молодых исследователей, аспирантов вуза с научными разработками инновационных технологий и их реализацией на предприятиях реального сектора экономики.

◆ Проектный офис КазГИК в рамках реализации Федерального проекта «Придумано в России», сопровождающий деятельность 26 центров прототипирования на базе вузов культуры других регионов страны, которые выступают драйверами сектора экономики креативных индустрий. В них создаются инновационные прототипы творческих продуктов и решаются задачи перехода к передовым цифровым, интеллектуальным производственным технологиям, новым материалам и способам конструирования, в том числе с использованием искусственного интеллекта.

◆ Научно-исследовательские и творческие лаборатории по выполнению акселерационной программы «Цифровая арт-терапия» при грантовой поддержке в рамках федерального проекта «Платформа научного технологического предпринимательства». Созданные условия позволили разработать новые тематические области арт-терапии (профилактика социально-значимых заболеваний с применением технологий арт-терапии и традиционных художественных ремесел, дизайна, живописи, войлоковаления), а также стартапы по библио-

терапии, музыкальной и танцевальной терапии, предложить мультимедийные искусства (кино, анимация, звукорежиссура) как средство цифровой арт-терапии.

Заметим, все названные направления деятельности в той или иной степени получили развитие не только в КазГИК, частично они представлены и успешно работают в вузах культуры субъектов Российской Федерации (Кемеровская, Московская, Нижегородская, Самарская, Ярославская области, Республика Саха (Якутия), Чеченская Республика, Дальневосточный край и многие другие). Наша задача — на примере деятельности КазГИК показать воздействие научно-технологического фактора на развитие сектора креативных индустрий.

УСПЕШНЫЕ РЕГИОНАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ

Усложняющаяся социо-цифро-природная реальность, как называет ее С.А. Кравченко [21], предопределяет «переоткрытие» научных подходов и образовательных практик. Современный инжиниринговый центр обеспечивает условия для проявления имманентных свойств интеграции научно-технологических компонентов в традиционные виды образовательной деятельности. Конкретизация целей Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года [22] в задачах Республики Татарстан ставит перед сферами культуры и образования задачу войти в число трех ведущих российских научно-образовательных центров в области гуманитарной науки и искусства, а также в число пяти ведущих российских лидеров по развитию креативной экономики по версии Атласа креативных индустрий [23]. Поэтому создание инновационных центров в Казанском государственном институте культуры направлено на аккумуляцию научных и творческих ресурсов для достижения поставленных целей.

В Инжиниринговом центре КазГИК созданы условия для содействия исследовательской работе по тематике национально-культурного многообразия. В частности, кардинально трансформирована система представления результатов этнографических экспедиций в регионы Поволжья (Мордовию, Марий Эл, Чувашию, Удмуртию, Башкирию) и муниципальные районы Республики Татарстан. На основе собранных уникальных этнографических материалов разработан программно-аппаратный комплекс виртуальной реальности по народным художественным промыслам (текстилю, деревообработке, гончарному искусству), тем самым раскрыт и зафиксирован уникальный опыт по производству традиционных изделий.

По итогам экспедиций собраны и оцифрованы материалы, раскрывающие традиции, обряды, быт народов Поволжья, созданы научно обоснованные каталоги (по наличникам, гончарным и керамическим изделиям, национальным костюмам), которые сегодня используются при создании виртуального интерактивного музея на базе КазГИК.

Признанием ценности и уникальности разработок стали полученные в Федеральной службе по интеллектуальной собственности свидетельства о государственной регистрации на четыре разработанные программы для ЭВМ:

- ◆ программа для конструирования одежды с использованием традиционных элементов народной художественной культуры;

- ◆ программный комплекс для моделирования геометрии тонкопленочных защитных покрытий объектов культурного наследия;

- ◆ программа для моделирования и визуализации объектов декоративно-прикладного искусства.

Использование цифровых технологий привлекает молодежь, поэтому в рамках работы Инжинирингового центра вуза открыт курс по изучению цифровой моды — востребованного сегмента креативных (творческих) индустрий. Студенты осваивают специальные программы, например CLO 3D и Marvelous Designer (программы для визуализации и создания трехмерных элементов одежды и других изделий из ткани и кожи). С их помощью учащиеся осуществляют трехмерное проектирование одежды — моделируют виртуальную одежду в объемном и анимированном виде, надевают ее на цифровой манекен или на образ живого человека (с помощью фотографий с применением навыков работы в Adobe Photoshop). Создавая коллекции, студенты учатся сочетать различные текстуры в абсолютно оригинальных формах и получают в процессе обучения возможность экспериментировать.

Заметим, сфера fashion tech (новая сфера на стыке технологий, моды и инновационного предпринимательства) занимает в системе креативных индустрий далеко не последнее место, а создание цифровой одежды повышает востребованность специалистов с компетенциями в моде и IT, которые нужны для того, чтобы создавать приложения и сайты, а также другие инструменты для онлайн-платформ по типу искусственного интеллекта.

Результатом этой деятельности на международном уровне стал показ коллекции одежды, разработанной студентами, на Международном фестивале Ethno and Modern Fashion Week в г. Шахрисабз (Узбекистан), на Международной неделе моды Aspara Fashion Week под девизом «Диалог культур» в г. Тараз (Казахстан) и др.

На II Художественно-промышленной выставке-форуме «Уникальная Россия» в Москве Ин-

жиниринговый центр КазГИК представлял разработки в сфере художественной керамики, деревообработки, дизайна костюма и текстиля, а также виртуальные тренажеры по декоративно-прикладному искусству. Экспозиция освещала цифровую трансформацию технологических решений в области новых технологий и народного творчества.

Инновационной площадкой, где креативным командам предоставляется возможность реализовать свои авторские творческие проекты и производить малые серии изделий в целях дальнейшей коммерциализации и их вывода на рынок, стал Центр прототипирования «Цифра» КазГИК, расположенный в IT-парке им. Башира Рамеева. Создание прототипов, демоверсий цифровых инновационных продуктов для студенческих стартапов — это значимый этап и в создании продукта, и в изучении спроса на него. При условии востребованности существуют возможности создать малое инновационное предприятие на базе вуза.

Признаками формирующейся образовательной экосистемы в КазГИК являются наличие деловых коммуникаций, поскольку в центрах прототипирования зачастую работают люди из реального сектора экономики, имеющие предпринимательские компетенции. Именно они могут стать ведущими экспертами нового зарождающегося бизнес-проекта, а педагоги вуза смогут оказывать консультационные услуги, нацеливая внимание производителей на научную составляющую проекта, без которой невозможно выстроить инновации.

Создание прототипа — это длительный и не всегда успешный процесс, так как работа идет в несколько этапов. При наличии интересных идей, которые оцениваются экспертами, аналитиками и консультантами, а также партнерами, представителями бизнеса и инвесторами, осуществляется тестирование проекта. Выход на рынок происходит благодаря сотрудничеству с продюсерскими центрами, стартап-студиями, инвесторами и коммерческими компаниями, заинтересованными в объективной оценке потенциала продукции.

В дальнейшем стратегическую деятельность центров прототипирования планируется развивать на базе акселерационной программы — онлайн-платформы «Университет 2035», аккумулирующей образовательный контент вокруг тематических направлений, связанных со сквозными технологиями цифровой экономики. Проекты, прошедшие отбор на стадии создания прототипа в центрах прототипирования, могут быть направлены в бизнес-акселераторы либо бизнес-инкубаторы в целях их дальнейшего развития, а идеи, нуждающиеся в усовершенствовании, — на платформу акселерационной программы.

КРЕАТИВНЫЕ ПРОГРАММЫ — ОСНОВА ТВОРЧЕСКОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ

Проектно-программный метод составляет ядро системы эффективного управления в вузах культуры, способствуя появлению интеллектуальных продуктов и проектов, основанных на результатах инновационной деятельности и ориентированных на формирование системы межведомственного и межсекторного взаимодействия, которая отвечает целям культурной и образовательной политики страны в условиях цифровизации, усиливая междисциплинарный характер образования в вузах культуры.

Одним из убедительных примеров является акселерационная программа «Цифровая арт-терапия», которая реализуется в КазГИК при поддержке гранта, полученного в 2022 г. в рамках федерального проекта «Платформа научного технологического предпринимательства». В программе предусматриваются общие образовательные модули по направлениям «сквозных технологий», развитию бизнеса с целью обеспечения всеми необходимыми компетенциями для коммерциализации инновационных идей и творческих проектов. На платформе представлены образовательные курсы по креативным индустриям, которые должны способствовать восполнению недостающих компетенций участников для успешного развития их проектов.

Большая работа проводится для людей с ограниченными возможностями здоровья и с инвалидностью. Самый значимый проект в этой области — проведение на базе КазГИК соревнования международного некоммерческого движения «Абилимпикс». Вуз стал региональной площадкой по компетенции «Исполнительское искусство» по следующим направлениям: вокал, художественное чтение, хореография. В движении «Абилимпикс» принимают участие 90% студентов с инвалидностью, обучающихся в КазГИК. В вузе созданы хорошие условия для творческого развития данной категории студентов.

Образовательная программа по предпринимательству в креативных индустриях выстраивается по принципу «от идеи до прототипа с тестированием востребованности на рынке». За каждым проектом (идеями) закрепляется бизнес-ментор и технологический ментор. Презентация проектов проходит в рамках демонстрационного дня с участием представителей инвестиционных фондов, предпринимателей и других заинтересованных лиц. Результатом прохождения образовательного трека на акселерационной платформе креативных индустрий является

либо продукт, выпущенный на рынок, либо новые кадры, обладающие компетенциями развития бизнеса в области креативных индустрий.

Реализация подобных образовательных программ развития бизнес-идей успешно осуществляется и в других высших и средних учебных заведениях России, которые прошли конкурсный отбор в рамках различных федеральных программ. Как показывает практика, в программах акселерации специально обозначены направления по креативным индустриям, которые реализуются системами образования совместно с индустриальными партнерами.

Перечисленное относится к компонентам, усиливающим признаки формирования образовательной экосистемы, внедрение элементов которой открывает широкие возможности для инновационного развития в вузах творческих специальностей [24; 25; 26; 27].

Научный потенциал акселерационной программы в КазГИК проявился в разработке новых тематических областей арт-терапии, проведении научных исследований о возможности профилактики социально-значимых заболеваний с применением технологий арт-терапии и традиционных художественных ремесел, дизайна, живописи, войлоковаления. Также в рамках акселерационной программы руководители тематических направлений помогли студентам разработать стартапы по библиотерапии, музыкальной и танцевальной терапии. Отдельным научно-исследовательским направлением стали мультимедийные искусства как средство цифровой арт-терапии. Целый ряд научных работ по арт-терапии написан по итогам исследований в рамках акселерационной программы преподавателями института.

О масштабах изменений говорят прогнозы: ожидается, что на акселерационной платформе ежегодно будет регистрироваться около 50 тыс. человек; успешно окончившими образовательную программу могут стать до 35 тыс. человек. Количество проектов, дошедших до демонстрационного дня, составит 5 тыс. единиц ежегодно, из них 1500 проектов должны стать работающим бизнесом, включая проекты самозанятых лиц, реализующих свою бизнес-идею. Предполагается, что к 2030 г. число людей, прошедших обучение на акселерационной платформе, составит 245 тыс. (физических лиц) и 10 500 созданных юридических лиц, включая самозанятых. Объем экспорта продукции креативных индустрий резидентами и выпускниками платформы должен составить 10 млрд руб., налоги и страховые взносы, внесенные в бюджет Российской Федерации резидентами и выпускниками платформы, — 3 млрд рублей.

Таким образом, акселерационная программа решает комплекс задач, в том числе связанных с укреплением человеческого капитала и творческого саморазвития личности. В Концепции формирования

культурной компетенции личности в Республике Татарстан до 2030 г. [28] раскрывается система непрерывного образования в сфере культуры, включающая семь последовательных ступеней обучения. Они охватывают все возрастные группы населения, от рождения до «третьего возраста, с учетом сохранения традиционных культурных ценностей и цифровизации отрасли культуры. На наш взгляд, положения и идеи этой концепции приобретают особую актуальность в настоящее время.

Обучение цифровым технологиям открывает новые уникальные возможности в разных секторах культурной деятельности. В библиотечно-информационной сфере студенты осваивают технологии работы в электронных библиотеках, начиная от оцифровки литературы и до создания электронных библиотечных ресурсов нового поколения: виртуальные справочные службы и выставки, мультимедийные библиографические пособия, подборки роликов под выбранную литературу, электронные путеводители по книжным коллекциям; в музейной сфере занимаются подготовкой виртуальных экскурсий, обучаются работе с музейными предметами при помощи технологий виртуальной реальности и др. Упомянем в этой связи разработанный Инжиниринговым центром Музей дополнительной реальности по культуре народов Поволжья с демонстрационным комплексом.

Несомненно, во многих творческих вузах регионов России изучают народные художественные промыслы и национальные костюмы. В Республике Татарстан — это узорная кожаная мозаика, золотшвейный промысел, резьба по дереву, татарские народные костюмы. Взаимодействие с бизнес-партнерами, с предпринимательским сектором позволило обучить студентов современным технологиям продвижения образцов национальной культуры на конкретном примере Всероссийского проекта «Елки России», разработанного для популяризации культурного наследия, народных художественных промыслов и ремесел России и их интеграции в современную среду.

Таким образом, формируется непрерывное творческое образование детей и молодежи как в крупных, так и в малых городах, нацеленное на создание конкурентоспособного творческого продукта. Ежегодно проводятся международные фестивали и конкурсы, творческие и научные форумы. Одно из самых масштабных событий — это Международный форум Kazan Digital Week, в рамках которого особой популярностью пользуется направление «Цифровая культура». В 2022 г. состоялось 143 программных мероприятия форума, которые посетили более 17,5 тыс. человек. Например, вебинар по Цифровой культуре просмотрели 30 627 человек, что говорит о высоком интересе к цифровым технологиям в сфере культуры.

Для объективности отметим участие вузов в создании и работе Школы креативных индустрий, где молодежь получает первые навыки в звукорежиссуре, дизайне одежды, анимации, разработке видеоигр; а также в деятельности инклюзивных творческих лабораторий, где проводятся творческие занятия для людей с инвалидностью.

На базе инновационных центров действуют курсы повышения квалификации, развивается международный сектор организации практики и мобильных стажировок, что расширяет сотрудничество между вузами стран Содружества Независимых Государств по развитию социально-культурной деятельности, дизайну, туризму, предпринимательства, креативной индустрии. Работникам реального сектора экономики вуз оказывает услуги по повышению квалификации и переподготовки по программам «Арт-бизнес», «Народная художественная культура как стратегический ресурс развития бизнеса», «Цифровое проектирование костюма и аксессуаров», «Креативные подходы в создании мультимедийного продукта», «Корпоративная культура бережливого производства», «Предметная фотография как контент для продвижения услуг».

Итак, развитие партнерской системы непрерывного персонализированного образования, науки и креативной индустрии определяет социально-экономическую стратегию Республики Татарстан. Так же, как и в других регионах России, растет понимание того, что творческий специалист сегодня — это не только профессионал своего дела, но и специалист, владеющий цифровыми технологиями, понимающий суть бизнес-технологий, логистику коммуникаций в секторе креативной экономики. А это и есть наш ответ на потребности в развитии современного рынка труда в сфере творческих индустрий и самореализации молодежи, на который обращают внимание эксперты [29, с. 99].

ВЫВОДЫ

Система образования в творческих вузах призвана обеспечить успешность цифровизации сферы культуры, под которой понимается оказание особого типа услуг на основе электронных ресурсов, и формирование информационно-коммуникативного пространства. Соответственно, речь может идти об организации образовательной, научной и творческой деятельности в вузах культуры. Это позволит:

♦ обеспечить выпускников вузов компетенциями, способными грамотно взаимодействовать со специалистами, участвующими в инженерно-технологическом прорыве в отрасли, модернизации материально-технической базы культуры и искусства;

◆ развивать в вузе современную цифровую инфраструктуру, соответствующую уровню образовательной экосистемы, открытой для встраивания в общее регионально-сетевое пространство;

◆ обучать студентов созданию новых продуктов, отвечающих потребностям креативной экономики с использованием цифровых технологий (медиа-контента и форм стриминг-медиа, разных видов цифрового искусства — видеоарт, цифровая живопись, компьютерная графика, 3D-анимация, интерактивные инсталляции, гипертекстовая литература, дигитальная поэзия, произведения, созданные посредством технологий искусственного интеллекта и др.);

◆ формировать учебно-методическую базу вуза совместно с ведущими научными школами России [30; 31], восполняя дефицит научных коммуникаций [32; 33] и образовательного контента;

◆ вовлекать студентов в научно-исследовательскую деятельность создаваемых центров для самореализации личностных творческих способностей и развития универсальных и профессиональных навыков, которые они смогут в дальнейшем использовать при обучении в магистратуре, аспирантуре²;

◆ привлекать преподавателей и студентов к созданию баз данных и архивации материалов, к оцифровке культурного наследия, технологии прототипирования, разработке специальных веб-сайтов с удобной навигацией;

◆ осваивать технологии дополненной и виртуальной реальности, формирования музейных и театральных интерактивных пространств, виртуальных музеев и экспозиций;

◆ включать в образовательные программы и учебные планы освоение новых инструментов маркетинга и менеджмента для решения информационно-коммуникативных и управленческих задач в условиях цифровизации структурных подразделений Министерства культуры Российской Федерации.

Совокупность этих направлений, с одной стороны, свидетельствует об интенсивности процессов информатизации и цифровизации культуры [34] и необходимости повышения показателей доступности культуры, конкурентоспособности производителей культурных товаров и качества услуг, предоставляемых населению страны. С другой стороны, инновационный тренд на расширение художественно-эстетического спектра творческой продукции и цифровых, мультимедийных форм воплощения вместе с принципами актуальности, виртуальности,

² Среди востребованных направлений магистерской подготовки назовем проектную и научно-исследовательскую, успешно интегрированную в специализированных программах «Управление в сфере культуры, образования и науки», «Управление просвещением и образованием в регионе», которые реализуются в Институте государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ.

интерактивности и пр. характеризует сегодня современное социокультурное пространство в целом.

Исходя из этого, можно сделать вывод о принципиально новом квалификационном паспорте выпускника вуза культуры и искусства, готового к вызовам цифровой эпохи, что повышает его конкурентоспособность на рынке труда, где уже сегодня формируется запрос на новые профессии XXI в. [35]. Высококвалифицированный специалист (библиотекарь, организатор социально-культурной деятельности, мастер декоративно-прикладного искусства) в настоящее время востребован в обществе благодаря новым компетенциям, которые позволяют ему применять цифровой инструментарий и полноценно реализовать себя в области связей с общественностью; в ведомственных, региональных и федеральных специализированных системах и сервисах; в работе с базами данных, электронными документами; в социальных медиа, группах в социальных сетях и т. д.

В заключение позволим себе еще раз напомнить о сложном нелинейно развивающемся социокультурном пространстве и предостеречь от любых крайних проявлений, увлечений инновационными технологиями, ведь овладение ИТ-инструментом — это, несомненно, большая ценность, включенная в культурный и социальный капитал современного человека, но это также и средство достижения конкретной цели — формирование рынка творческих (креативных) индустрий, значимое место в котором занимают выпускники вузов культуры.

Список источников

1. Смирнов А.В. Логика смысла. Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. Москва : Языки славянской культуры, 2001. 504 с.
2. Бузгалин А.В. Креативная [пост]экономика: от социологического к политико-экономическому осмыслению // Вопросы философии. 2023. № 6. С. 45–56. DOI: 10.21146/0042-8744-2023-6-45-56.
3. Астафьева О.Н., Мальгина И.В. Российская культура в контексте динамики экономических стратегий // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 4. С. 15–26. DOI: 10.24412/1997-0803-2022-4108-15-26.
4. Кузнецова Т.В., Токарева А.А. Факторы формирования культуры интеллектуальной собственности // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 5. С. 452–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-452-459.
5. Горушкина С.Н., Царева Е.Г., Суконкина П.А. Народная художественная культура как сфера применения современных инструментов интеллектуальной собственности: оценка готовности отрасли // Культура: теория и практика : электронный научный журнал. 2022. № 5 (50). URL: <http://theoryofculture.ru/issues/127/1578/> (дата обращения: 28.06.2023).

6. *Неретин О.П., Томашевская Е.А.* Традиционные знания и традиционные выражения культуры как аспект интеллектуальной собственности: проблемы выявления и охраны // *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14, № 5. С. 540–549. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-540-549.
7. *Музычук В.Ю.* Основные направления цифровизации в сфере культуры: зарубежный опыт и российские реалии // *Вестник Института экономики Российской академии наук*. 2020. № 5. С. 49–63. DOI: 10.24411/2073-6487-2020-10056.
8. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Научно-технологическое развитие Российской Федерации»: Постановление Правительства Российской Федерации от 29.03.2019 № 377 // *Собрание законодательства Российской Федерации*. 2019. № 15, ч. 1–4. Ст. 1750.
9. О мерах по реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030»: Постановление Правительства Российской Федерации от 13.05.2021 № 729 // *Собрание законодательства Российской Федерации*. 2021. № 22. Ст. 3823.
10. Об объявлении в Российской Федерации Десятилетия науки и технологий: Указ Президента Российской Федерации от 25.04.2022 № 231 // *Собрание законодательства Российской Федерации*. 2022. № 18. Ст. 3052.
11. О Стратегии научно-технологического развития Российской Федерации: Указ Президента Российской Федерации от 01.12.2016 № 642 (ред. от 15.03.2021) // *Собрание законодательства Российской Федерации*. 2016. № 49. Ст. 6887.
12. *Луман Н.* Дифференциация / пер. с нем. Б. Скуратов. Москва: Логос, 2006. 320 с.
13. Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года: [утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 31.03.2022 № 678-р] // *Собрание законодательства Российской Федерации*. 2022. № 15. Ст. 2534.
14. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года: [утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 20.09.2021 № 2613-р] // *Собрание законодательства Российской Федерации*. 2021. № 40. Ст. 6877.
15. *Тихонов А.А.* Онтологические аспекты инновационной деятельности // *Инновационный потенциал науки. Эпистемологический анализ* / отв. ред. В. Бажанов. Москва: Канон+, 2013. С. 18–38.
16. *Каптерев А.И.* Концептуальные основания цифровой трансформации библиотек // *Библиотекосведение*. 2023. Т. 72. № 1. С. 7–20. DOI: 10.25281/0869-608X-2023-72-1-7-20.
17. *Астафьева О.Н.* Модели и дискурсы современной культурной политики: культурологическое осмысление // *Культурное наследие — от прошлого к будущему*: научное издание. Москва; Санкт-Петербург: Институт Наследия, 2022. С. 303–328.
18. *Акбердина В.В., Василенко Е.В.* Инновационная экосистема: теоретический обзор предметной области // *Журнал экономической теории*. 2021. Т. 18, № 3. С. 462–473. DOI: 10.31063/2073-6517/2021.18-3.10.
19. Об утверждении государственной программы Республики Татарстан «Научно-технологическое развитие Республики Татарстан»: Постановление Кабинета Министров Республики Татарстан от 27.12.2022 № 1429 // *Официальный портал правовой информации Республики Татарстан*. URL: https://pravo.tatarstan.ru/npra_kabmin/post/?npra_id=1184046 (дата обращения: 28.06.2023).
20. *Неретин О.П.* Интеллектуальный суверенитет экономики России: монография. Москва: Федеральный институт промышленной собственности, 2022. 166 с.
21. *Кравченко С.А.* Социология цифровизации: учебник для вузов. Москва: Юрайт, 2021. 236 с.
22. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года: [утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 29.02.2016 № 326-р] // *Собрание законодательства Российской Федерации*. 2016. № 11. Ст. 1552.
23. Атлас креативных индустрий Российской Федерации / сост.: Т. Журавлева, И. Токарев, О. Гай. Москва: Агентство стратегических инициатив, 2021. 558 с.
24. *Андреева О.Ю., Суздаева Г.Р.* Цифровые платформы для образования как экосистемы // *Шумпетеровские чтения = Schumpeterian Readings: материалы Девятой Международной научно-практической конференции (28–29 января 2022 г.)*. Пермь, 2022. Т. 1. С. 125–136.
25. *Ветчинова М.Н.* Формирование новой образовательной реальности: экосистемный подход // *Проблемы современного образования*. 2022. № 4. С. 78–86. DOI: 10.31862/2218-8711-2022-4-78-86.
26. *Мансурова С.Е.* Феномен цифровых и образовательных экосистем: гуманитарный контекст // *Ценности и смыслы*. 2021. № 6 (76). С. 62–73. DOI: 10.24412/2071-6427-2021-6-62-73.
27. *Прокофьева Е.Н.* Предпосылки развития образовательных экосистем // *Казанский педагогический журнал*. 2021. № 5. С. 53–59. DOI: 10.51379/KPJ.2021.149.5.006.
28. Об утверждении Концепции формирования культурной компетенции личности в Республике Татарстан до 2030 года: Постановление Кабинета Министров Республики Татарстан от 08.11.2021 № 1056 // *Официальный портал правовой информации Республики Татарстан*. URL: https://pravo.tatarstan.ru/npra_kabmin/post/?npra_id=860151 (дата обращения: 29.06.2023).
29. *Абанкина Т.В., Николаенко Е.А., Романова В.В.* Экономический потенциал сферы культуры и досуга в Рос-

- сии и странах ОЭСР // Журнал Новой экономической ассоциации. 2020. № 2 (46). С. 98–117. DOI: 10.31737/2221-2264-2020-46-2-5.
30. Томюк О.Н., Дьячкова М.А., Кириллова Н.Б., Дудчик А.Ю. Цифровизация образовательной среды как фактор личностного и профессионального самоопределения обучающихся // Перспективы науки и образования. 2019. № 42 (6). С. 422–434. DOI: 10.32744/pse.2019.6.35.
31. Лисенкова А.А. Управление цифровой репутацией учреждений культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 6 (110). С. 106–112. DOI: 10.24412/1997-0803-2022-6110-106-112.
32. Астафьева О.Н., Никонорова Е.В., Шибяева Е.А. Гуманитарные журналы в системе межкультурных научных коммуникаций: библиометрический анализ и его интерпретация // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 6. С. 640–651. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-640-651
33. Научные исследования в библиотеках: тематика, организация, представление результатов : монография / Российская государственная библиотека, Российская национальная библиотека, Президентская библиотека им. Б.Н. Ельцина ; отв. ред. А.Ю. Самарин ; предисл. В.В. Дуда. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2023. 326 с.
34. Астафьева О.Н., Никонорова Е.В., Шлыкова О.В. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 5. С. 516–531. DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531.
35. Атлас новых профессий 3.0 / под ред. Д. Варламовой, Д. Судакова. Москва, 2021. 471 с.

The Creative Sector of the Innovative Educational Environment Among Universities of Culture

Olga N. Astafyeva ^{1a*},
Roza Sh. Akhmadieva ^{2b*},

¹ Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Building 1 Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia

² Kazan State Institute of Culture, 3 Orenburgskiy Trakt, Kazan, 420059, Russia

^a ORCID 0000-0001-8727-6322; SPIN 2917-4546

^b ORCID 0000-0002-1583-3975; SPIN 8245-3966

E-mail: * ONAstafyeva@mail.ru, ** roza79.08@mail.ru

Abstract. *The article substantiates the need to develop new methodological approaches to the study of creative industries, the development of which in the conditions of digitalization in higher education institutions of culture and art occupies a significant place. The authors outline the range of problems in order to bring them out of the category of secondary problems, focusing the attention of the scientific community on innovations in universities of culture that change the perception of their role in the socio-economic development of territories. The focus on innovative processes and active implementation of new digital technologies forms the basis for the creation of a modern educational ecosystem. The emergence of such systems involves critical reflection on the effectiveness of scientific and technological changes and unintended consequences for society, as well as the analysis of successful practices and positive experience. Using Kazan State Institute of Culture as an example, the authors describe the specifics of creating*

and operating an Engineering Center, a Prototyping Centre, the emergence of business start-ups, and research in creative higher education in general. The prospects of participation of educational ecosystems in the modernization of the region are assessed as positive, receiving socio-economic support that meets the strategic objectives of territorial development. According to the authors, under the conditions of digitalization, only in combination with the traditional practices of cultural, leisure, performing, and library activities, which are carefully protected and reproduced in the process of education in universities, is it possible to implement the strategy of the state cultural policy of Russia as a condition for the preservation of the diversity of its original culture and civilizational identity. The conclusion is made about a fundamentally new qualification passport for a graduate of a university of culture and art, who is ready to meet the challenges of the digital age, which increases his/her competitiveness in the labour market.

Key words: interdisciplinarity, science and technology development, innovation, digitalization, engineering center, prototyping, acceleration programme, education, cultural universities, cultural philosophy, cultural ecology, cultural management.

Citation: Astafyeva O.N., Akhmadieva R.Sh. The Creative Sector of the Innovative Educational Environment Among Universities of Culture, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 228–240. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-228-240.

References

1. Smirnov A.V. *Logika smysla. Teoriya i ee prilozhenie k analizu klassicheskoi arabskoi filosofii i kul'tury* [Logic of Sense. Theory and Its Application in the Analysis of Classical Arabic Philosophy and Culture]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2001, 504 p.

2. Buzgalin A.V. Creative [Post]Economy: from Sociophilosophical to Political Economy Reflection, *Voprosy filozofii*, 2023, no. 6, pp. 45–56. DOI: 10.21146/0042-8744-2023-6-45-56 (in Russ.).
3. Astafyeva O.N., Malygina I.V. Russian culture in the context of the dynamics of economic strategies, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)], 2022, no. 4, pp. 15–26. DOI: 10.24412/1997-0803-2022-4108-15-26 (in Russ.).
4. Kuznetsova T.V., Tokareva A.A. Factors for Building an Intellectual Property Culture, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2022, vol. 19, no. 5, pp. 452–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-5-452-459 (in Russ.).
5. Gorushkina S.N., Tsareva E.G., Sukonkina P.A. Folk art culture as a sphere of application of modern intellectual property tools: assessment of industry readiness, *Kul'tura: teoriya i praktika : elektronnyi nauchnyi zhurnal* [Culture: Theory and Practice], 2022, no. 5 (50). Available at: <http://theoryofculture.ru/issues/127/1578/> (accessed: 28.06.2023) (in Russ.).
6. Neretin O.P., Tomashevskaya E.A. Traditional Knowledge and Traditional Cultural Expressions as an Aspect of Intellectual Property: The Problems of Identification and Protection, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 5, pp. 540–549. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-540-549 (in Russ.).
7. Muzychuk V.Yu. The Main Directions of Digitalization in the Sphere of Culture: Foreign Experience and Russian Realities, *Vestnik Instituta ekonomiki Rossiiskoi akademii nauk* [The Bulletin of the Institute of Economics of the Russian Academy of Sciences], 2020, no. 5, pp. 49–63. DOI: 10.24411/2073-6487-2020-10056 (in Russ.).
8. On Approval of the State Program of the Russian Federation “Scientific and Technological Development of the Russian Federation”: Resolution of the Russian Federation Government of 29.03.2019 no. 377, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2019, no. 15, part 1–4, art. 1750 (in Russ.).
9. On Measures to Implement the Program of Strategic Academic Leadership “Priority 2030”: Resolution of the Russian Federation Government of 13.05.2021 no. 729, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2021, no. 22, art. 3823 (in Russ.).
10. On the Announcement in the Russian Federation of the Decade of Science and Technology: Decree of the President of the Russian Federation of 25.04.2022 no. 231, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2022, no. 18, art. 3052 (in Russ.).
11. On the Strategy for Scientific and Technological Development of the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation of 01.12.2016 no. 642 (edited 15.03.2021), *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2016, no. 49, art. 6887 (in Russ.).
12. Luman N. *Differensierung*. Moscow, Logos Publ., 2006, 320 p. (in Russ.).
13. Concept for the Development of Additional Education for Children until 2030: Resolution of the Russian Federation Government of 31.03.2022 no. 678-r, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2022, no. 15, art. 2534 (in Russ.).
14. The Concept of the Development of Creative Industries and Mechanisms for the Implementation of their State Support in Large and Largest Urban Agglomerations until 2030: Resolution of the Russian Federation Government of 20.09.2021 no. 2613-r, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2021, no. 40, art. 6877 (in Russ.).
15. Tikhonov A.A. Ontological aspects of innovation activity, *Innovatsionnyi potentsial nauki. Epistemologicheskii analiz* [Innovative potential of science. Epistemological analysis]. Moscow, Kanon+ Publ., 2013, pp. 18–38 (in Russ.).
16. Kapterev A.I. Conceptual Foundations of Digital Transformation of Libraries, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2023, vol. 72, no. 1, pp. 7–20. DOI: 10.25281/0869-608X-2023-72-1-7-20 (in Russ.).
17. Astafyeva O.N. Models and Discourses of Modern Cultural Policy: Cultural Study Context, *Kul'turnoe nasledie – ot proshlogo k budushchemu* [Cultural heritage – from the past to the future]. Moscow, St. Peterburg, Institut Naslediya Publ., 2022, pp. 303–328 (in Russ.).
18. Akberdina V.V., Vasilenko E.V. Innovation Ecosystem: Review of the Research Field, *Zhurnal Ekonomicheskoy Teorii* [Russian Journal of Economic Theory], 2021, vol. 18, no. 3, pp. 462–473. DOI: 10.31063/2073-6517/2021.18-3.10 (in Russ.).
19. On Approval of the State Program of the Republic of Tatarstan “Scientific and Technological Development of the Republic of Tatarstan”: Decree of the Cabinet of Ministers of the Republic of Tatarstan of 27.12.2022 no. 1429, *Ofitsial'nyi portal pravovoi informatsii Respubliki Tatarstan* [Official Portal of Legal Information of the Republic of Tatarstan]. Available at: https://pravo.tatarstan.ru/npa_kabmin/post/?npa_id=1184046 (accessed: 28.06.2023) (in Russ.).
20. Neretin O.P. *Intellektual'nyi suverenitet ekonomiki Rossii* [Intellectual sovereignty of the Russian economy]. Moscow, Federal'nyi institut promyshlennoi sobstvennosti Publ., 2022, 166 p.
21. Kravchenko S.A. *Sotsiologiya tsifrovizatsii* [Sociology of digitalization]. Moscow, Yurayt Publ., 2021, 236 p.
22. Strategy of the state cultural policy for the period up to 2030: Resolution of the Russian Federation Government of 29.02.2016 no. 326-r, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2016, no. 11, art. 1552 (in Russ.).
23. Zhuravleva T., Tokarev I., Gai O. (eds.) *Atlas kreativnykh industrii Rossiiskoi Federatsii* [Atlas of Creative Industries of the Russian Federation]. Moscow, Agentstvo strategicheskikh initsiativ Publ., 2021, 558 p.

24. Andreeva O.Yu., Suzdaleva G.R. Digital Platforms for Education as Ecosystems, *Shumpeterovskie chteniya* [Schumpeterian Readings]. Perm, 2022, pp. 125–136 (in Russ.).
 25. Vetchinova M.N. Forming a new educational reality: an ecosystem approach, *Problemy sovremennogo obrazovaniya*, 2022, no. 4, pp. 78–86. DOI: 10.31862/2218-8711-2022-4-78-86 (in Russ.).
 26. Mansurova S.E. The Fenomenon of Digital and Educational Ecosystems: a Humanitarian Context, *Tsennosti i smysly* [Values and Meanings], 2021, no. 6 (76), pp. 62–73. DOI: 10.24412/2071-6427-2021-6-62-73 (in Russ.).
 27. Prokof'eva E.N. Prerequisites for the development of educational ecosystems, *Kazanskii pedagogicheskii zhurnal* [Kazan Pedagogical Journal], 2021, no. 5, pp. 53–59. DOI: 10.51379/KPJ.2021.149.5.006 (in Russ.).
 28. On approval of the Concept for the formation of the cultural competence of the individual in the Republic of Tatarstan until 2030: Decree of the Cabinet of Ministers of the Republic of Tatarstan of 08.11.2021 no. 1056, *Ofitsial'nyi portal pravovoi informatsii Respubliki Tatarstan* [Official Portal of Legal Information of the Republic of Tatarstan]. Available at: https://pravo.tatarstan.ru/npa_kabmin/post/?npa_id=860151 (accessed: 29.06.2023) (in Russ.).
 29. Abankina T.V., Nikolaenko E.A., Romanova V.V. Economic potential of the sphere of culture and leisure in Russia and the OECD countries, *Zhurnal Novoi ekonomicheskoi assotsiatsii* [The Journal of the New Economic Association], 2020, no. 2 (46), pp. 98–117. DOI: 10.31737/2221-2264-2020-46-2-5 (in Russ.).
 30. Tomyuk O.N., Dyachkova M.A., Kirillova N.B., Dudchik A.Yu. Digitalization of the educational environment as a factor of personal and professional self-determination of students, *Perspektivy nauki i obrazovaniya* [Perspectives of Science and Education], 2019, no. 42 (6), pp. 422–434. DOI: 10.32744/pse.2019.6.35 (in Russ.).
 31. Lisenkova A.A. Managing the digital reputation of cultural institutions, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)], 2022, no. 6 (110), pp. 106–112. DOI: 10.24412/1997-0803-2022-6110-106-112 (in Russ.).
 32. Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shibaeva E.A. Humanitarian Journals in the System of Intercultural Scientific Communications: Bibliometric Analysis and its Interpretation, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 6, pp. 640–651. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-6-640-651 (in Russ.).
 33. Samarin A.Yu. (ed.) *Nauchnye issledovaniya v bibliotekakh: tematika, organizatsiya, predstavlenie rezul'tatov: monografiya* [Scientific Research in Libraries: Its Subject, Organization, Presentation of Results: monograph]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2023, 326 p.
 34. Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shlykova O.V. Culture in the Digital Civilization: A New Stage in Understanding the Future Strategy for Sustainable Development, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 5, pp. 516–531. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531 (in Russ.).
 35. Varlamova D., Sudakov D. (eds.) *Atlas novykh professii 3.0* [Atlas of Emerging Jobs 3.0]. Moscow, 2021, 471 p.
-
-


ИГСУ

 Институт
государственной
службы и управления

**УПРАВЛЕНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ.
МАГИСТЕРСКАЯ ПРОГРАММА**


Институт государственной службы и управления (ИГСУ) ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации» приглашает к обучению в рамках магистерской программы по направлению «Государственное и муниципальное управление» (38.04.04), специализация «Управление в сфере культуры, образования и науки» (УСКОН).

Программа разработана Научно-образовательным центром «Гражданское общество и социальные коммуникации» ИГСУ и реализуется совместно с кафедрой ЮНЕСКО ИГСУ, имеет комплексный характер, отвечая требованиям, предъявляемым к современному руководителю, помогая выстраивать индивидуальную траекторию обучения.

Миссия программы – подготовка кадров для системы государственного и муниципального управления, обладающих необходимыми компетенциями для принятия и реализации решений, осуществляющих взаимодействие с органами государственного и муниципального управления и планирующих свою будущую карьеру в данной системе.

Основные образовательные результаты программы заключаются в получении выпускниками набора базовых профильных компетенций, ориентированных на повышенную мобильность в условиях интенсивных социокультурных изменений, универсальных с точки зрения эффективного менеджмента и оптимальных для обеспечения результативной управленческой деятельности в сфере культуры, образования и науки. В их числе:

- ◆ умение организовывать деятельность органов публичной власти, принимать стратегические и тактические управленческие решения в соответствии с целями и намеченными результатами культурной и образовательной политики;
- ◆ умение экспертно оценивать международный и национальный опыт развития культуры, образования, науки, применять его на практике;
- ◆ владение навыками ведения диалога с представителями бизнеса и гражданского общества в целях создания и реализации проектов и программ в сфере культуры, образования и науки;
- ◆ умение управлять проектами, в том числе – разрабатывать креативные инновационные проекты, реализующие региональную политику в сфере культуры, образования и науки, оценивать их социальную и экономическую эффективность с учетом позитивных практик, мирового и отечественного опыта, определяющего стратегические направления деятельности в гуманитарной сфере;
- ◆ умение осуществлять экспертизу проектов и программ в области культуры, образования и науки регионального и местного уровней, отвечающих традициям, потенциалу и потребностям населения конкретных территорий;
- ◆ владение навыками проведения комплексной оценки историко-культурного и научно-образовательного потенциала территории для разработки и реализации проектов территориального развития;
- ◆ владение навыками и технологиями мониторинга ведомственного нормотворчества, административной этики, деловых коммуникаций и деловой культуры управления;
- ◆ умение оценивать эффективность коммерческих и некоммерческих предприятий и организаций, осуществляющих свою деятельность в сфере культуры, образования и науки;
- ◆ владение навыками формирования среды и создания условий, обеспечивающих социализацию магистрантов как профессионалов государственного администрирования и исследователей.

В Международном рейтинге Eduniversal по номинации «Менеджмент в сфере культуры и креативных индустрий (Cultural management / Creative industries management)» программа УСКОН занимает 11-е место в ТОП-50 по итогам 2022 года. Выпускники успешно работают в системе государственного и муниципального управления, в профильных государственных бюджетных организациях культуры и искусства, в бизнес-структурах, некоммерческом секторе экономики и творческих индустриях; занимаются проектной и предпринимательской деятельностью.

Научный руководитель программы «Управление в сфере культуры, образования и науки» – доктор философских наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы РФ, Лауреат премии Правительства РФ в области культуры Ольга Николаевна Астафьева.

Формы обучения: очно-заочная (вечерняя), заочная.

Срок обучения: 2,5 года.

119606, Москва, пр-т Вернадского, 84, корп.1, каб. 3329.

Тел.: +7 (499) 956-94-28, +7 (916) 849-76-08.

E-mail: on.astafyeva@igsu.ru, ay.smirnova@igsu.ru

<http://igsu.ranepa.ru/program/p372/>

УДК 792.8.071.2Самодуров В.В.
ББК 85.323(2=411.2)6-8Самодуров В.В.
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-242-249

Д.Н. ХИСАМОВ

БАЛЕТ БЕЗ ГРАНИЦ ВЯЧЕСЛАВА САМОДУРОВА: ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЯ ТАНЦОВЩИКА НА ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ

Денис Николаевич Хисамов,
Институт современного искусства,
факультет хореографии,
кафедра искусства балетмейстера,
аспирант
Новозаводская ул., д. 27а, Москва, 121309, Россия

ORCID 0009-0005-7375-9282; SPIN 7770-7940
E-mail: KhisamovDenis@icloud.com

Реферат. Вячеслав Владимирович Самодуров представляет собой олицетворение русского современного балета. Период его сотрудничества с труппами Национального балета Нидерландов и Королевского балета Великобритании явился ключевым не только для Самодурова-танцовщика, но и оказал значительное влияние на его будущую деятельность в качестве постановщика и хореографа. Спектакли В.В. Самодурова обладают оригинальными и узнаваемыми стилистическими чертами и вызывают интерес у публики и критики, изучаются театроведами и искусствоведами. В то же время путь Самодурова-танцовщика не получил комплексного осмысления с позиции эволюции его стиля и обра-

за. Данный факт определяет актуальность темы статьи. Цель исследования заключается в выявлении роли и влияния зарубежного периода творчества мастера на формирование его индивидуального стиля в качестве хореографа. Новизна материала заключается в том, что впервые в исследовании научного характера поднимается вопрос о сочетании в творчестве В.В. Самодурова искусства национальной балетной школы и опыта, почерпнутого им в европейском балете. На основе анализа имеющихся фактов биографии мастера, воспоминаний его коллег из европейской труппы и информации, полученной в ходе беседы с ним самим, были сделаны обобщения, свидетельствующие о сохранении творческого опыта В.В. Самодурова, почерпнутого в период его сотрудничества с зарубежными труппами, в современной деятельности на посту художественного руководителя и постановщика Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета («Урал Опера Балет»).

Ключевые слова: Вячеслав Владимирович Самодуров, русский классический танцовщик, национальная школа балета, Мариинский театр, Национальный балет Нидерландов, Королевский балет Великобритании, Академия русского балета

им. А.Я. Вагановой, классический балет, неоклассика, современный балет, театральное искусство.

Для цитирования: Хисамов Д.Н. Балет без границ Вячеслава Самодурова: формирование стиля танцовщика на европейской сцене // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 242–249. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-242-249.

Имя Вячеслава Самодурова сегодня известно не только в России, но и далеко за ее пределами. Постановщик является одним из деятелей отечественной культуры, который пишет современную историю российского балета. Пребывая на посту художественного руководителя труппы Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета («Урал Опера Балет»), В.В. Самодуров вдохнул новую жизнь в творческий коллектив, а постановки мастера неизменно вызывают интерес у публики, критики и балетоведов. В современной литературе, представленной в большей степени отдельными статьями, интервью и критикой в СМИ и информационных буклетах, в ракурсе исследовательского внимания характеризуются постановки В.В. Самодурова и его личность в контексте современного балета. Среди театральных критиков, проявляющих интерес к творчеству В.В. Самодурова как одного из наиболее ярких представителей современного русского балета, следует назвать А. Галайду [1; 2], И. Клепикову [3], А. Гордееву [4], Е. Федоренко [5] и др. В то же время путь Самодурова-танцовщика и процесс формирования его стиля не получили в научно-исследовательской литературе достаточного отражения. Характеризуя методологическую базу исследования, следует отметить, что большое значение для анализа деятельности В.В. Самодурова как представителя современного балета имеют исследования В.Я. Светлова [6], Е. Деготь [7], Н.А. Терентьевой [8], посвященные развитию данного вида искусства на рубеже XX–XXI веков.

Изучение имеющих к настоящему времени фактов из творческой биографии В.В. Самодурова позволило выделить несколько ключевых этапов пути хореографа:

- 1) с 1974 по 1992 г. — детские и юношеские годы: обучение в Академии русского балета им. А.Я. Вагановой;
- 2) 1992–2000 гг. — петербургский период: творческая деятельность в труппе Мариинского театра;
- 3) 2000–2011 гг. — зарубежный период: сотрудничество с Национальным балетом Нидерландов;
- 4) с 2011 г. по 2023 г. — екатеринбургский период: деятельность на посту художественного ру-

ководителя Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета («Урал Опера Балет»).

Формирование индивидуальной манеры мастера неразрывно связано с Академией русского балета им. А.Я. Вагановой — учебным заведением, которое более ста лет выступает отечественной кузницей кадров для классического балета [9]. После окончания учебного заведения в течение восьми лет В.В. Самодуров являлся одним из солистов труппы Государственного академического Мариинского театра. Известно, что подмостки мариинской сцены долгое время способствовали продолжению традиций русского классического балета и в то же время открывали миру новые имена в области музыкально-театрального искусства. Таковым явилось и имя Вячеслава Самодурова, хореография которого сформировалась на основе национальных традиций балета и была переосмыслена в контексте тенденций современной культуры.

Созданные Самодуровым-танцовщиком образы на сцене Мариинского театра характеризуются захватывающим движением, современной хореографией и динамической наполненностью. Критика писала о нем и его коллегах: «...Петров, Самодуров и Пимонов не любят перелагать сюжеты популярных книг и рассказывать бытовые истории. Они верят, что танцу тесно под колпаком литературы, он информативен сам по себе. Узнать современных людей в их балетах удастся не по костюмам, а именно по ритму и энергии движения. Охват большого пространства дает ощущение полноты дыхания» [10].

В завершение петербургского периода творческой деятельности у В.В. Самодурова выкристаллизовались черты танцовщика русской школы, которые впоследствии станут стержнеобразующими для его творчества как постановщика, среди характеристик которого — опора хореографического стиля на методику А.Я. Вагановой; интерес и бережное отношение к традициям Мариинского театра и творчеству Мариуса Петипа; стремление к интеллектуальности в воплощении образа и концепции сюжетов; проявление атлетичности и мужественности как узнаваемых черт в пластике и движениях танцовщика; тенденция к абстрактному переосмыслению классических сюжетов. В одном из своих интервью В.В. Самодуров отметил: «Определить, каковы родовые черты русского танцовщика или русского хореографа, думаю, будет не проще, чем мне ответить на ваш вопрос. Классические традиции русского балета, которые заложили во мне в Вагановской академии, — фундамент еще более прочный, чем у памятников древнеримской архитектуры... в основном, конечно, хореография XX века» [11].

Качественно новый этап творческой деятельности В.В. Самодурова приходится на период 2000–2011 гг. и связан с продолжением карьеры танцовщика на европейской театральной сцене. В это время В.В. Самодуров сотрудничал с Национальным балетом Нидерландов (2000–2003), работал в Королевском балете Ковент-Гардена в Лондоне. Представляясь европейской публике как танцовщик русского стиля с уникальным почерком в хореографии и яркой харизмой, именно здесь В.В. Самодуров осуществил свои первые опыты в качестве постановщика современного балета. Во время работы на европейской сцене формировался его стиль как танцовщика мира. На данном этапе деятельность мастера приобретает мультикультурный характер.

Первым на пути В.В. Самодурова в Европе явился Амстердам, где он заключил контракт с Национальным балетом Нидерландов. Творческим посылом, подтолкнувшим его к выступлениям на европейской сцене, стало желание выйти за рамки классического балета, господствующего в России на рубеже XX–XXI веков. Современной хореографии в Мариинском театре было недостаточно, а так называемый режиссерский театр в балете, за исключением единичных попыток А.О. Ратманского, еще не существовал. В стремлении танцевать разнообразную хореографию В.В. Самодуров и начал свой путь танцовщика в Амстердаме [12].

Стилистические рамки репертуара В.В. Самодурова в Национальном балете Нидерландов были достаточно широки. Он получил возможность сотрудничать с выдающимися хореографами-современниками, соприкоснулся с образцами хореографии лучших представителей балетной режиссуры XX в.: Уильяма Форсайта, Каролин Карлсон, сэра Фредерика Эштона, Кристофера Уилдона, Алексея Ратманского, Марко Гёкке, Уэйна Макгрегора, Йормы Эло и др. В.В. Самодуров принимал участие в постановках разных жанров – от классических до остросовременных, от эпических спектаклей с пышными декорациями до минималистических хореографических повествований. Однако, как отмечал в беседе с автором статьи сам Вячеслав Владимирович, наибольшее влияние на него в период работы в ранге премьеры оказало соприкосновение с хореографией Джорджа Баланчина, Ханса ван Манена, Дэвида Уотсона. В то же время начало карьеры В.В. Самодурова на сцене Национального балета Нидерландов представляет его европейской публике и критике прежде всего как танцовщика русской школы. В этой связи необходимо отметить его участие в постановках двух классических балетов на музыку П.И. Чайковского – «Лебединое озеро» в хореографии Мариуса Петипа и «Спящая красавица» в измененной редакции Питера Райта.

Премьера «Спящей красавицы» Национального балета Нидерландов состоялась в октябре 2000 года. Это была третья попытка воплощения полнометражной постановки балета. Несмотря на то что на купированную постановку П. Райта обрушилось много критики, по мнению большинства рецензентов, величие и академическую красоту балету придали Лариса Лежнина и Вячеслав Самодуров – исполнители главных партий. Самодуров-Принц явился эталоном элегантности и интеллигентности, стиль воплощения образа отличался мощностью и атлетичностью. Критика и рецензенты единогласно охарактеризовали па-де-де В.В. Самодурова и Л.В. Лежниной как грандиозное и апофеозное [13].

Важным для формирования стиля Самодурова-танцовщика, а также приоритетов мастера в амплу постановщика стало обращение к неоклассике, которое состоялось в начале 2000-х гг. на сцене театра Нидерландов. Во время сотрудничества с Национальным балетом Нидерландов В.В. Самодуров впервые соприкоснулся с современной хореографией и неоклассикой. Прежде всего стоит отметить, что огромное влияние в начале 2000-х гг. на мастера оказала хореография основоположника неоклассической традиции в русском балете – Дж. Баланчина. Его постановки опираются на строгую дисциплину эмоций. Во многих спектаклях Дж. Баланчина, напряженных по настроению и языку, присутствует почти жреческая бесстрастность, порой требующая от исполнителя состояния танцевального экстаза. Основой его постановок является музыкальное начало, диктующее особенность строения всей хореографической композиции. Именно приоритет музыкального начала в постановках Дж. Баланчина, так же как и современный стиль хореографа Д. Уотсона, становится близок В.В. Самодурову во время работы в театре Нидерландов. Отказываясь от элементов спектакля, загромаждающих балет и сознание зрителя, Дж. Баланчин создает собственный хореографический канон: балетный спектакль, управляемый идеальными нормами музыки, балет-симфонию или балет-концерт [14, с. 43].

Стремление Дж. Баланчина к симфонизации балета обусловило приоритет мастерства балетной труппы, а не так называемую культуру звезды. Именно в опоре на данный принцип впоследствии, пребывая на посту художественного руководителя труппы «Урал Опера Балет», В.В. Самодуров будет воплощать в жизнь свои хореографические опусы. Симфонизируя балет, Дж. Баланчин вносил изменения и непосредственно в облик артиста, отрицая виртуозность как средство достижения художественной задачи, наоборот, психологизируя его.

Интеллигентность стиля и более глубокое вживание в художественный образ характеризует ма-

неру В.В. Самодурова как представителя русской школы балета, работающего в интернациональной труппе балета Нидерландов. «Русский танцовщик наиболее склонен к литературе, к литературному обобщению и восприятию танца», — рассуждает В.В. Самодуров о танцовщике русской школы на сцене мирового балета [12].

Помимо хореографии Дж. Баланчина, В.В. Самодуров принимал участие в постановках одного из его современников — Джерома Роббинса (1918–1998), американского хореографа и режиссера. По приглашению Дж. Баланчина Дж. Роббинс стал балетмейстером труппы «Нью-Йорк Сити балета», а многолетнее сотрудничество двух балетмейстеров стало уникальным в истории балетного театра в связи с тем, что Дж. Баланчин и Дж. Роббинс представляли полную противоположность друг другу по стилю и принципам работы. Хореографические постановки Дж. Роббинса требовали от В.В. Самодурова уделять внимание артистическим способностям, в то время как в балетах Дж. Баланчина необходимо было сосредоточиться на движениях тела, на их свободе, приходилось иногда выходить за пределы своих технических возможностей.

В период работы в нидерландской труппе В.В. Самодуров также принимал участие в постановках одного из «гроссмейстеров» современного балета — Ханса ван Манена, создателя более 150 балетов с неповторимой и индивидуальной хореографией. Собственный стиль и эстетика прослеживаются во всех его постановках, характеризующихся чистыми линиями, утонченной простотой и отказом от излишеств. Врожденная музыкальность Ханса ван Манена проявляется во всех его произведениях, которые сосредоточены на человеческих отношениях, без анекдотичности или пошлости [15].

Яркой в исполнении В.В. Самодурова явилась постановка Ханса ван Манена «Пять танго» на музыку Астора Пьяццоллы. В этом спектакле хореограф противопоставляет страсть, присущую жанру танго, холодному и рациональному началу балетной техники. Таким образом, в «Пяти танго» перед танцовщиком встает сложная художественная задача — органично сплести воедино элементы аргентинского танго и классического танца. Спектакль не имел определенного сюжета, что давало возможность зрителю проникнуться музыкой композитора и создать индивидуальный художественный образ под воздействием музыки и хореографии. «“Пять танго” — это один из самых моих любимых балетов, потому что на сцене здесь остается только главное. “Пять танго” — как черно-белая фотография: кажется, что снаружи все сдержанно, но внутри кипят страсти», — охарактеризовал содержание постановки В.В. Самодуров [16].

Танцующая фигура артиста в данном спектакле двигалась по темной сцене, выделяясь светлым

силуэтом. Для хореографии характерны плавность и текучесть, сочетающиеся с механической и рациональной точностью движений. В целом мощный и атлетический стиль Самодурова-танцовщика во многом соответствовал насыщенной и сложной хореографии в постановке Ханса ван Манена. Один из премьеров Национального балета Нидерландов, ассистент Ханса ван Манена Александр Жембровский характеризует особенности стиля постановщика следующим образом: «У Ханса ван Манена нет моментов, где бы ты мог просто встать, расслабиться, отдохнуть. Даже если танцовщик стоит в статичной позе, внутри него должно быть движение, энергетика, чтобы держать зрителя постоянно в напряжении» [17].

Балет «Пять танго» стал в некотором роде знаковым для В.В. Самодурова. Спустя несколько лет, в 2013 г., пребывая на посту художественного руководителя балетной труппы «Урал Опера Балет» в Екатеринбурге, мастер способствовал включению «Пяти танго» Ханса ван Манена в репертуар своего коллектива. Постановка осуществлялась при непосредственном содействии приглашенного хореографа-постановщика из Нидерландов — Меа Венемы, ассистента голландского хореографа, балерины, которая в свое время исполнила ведущие партии в 23 балетах Ханса ван Манена. Меа Венема посвящена в технологию хореографии мастера, поэтому более тридцати лет она обучает его стилю танцовщиков по всему миру. Екатеринбургская премьера по замыслу представляла собой точное воспроизведение нидерландской постановки, что было учтено при организации спектакля. Во-первых, он проходил под фонограмму, так как театр выкупил авторские права на музыку. Во-вторых, были выкуплены также авторские права на костюмы — танцовщики облачались в оригинальные наряды, представленные в постановке Ханса ван Манена в Нидерландах, которые изготавливались по голландским эскизам в Екатеринбурге.

В целом, несмотря на то что сотрудничество с Национальным балетом Нидерландов продолжалось всего лишь три года, данный период биографии В.В. Самодурова оказал огромное влияние на дальнейшую творческую судьбу мастера. Европейский опыт, сочетаемый с лучшими традициями вагановской школы, он перенес впоследствии в свою работу в качестве постановщика и художественного руководителя труппы «Урал Опера Балет». В некотором смысле этот опыт станет для Самодурова — художественного руководителя основополагающим. Об этом свидетельствуют высказывания самого Вячеслава Владимировича: «На меня оказала большое влияние работа в Голландии. В чем-то Национальный балет Нидерландов сопоставим с екатеринбургской труппой: оба не имеют собственного исторического репертуара, поэтому свободны в выборе

редакций классических спектаклей. В Голландии, конечно, есть репертуар, который ассоциируется с этим театром, — постановки Руди ван Данцига и Ханса ван Манена. Одной из важнейших своих задач театр видит создание новых спектаклей именно для труппы. Разнообразие — ключевое слово: репертуар должен соответствовать разным вкусам. Эта театральная философия мне близка: театр, сохраняя прошлое, должен всегда думать, что будет в будущем. Любой театр ответствен за будущее балета» [18].

Не менее богатый опыт В.В. Самодуров приобрел во время сотрудничества с труппой Королевского балета Великобритании в 2008–2010 годах. Помимо того что здесь ему удалось соприкоснуться с традициями английского классического балета, именно в этот период он делает первые шаги в качестве хореографа. Данный творческий опыт стал для мастера определяющим. В труппе Королевского балета Великобритании он исполнял преимущественно классический репертуар — от русских спектаклей до постановок английских хореографов, основоположников классической школы английского балета — Нинет де Валуа, Кеннета Макмиллана и многих других. Работа над хореографией английских постановщиков в период сотрудничества В.В. Самодурова с лондонской труппой открыла перед танцовщиком возможность постичь специфику английского стиля классической хореографии. По мнению Вячеслава Владимировича, английский классический балет во многом отличается от русского, он требует больше конкретности, аккуратности в исполнении и лаконичности. Помимо этого, в английской культуре сложились тесные связи между балетом и драматическим театром. У британских танцовщиков В.В. Самодуров учился более детализированной в драматическом смысле манере исполнения партий [5].

Деятельность В.В. Самодурова в труппе Королевского балета Великобритании способствовала установлению многочисленных творческих связей, которые впоследствии продолжились на новом уровне в период руководства В.В. Самодуровым труппой «Урал Опера Балет». Так, одним из ярких танцевальных тандемов лондонского балета в 2000-х гг. был дуэт В.В. Самодурова и Сары Лэмб — примы-балерины Королевского балета Великобритании. Вместе с ней Вячеслав Владимирович исполнил множество ролей в спектаклях, главным образом в русской классике, среди которых «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Золушка», «Щелкунчик», «Сильфида», «Манон», «Лебединое озеро», «Тарантелла» в хореографии Дж. Балanchина, «Голоса весны» и др. Одной из наиболее ярких постановок, осуществленных тандемом Самодуров — Лэмб, явился балет «Лебединое озеро». Его премьера на сцене театра Ковент-Гарден состоя-

лась в 2004 году. Исполнителей главных партий — В.В. Самодурова и Сару Лэмб — критика называла «русской парой» из-за того, что они оба получили образование у русских педагогов. Сама артистка отметила, что сотрудничество с Вячеславом Самодуровым имеет в ее жизни большое значение. Обоих танцовщиков объединила классическая школа: Татьяна Легат, педагог Сары Лэмб, также являлась представительницей вагановской школы. На общности творческих интересов и на любви к русской балетной классике основывался тандем В.В. Самодурова и Сары Лэмб [19].

Сохранившиеся творческие связи с Сарой Лэмб до настоящего времени способствуют преемственности традиций отечественной и европейской школы балета, а также являются подтверждением высокой оценки творчества Вячеслава Владимировича в качестве танцовщика и руководителя балетной труппы со стороны его коллег. Следует также отметить, что в 2010 г. В.В. Самодуров осуществил одну из первых постановок именно для Сары Лэмб. Премьера хореографической миниатюры была исполнена балериной на малой сцене Королевского балета Великобритании. Работа с данной труппой способствовала формированию у В.В. Самодурова собственного видения классических и современных сюжетов хореографии. Многие из постановок, в которых он принимал участие как танцовщик, впоследствии были переосмыслены им как хореографом. Примером тому может служить балет «Ундина» на музыку Ханса Вернера Хенце, поставленный одним из самых ярких английских хореографов XX в. Фредериком Аштоном. Премьера «Ундины» в хореографии В.В. Самодурова состоялась в 2016 г. на сцене Большого театра в Москве. От постановки Ф. Аштона В.В. Самодуров оставил лишь музыку и название. Содержание хореографии было продиктовано музыкальной партитурой Х.В. Хенце. В то же время в этой постановке В.В. Самодурову удалось абстрагироваться от сюжета сказки Фридриха де ла Мотт Фуке, актуализировав в ней эмоциональное, а не действенное начало. В 2011 г. В.В. Самодуров стал сотрудничать с берлинской труппой, однако вскоре принял приглашение возглавить Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета, получивший под его руководством новое название — «Урал Опера Балет». Так завершился зарубежный период его творчества, который был насыщенным и трудоемким.

Таким образом, оценивая значение зарубежного периода творческой деятельности В.В. Самодурова для его утверждения в мире современного балета как представителя русской школы, следует отметить, что именно благодаря сотрудничеству танцовщика с ведущими европейскими труппами намечались творческие интересы В.В. Самодуро-

ва, которые проявились с новой силой и переосмыслились с учетом приобретенного опыта в его последующей деятельности. Прежде всего это неоклассика и постановки современных хореографов. Помимо этого, на данном этапе жизненного и творческого пути мастера в некоторой степени было сформировано его мировое имя. Так, в период работы в Лондоне Вячеслав Владимирович сократил свое труднопроизносимое на английском языке имя до «Слава». Сегодня Слава Самодуров — одна из ярчайших фигур в мировой хореографии.

Значение зарубежного периода в творческой биографии В.В. Самодурова заключается в соприкосновении с разнообразной хореографией, перенятии опыта ведущих европейских балетных трупп, формировании продуктивных творческих связей с танцовщиками и постановщиками, которые получили новое развитие во время работы В.В. Самодурова на посту художественного руководителя труппы «Урал Опера Балет».

Список источников

1. Галайда А. Вячеслав Самодуров: «Сюжетно балеты Мариуса Петипа мне воспринимать сложно — я не любитель бразильских сериалов» // ClassicalMusicNews : сайт. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vyacheslav-samodurov-200-petipa/> (дата обращения: 26.03.2023).
2. Галайда А. Вячеслав Самодуров: Романтизм — это побег // Ведомости : сетевое издание. 2016. 21 июня. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/22/646241-vyacheslav-samodurov-romantizm-eto-pobeg> (дата обращения: 26.03.2023).
3. Клепикова И. «Послушный мальчик, но с характером» // Областная газета : сетевое издание. URL: <https://www.oblgazeta.ru/culture/18023/> (дата обращения: 26.03.2023).
4. Гордеева А. «Минорные сонаты» — балет без сюжета, поэтому хореограф Слава Самодуров объяснял артистам, «про что движение» // Time Out. Санкт-Петербург. URL: <https://www.timeout.ru/spb/feature/12198> (дата обращения: 26.03.2023).
5. Федоренко Е. Вячеслав Самодуров: «В Большом театре скучаю по Екатеринбургу» // Культура : электронная газета. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/136806-vyacheslav-samodurov-tanets-sposoben-govorit-sam-za-sebya> (дата обращения: 26.03.2023).
6. Светлов В.Я. Современный балет. Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. 285 с.
7. Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2000. 224 с.
8. Терентьева Н.А. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности: общероссийский и региональный аспекты : дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2014. 207 с.
9. Силкин П.А. Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова : монография. Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2012. 137 с.
10. Главные герои современного российского балета — кто они? Истории номинантов премии «Золотая маска» // BURO : электронный портал. URL: <https://www.buro247.ru/lifestyle/photo-reports/22-mar-2022-golden-mask.html> (дата обращения: 26.03.2023).
11. Дымова С. Слава Самодуров: «Я даю очень мало свободы» // Фонтанка.ru. URL: <https://www.fontanka.ru/2010/07/07/011/> (дата обращения: 26.03.2023).
12. Хисамов Д.Н. Интервью с Вячеславом Самодуровым от 18.06.2022 года : [расшифровка аудиозаписи]. Материал не опубликован.
13. Хэгман М. «Спящая красавица» с Ларисой Лежниной и Вячеславом Самодуровым, Национальный балет Нидерландов, Амстердам, 25 октября 2000 года // Московский музыкальный вестник. URL: https://www.mmv.ru/reviews/12-12-2000_legnina.htm (дата обращения: 26.03.2023).
14. Левенков О.Р. Джордж Баланчин. Пермь : Книжный мир, 2007. Ч. 1. 382 с.
15. Over Hans van Manen // Nationale opera & balet. URL: <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen-foundation> (дата обращения: 26.03.2023).
16. Тарасова О., Саливончук А. Премьера балета в Оперном: одиночество в Арктике, «классика» в пачках и, возможно, «атомный взрыв» // Новый день : интернет-портал. URL: <https://newdaynews.ru/ekb/423082.html> (дата обращения: 26.03.2023).
17. Лисицын П. Балет «Пять танго» Ханса ван Манена впервые поставят в России // РИА Новости. Культура. URL: <https://ria.ru/20130205/921344877.html> (дата обращения: 26.03.2023).
18. Галайда А., Андреева Т. Вячеслав Самодуров стал лидером одного из крупнейших российских театров // Российская газета : интернет-портал. URL: <https://rg.ru/2014/05/06/samodurov-poln.html> (дата обращения: 26.03.2023).
19. Яицкая Л. Сара Лэмб: «Моя первая встреча с Майей Плисецкой произошла благодаря Славе Самодурову» // DANCERUSSIA.RU : интернет-портал. URL: <http://dancerussia.ru/publication/628.html> (дата обращения: 26.03.2023).

Ballet without Borders by Vyacheslav Samodurov: the Formation of the Dancer's Style on the European Stage

Denis N. Khisamov

Institute of Modern Art, 27a Novozavodskaya str.,
Moscow, 121309, Russia
ORCID 0009-0005-7375-9282; SPIN 7770-7940
E-mail: KhisamovDenis@icloud.com

Abstract. *Vyacheslav Vladimirovich Samodurov is the embodiment of Russian modern ballet. The period when he worked with the companies of the Dutch National Ballet and the Royal British Ballet was a key one not only for Samodurov as a dancer, but also had a significant influence on his future activities as a director and choreographer. Samodurov's productions have original and recognizable stylistic features and are of interest to audiences and critics, and are studied by theater and art historians. Samodurov's productions have original and recognizable stylistic features and are of interest to audiences and critics, and are studied by theater and art historians. At the same time, the path of Samodurov-dancer has not received a comprehensive comprehension from the perspective of the evolution of his style and image. This fact determines the relevance of the topic of the article. The purpose of the research is to identify the role and influence of the foreign period of the master on the formation of his individual style as a choreographer. The novelty of the article lies in the fact that for the first time a study of a scientific nature raises the question of combining the art of Samodurov's national ballet school and the experience he gained in the European ballet. On the basis of analysis of the available facts of Samodurov's biography, memoirs of his colleagues from the European companies, and information obtained in conversations with the choreographer, generalizations were made which testify to preservation of V.V. Samodurov's creative experience. A generalization has been made to show that the artistic experience of Samodurov, gained during his period of collaboration with foreign companies, has been preserved in his contemporary work as Artistic Director and Director of the Ekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theatre (also known as the "Ural Opera Ballet").*

Key words: Vyacheslav Vladimirovich Samodurov, Russian classical dancer, National Ballet School, Mariinsky Theater, National Ballet of the Netherlands, Royal Ballet of Great Britain, Vaganova Academy of Russian Ballet, classical ballet, neoclassical, contemporary ballet, theatrical art.

Citation: Khisamov D.N. Ballet without Borders by Vyacheslav Samodurov: the Formation of the Dancer's

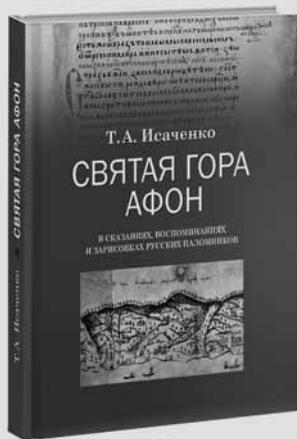
Style on the European Stage, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 242–249. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-242-249.

References

1. Galaida A. Vyacheslav Samodurov: "It's Difficult for Me to Perceive Marius Petipa's Ballets Narratively – I'm not a Fan of Soap Operas", *ClassicalMusicNews: website*. Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vyacheslav-samodurov-200-petipa/> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
2. Galaida A. Vyacheslav Samodurov: Romanticism Is an Escape, *Vedomosti: setevoe izdanie*. 2016. 21 iyunya [Vedomosti: online edition, June 21, 2016]. Available at: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/22/646241-vyacheslav-samodurov-romantizm-eto-pobeg> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
3. Klepikova I. "The Strong in Spirit Good Boy", *Oblastnaya Gazeta: setevoe izdanie*. [Regional Newspaper: online edition]. Available at: <https://www.oblgazeta.ru/culture/18023/> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
4. Gordeeva A. "Sonata in a Minor Key" – a Ballet without a Plot, so the Choreographer Slava Samodurov Explained "the Language of Dance" to the Artists, *Time Out. Saint-Petersburg*. Available at: <https://www.timeout.ru/spb/feature/12198> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
5. Fedorenko E. Vyacheslav Samodurov: "I Miss Yekaterinburg at the Bolshoi Theater", *Kul'tura: ehlektronnaya gazeta* [Culture: electronic newspaper]. Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/136806-vyacheslav-samodurov-tanets-sposoben-govorit-sam-za-sebya> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
6. Svetlov V.Ya. *Sovremennyyi balet* [Contemporary Ballet]. St. Petersburg, Lan': Planeta Muzyki Publ., 2009, 285 p.
7. Degot E. *Russkoe iskusstvo XX v.* [Russian Art of the 20th Century]. Moscow, Trilistnik Publ., 2000, 224 p.
8. Terentieva N.A. *Klassicheskii balet: rol' i funktsii v khudozhestvennoi kul'ture sovremennosti: obshcherossiiskii i regional'nyi aspekty* [Classical Ballet: The Role and Functions in the Artistic Culture of Modernity: All-Russian and Regional Aspects], cand. cultural sci. diss. Chelyabinsk, 2014, 207 p.
9. Silkin P.A. *Russkaya shkola klassicheskogo tantsa. Agrippina Yakovlevna Vaganova: monografiya* [Russian Classical Dance School. Agrippina Yakovlevna Vaganova: monograph]. St. Petersburg, Akademiya Russkogo Balleta im. A.Ya. Vaganovoi Publ., 2012, 137 p.
10. Who Are the Main Characters of Contemporary Russian Ballet? The Winners of the "Golden Mask" National Theatre Award, *BURO*. Available at: <https://www.buro247.ru/lifestyle/photo-reports/22-mar-2022-golden-mask.html> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
11. Dymova S. Slava Samodurov: "I Give Very Little Freedom", *Fontanka.ru*. Available at: <https://www.fontanka.ru/2010/07/07/011/> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).

12. Khisamov D.N. *Interv'yu s Vyacheslavom Samodurovym ot 18.06.2022 goda: rasshifrovka audiozapisi* [Interview with Vyacheslav Samodurov, June 18, 2022: transcript of the audio recording].
13. Haegeman M. "The Sleeping Beauty" with Larisa Lezhnina and Vyacheslav Samodurov, Dutch National Ballet, Amsterdam, October 25, 2000 *Moskovskii muzykal'nyi vestnik* [Moscow Musical Herald]. Available at: https://www.mmv.ru/reviews/12-12-2000_legnina.htm (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
14. Levenkov O.R. *George Balanchine*. Perm, Knizhnyi Mir Publ., 2007, part 1, 382 p. (in Russ.).
15. Over Hans van Manen, *Nationale Opera & Balet*. Available at: <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen-foundation> (accessed 26.03.2023).
16. Tarasova O., Salivonchuk A. The Premiere of the Ballet at the Opera Theatre: Loneliness in the Arctic, "Classics" in Ballet Tutus and Probably "Atomic Explosion", *Novyi den': internet-portal* [New Day: internet-portal]. Available at: <https://newday-news.ru/ekb/423082.html> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
17. Lisitsyn P. "Five Tangos" by Hans van Manen Will Be Staged for the First Time in Russia, *RIA Novosti. Culture*. Available at: <https://ria.ru/20130205/921344877.html> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
18. Galaida A., Andreeva T. Vyacheslav Samodurov Became the Artistic Director of One of the Largest Russian Theatres, *RG.RU: internet-portal*. Available at: <https://rg.ru/2014/05/06/samodurov-poln.html> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).
19. Yaitskaya L. Sarah Lamb: "The First Meeting with Maya Plisetskaya Happened Thanks to Vyacheslav Samodurov", *DANCERUSSIA.RU: internet-portal*. Available at: <http://dancerussia.ru/publication/628.html> (accessed 26.03.2023) (in Russ.).

НОВИНКА



Исаченко Т.А. Святая гора Афон в сказаниях, воспоминаниях и зарисовках русских паломников XVI–XIX веков / Т.А. Исаченко ; Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2023. 443, [1] с. : ил.

В новой работе доктора филологических наук, лауреата Макариевской премии, главного научного сотрудника Центра по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе Российской государственной библиотеки Татьяны Александровны Исаченко рассматриваются источники, вывезенные с Афона на Русь или составленные на Афоне, переписанные в русских монастырях и записанные по «расспросным речам» со слов афонских монахов. Особое внимание уделено автографам XVII в. – чудовского иеродиакона Дамаскина и его «Сказанию», «Проскинитарию» Иоанна Комнина Моливда, редкому автографу преподобного Паисия Величковского, обнаруженному в собрании Е.В. Барсова, афонским текстам в библиотеках наместников Свято-Троицкой Сергиевой лавры Антония (Медведева) и Леонида (Кавелина). Значительный ряд документов публикуется впервые.

Подробная информация:

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

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

С.Ю. ГАМАЛЕЙ

СПЕКТАКЛЬ «РЫЧИ, КИТАЙ!» В ПОСТАНОВКЕ КИТАЙСКОГО ТЕАТРА РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ (ВЛАДИВОСТОК)

София Юрьевна Гамалей,
Дальневосточный юридический институт
Министерства внутренних дел России,
кафедра государственно-правовых дисциплин,
доцент
Казарменный пер., д. 15, Хабаровск, 680020, Россия

кандидат исторических наук, доцент
ORCID 0000-0001-6401-1663; SPIN 1179-6905
E-mail: S.U.Gamaley@mail.ru

Реферат. В статье исследуются особенности постановки спектакля Китайского театра рабочей молодежи «Рычи, Китай!». Анализ данного спектакля предпринимается впервые и является актуальным, так как взаимодействие между Россией и Китаем выходит на новый уровень, а в условиях имеющегося исторического опыта культурного сотрудничества можно создать качественную базу для эффективного развития российско-китайских отношений на современном этапе.

Целью исследования стало изучение и анализ особенностей уникального спектакля, поставленного в 1935 г. на сцене Китайского театра рабочей молодежи во Владивостоке — «Рычи, Китай!» по одноименной пьесе С.М. Третьякова. Для достижения цели автор раскрывает содержание этой революционной по своему смыслу пьесы, пишет о ее первой постановке на сцене театра им. Вс. Мейерхольда, которая и привлекла внимание режиссеров других театральных коллективов к данной пьесе, анализирует специфику репетиционного периода работы Китайского театра рабочей молодежи (ТРАМа) над спектаклем и раскрывает особенности самого спектакля. В работе применяется комплексный метод, который объединил источниковедческий анализ статей из периодических изданий и ком-

плексный анализ спектакля путем изложения положительных и отрицательных моментов премьерной постановки, о которых сообщали в своих статьях журналисты газеты «Красное знамя». Научная новизна исследования состоит в том, что в статье впервые указываются имена и фамилии актеров, сыгравших на сцене Китайского театра рабочей молодежи. В заключение проведенного исследования делается вывод о несомненной важной роли, которую сыграл спектакль «Рычи, Китай!» в творческой деятельности театра и складывающейся в 1930-е гг. социокультурной обстановке в Дальневосточном регионе. При этом автор отмечает, что, несмотря на закрытие китайского театра в 1938 г., на арест его директора и некоторых актеров, расстрел автора пьесы С.М. Третьякова и Вс. Мейерхольда, интерес к данному спектаклю в той форме, в которой он был показан в 1930-х гг., может появиться и сегодня.

Ключевые слова: китайский театр, спектакль «Рычи, Китай!», режиссура, Вс. Мейерхольд, театр рабочей молодежи, ТРАМ, Краевой китайский театр, С.М. Третьяков, П.З. Кириченко.

Для цитирования: Гамалей С.Ю. Спектакль «Рычи, Китай!» в постановке Китайского театра рабочей молодежи (Владивосток) // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 250—257. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-250-257.

Революционные события 1917 года, произошедшие в России, способствовали росту революционного движения как в странах Запада, так и Востока. Именно Китай на Востоке стал местом массового антиимпериалистического движения в 1919 году. Естественно, что данные события привлекли внимание большевиков, кото-

рые, провозглашая лозунг о мировой революции, хотели его воплощения в рамках отдельных стран. В результате на протяжении 1920-х гг. интерес к Китаю, к его внутренним проблемам, культуре возрастал. Газеты еженедельно освещали события, происходящие в стране. Художники, писатели публиковали свои новые работы, в центре внимания которых оказывались актуальные политические и экономические проблемы, переживаемые Китаем в тот период.

ПЬЕСА С.М. ТРЕТЬЯКОВА «РЫЧИ, КИТАЙ!»

Свое стихотворение «Прочь руки от Китая» В.В. Маяковский опубликовал в 1925 году. Под его влиянием С.М. Третьяков создал пьесу «Рычи, Китай!»¹. Это была первая пьеса, основанная на реальных событиях, свидетелем которых был сам автор.

С.М. Третьяков в годы Гражданской войны работал на Дальнем Востоке, публиковался в местных изданиях под псевдонимом Те Цзекэ [1, с. 143]. В 1920-е гг. он читал лекции в Пекинском университете, именно в это время и произошли трагические события, которые заставили журналиста написать данное произведение. Так, в 1925 г. во время студенческой демонстрации английское командование дало распоряжение о расстреле участников. Это привело к кровопролитию и к продолжению массовых протестов против империалистов. Позднее в своих письмах С.М. Третьяков писал: «Память запечатлела залитые кровью рабочих и студентов улицы Пекина» [2, с. 32].

Эту боль и несправедливость в отношении китайского народа и попытался воплотить С.М. Третьяков в своем произведении «Рычи, Китай!». В основу сюжета были положены реальные события, происходящие в 1923 г. в городе Ваньсянь. Хотя в самой пьесе данный сюжет изложен сообразно обобщенно-поэтическим принципам футуристической поэтики — не представлен автором в конкретике. Первичное название пьесы — «События 9 звеньев» — подчеркивало ее документальную основу [3, с. 59]. Сюжет, положенный в основу пьесы, рассказывал читателю об иностранном торговце, который пытался дешево купить китайские товары, однако китаец-лодочник не согласился с предлагаемой ценой. Во время развязавшейся между ними ссоры

¹ Встречается два варианта написания названия — «Рычи Китай» и «Рычи, Китай!». Российская государственная библиотека использует второй вариант, который мы употребляем в тексте. В библиографии мы приводим название так, как оно дано в оригинале.

иностранец случайно упал в воду и захлебнулся, китаец скрылся. Естественно, что командир английского судна, на котором приехал погибший, под угрозой пушек потребовал от жителей городка казни двух человек. Китайцы бросили жребий, в результате два невинных человека были расстреляны [4, с. 93].

Но не линия сюжета привлекает внимание к этой пьесе, а те образы, которые были заложены автором. Перед нами предстают обычные люди, трудящиеся — китайцы, которые живут и работают в своей стране. Американцы-империалисты — не «мрачные злодеи», как ранее их представляли в своих статьях журналисты начала 1920-х годов. Это такие же люди, но их переполняют чувства жестокости, корысти. Поступки, совершаемые ими, способны внушить лишь отвращение и ненависть, поскольку в цивилизованном мире кровная месть, а именно так можно оценить смерть двух человек взамен гибели торговца, является проявлением варварских традиций, неуважения к закону и правам человека.

Поэтому после совершенной казни люди, которые были виноваты лишь в том, что они принадлежали к другой национальности, в едином порыве встают на борьбу с иноземным влиянием. «Китай рычит» от несправедливости и готов низложить гнет империалистов.

ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ «РЫЧИ, КИТАЙ!» В ТЕАТРЕ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

Впервые данная пьеса была поставлена в 1926 г. в театре Вс. Мейерхольда его учеником В.Ф. Федоровым, который использовал методы, применяемые в постановке «Бубус»². Оценка данного спектакля в средствах массовой информации была восторженной. Журналисты писали, что «Рычи, Китай!» по-своему оказывает политическое, агитационное воздействие на зрителя и является высочайшей заслугой театра Вс. Мейерхольда. Спектакль «вскрывал те социальные и политические силы, которые приведут в содрогание европейские органы власти» [5]. И действительно, в данной постановке режиссеру удалось использовать методы, присущие драматургии Вс. Мейерхольда, — единение музыкальных и сценических приемов: «...музыкальных тем, паузы в музыке и без музыки, пантомима, художественные декорации (когда на сцене соорудили водоем, наполненный водой, чтобы реали-

² Методы социомеханики, литомонтажа, основанные на определенном организованном сочетании слова, жеста и музыки.

стично показать трагедию, разыгравшуюся на р. Янцзы) — все было единым целым». Кульминационным моментом стал последний акт спектакля, когда режиссер, используя медленный темп в соединении со стонами страдания, издаваемыми актерами, их уникальной жестикуляцией, передает мучительную трагедию масс, встающих перед зрителем из небытия. Уникальной в спектакле была эпизодичная роль боя-китайчонка, которая позднее станет хрестоматийной, поскольку в ней актрисе театра М.И. Бабановой удалось соединить яркую выразительность и обостренный внутренним психологизмом образ [6].

Отдельная критика в адрес постановки все-таки присутствовала. Например, в журнале «Жизнь искусства» в статье, посвященной анализу спектакля «Рычи, Китай!», указывалось: «В первом же акте пьесы режиссер заставляет китайских грузчиков на протяжении 10–15 минут перетаскивать со сцены стотонные тюки с чаем, а затем волочить еще и огромный котел, и за это время действие пьесы не продвигается вперед, а зритель ждет, когда весь это груз перетащат и начнут первый акт. Кроме того, спектакль очень перегружен этнографией, В.Ф. Федоров использовал очень много предметов китайского быта, демонстрируя их зрителю, опять же в ущерб темпу пьесы, которая должна захватывать» [5].

Но, несмотря на неоднозначность оценок, пьеса имела успех и в течение шести лет входила в репертуар театра. Вслед за театром Вс. Мейерхольда ее представили в Америке, Австралии, Японии, Германии; на протяжении трех лет показали более ста раз. Летом 1931 г. она успешно шла на сцене Токио. В 1929 г. «Рычи, Китай!» перевели на китайский язык, что позволило поставить ее на китайской сцене.

КИТАЙСКИЙ ТЕАТР РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ ВО ВЛАДИВОСТОКЕ

Именно поэтому в 1935 г. спектакль «Рычи, Китай!» был показан коллективом единственного существующего в СССР Китайского театра рабочей молодежи г. Владивостока. Дальний Восток всегда был неким средоточием китайской культуры. Еще в период заселения русскими Приморья и Приамурья китайцы являлись крупной диаспорой, проживающей на данной территории ввиду регулярной торговли с местными жителями. В эпоху строительства первых городов китайцы сохранили свой численный состав, организовав китайские слободы, в которых существовали китайские театры как места развлечений

и отдыха китайских граждан. Китайские театры ставили пьесы классической китайской драматургии и работали в ранее сложившихся в китайских театрах традициях [7, с. 126]. Как отмечает в своих работах Л.В. Преснякова, роль театра в жизненном укладе китайцев была очень велика, «театр был способом отрешиться от житейских забот, пожить по-иному» [8, с. 115].

С установлением советской власти, а позднее в условиях Гражданской войны китайские театры продолжали свою работу. К середине 1920-х гг. во Владивостоке, Хабаровске, Благовещенске, Уссурийске и на Сахалине существовали китайские театральные труппы [9, с. 176]. После конфликта на Китайско-Восточной железной дороге (КВЖД) отношение к китайским гражданам стало негативным, начались конфликты между китайцами и русскими, многие китайцы покинули Дальний Восток, в этой связи часть китайских театров закрылась. К 1928 г. лишь в Хабаровске и Владивостоке китайские актеры продолжали работать по старинке, на что и обратил внимание журналист ежедневной газеты Владивостокского окружного ВКП(б) «Красное знамя», заявив, что не следует закрывать китайский театр, его надо преобразовать, добавить в репертуар новые пьесы на актуальную тематику, сделать театр близкий рабочему классу [10, с. 3].

В результате в 1929 г. на состоявшемся Съезде работников искусств было принято решение о реорганизации театрального дела в крае, в том числе это касалось и китайских трупп. Было решено сохранить и поставить под государственное руководство китайский театр, существовавший во Владивостоке. В результате это было реализовано, Китайский театр в Хабаровске был закрыт и в регионе стал работать единственный коллектив, обслуживающий китайское население Дальневосточного края [11].

Однако спустя несколько лет на базе существующего Китайского театра появился отдельный коллектив под названием «Китайский ТРАМ». Отметим, что развитие репертуара в данных коллективах в значительной степени обуславливалось спецификой комплекса факторов, влияющих на формирование социально-культурной среды, сформированной на Дальнем Востоке. К тому же в это время театральное искусство развивалось не только как профессиональное, но и как самодеятельное [12, с. 123].

Театры рабочей молодежи (ТРАМы) были уникальным явлением 1920–1930-х гг. и служили для пропаганды социалистических идей. Чаще всего их создателями становились обычные люди, не имеющие актерского образования, но их главной целью была работа над пьесами, которые бы показывали особенности той «революционной эпохи», во вре-

мена которой они жили. ТРАМы выполняли роль синтетического театра, соединяя имеющиеся старые театральные традиции с самодеятельным искусством [13]. Поэтому неслучайно большинство ТРАМов были созданы при уже существующих коллективах.

Во Владивостоке первый ТРАМ появился по инициативе Дальневосточного краевого комитета (Далькрайкома) ВЛКСМ. Несмотря на малочисленность актерской труппы, коллектив показывал свои постановки в рабочих клубах Артёма, Владивостока, Спасска, Сучана (Партизанска). Успех коллектива способствовал реализации инициативы ТРАМа и пионерской организации по созданию в 1931 г. пионер-ТРАМа [9, с. 177].

В 1931 г. Далькрайком ВКП(б) предложил организовать во Владивостоке Китайский ТРАМ, поскольку существующий в городе китайский театр работал в своем традиционном стиле. Это, по мнению членов Далькрайкома, не позволяло китайскому театральному искусству стать популярным в рабочей среде и, как следствие, его культурно-воспитательная роль была невысока.

В результате существующая в городе китайская совпартшкола из своего состава выдвинула группу рабочих энтузиастов, которые организовали самодеятельный коллектив, больше напоминающий агитбригаду. На протяжении нескольких лет он занимался творческими поисками своего собственного стиля: пытались ставить пьесы на русском языке, но они не нашли отклик в китайской среде; уходили на традиционные формы в постановках, что привело к конфликтам с Краевым китайским театром [14, с. 46]. В результате определен стиль, соединенный с китайской театральной традицией в пьесах собственного сочинения на актуальные темы, был найден. Писатель А.А. Фадеев, посетивший Владивосток в 1933–1934 гг., восторженно отозвался о данном коллективе, назвав его «революционным театром, которого нет и не может быть в гоминьдановском Китае» [15].

Вырабатывая собственные творческие традиции, Китайский ТРАМ постоянно был в поиске новых пьес, которые бы отображали жизнь трудового народа и его революционную борьбу за свои неотъемлемые права. Именно этим объясняется выбор коллектива в 1935 г. пьесы «Рычи, Китай!» в качестве новой премьеры [16], поскольку данная пьеса позволяла показать зрителю актуальную для того времени проблему — острый социальный конфликт между угнетаемыми народами и империалистами. Данный сюжет мог заинтересовать русских зрителей, проживающих в Приморье, и стать агитационным спектаклем для китайского зрителя, ввиду отказа от традиционных форм, свойственных китайской классической драматургии.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕМЬЕРНОГО ПОКАЗА СПЕКТАКЛЯ В КИТАЙСКОМ ТРАМЕ

Директор Китайского ТРАМа П.З. Кириченко в декабре 1934 г. был откомандирован в Москву для получения пьесы «Рычи, Китай!» в специальной переработке. В конце декабря 1934 г. из Москвы для работы в Китайском ТРАМе приехал режиссер-драматург М. Хардин, в прошлом художественный руководитель Дальневосточного краевого театра рабочей молодежи. Именно ему и было поручено подготовить новый спектакль объединенными силами китайского театра и китайского ТРАМа. Уже в феврале был утвержден актерский состав, и труппа приступила к репетиционной работе. Постановщик спектакля и главный режиссер театра М. Хардин сделал ставку на интернациональную доходчивость действия. Для этого во время репетиций все участники будущего спектакля ставили и разыгрывали всевозможные этюды: без слов играли пьесу, вырабатывали мимику, точные рисунки при жестикуляции. Авторский текст спектакля остался нетронутым, конфликт как ключевой момент пьесы не просто сохранил свой накал, а был представлен ярче. В спектакле решено резко обозначить купца Тай-ли и уездного начальника, представителя местной власти Сен-джена, которые во время требования казни английскими военными передают им ваньсяньских лодочников. Тем самым они олицетворяли союз китайского правительства с угнетателями китайского народа. Кроме того, в спектакле было решено подчеркнуть и роль кочегара, которого сыграл актер Шэн Вэйцин. По сюжету пьесы он стал предводителем организованного пролетариата; данная роль в качественном исполнении китайского актера стала более яркой в соответствии с «духом» того времени [17].

Сам спектакль было решено поставить абсолютно реалистичным, это отобразилось в первую очередь в оформлении мест действия: порт, канонерка. Актеры не только были одеты в современные костюмы, они и играли в реалистичных тонах. Отметим, что сам переход от привычных условностей пьесы с несколькими меняющимися сюжетами, изведенными положениями, характер которых, согласно канонам традиционного китайского театра, был определен сотнями лет, к современному реалистичному спектаклю требовал большой смелости и художественной убежденности со стороны режиссуры. Пойти на данный эксперимент М. Хардин не побоялся.

Художественным оформлением спектакля занимался художник театра им. М. Горького (Владивосток) И.В. Мячин. С целью избегания русификации спектакля он изучал постановочные принципы старого китайского театра. Музыка к пьесе была заказана заведующему музыкальной части Краевого театра музыкальной комедии (Хабаровск) композитору Д.Д. Пекарскому. Для ее утверждения директор китайского ТРАМа П.З. Кириченко и главный режиссер театра М. Хардин специально ездили в Хабаровск. Кроме того, при создании спектакля П.З. Кириченко постоянно посредством писем связывался с автором пьесы С.М. Третьяковым, который давал различные советы для усовершенствования постановки [18]. Таким образом, появившийся в 1935 г. на сцене Китайского театра рабочей молодежи спектакль был делом всех крупных театральных коллективов, существовавших в регионе в тот период. Видимо, понимая, насколько данный спектакль является пропагандистским для китайских и русских рабочих, проживающих в регионе, талантливые люди пытались оказать посильную помощь в постановке молодому одаренному коллективу. Спектакль объединил все творческие силы региона, способствовал формированию складывающегося социокультурного пространства, когда каждая национальная группа могла реализовать свои культурные потребности.

Как отмечал в интервью газете «Красное знамя» режиссер спектакля М. Хардин, «спектакль преследует две цели. Первая заключается в том, чтобы показать китайскому зрителю спектакль, воспитывающий в нем волю к борьбе. И вторая — показать русскому зрителю китайский театр, ведь большинство русских людей, проживающих во Владивостоке, не были знакомы с китайским театром и его творчеством, с богатой культурой китайского народа. Ведь для большинства китайский театр “не идет вперед”, он показывает старые китайские пьесы, в то время как новый зритель нуждается в революционных пьесах. А постановка спектакля “Рычи, Китай!” будет способствовать не просто привлечению внимания к театру, а перестройке его работы. В театр потянется русский зритель, китайское искусство войдет в массы» [17].

Премьера спектакля «Рычи, Китай!» под руководством директора театра П.З. Кириченко состоялась 31 мая 1935 года. В процесс работы над ним были включены актеры Китайского ТРАМа (Чен Ба-чен, По Ен-ну) [17] и актеры Краевого китайского театра. Естественно, что на начальном этапе не обошлось без конфликтов: участники Краевого китайского театра неохотно принимали модернизированный постановочный процесс. Однако в ходе совместной работы актеры сблизились и стали перенимать друг у друга техники, приемы актерско-

го мастерства. Спектакль способствовал единению коллективов.

Из исполнителей в данном спектакле, по мнению журналистов, выделялся актер Чен-Баоцини, сыгравший роль лодочника Вана. Обладающий ярким темпераментом, он сумел передать весь драматизм положения Вана, обреченного на смерть. Хорошо показали себя артисты Ван Кэин (старик-лодочник), У Куйи (лодочник Апи), Шэн Вэйцин (кочегар радиостанции), Бай Жунпу (капитан канонерки), Чжан Шоусян (мистер Брюшель), Мин Юэсян (жена Вана), Шан Юйлан (слуга на канонерке) и др. [19]. Имена этих актеров были известны китайскому зрителю, но русский познакомился с ними впервые.

Анализируя данный спектакль, следует подчеркнуть, что в нем была совершена попытка не просто показать специфику жизни китайского народа, а выявить проблему «власти денег». Этот мотив легко проследить на протяжении всего спектакля, он является неким цементирующим центром, через который проходит проблема ценностей. Она разворачивается в разных аспектах. Так, в первом акте пьесы обсуждается оплата агентом труда китайца-лодочника, затем стоимость кожи, далее говорят о цене девочки — дочери лодочника Чи. И, наконец, кульминацией стала цена жизни англичанина, утонувшего из-за своей жадности. И эта цена соответствовала жизни двух китайцев в обмен на жизнь одного белого.

Вся эта глубинная тема проходила среди звуков китайского города. «Точильщик стучит своей тонкой трубкой, тачка водовоза скрипит, торговец бьет в колотушку, а цирюльник стучит в камертон. И все это на фоне вечно текущей реки Янцзы, реки жизни» [20, с. 61]. Не менее уникальное место в пьесе занимают голоса героев (простых людей): крестьянина, водовоза, лодочника, кочегара. Каждый из них не просто недоволен своей жизнью, он находится на грани ненависти к угнетателям и мечтает лишь о том, как избавиться от них. Так, угольщик хочет переехать колесом шею упавшего в переулке иностранца, рикша мечтает, что его седок упадет и ударится затылком о землю, продавец фруктов хочет добавить в сливы капельку яда и продать их англичанину. В соответствии с принципами футуристической поэтики, каждый из голосов «создавался в своем ритме и с использованием разных омофонов» [1, с. 144].

Оценки журналистов спектакля «Рычи, Китай!» после премьеры были неоднозначны, критических замечаний было гораздо больше, чем восторженных слов. Так, они сообщали о наличии трудностей, которые преодолевал режиссер при постановке этой пьесы. Тот факт, что участники двух китайских коллективов за три месяца постановочной работы не смогли полностью искоренить недоверие друг к дру-

гу, не осталось незамеченным. Журналисты констатировали: «поскольку в самом китайском театре нет слаженной работы ансамбля, каждый актер играет в нем сам по себе, вне тесной связи с другими участниками спектакля, хотя в постановке “Рычи Китай” удалось в известной мере объединить разрозненные действия актеров в один коллектив, выявляющий главную идею спектакля» [19].

Из положительных моментов журналисты отмечали иное звучание музыки, написанной композитором Д.Д. Пекарским, использование в ней китайских народных мелодий, что создало иллюзию простора и ясности [19]. Хотя тот факт, что музыку исполнял европейский оркестр, был представлен как недостаток, поскольку это привело к потере национального колорита. Поэтому в качестве рекомендаций предлагалось в будущем использовать китайские музыкальные инструменты.

К несомненной заслуге режиссера М. Хардина журналисты отнесли реалистичный характер действия, происходящего на сцене. Ведь «переход от привычной условной пьесы с несколькими меняющимися сюжетами, известными положениями героев, характер которых определен сотнями лет, к современному реалистичному спектаклю потребовал большой смелости, упорной работы и художественной убежденности режиссера» [19].

Однако в угоду реалистичности ошибкой режиссера стал отказ от использования китайских народных песен и мелодий в постановке хореографических номеров — всего того, что так понятно и близко китайскому зрителю. Современные костюмы, в которые были одеты все герои спектакля, также вызвали неоднозначность оценки.

В результате статьи в газете «Красное знамя», посвященные анализу данного спектакля, доказали, что состоявшаяся премьера не была столь успешной, как ее пытались анонсировать [18; 19]. Театру не удалось сохранить баланс между китайским народным искусством и современной проблематикой. Тем самым русский зритель не смог увидеть колорит китайского театрального искусства, а китайский рабочий не увидел привычный для себя театр. Цели, поставленные в начале репетиционного периода, не были реализованы.

Учитывая критику, коллектив ТРАМа принял решение устранить выявленные недостатки, внести кардинальные изменения, чтобы пьеса стала более художественно доступной и понятной китайскому зрителю. Во второй половине 1935 г. данная работа была проведена. Спектакль «Рычи, Китай!», поставленный на сцене театра в 1936 г., приобрел более яркую национальную форму. Изменили декорации, добавили в них и в музыкальное оформление национальный колорит [21]. Именно поэтому его предложили включить в план гастрольной поездки по Москве и Ленинграду.

Данный спектакль мог бы стать уникальным творческим прорывом в репертуаре Китайского ТРАМа, так как у него был идейный сюжет, интересные постановочные формы, гармоничное сочетание национальных и реалистичных мотивов. Но политическая ситуация в стране не позволила реализовать эти планы. Изменения на международной арене, трансформация в национальной политике советского государства, начало массовых репрессий привели к тому, что в 1938 г. Краевой китайский театр и Китайский ТРАМ были закрыты [22, л. 7], как и театр Вс. Мейерхольда. В 1939 г. были арестованы и расстреляны творцы спектакля «Рычи, Китай!» С.М. Третьяков и Вс. Мейерхольд. После этих драматических событий спектакль и сама пьеса С.М. Третьякова были забыты.

Возможно, сегодня настало время вспомнить о ней как о произведении, написанном русским публицистом о событиях китайской истории и поставленном на сцене единственного существовавшего в мире Китайского театра рабочей молодежи, поэтому спектакль «Рычи, Китай!» по праву может считаться одним из уникальных спектаклей 1930-х гг., поставленных на сцене дальневосточного театра. Если в Центральной России в 1920-е гг. многие режиссеры искали новые творческие подходы, ставили интересные по форме спектакли, то на Дальнем Востоке большинство существовавших коллективов работало в традициях классической драматургии, это касалось и китайского театра.

Спектакль «Рычи, Китай!» был первой попыткой отойти от традиционных форм, стать частью новой советской культуры. В то же время возможность постановки данной пьесы, ее пусть и неабсолютный успех свидетельствовали о том, что китайские граждане, проживающие на Дальнем Востоке, постепенно становились частью формирующегося социокультурного пространства, где каждому народу было предоставлено право развивать свою культуру, искусство, создавать собственные театры, играть спектакли на родном языке. Возможно, в знак благодарности национальные коллективы хотели раскрыть перед русским зрителем особенности своего творчества. И именно это приводило к единению национальных групп, к толерантности. Поэтому данный позитивный опыт необходимо возрождать в рамках проводимой культурной и национальной политики в Российской Федерации.

Список источников

1. Красноярова А.А. «Китайский текст» в советской литературе 1920-х гг. (на примере творчества С.М. Третьякова) // *Litera*. 2019. № 4. С. 143–152. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30676.
2. Третьяков С.М. Дэн Ши-хуа. Москва : Советская литература, 1933. 506 с.

3. Белоусов Р. «Рычи, Китай» Сергея Третьякова // Вопросы литературы. 1961. № 5. С. 58–62.
4. Газер И. Рукописное наследие С.М. Третьякова // Материалы XXII Студенческой научной конференции : в 5 ч. Ч. 1 : Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту, 1967. С. 92–94.
5. «Рычи Китай» // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 13.
6. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / [сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского] : в 2 ч. Москва : Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). 643 с.
7. Константинов Г.Д., Ляшковский В.Н. Китайская диаспора в Хабаровске. 1858–1938. Хабаровск : Приамурские ведомости, 2019. 364 с.
8. Преснякова Л.В. Традиционный китайский театр на русском Дальнем Востоке и в полосе отчуждения КВЖД в конце XIX — начале XX в. // Вестник Дальневосточного отделения Российской академии наук. 2006. № 2. С. 114–124.
9. Королева В.А. Китайские и корейские театры на Дальнем Востоке России // Россия и современный мир. 2002. № 2. С. 176–180.
10. Мармонштейн О. Китайский театр на распутье // Красное знамя. Владивосток, 1931. 17 июля. С. 3.
11. Мельпомена по-китайски: история двух театров из квартала Миллионки // Аргументы и факты. 2015. 25 мая. С. 6.
12. Кищик Е.В. Краснофлотский театр на Дальнем Востоке СССР в 30–40-е гг. XX в. // Ойкумена. 2017. № 3. С. 122–132.
13. Толстякова И. ТРАМ и «Синяя блуза» — молодежные и самодеятельные театры 20–30-х годов во Владивостоке // Красное знамя. Владивосток, 1993. 28 августа. С. 3.
14. Чжао Х., Мэн Ф., Дударенок С.М. Китайский северный театр во Владивостоке (по материалам архивных документов) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2021. № 11/2. С. 45–51. DOI: 10.37882/2223-2982.2021.11-2.32.
15. Встреча // Тихоокеанская звезда. 1934. 10 января. С. 3.
16. Челлин Е. К трехлетию Китайского ТРАМа // Красное знамя. Владивосток, 1934. 18 апреля. С. 4.
17. Шуров Е. «Рычи Китай» // Красное знамя. Владивосток, 1935. 22 апреля. С. 3.
18. «Рычи Китай» в китайском театре рабочей молодежи // Красное знамя. Владивосток, 1935. 16 февраля. С. 4.
19. Тобольцев А. Премьера в Китайском театре // Красное знамя. 1935. 5 июня. С. 3.
20. Константинов Г. Китайский театр: от классики до агитки // Словесница искусств. 2019. № 1. С. 56–64.
21. На сцене китайского театра // Красное знамя. Владивосток, 1936. 5 сентября. С. 4.
22. Государственный архив Хабаровского края (ГАХК). Ф. П-2. Оп. 11. Д. 241. Л. 7–8.

Play “Growl, China!” Staged by the Chinese Theatre of Working Youth (Vladivostok)

Sofia Yu. Gamaley,

Far Eastern Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia, 15 Kazarmeniy Lane, Khabarovsk, 680020, Russia
ORCID 0000-0001-6401-1663; SPIN 1179-6905
E-mail: S.U.Gamaley@mail.ru

Abstract. *The article examines the specifics of the production of the Chinese Theatre of Working Youth “Growl, China!”. The analysis of this performance is undertaken for the first time and is relevant, as the interaction between Russia and China is reaching a new level, and with the existing historical experience of cultural cooperation it is possible to create a quality base for the effective development of Russian-Chinese relations at the present stage.*

The aim of the research was to study and analyze the features of a unique performance staged in 1935 on the stage of the Chinese Theatre of Working Youth in Vladivostok — “Growl, China!” based on the play of the same name by S.M. Tretyakov. In order to achieve the aim

the author reveals the content of this revolutionary by its meaning play, writes about its first staging on the stage of the V. Meyerhold Theatre, which attracted attention of directors of other theatre companies to this play, analyses the specificity of the rehearsal period of the Chinese Theatre of Working Youth (CTWY) and reveals the characteristics of the performance itself.

The work applies the complex method, which combined the source study analysis of articles from periodicals and the complex analysis of the performance by outlining the positive and negative moments of the premiere production, which were reported in their articles by journalists of the “Krasnoe Znamya” newspaper.

The scientific novelty of the study lies in the fact that the article for the first time indicated the names of actors who played on the stage of the Chinese Theatre of Working Youth. The conclusion is made about the undoubtedly important role played by the play “Growl, China!” in the creative work of the theatre and the emerging in the 1930s socio-cultural situation in the Far Eastern region. The author notes that despite the closure of the Chinese theatre in 1938, the arrest of its director and some of the actors, the execution of the play’s author S.M. Tretyakov and V. Meyerhold, the interest in this play in the form in which it was shown in the 1930s can still appear today.

Key words: Chinese theatre, play, Growl, China!, director, V. Meyerhold, Theatre of working youth, CTWY, Provincial Chinese Theatre, S.M. Tretyakov, P.Z. Kirichenko.

Citation: Gamaley S.Yu. Play “Growl, China!” Staged by the Chinese Theatre of Working Youth (Vladivostok), *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 250–257. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-250-257.

References

1. Krasnoyarova A.A. “Chinese Text” in Soviet Literature of the 1920s (The Case Study of Sergei Tretyakov’s Creative Writing), *Litera*, 2019, no. 4, pp. 143–152. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30676 (in Russ.).
2. Tretyakov S.M. *Dehn Shi-khua* [Tan Shih-hua]. Moscow, Sovetskaya Literatura Publ., 1933, 506 p.
3. Belousov R. “Growl, China” by Sergey Tretyakov, *Voprosy literatury* [Problems of Literature], 1961, no. 5, pp. 58–62 (in Russ.).
4. Gazer I. Manuscript Heritage of S.M. Tretyakov, *Materialy XXII Studencheskoi nauchnoi konferentsii: v 5 ch. Ch. 1: Poetika. Istoriya literatury. Lingvistika* [Proceedings of the XXII Student Scientific Conference: in 5 parts. Part 1: Poetics. The History of Literature. Linguistics]. Tartu, 1967, pp. 92–94 (in Russ.).
5. “Growl, China”, *Zhizn’ iskusstva* [Life of Art]. 1925, no. 4, p. 13 (in Russ.).
6. Meyerhold V.E. *Stat’i. Pis’ma. Rechi. Besedy: v 2 ch.* [Articles. Letters. Speeches. Conversations: in 2 parts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, part 2, (1917–1939), 643 p.
7. Konstantinov G.D., Lyashkovskii V.N. *Kitaiskaya diaspora v Khabarovske. 1858–1938* [The Chinese Diaspora in Khabarovsk. 1858–1938]. Khabarovsk, Priamurskie Vedomosti Publ., 2019, 364 c.
8. Presnyakova L.V. Traditional Chinese Theatres in the Russian Far East and in the CER Right of Way in the End of the 19th – Beginning of the 20th Centuries, *Vestnik Dal’nevostochnogo Otdeleniya Rossiiskoi Akademii Nauk* [Vestnik of Far Eastern Branch of Russian Academy of Sciences], 2006, no. 2, pp. 114–124 (in Russ.).
9. Koroleva V.A. Chinese and Korean Theatres in the Russian Far East, *Rossiia i sovremennyi mir* [Russia and the Contemporary World], 2002, no. 2, pp. 176–180 (in Russ.).
10. Marmonshtein O. Chinese Theatre at a Crossroads, *Krasnoe znamya* [Red Banner]. Vladivostok, 1931, July 17, p. 3 (in Russ.).
11. Melpomene in Chinese: The Story of Two Theatres from the Millionka Chinatown, *Argumenty i fakty* [Arguments and Facts]. 2015, May 25, p. 6 (in Russ.).
12. Kishchik E.V. The Red Banner Pacific Fleet Theatre of the USSR in the 30–40s of 20th Century, *Oikumena* [Ojkumena], 2017, no. 3, pp. 122–132 (in Russ.).
13. Tolstyakova I. Workers’ Youth Theatre and “Blue Blouse” – Youth and Amateur Theatres of the 20–30s in Vladivostok, *Krasnoe znamya* [Red Banner]. Vladivostok, 1993, August 28, p. 3 (in Russ.).
14. Zhao H., Meng F., Dudarenok S.M. Chinese North Theatre in Vladivostok (According to Archival Documents), *Sovremennaya nauka: aktual’nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Modern Science: Actual Problems of Theory and Practice. Series “Humanities”], 2021, no. 11/2, pp. 45–51. DOI: 10.37882/2223-2982.2021.11-2.32 (in Russ.).
15. Meeting, *Tikhookeanskaya Zvezda* [Pacific Star]. 1934, January 10, p. 3 (in Russ.).
16. Chellin E. To the 3rd Anniversary of the Chinese Workers’ Youth Theatre, *Krasnoe znamya* [Red Banner]. Vladivostok, 1934, April 18, p. 4 (in Russ.).
17. Shurov E. “Growl, China”, *Krasnoe znamya* [Red Banner]. Vladivostok, 1935, April 22, p. 3 (in Russ.).
18. “Growl, China” in the Chinese Workers’ Youth Theatre, *Krasnoe znamya* [Red Banner]. Vladivostok, 1935, February 16, p. 4 (in Russ.).
19. Toboltsev A. Premiere at the Chinese Theatre, *Krasnoe znamya* [Red Banner]. 1935, June 5, p. 3 (in Russ.).
20. Konstantinov G. Chinese Theatre: from Classics to Propaganda, *Slovesnitsa iskusstv* [Art Teacher], 2019, no. 1, pp. 56–64 (in Russ.).
21. On the Stage of the Chinese Theatre, *Krasnoe znamya* [Red Banner]. Vladivostok, 1936, September 5, p. 4 (in Russ.).
22. *Gosudarstvennyi arkhiv Khabarovskogo kraya* [State Archive of the Khabarovsk Krai], coll. P-2, aids. 11, fol. 241, pp. 7–8.

УДК 7.037(47+57)"191"
ББК 85.103(2=411.2)6-022.30
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-258-269

А.С. ПЕТРОВ

ПУТЕВОЙ АЛЬБОМ ХУДОЖНИКА-ПЕНСИОНЕРА: РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА В ИТАЛИИ И НЕДОСТАТКИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Арсений Сергеевич Петров,

Трентский университет,
гуманитарный факультет,
приглашенный исследователь
Via Tommaso Gar, д. 14, Тренто, 38122, Италия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-6283-1227; SPIN 1212-7802
E-mail: ArsPetrov@gmail.com

Реферат. Статья посвящена альбому с рисунками середины 1850-х гг. неизвестного русского художника-пенсионера из окружения А.П. Боголюбова. Молодой рисовальщик, получивший прекрасную академическую выучку, путешествовал по Италии, писал типичные виды и сюжетные сценки и при этом в большей степени примерял на себя роль С.Ф. Щедрина и К.П. Брюллова в поисках творческого самоопределения.

Альбом вписывается в широкий контекст работы в Италии молодых художников-пенсионеров. В ка-

честве стилистических и иконографических аналогий привлекаются близкие источники – путевые зарисовки А.П. Боголюбова и Ф.А. Бронникова, а также альбом Ф.А. Клагеса. Тщательное сопоставление работ начинающих мастеров позволяет сделать выводы об общих проблемах, которые испытывали молодые выпускники Императорской Академии художеств, обладающие прекрасными техническими навыками и одновременно слабой готовностью к индивидуальному художественному поиску.

Рисунки значительно расширяют ряд визуальных источников о русском художественном сообществе в Италии. В некоторых случаях найдены портреты и карикатурные шаржи, изображения живописцев на пленэре, а также разработка иконографии типичных сюжетов (например, «Прерванное свидание» К.П. Брюллова или «Искушение» Н.Г. Шильдера). В альбоме присутствует множество подписей, которые публикуются отдельно, чтобы облегчить идентификацию автора последующим исследователям.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, академическое пенсионерство, пенсионерство художников, Алексей Боголюбов, Федор Бронников, Карл Брюллов, путевой альбом, академизм, изобразительное искусство.

Для цитирования: Петров А.С. Путевой альбом художника-пенсционера: русская художественная среда в Италии и недостатки академического образования // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 258–269. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-258-269.

Отправка выпускников российской Императорской Академии художеств для продолжения обучения за границу, прежде всего в Италию, — знаковое явление. Обеспеченные государственным жалованием — пансионом — на время своего многолетнего путешествия, молодые художники назывались пенсионерами. Их число было достаточно велико для того, чтобы к середине XIX в. в Риме сложилась своеобразная русская колония с весьма вольным укладом и системой взаимоподдержки. Вновь приехавшего художника ждал радушный прием, и вскоре он присоединялся к коллективным путешествиям по Италии. Чувство братства, усиливавшееся в иностранной среде, подталкивало пенсионеров разделять расходы, вместе работать и развлекаться. Ощущение душевного единения молодых мастеров, их искусство, еще не изжившее в себе романтизма, а также внешнее обаяние итальянского окружения при беглом взгляде позволяют воспринимать созданные пенсионерами произведения и обстоятельства их жизни как своего рода Аркадию русского искусства XIX века.

Тем более интересной оказывается находка в частном московском собрании нового источника по истории «русских итальянцев». В нашем случае — это альбом небольшого формата с рисунками и записями (83 листа, из них два выпали из блока, присутствуют следы по меньшей мере двух вырванных листов, формат 11,7 × 27,3 см)¹. Ранее не публиковавшийся документ, как мы увидим, служит любопытным изобразительным свидетельством о жизни русских живописцев в Италии.

Автор альбома пока не определен. Однако косвенные данные многое говорят о его владельце, которого мы будем называть «Рисовальщик». Альбом

¹ Судя по наклейке, альбом выпущен английской фирмой Henry Penny's Patent Improved Metallic Books. Сделанные ей блокноты и записные книжки были популярны в середине XIX века. В Бирмингемском университете хранится блокнот этой фирмы с дневниковыми записями 1853 г. (инв. № MS66. URL: <https://calmview.bham.ac.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=XMS66>).

содержит много высококачественных зарисовок, надписи на русском языке, упоминание даты на обложке — «в августе 1854» — и долговые расчеты с Алексеем Петровичем Боголюбовым (л. 81), который именно в этом году впервые приехал в Италию; карикатуры на тех же лиц, что и в путевом альбоме Боголюбова; указания на частые путешествия; последовательную разработку некоторых композиций к будто бы готовящемуся написанию больших картин; итальянские виды и выписки парижских адресов². Прослеживается стилистическая близость к ранним работам художников-пенсционеров, например к Федору Андреевичу Бронникову. Итак, перед нами, несомненно, молодой русский художник академической выучки, скорее всего пенсионер, создавший свои рисунки и записи в основном в Италии, реже во Франции.

Указание на август 1854 г. и знакомство Рисовальщика с Боголюбовым подстегивают нас по мере рассмотрения альбома постоянно обращаться к его «Запискам моряка-художника» [1]. Едкие и редко лицеприятные для многочисленных коллег и друзей Боголюбова, эти воспоминания служат самым подробным источником о быте художников-пенсционеров в 1850-е годы. В других случаях мы будем отсылать к живописным и графическим работам, созданным в Италии отечественными художниками.

Путь Боголюбова по Апеннинскому полуострову начался в Милане, откуда он проследовал в Венецию, далее в Триест. Затем, чтобы добраться до Рима, он сел на паром до Анконы, оттуда продолжил путешествие на дилижансе. Этот путь был популярен и в обратном направлении, при движении из Рима в Центральную Европу. Подтверждение этому — его акварель с морским видом, подписанная «Из Анконы в Триест»³. Именно с Анконы начинаются пересечения географии нашего Рисовальщика с Боголюбовым, о чем свидетельствует запись с обозначением трат: «Из Рима в Анкону», «Отель в Анконе...» (л. 81).

Дорога в Рим из Анконы проходила через провинцию Терни, известную своими живописными

² Из мемуаров А.П. Боголюбова видно, что Париж в середине XIX в. был постоянным транзитным пунктом для русских живописцев на пути в Италию. В альбоме встречаются следующие парижские адреса: rue du Faubourg-Montmartre (л. 81 об.), Mlle Marie, rue du Théâtre a Montparnasse, № 2 (л. 76); rue de Montholon, 28 (л. 76); «во вторник модель... фигур rue Neuve-Coquenard, 27» (л. 79, 81). Не все в надписях удается прочесть, но как видно в одном из приведенных примеров — это адрес модели. При этом мы не нашли рисунков, явно сделанных на французской земле.

³ Возможно, именно это плавание от Триеста до Анконы запечатлено на одной из акварелей А.П. Боголюбова. Хотя она надписана им как обратный путь «Из Анконы в Триест» (Воронежский художественный музей им. И.Н. Крамского, инв. № Ж-546. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8480462>).



Рис. 1. Вид на Монте Марио. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 64 об.

видами и водопадами. Их любили многие европейские пейзажисты, среди которых и русский пенсионер Ф.А. Матвеев (1758–1826), отправившийся в Италию в 1779 г. и оставшийся там на несколько десятилетий⁴. Свою зарисовку с надписью «Вид Терни. Terni» оставил и наш Рисовальщик (л. 26). Правда, у него это не водопады, а пейзаж с горными вершинами и пролегающей между ними дорогой — очевидно, он нарисован во время кратковременной остановки.

Перед непосредственным въездом в Рим разворачивался захватывающий панорамный вид на холм Монте Марио, прославленный еще с античных времен. Так, у Марка Валерия Марциала о нем сказано: «Отсюда можно увидеть семь возвышающихся холмов. И восхищаться всем Римом — *Hinc septem dominos videre montes. Et totam licet aestimare Romam*»⁵. В Путевом альбоме также есть пейзаж, подписанный «Monte Mario» (л. 64 об.): сквозь узнаваемую зонтикообразную крону пинии виднеется здание церкви Мадонны дель Розарио, находящейся на Монте Марио (рис. 1).

⁴ Ф.А. Матвеев. «Вид в окрестностях Терни» (1819 г.; Русский музей, инв. № Ж-5044. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8894813>).

⁵ Marco Valerio Marziale, Epigrammi, IV, 64.

Этим ландшафтом по традиции восхищался в своих «Записках» и Боголюбов: «Тибр вился широкой желтой лентой, а позади кипарисовых роц виднелся купол Петра и синелась Монте Мария, а за ней голубовато-розовая цепь гор. “Это Рим! — заорал я. — Roma!!!” И, наконец, мы въехали в Вечный город...» [1, с. 77]. Сюда часто выезжали на пленэр жившие в Риме художники. Так, за десять лет до приезда в Италию Боголюбова русский пенсионер В.Е. Раев создал по меньшей мере два вида с холма Монте Марио на Рим⁶. Хотя, справедливости ради надо отметить, что порой русские пенсионеры отправлялись на Монте Марио не только за натурой, но и ради кутежа. Так, на холме все тем же Раевым были устроены потешные похороны своей бороды. Согласно разным версиям, расстаться с ней пришлось по случаю визита в 1842 г. великой княгини Марии Николаевны (так пишет Боголюбов) [1, с. 79] или по случаю

⁶ «Вид Рима с горы Марио» (1853 г.; Нижнетагильский музей изобразительных искусств, инв. № Ж-432. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15354955>), «Вид на Рим с Монте Марио» (1845 г.; Государственный Русский музей, инв. № Ж-6322. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/zh-6322/index.php). Сам В.Е. Раев так пишет о своих первых днях в Риме: «Вот и я начал устраиваться в Риме на прекрасной квартире... и начал писать вид с балкона моей студии к стороне Монте Марио» [2, с. 142].

визита самого императора (об этом вспоминает Раев [2, с. 185–187]), так как появляться перед высокой особой небритым было нарушением отечественного этикета. Ритуал погребения сопровождался распитием вина, плясками и написанием на ближайшем кипарисе эпитафии — «Бо-ро-да Ра-е-ва» [1, с. 79]. К бородам, как и к особенностям костюма пенсионеров, нам еще предстоит обратиться в связи с обсуждением портретов в альбоме.

Возвращаясь к Монте Марио, стоит упомянуть, что Бронников, который отбыл из Санкт-Петербурга вместе с Боголюбовым, а затем так и остался в Италии, в 1860-е гг. также написал один из видов этого холма⁷. В своем пейзаже он не только стилистически идет дальше Раева, но и отказывается от классического вида с холма на Рим. В целом его интересовал не столько шаблонный вид вечного города, сколько живописная передача контрастного силуэта возвышенности на фоне просторного сине-зеленого неба, а также резко обрезанные кровли на переднем плане. Рисовальщик пока еще ближе к раевским полотнам и вторит традиционной иконографии.

Среди точно определяемых римских достопримечательностей Рисовальщик посетил виллу Боргезе (Villa Borghese), о чем свидетельствует рисунок на л. 58 об.: на нем изображена парковая балюстрада со статуей и деревья. Эта вилла с обильной зеленью и скульптурой часто привлекала внимание русских художников. По воспоминаниям Раева, здесь он встретил в один из жарких дней другого русского пенсионера, скульптора П.А. Ставассера [2, с. 170; 3, с. 108].

Другой вид из альбома относится к находящемуся относительно недалеко от Рима гроту Черваро на месте прежних каменоломен. Это место прославилось благодаря немецкой колонии художников, не только приглядевшей его для живописных работ, но и устраивавшей там театрализованный праздник, который римляне называли «Немецким карнавалом»⁸. Среди прочих он описан Раевым: сначала глава немецкой колонии испрашивал пророчество у «свилены», на что, как всегда, получал положительные

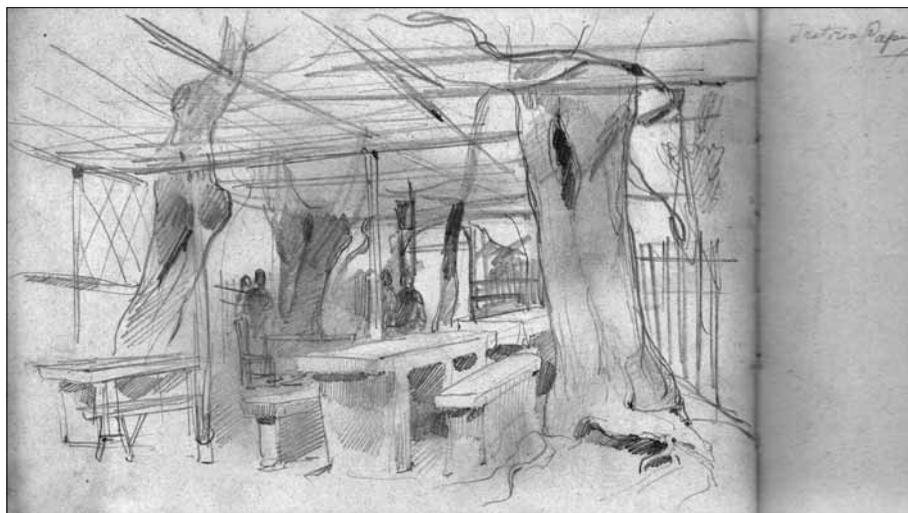


Рис. 2. Траттория Paragialia. Незвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 17 об.

предсказания, затем следовала обильная трапеза и «олимпийские игры» с песнями [2, с. 162; 3, с. 108].

Известно, что в 1842 г. в карнавале участвовали А.А. Иванов и Ф.И. Иордан [5, с. 642–643]. Раев оставил в своих мемуарах описание праздника 1843 г., где возможно был вместе с М.И. Скотти, сделавшим зарисовку карнавального костюма [6, с. 113]. К более позднему времени, к 1862–1863 гг., относится картина другого русского пенсионера, И.И. Реймерса, который написал пейзаж со входом в грот и работающим с этюдником под зонтом художником. Рисунок в изучаемом альбоме называется «Дорога в Cervaro» (л. 13) и изображает крутой подъем широкой каменной лестницы на поросший деревьями холм. Близкую композицию мы находим в работе Бронникова «Пейзаж с деревом»⁹.

К сожалению, большая часть запечатленных мест остается неопознанной. Среди рисунков много изображений характерных для Италии построек с черепицей и грубо оштукатуренными стенами. В альбоме присутствуют как чисто архитектурные зарисовки (л. 7 об.), так и здания, вписанные в окружающую среду (л. 6), отдельные фрагменты природы, просторные виды с изображением дороги (л. 15, 22), прибрежная местность с морскими дальями (л. 23; л. 61 об. — 62).

Единственные внеримские изображения, которые удается легко идентифицировать, — зарисовки Везувия с клубящимся дымом у его вершин. Поездки к вулкану были обязательной частью итальянского путешествия. И дело состояло как в притягательности природного явления, так и в диктате

⁷ «Монте-Марио в Риме». Этюд (1860-е гг.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-207. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1714926>).

⁸ Подробно об этом празднике см.: [4].

⁹ «Пейзаж с деревом» (вторая половина XIX в.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-810. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10989973>).



Рис. 3. Прерванное свидание. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 10 об.

традиции — Везувий с самого начала XIX в., времен Щедрина, был для русских художников одной из центральных живописных тем. Однако особенную моду на это изображение укоренил Брюллов, по выражению Боголюбова — тогдашний «ореол русского художества» [1, с. 78], как своими портретами на фоне вулкана, так и «Последним днем Помпеи» (1833).

В 1855 г. новоиспеченный пенсионер Боголюбов отправился к Везувию, едва прослышав, что тот начал извергаться: «...мы скорехонько собрались в числе шести человек — Боголюбов, Чернышев, Бронников, Баскаков, Лагорио и Клагес — взяли места в дилижансе... и отправились в четырехдневный путь...» Там уже к ним присоединились В. Максудов и М. Железнов [1, с. 83–84]. И, разумеется, помимо чисто приключенческого подъема к кратеру — их чуть не засыпало пеплом, — все они предались зарисовкам. В 1856 г. Боголюбов с Максудовым и некоторыми другими товарищами снова приехал в Неаполь [1, с. 94].

Рисовальщик также отправился в Неаполь. На это указывает список вещей: «Взять с собою в Неаполи: рубашек днев. — 6; рубашек ночн. — 4;

полотенца — 4...» (л. 0). Заодно отметим, что эту и другие поездки он также совершал в компании, что следует из оглавления списка трат — «Общий счет/отдельно...» (л. 81).

От неаполитанского путешествия в альбоме остались изображения Везувия на л. 46 и 57 об., а также города Сорренто, находящегося на противоположной стороне Неаполитанского залива (л. 23). Первый рисунок особенно важен, так как свидетельствует о композиционных задачах исполнителя: поверх общего вида он делает еще один рисунок вулкана с пейзажем у подножия и вписывает его в очерченную рамку, чтобы сразу обозначить пределы композиции.

Надо особо отметить, что здесь, как и в ряде других случаев, мы видим руку именно художника, а не просто путешественника с альбомом (ведь мастерские путевые зарисовки делал, например, и В.И. Жуковский). Наш Рисовальщик выдает свои профессиональные задачи, работая над композицией, как в этом случае, или прочерчивая линии перспективных сокращений (л. 1 об.; особенно — л. 55 об.). В другой раз работа над пейзажем выходила за композиционные задачи, и Рисовальщик не только бегло набросал абрис облаков, но и оставил себе указания на то, какой цвет ему стоит использовать при воплощении картины — «голубой», «темно-сер...», «сер...» (л. 70 об.)¹⁰. Однажды Рисовальщику явно не понравился результат: на двух листах (66 об. — 67) он нарисовал мощный ствол дерева и затем дважды перекрестно зачеркнул.

Очевидная молодость художника выдает себя в том, что он часто обращается к опыту уже добившихся признания русских пенсионеров — Щедрина и Брюллова. Картины, выполняемые ими за границей, исправно присылались в Санкт-Петербург и были хорошо известны ученикам Академии. Так, Боголюбов, оказавшись впервые в Неаполе, пришел в восторг от прикосновения к месту, связанному с признанным авторитетом: «Как не восхищаться Сорренто!.. Здесь жил Щедрин, Сильвестр!.. А потому и аз грешный сел на то самое место, где сидел Щедрин, и начал с яростью писать картину прямо с натуры в утреннюю пору» [1, с. 88–89]. Примечательно, что и сам мэтр того времени пришел смотреть на это полотно и даже купил его: «В один прекрасный день сидел я в своей студии, как вдруг ко мне вошел Александр Андреевич Иванов. Такое появление

¹⁰ Очевидно, это был общий способ работы тогдашних выпускников Академии. Во всяком случае, подобный прием мы находим в путевом альбоме 1850-х гг. другого пенсионера — Ф.А. Клагеса, спутника А.П. Боголюбова в его неаполитанских поездках: им отмечены цвета в пейзажных зарисовках грозового неба (1853; Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева, инв. № Р I-1683/65, Р I-1683/67. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=30349215>, <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=30349135>).

меня сильно озадачило, ибо до сей поры я только почтительно кланялся ему на улице. “Вы были в Сорренто и делали этюды, — сказал маэстро, — покажите-ка их-с. Да, говорят, что и картину писали с пункта Щедрина”» [1, с. 93].

Самый узнаваемый щедринский мотив Рисовальщика — изображение веранды с перголой, увитой виноградом, так называемой перголаты. Как и Щедрина, она привлекает его живописным разнообразием зелени и светотени в сочетании с деревянной основой, которая задает композиционную структурообразующую рамку и позволяет показать владение перспективой. Рисовальщик пытается по-своему разработать этот мотив, варьируя его. В первом случае пергола, служащая навесом перед входом, изображена практически «в фас» в середине листа (л. 14). В «Tratoria Paragialia» (л. 17 об.) художник заглядывает уже исключительно под перголу (рис. 2). Перспективное сокращение навеса, который в этот раз изображен под сильным углом, дополняется линиями скамей; люди видны только вдали, а роль живописного акцента играют мощные корявые стволы. На последнем листе (79 об.) мы снова наблюдаем перемену в композиционном поиске. Очевидно, Рисовальщик начал со стойки и перекладины: обвитые виноградом, они практически вплотную прижаты к верхнему и левому полю листа. Затем его замысел изменился, и он вписал в лист изображение целого дома, к которому сбоку примыкает небольшая пергола¹¹.

На протяжении всего альбома Рисовальщик проявлял живой интерес и к жанровой живописи — подмечал приглянувшиеся ему типы или детали (старик-еврей на л. 9, отдельные фигуры на л. 7, 17, 63 об., 78 об., 80 об. и др.), либо сочинял сюжетную сценку. Это многофигурная композиция с застывшими у входа в церковь людьми (л. 3), сцена рынка (л. 72), в другом случае — оживленная толкотня на ступенях дома (л. 13 об.) — по всей видимости, игры Римского карнавала, который нередко, например у Бронникова, становился темой для отдельной картины¹².



Рис. 4. Сцена в таверне. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 11 об.

Хотя и здесь мы можем видеть, что он начал с подражания старшему художнику — Брюллову. Так, иконографическим прообразом нескольких его рисунков стало брюлловское «Прерванное свидание» (1820-е гг.) [8, ил. 146, кат. 150]¹³. Обыгрывание этого сюжета можно найти на листах 9 об., 10 об., 12: здесь также изображена девушка, стоящая на балконе и поднимающая ведро на лебедке, в то время как к ее руке льнет поклонник (рис. 3). А на листе 75 им разработано сразу четыре варианта того же сюжета, но здесь любовник уже не тянется из соседнего окна, как у Брюллова, а целует ручку барышни, ухватившись за прутья балкона.

В других подходах Рисовальщика к жанровым сценкам также видится следование шаблонам. В одном случае (11 об.) это тема шуток над церковниками¹⁴: в интерьере таверны сидящие за столом монахи то ли заигрывают со служанками, то ли жадно разглядывают их складные фигуры (рис. 4). На листе 59 об. представлена сцена сводничества, явно заимствованная из репертуара П.А. Федотова и известная в версии Н.Г. Шильдера¹⁵: в центре две сидя-

им. В.П. Бирюкова (URL: http://artpoisk.info/artist/bronnikov_fedor_andreevich_1827/karnaval_v_rime/).

¹³ В целом жанровые мотивы К.П. Брюллова были распространены среди римских пенсионеров [9, с. 235]. О влиянии К.П. Брюллова на Ф.А. Бронникова см.: [10; 11].

¹⁴ См., например, картину Ф.А. Бронникова «Сцена ревности», где запечатлен застигнутый мужем священник (1856 г.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-714. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4991532>).

¹⁵ П.А. Федотов выполнил свою сепию «Бедной девушке краса — смертная коса (Мышеловка)» (1846) в рамках серии, которая в 1850 г. экспонировалась в Москве. Тогда же в журнале «Москвитянин» были опубликованы авторские описания работ,

¹¹ Ср. с работой Ф.А. Бронникова «Вход в хижину» (1850–1860-е гг.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-867. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12435696>). Ранее, в 1819 г., о впечатлениях от карнавала сообщал на родину С.Ф. Щедрин [7, с. 85–86].

¹² См., например, картину «Карнавал в Риме» (1860) из Шадринского городского краеведческого музея



Рис. 5. Сцена со сводней «Искушение». Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 59 об.

щие фигуры — девушка, потупившая взор в тяжелом раздумье, и старая сводня, дерзко заглядывающая ей в глаза и в чем-то ее убеждающая; слева — выглядывающая из-за двери фигура, очевидно мужчины, отдаться которому и уговаривают несчастную (рис. 5). Рисовальщик намечает не только основные композиционные узлы, но и характеры персонажей — мягкая невинная красота рядом с резкими, косялыми и наглыми чертами старухи.

В альбоме много и других разработок сюжетных сцен, которые нами не идентифицированы: они представляют собой отдельно прорисованные фигуры (л. 10, 12, 54 об., 55, 69 об., 71 об., 76 об., 78 об.) или, как в случае уличной сцены с двумя мужчинами и ребенком (л. 72 об.), вчерне набросанную композицию.

К религиозным сюжетам в альбоме в настоящее время мы с некоторым сомнением относим лишь два (л. ext. 2). Сцена с мужской и женской фигурами, склонившимися над яслями (?), и головой вола может быть интерпретирована как Святое семейство в вифлеемском вертепе; изображение справа — женщина с ребенком — как Сретение или какая-то сцена из детства Христа.

В альбоме множество портретных зарисовок. Однако среди них нет таких, которые имели бы завершенную композиционную форму и явно говорили бы о том, что Рисовальщик рассматривал их как этапы к подготовке чего-то значительного. Часто это небольшие типажные образы — как упомянутое изображение религиозного еврея (л. 9) или женской

головки «брюлловского» типа (л. 34). В других случаях, возможно, изображены знакомые: по крайней мере один из них представлен дважды (л. 25, 62 об.), а другой тщательно зарисован с нескольких ракурсов (л. 60 об.). Иногда Рисовальщик делал карикатуры: два профиля (л. 53, 54) и женская фигура с подписью «Это Людочка» (л. 63; рис. 6). Совершенно идентичными чертами обладает одна карикатурная зарисовка Боголюбова¹⁶: с одновременно поднятыми и резко опущенными кистями, изогнутым носом, некрасивым ртом (у Рисовальщика с большой выдвинутой губой, а

у Боголюбова с длинными обнаженными зубами), одинаковым пучком волос сзади и плоской грудью. В целом карикатурами наполнены альбомы художников того времени, они часто балагурили, а Боголюбов, как уже отмечалось, и вовсе любил поерничать и отпустить колкости по отношению к другим. Интересно, что в данном случае перед нами зарисовки, сделанные по одному лицу с вероятно заранее высмеянными чертами внешности и, возможно, показанные друг другу. Значит, это служит дополнительным доказательством близкого общения Рисовальщика и Боголюбова.

Самый интересный портрет в альбоме выполнен также в шуточном духе (л. 21). Это изображение бородатого мужчины в широкополой шляпе, который рукой оперся на свисающий петлей широкий ремень (возможно, он представлен во время переезда в дилижансе; рис. 7). Его глаза прикрыты, он поет, и подтверждением этому служат написанные рядом слова: «Упа voce росо фа». Это начало очень популярной тогда арии из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», впервые поставленной в 1816 году. Комизм ситуации подчеркнут прозаичностью обстановки, а также тем, что бородач исполняет девичью партию.

Сама опера была хорошо известна в России, где впервые прозвучала в Одессе на итальянском языке в 1821 году. Долгое время она была в репертуаре Большого театра в Санкт-Петербурге, где роль Розины, той самой, чью арию напеваает изображен-

составленные самим художником («На нравственность бедной девушки, которая своими трудами содержит себя... идет облава...»). См.: [11, с. 30; 12, с. 34–43].

¹⁶ Вторая половина XIX в. (Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Г-3810. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19009551>).



Рис. 6. Любочка. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 63



Рис. 7. «Una voce roso fa». Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 21

ный, исполняла П. Виардо. «Упоительный Россини, Европы баловень» был знаком русскому художественному кругу не только по своим произведениям. Подлинным «россинистом» считается руководитель художественной миссии в Риме Г.П. Волконский (1831–1839). Он был хорошим певцом, и даже считалось, что чуть ли не сам Дж. Россини ставил ему голос [13, с. 266, 271]. Позже в Бад-Киссингене вокруг Дж. Россини образовался целый рой русских почитателей и «объедал», в котором оказался и Боголюбов. У него мы находим редкий по благожелательности отзыв: «У Россини пели все и хвалили всех, так что не разберешь, кто тут талант. Но приятно было ходить вечером под окнами виллы Дженни Линд, откуда вылетали точно волшебные звуки, и в ночной тиши слушать ее с каким-то невольным трепетом и уважением. А потому воспоминание об этом чудном голосе во мне так же живет, как когда я слушал Виардо-Гарсиа во время моей юности» [1, с. 96].

Обращаясь вновь к портретной, а может быть и автопортретной зарисовке, мы первым делом можем выделить широкополую шляпу и бороду, те модные детали, которыми повально увлеклись наши художники в Италии. Красочным свидетельством этому может служить дагерротип 1845 г., запечатлевший компанию художников вместе с Н.В. Гого-

лем [14]. Спустя много лет его опубликовал В.В. Стасов с характерным нравоучительным комментарием: «Взгляните на эти шляпы театральных “бригандов”, на эти плащи, будто бы необычайно картинные и величественные — какой неостроумный и неталантливый все это маскарад! Да еще носимый не изящными какими-нибудь элегантными юношами-французами, а тяжеловесными, неповоротливыми и угловатыми приезжими из русских провинциальных захолустьев. А между тем нечего смеяться и глумиться над этою картиною и ее субъектами: это все-таки картина истинно-историческая, потому что она искренно и верно передает целый уголок эпохи, целую главу из Русской жизни, целую полосу людей, и жизней, и мыслей, и заблуждений» [15, с. 529–530]. С критиком нельзя не согласиться в удивительной характерности снимка. Как будто в подтверждение стасовских слов Бронников зарисовал компанию бородатых бонвиванов в знакомых нам шляпах на отдыхе в trattoria [16, с. 179]. Именно с 1840-х гг. в шаблонный образ художника входит борода, с которой не расстанется еще несколько поколений живописцев. По отношению к пенсионерам это видно и на примере Боголюбова и Бронникова, которого на автопортрете 1856 г. мы видим с бородой и в широкополой шляпе [17, с. 9].



Рис. 8. Образцы подписей автора альбома. 1850-е гг.
Альбом из частного собрания, фрагменты л. 53 об., 54, 67, ext. 2 об.

Тождество одежды изображенного в альбоме с облачением Бронникова на автопортрете можно было бы списать на общую моду. Однако физиогномическое сходство позволяет нам обозначить этот рисунок как предположительный портрет (автопортрет?) Бронникова.

Итак, мы обобщили достаточно материала для доказательства принадлежности альбома к середине 1850-х гг. и кругу русских художников-пенсionеров. При этом приписать рисунки конкретному мастеру не удастся даже при наличии множества подписей (рис. 8). Их можно разделить на два типа: первый начинается с размашистых заглавных «А», далее «В» или «И» (?), поэтому можно предположить полные инициалы как «А.В.И.» (?), внизу всегда двойное подчеркивание. Второй тип подписи представляет собой своеобразную виньетку из заглавных букв, в которой в качестве центральной также угадывается «А».

Казалось бы, большое количество рисунков должно было помочь найти автора по стилистическим аналогиям, но здесь мы сталкиваемся с оборотной стороной академической выучки. Удостоенные пенсионерской стипендии приезжали в Италию по нынешним меркам уже зрелыми людьми: Боголюбову было 30 лет, Бронникову — 27, Клагесу — 38 (!), Максотову — 28, Чернышеву — 29. И вместе с тем к этим годам они еще не обрели самостоятельного творческого почерка. Академическая система подразумевала столь строгую методику обучения и жестко детерминированный образовательный результат, что окончившие курс, заслужившие золотую медаль и прилагающуюся поездку на самом деле только начинали искать свой путь. И даже внешне вольное житье в Риме подразумевало развитие в одобренных рамках художественной «прилежности»: их посылали не для индивидуального становления, а преимущественно для получения более широкого круга материальных образцов, чем можно было найти в «домашнем» академическом музее слепков.

Вдобавок для отчета художники должны были посылать на родину картины, которые оценивались в соответствии с установившимися канонами: старая профессура таким образом лишний раз проводила «конфирмацию» своих учеников. Некоторые из них уже тогда чувствовали порочность этого круга: Боголюбов хвалил то, что позже было дозволено ездить в художественные центры Европы по выбору, а не только в «Рим как центр учения и благонравия» [1, с. 67]. В своих претензиях он, по сути, повторял более ранние сомнения Т. Жерико, которому не нравился ни слишком долгий срок пребывания в Риме (шесть лет), ни идеалы тамошней французской художественной колонии [18, с. 86]¹⁷.

Однако ожидаемый результат соответствовал вкусам великосветских попечителей Академии, которым «сентиментальная “итальянщина”» [18, с. 69], несомненно, более импонировала, чем, например, живописные новшества Э. Делакруа, ради которых надо было ехать в Париж.

Возвращаясь к сопоставлению нашего альбома с рисунками других пенсионеров, мы видим, что работы тридцатилетних художников очень похожи друг на друга. Они часто пользовались одними и теми же мотивами: их привлекали перголы с вьющимся виноградом и подвижной светотенью; хозяйственные повозки-двуколки; фигуры собратьев-художников, сидящих с планшетами на зарисовках; типичные итальянские крыши... Сюжетные отличия порой определялись жизненным опытом: у Боголюбова, отставного морского офицера, находим множество кораблей, а у архитектора Клагеса — большой интерес к постройкам и т. д. При разнице в мастерстве обнаруживается скорее стилистическое единство. Так, можно сравнить изображения перголы у Рисовальщика и Бронникова. Рисовальщик естественнее передавал объемы деревьев и массивных столов, а благодаря скользящим теням и световым проблескам убедительнее воспроизводил свето-воздушную среду. Свободное варьирование толщины линий и владение штриховкой помогали виртуозно отразить пространственную глубину. Когда за подобную сцену со столами и перголой — в рисунке «Двор в Trattoria del Lepa a Roma via Condotti»¹⁸ — брался выпускник архитектурного класса Клагеса, то пространство он обозначал вовсе по-школярски, сухой перспективой, на которую робко накладыва-

¹⁷ По сути, этой же точки зрения придерживался и В.В. Стасов в вышецитированном очерке.

¹⁸ Продавался на аукционе «Литфонд» 13 марта 2021 г., лот № 17.

вал фигуры и деревья. В целом наброски Рисовальщика выделяют его среди многих пенсионеров свободным и легким рисунком (рис. 9, 10).

Позволим себе вернуться к отрицательным сторонам образования в Императорской Академии художеств и стажировок ее выпускников. В свое время А.Ю. Эфрос сделал безутешные выводы: «Итоги пенсионерства 1830–1850-х гг. наперед предопределялись завершившимся разрывом между эпигонством итальянского искусства и живой действительностью мировой художественной культуры, осуществлявшейся в искусстве французском» [19, с. 166]. Действительно, работы пенсионеров значительно запаздывали по отношению к ведущим художественным тенденциям Европы. Но виной ли тут качество тогдашнего и правда отсталого итальянского искусства? Дело все же в определенной выученной беспомощности наших живописцев. Однажды в контексте их работ уже цитировался оптимистичный И.Ф. Киреевский, едущий на обучение за границу: «Цель моя не смотреть, а учиться» [цит. по: 20, с. 60].

Разработанной программы стажировки от молодых художников не требовали, сами они над этим либо вовсе не рефлексировали, как следует из записок Раева, либо должны были быть такими редкими по твердости характера типажам, как Боголюбов, который взял определение творческого поиска исключительно на себя. Во множестве же прочих случаев мы видим, что пенсионеры приехали лишь «смотреть». Причем смотреть сквозь отполированную годами оптику традиции, по сути — глазами своих учителей и «итальянского канона». От этого возникала упоминаемая выше тяга к тому, чтобы запечатлеть виды «с точки» Щедрина, воспроизвести его перголаты, или столь сильная зависимость от итальянских сценок Брюллова, слащавых уже у самого «маэстро», а у его последователей — становящихся вовсе неинтересными клише¹⁹.

¹⁹ Как бы подшучивая над своей братией, рисующей однотипных фигуристых итальянок, собирающих виноград, Ф.А. Бронников создал сатирическую зарисовку по сюжету крыловской басни «Лисица и виноград», но только вместо винограда у него изображен типичный образ итальянки, а в образе лисицы — портрет кого-то из русских художников (1859 г.; Саратовский государственный художественный музей

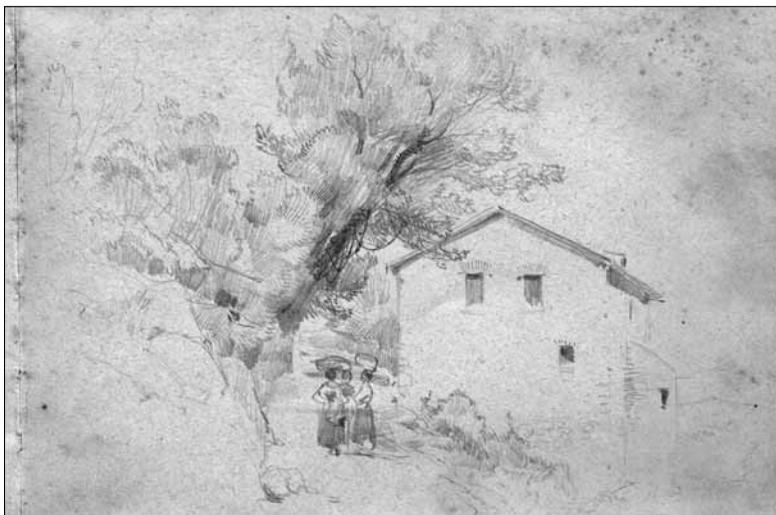


Рис. 9. Сельский пейзаж. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 6

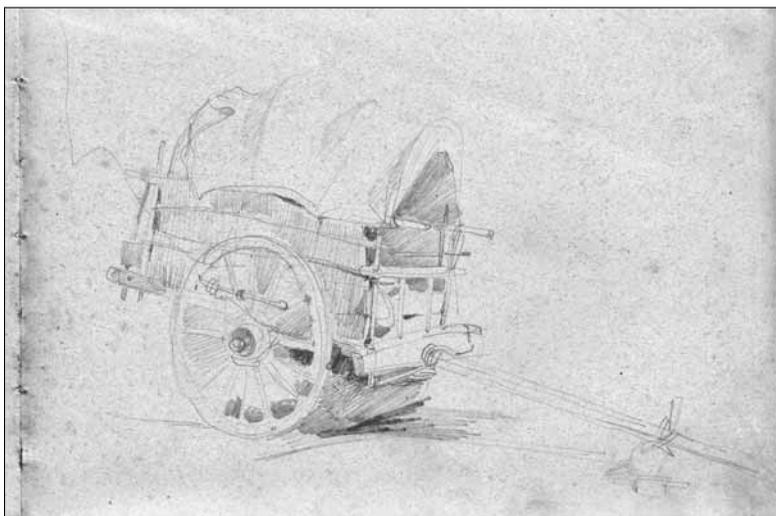


Рис. 10. Повозка-двуколка. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 77 об.

Рассматриваемые рисунки являют собой период своеобразной творческой неопределенности: молодой, полный энергии и наблюдательности мастер с уверенной и точной рукой, однако еще несколько не проявляющий своей самобытности или хотя бы поисков индивидуального художественного языка. Как дальше развивался талант Рисовальщика, пошел ли он заданным академическим путем безликого воспроизведения традиции, как Ф.А. Моллер и К.Б. Вениг, либо рисковал, но обретал самого себя, как А.П. Боголюбов, можно будет сказать, только определив авторство рисунков.

им. А.Н. Радищева, инв. № Г-3892/39. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=24795655>).

Список источников

1. *Боголюбов А.П.* Записки моряка-художника. Самара : Агни, 2019. 320 с.
2. *Раев В.Е.* Воспоминания из моей жизни. Москва : НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1993. 221 с.
3. *Чижов Ф.В.* Русские художники в Риме (Письма к А.Н. Очкину) // Московский литературный и ученый сборник. Москва, 1846. С. 49–137.
4. *Maniscalco C.* Praeses populusque Pontemollicus. La colonia artistica tedesca, il loro Carnevale ed i Cavalieri di Ponte Molle a Roma nel XIX secolo. Roma : Youcanprint, 2020. 280 p.
5. *Giuliani R.* Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi // Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito / a cura di P. Kragelund e m. Nykjær («Analecta Romana Instituti Danici», Supplementum XVIII). Roma, 1991. P. 619–645.
6. *Маркина Л.А.* Графический альбом М.И. Скотти из собрания Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2013 / под ред. Л.И. Иовлевой. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 107–117.
7. *Щедрин С.Ф.* Письма из Италии. Москва ; Ленинград : Academia, 1932. 405 с.
8. Романтизм в России : каталог : К 100-летию Государственного Русского музея. 1898–1998. Санкт-Петербург : Palace edition, 1995. 451 с.
9. *Степанова С.С., Погодина А.А.* Рим. Русская мастерская. 1830–1850-е годы. Москва : БуксМАрт, 2017. 454 с.
10. *Пашкова Л.В.* Русский итальянец Федор Бронников // Золотая палитра. 2010. № 3. С. 8–16.
11. *Сарабьянов Д.В.* Павел Андреевич Федотов. Ленинград : Художник РСФСР, 1985. 175 с.
12. *Мамонтова Н., Приймак Н.* Николай Шильдер и его картина «Искушение» // Третьяковская галерея. 2007. № 4 (17). С. 34–43.
13. *Лашенко С.К.* Путешествующий дилетант и «русский Лаблаш» (М.И. Глинка и Волконские) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. Вып. 2. С. 266–274.
14. *Гусева Е.Н.* О дагерротипе «А.А. Иванов в группе русских художников в Риме» // Памятники культуры. Новые открытия : Письменность. Искусство. Археология. 1995. Москва : Наука, 1996. С. 253–268.
15. *Стасов В.В.* Гоголь и русские художники в Риме // Древняя и Новая Россия. 1879. № 15 (3). С. 524–532.
16. *Клименская О.Г.* Итальянский миф Федора Бронникова // Пинакотека. 2003. Т. 16–17. С. 179–183.
17. *Уфимцева А.С.* Автопортреты Федора Бронникова // Научная палитра. 2019. № 1 (23). С. 9–15.
18. *Турчин В.С.* Теодор Жерико. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 207 с.
19. *Эфрос А.Ю.* Два века русского искусства. Москва : Искусство, 1969. 302 с.
20. *Стернин Г.Ю.* Между Россией и Италией. Из жизни русской художественной колонии в Риме // Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века. Москва : Галарт, 2005. С. 57–77.

Иллюстрации предоставлены автором статьи.

A Travel Book by an Artist-Pensioner: The Russian Artistic Community in Italy and the Disadvantages of Academic Education

Arseniy S. Petrov

University of Trento, Visiting Fellow,
14 Via Tommaso Gar, Trento TN, 38122, Italy
ORCID 0000-0002-6283-1227; SPIN 1212-7802
E-mail: ArsPetrov@gmail.com

Abstract. *The article is devoted to an album of drawings by an unknown Russian artist-pensioner of the mid-1850s from the circle of A.P. Bogolyubov. The young draughtsman, who had an excellent academic education, traveled around Italy, drawing typical views and genre scenes, while to a greater extent trying on the role of S. Shchedrin and K. Bryullov in his search for creative identity. The album is set within the broad context of the work in Italy of young*

Russian artists. Similar stylistic and iconographic analogies are drawn from similar sources — the travel sketches of A.P. Bogolyubov and F.A. Bronnikov, as well as the album of F.A. Klages. A careful comparison of the works by the novice masters allows us to draw conclusions about the common problems experienced by the young graduates of the Imperial Academy of Arts who had excellent technical skills and, at the same time, a poor readiness for individual artistic exploration. The drawings examined in the article significantly expand the circle of visual sources on the Russian artistic community in Italy. In some cases there are portraits and caricature, as well as the development of the iconography of typical scenes (for example, “Interrupted rendezvous” by Karl Bryullov or “Temptation” by N. Shilder). The album contains many inscriptions, which are also published alongside to facilitate the identification of the author by subsequent researchers.

Key words: Imperial Academy of Arts, academic pensions, artists' pensions, Alexey Bogolyubov, Fyodor Bronnikov, Karl Bryullov, travel album, academism, fine art.

Citation: Petrov A.S. A Travel Book by an Artist-Pensioner: The Russian Artistic Community in Italy and the Disadvantages of Academic Education, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 258–269. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-258-269.

References

1. Bogolyubov A.P. *Zapiski moryaka-khudozhnika* [Notes of a Sailor-Artist]. Samara, Agni Publ., 2019, 320 p.
2. Raev V.E. *Vospominaniya iz moei zhizni* [Memories from My Life]. Moscow, NII Teorii i Istorii Izobrazitel'nykh Iskusstv Publ., 1993, 221 p.
3. Chizhov F.V. Russian Artists in Rome (Letters to A.N. Ochkin), *Moskovskii literaturnyi i uchenyi sbornik* [Moscow Literary and Scientific Collection]. Moscow, 1846, pp. 49–137 (in Russ).
4. Maniscalco C. Praeses populusque Pontemollicus. La colonia artistica tedesca, il loro Carnevale ed i Cavalieri di Ponte Molle a Roma nel XIX secolo. Roma, Youcanprint Publ., 2020, 280 p.
5. Giuliani R. Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi, *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*. Roma, 1991, pp. 619–645.
6. Markina L.A. M.I. Scotti's Graphic Album from the Collection of the State Tretyakov Gallery, *Tret'yakovskie chteniya. 2013* [Tretyakov Readings, 2013]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2015, pp. 107–117 (in Russ).
7. Shchedrin S.F. *Pis'ma iz Italii* [Letters from Italy]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1932, 405 p.
8. *Romantizm v Rossii: katalog: K 100-letiyu Gosudarstvennogo Russkogo muzeya. 1898–1998* [Romanticism in Russia: Catalogue: To the 100th Anniversary of the State Russian Museum. 1898–1998]. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 1995, 451 p.
9. Stepanova S.S., Pogodina A.A. *Rim. Russkaya masterskaya. 1830–1850-e gody* [Rome. Russian Workshop. 1830–1850s]. Moscow, BuksMArt Publ., 2017, 454 p.
10. Pashkova L.V. Russian-Born Italian Fyodor Bronnikov, *Zolotaya palitra* [Golden Palette], 2010, no. 3, pp. 8–16 (in Russ).
11. Sarabyanov D.V. *Pavel Andreevich Fedotov*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1985, 175 p. (in Russ).
12. Mamontova N., Priimak N. Nikolay Shilder and His Painting “The Temptation”, *Tret'yakovskaya galereya* [The State Tretyakov Gallery], 2007, no. 4 (17), pp. 34–43 (in Russ).
13. Lashchenko S.K. The Traveling Amateur and “Russian Lablash” (M.I. Glinka and Volkonsky), *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* [Bulletin of the Russian Christian Academy for the Humanities], 2020, vol. 21, issue 2, pp. 266–274 (in Russ).
14. Guseva E.N. About the Daguerreotype “A.A. Ivanov in a Group of Russian Artists in Rome”, *Pamyatniki kul'tury. Nove otkrytiya: Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. 1995* [Cultural Monuments. New Discoveries: Writing. Art. Archaeology. 1995]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 253–268 (in Russ).
15. Stasov V.V. Gogol and Russian Artists in Rome, *Drevnyaya i Novaya Rossiya* [Ancient and New Russia]. 1879, no. 15 (3), pp. 524–532 (in Russ).
16. Klimenskaya O.G. The Italian Myth of Fyodor Bronnikov, *Pinakoteka* [Pinacotheca], 2003, vol. 16–17, pp. 179–183 (in Russ).
17. Ufimtseva A.C. Self-Portraits of Fedor Bronnikov, *Nauchnaya palitra* [Scientific Palette], 2019, no. 1 (23), pp. 9–15 (in Russ).
18. Turchin V.S. *Teodor Zheriko* [Theodore Gericault]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1982, 207 p.
19. Efros A.Yu. *Dva veka russkogo iskusstva* [Two Centuries of Russian Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969, 302 p.
20. Sternin G.Yu. Between Russia and Italy. From the Life of the Russian Art Colony in Rome, *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 30–40-kh godov XIX veka* [The Artistic Life of Russia in the 30–40s of the 19th Century]. Moscow, Galart, 2005, pp. 57–77 (in Russ).

Г.С. ИГНАТЕНКО

ОДА РЕМОНТУ: ТКАЧЕСТВО И РЕСТАВРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУИЗЫ БУРЖУА

Галина Сергеевна Игнатенко,

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»,

Школа дизайна,

аспирант

Малая Пионерская ул., д. 12, Москва, 115054, Россия

ORCID 0000-0002-0253-2540; SPIN 1354-2047

E-mail: Galina.S.Ignatenko@gmail.com

Реферат. Современные практики искусства используют богатый арсенал техник и материалов, в том числе и тех, которые ранее считались художниками прикладными и вследствие этого второстепенными. Нити и ткани долгое время были закреплены в сфере компетенции декоративно-прикладного искусства и не считались полноправными участниками художественной сцены. До сих пор границы между текстильным творчеством и высоким искусством остаются размытыми. Однако в конце XX в. мы увидели новую стратегию восприятия текстиля и домашних рукодельных практик — в качестве самостоятельных форм искусства. На изменение традиционной иерархии и языка искусства в 1960–1980-е гг. повлияло множество событий, в том числе появление новой волны художников, которые стали включать в пространство искусства прикладные материалы. Легализация производства текстиля как художественной практики обязана во многом Луизе Буржуа, которая обратилась к техникам рукоделия и продемонстрировала их безграничный потенциал. Материалом для настоящей статьи послужили текстильные работы Л. Буржуа, ее воспоминания, а также видеоматериалы и документальный фильм «Паук, любовница и мандарин». В статье анализируются текстильные работы художницы, а также темы повреждения и реставрации, красной нитью проходящие через многие работы художницы. Раскрывается термин «мендинг», который кажется автору более

широким и релевантным для описания работ Л. Буржуа. Также проанализирован важный для художницы образ паука, символ матери и ткачихи. В орбите внимания автора — тема дуальности иглы как одновременного образа травматизации и репарации. Делается вывод, что работы Л. Буржуа оказывают влияние на художников с 1970-х гг. и до настоящего времени. Ее творческий язык, многообразие материалов и используемых приемов обогатили арсенал современного искусства и, безусловно, повлияли на место текстиля в иерархии искусств.

Ключевые слова: текстильное искусство, Луиза Буржуа, текстиль, вышивка, починка, мендинг, ткачество, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Игнатенко Г.С. Ода ремонту: ткачество и реставрация в творчестве Луизы Буржуа // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 270–278. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-270-278.

Развитие искусства текстиля исторически связано с периодами революции и обновления. Художники, делающие выбор в пользу ткани, участвуют в пластическом перерождении материалов и техник, традиционно связанных с ремеслами или домашним рукоделием. Текстильные практики попали в орбиту искусства в конце XIX в. с возглавляемым британским философом, социологом и искусствоведом Дж. Рескиным движением искусств и ремесел. Рескин рассматривал промышленную эволюцию как угрозу творчеству, поскольку она унифицирует производство и приводит к потере индивидуальности. Он призывал вернуться к ремесленным техникам и ручному труду. Эти идеи нашли последователей среди художников эпохи модерна, также они нашли отклик у худож-

ников-авангардистов, в творчестве которых текстильные практики были активно представлены. Как справедливо замечает А.С. Митенко, «нить как основа всего рукоделия вышла за границы классических форм» [1, с. 164]. В качестве примера можно привести художниц русского авангарда и их проекты, связанные с одеждой и вышивкой [2], Соню Делоне и ее симультанную моду, а также художниц немецкого Баухауса.

С 1960–1970-х гг. текстильная практика смогла найти новое место, в частности, благодаря импульсу, полученному от феминистского искусства, распространённого в США и в странах Европы. Текстильное искусство, которое долгое время считалось исключительно функциональным или декоративным, постепенно превратилось в самостоятельную художественную среду. Художники и критики вели ожесточенную борьбу с иерархической системой, восходящей к эпохе Возрождения и строго разделяющей изобразительное искусство и прикладное искусство. Так называемые высокие искусства связаны с идеей, с гением, в то время как прикладные — с материалом, ручным или механическим трудом, изготовлением предмета. Этот вопрос подробно рассматривает Э. Аутер в статье «Текстильное искусство и иерархия искусств и ремесел, 1960–1980»¹ [3].

В период стремительного развития новых технологий использование текстильных материалов может показаться алогичным, ностальгическим. Выбор художником текстиля — это особый выбор, поскольку ткань является связующим звеном между повседневной жизнью, памятью (индивидуальной и коллективной), историей и культурой. Однако именно сегодня мы наблюдаем новый всплеск интереса к текстильному искусству в музеях, на ярмарках современного искусства, в галереях. Это подтверждает биеннале современного искусства в Венеции (2022), на которой, как отметили кураторы [4], как никогда, было много текстиля. В России также наблюдается рост популярности ремесленных практик: в 2021 г. состоялась IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена (Царицыно, Москва), текстильные работы широко представлены на Международной ярмарке современного искусства Cosmoscow и ярмарке молодого современного искусства Blazar. Все большее число российских художников обращаются к тканям и нитям как к основному материалу и источнику вдохновения (Анна Самойлова, Ася Маракулина, Алиса Горшенина, Лада Учаева и др.).

Одним из художников, обратившихся к текстилю стала Луиза Буржуа (1911–2010), чьи текстильные работы стали венцом творчества и в значительной мере повлияли на раскрытие потенциала данного материала. Новаторство и радикализм ра-

бот Буржуа дали ключевые идеи и объекты для изучения целому поколению художников, с ее подачи они прочно вошли в художественный язык современных мастеров, стали основой для теорий в разных областях современного искусства [5, р. 15]. Мы бы хотели обратить внимание на творчество художницы, особенно на те темы, которые она транслировала через текстильную призму. На протяжении всего творческого пути Буржуа обращалась к разным техникам и материалам, но два последних десятилетия ее жизни определили новые траектории ее искусства.

Гобелены, ткани и одежда стали важными артефактами в творчестве Л. Буржуа не сразу. Несмотря на то что вся ее жизнь была связана с текстилем, именно в этот период она увидела в нем язык, отвечающий ее творческим задачам, способный выразить ее личные переживания.

Анализу творческого наследия художницы посвящены работы таких авторов, как Дж. Кренн [6], М. Бал [7], М.-Л. Бернадак [8], Дж. Хеммингс [9], однако ощущается нехватка исследований на русском языке. Среди таких немногочисленных работ, посвященных изучению творчества Л. Буржуа, — книга О. Туркиной [10], приуроченная к выставке Л. Буржуа в Москве (2015), а также глава в книге В. Хан-Магомедовой [11], в которой автор рассматривает место текстиля в современном искусстве. Работы Н.Ю. Митрофановой, посвященные новым возможностям текстильного материала, также важны для настоящей статьи [12; 13], как и исследования Н.Н. Цветковой в области фибер-арта (искусства волокна) [14; 15].

Уточним, что настоящее исследование находится на междисциплинарном перекрестке истории искусства и новых подходов к исследованию современных практик.

ОБРАЗ ПАУКА КАК НЕУТОМИМОГО ТКАЧА

Луиза Буржуа с детства была связана с тканями. Ее родители занимались реставрацией гобеленов, но художница обратилась к тканному искусству только после 70 лет. Когда Буржуа начинала свой путь как художник в конце 1930-х гг., она не обращалась к тканям, более того, она выражала недоверие по отношению к ним. В 1969 г. в Музее современного искусства (Нью-Йорк) проходила одна из первых крупных выставок современного ткачества «Тканые формы» (Wall hangings). Целью выставки было в том числе утвердить искусство волокна в качестве полноправного участника художественной сцены. Эта выставка не была широко освещена, однако сохранился отзыв Л. Буржуа, который приводит Э. Аутер [3]. Буржуа оценила работы на этой выставке как «украшения», как

¹ Здесь и далее переводы выполнены автором статьи.

декор. По ее словам, объекты были «восхитительными» и «увлекательными», но это не искусство [3, р. 20]. Однако спустя несколько лет именно она нашла способ творческого самовыражения через текстильные материалы и существенно повлияла на положение текстиля в иерархии искусств.

Обращение Буржуа к волокну, к своему «прошлому», можно рассматривать как готовность к ретравматизации, исследованию детских переживаний и воспоминаний. Она создала многообразие инсталляций, скульптур и текстильных объектов, в которых использовала домашние ткани, включая свою собственную одежду, а также постельное белье и фрагменты гобеленов, привезенные ею в Нью-Йорк из Франции. Несмотря на новый для нее художественный язык, в работах с волокном она вернулась к тем формальным приемам своего творчества, которые были характерны для ее ранних работ. В них Буржуа исследует сложные психологические и социальные отношения, а также темы женственности, травматизации и восстановления: «Моя мама сидела на солнышке и реставрировала гобелен или *petit point* (техника миниатюрной вышивки. — Г. И.). Она действительно любила это. Это чувство важности ремонта очень глубоко во мне» [16, р. 187].

Родители Л. Буржуа владели магазином старинных гобеленов на бульваре Сен-Жермен в Париже, а также руководили мастерской по их реставрации. Ее мать, Жозефина Буржуа, собственноручно восстанавливала гобелены, а отец, Луи Буржуа, продавал их в городской галерее. Луиза с раннего возраста не только присутствовала при починке гобеленов, но и помогала восстанавливать недостающие элементы [10, с. 26]. Кроме восстановления видимых изъянов, ее мать исправляла изображения на гобеленах, убирая части тела, которые смущали покупателей с пуританскими взглядами. Художница делилась воспоминаниями, в которых рассказывала, как ее мама убирала с гобелена изображение гениталий, заменяя их на цветы [10, с. 27].

На протяжении долгого — в семь десятилетий — творческого пути Л. Буржуа постоянно переосмысливала основные мотивы своих работ. Формы и материалы, к которым она обращается, часто повторяются, но обретают новое прочтение. Это приводит к обширной сети ассоциаций, которые относятся не только к ее биографии, но и к более широким, универсальным темам, таким как восстановление после травм и сложность человеческих отношений [10, с. 7].

Паук — ключевой образ-символ в творчестве Л. Буржуа. Художница связывает образ этого неутомимого ткача со своей матерью: она писала, что мать, ее лучший друг, была терпелива, разумна и полезна, «как паук» [17, р. 326]. В 1994 г. она начала серию стальных скульптур под названием «Паук»

и работу над скульптурой «Гнездо», в которой также можно увидеть образы нескольких пауков. К этому же периоду принадлежат и несколько рисунков пауков. Буржуа в течение нескольких лет продолжает исследования вокруг этого мотива, воплощая многочисленных пауков в разных материалах. Вскоре этот мотив стал появляться чаще, включая скульптуры и работы на бумаге, например *Ode à Ma Mère* («Ода матери», 1995). Образ паука наиболее известен по серии масштабных бронзовых скульптур, созданных в 1990–2000-х годах.

В скульптуре «Паук» (1997) паук расположен на объемной железной клетке, он как бы защищает свое гнездо. В центре цилиндрической клетки — покрытый гобеленом стул, сетчатые стены тоже частично покрыты гобеленом. Эта клетка создает атмосферу сотканного из воспоминаний и бережно охраняемого дома. Под пауком — три яйца, завернутые в ткань. Присутствие личных вещей (висящие флаконы духов *Shalimar*, медальон, остановившиеся часы) создает атмосферу воспоминаний и потерянного времени.

В 2003 г. Буржуа создала работу под названием «Леди в ожидании». Произведение чрезвычайно меланхоличное и тревожное. В небольшом деревянном помещении за стеклом располагается кресло. В этом кресле, покрытом старыми гобеленами, сидит стальной паук, похожий на человека. Его текстильное тело и спинка кресла — это одно целое. Из живота вырастают стальные паучьи лапы, напоминающие иголки, а изо рта выходят нити разного размера и цвета, которые почти невидимо парят в воздухе, достигая пяти катушек ниток, аккуратно выставленных в переднем оконном стекле [18, р. 141]. Все это расположено в некоей реконструкции домашней гостиной. В своем кресле паук словно мумифицировался в ожидании. Таким образом, эта работа имеет двойное прочтение: одновременно является интерпретацией мифа о Пенелопе, которая годами ждет возвращения Одиссея, но также может быть олицетворением матери Л. Буржуа. Эта женщина-паук практически незаметна, спрятана, она будто мимикрирует, становясь той, кому предназначено существовать исключительно на заднем плане. Опираясь на воспоминания Л. Буржуа, эту одинокую фигуру, поглощенную плетением паутины, можно ассоциировать с фигурой матери художницы, терпящей измены мужа и занятой починкой гобеленов. Для лучшего понимания данного мотива следует обратиться к биографии художницы. В 1922 г. ее отец нанял учительницу английского языка С.Г. Ричмонд, которая должна была обучать Луизу и ее младшего брата. Она жила в семье Буржуа до 1932 г., изначально девочка питала привязанность к ней, однако радикально изменила свое отношение, когда ей стало известно, что женщина была любовницей ее отца [19]. Узнав об этом, Луиза

так и не смогла понять молчания своей матери по поводу предательства отца, это беспокоило художницу до конца ее дней.

Паук ассоциируется с матерью, которая плетет свои гобелены и заботится о потомстве. Фигура матери олицетворяет любовь, защиту, доверие, стабильность и утешение — мотивы, которые мы находим в многочисленных работах, созданных по мотиву паука. Скульптура «Паук» (1997) свидетельствует и о реализации более сложной и амбивалентной концепции материнства и женственности. Кроме того, что паук — ткач, он еще и хищник, который ловит свою добычу и уничтожает себе подобных. В интервью 1998 г. Буржуа рассказала о матери в контексте мендинга²: «Я из семьи ремонтников. Паук занимается починкой. Если вы повредите паутину, он не разозлится. Он починит и соткет ее заново» [18, р. 22].

Парадоксально, но для Л. Буржуа акт повреждения становится символом психологического импульса к его устранению. Рассмотрим подробнее репрезентативные стратегии художницы. Ее рельеф «Ремонт в небе» (1999) посвящен попыткам починить то, что уже не поддается починке, исправить непоправимое. Эта работа представляет собой несколько дыр, которые напоминают рот или глаза, которые частично залатаны синей тканью и неровно заштопаны синими нитками. Обращение Буржуа к текстилю и одежде, на наш взгляд, — своеобразная реализация метафоры собственной уязвимости и анализ своего эмоционального состояния. В ее поздних работах разрезание материала и манипуляции с иглой связаны с телесной и психологической репарацией. Кроме того, ее текстильные работы по-новому освещают значение ремонта, поскольку мендинг также включает концепцию эмоционального ремонта, который часто происходит через повреждение, травмирование. В работе «Стержень или звезда» («Spit or Star», 1986), как и в «Починке» (1989), которая будет проанализирована ниже, мы видим ножницы. Название картины сложно перевести дословно, но предполагаем, что «Стержень или звезда» — наиболее релевантный вариант названия, так как spit можно перевести как «штык» или «вертел», т. е. некий заостренный предмет. На картине изображены красные холмы и двое парящих над ними ножниц (красные и синие). Можно предположить, что именно на заостренности этих предметов делается акцент в названии. Возможно, именно эти работы предвосхитили поворот Буржуа к работе с тканью. Ее интерес к ножницам, вероят-

но, связан с их двусмысленностью. Это одновременно инструмент создания и разрушения: не разрезать ткани, не шить платья; часто, чтобы починить, надо разрушить, а чтобы поставить заплату, иногда надо сделать дыру еще больше, например подровнять срез; ребенку отрезают пуповину, отделяя его от матери, и он начинает новую жизнь.

Текстильная скульптура «Пара IV» (1997) представляет собой крепко переплетенные фигуры, буквально душащие друг друга. В контексте нашей темы важно обратить внимание на деревянную ногу женской фигуры, которая символизирует психическую травму или потерю равновесия и одновременно является примером мендинга. Л. Буржуа, заставшая ребенком Первую мировую войну, с детства видела людей с протезами. Когда художница работала экскурсоводом в Лувре, ей часто встречались там ветераны Первой мировой. Она рассказывала своему другу и помощнику Дж. Горовому, как чувствовала отвращение, встречая в столовой людей с ампутированными конечностями. В своих поздних скульптурах она все чаще исследовала тему ампутантов, протезов, костылей. В беседе с К. Фаул Дж. Горовой рассказывал о внимании художницы к этой теме: «У Луизы была пожилая соседка, и когда она умерла, кто-то выкинул ее протез во двор. Луиза попросила: “Можешь слазить через забор и принести его?” Так один выброшенный протез запустил цепь ассоциаций, которые осознанно или неосознанно повлияли на формирование произведения. Луиза увидела в этом протезе метафору своих душевных травм, метафору наших ран и поиска способов выжить» [5, р. 46].

Она рассматривала протез как нечто, что, подобно заплатке, позволяет человеку починить себя, залатать свои травмы и страдания [10, с. 14]. В работе «Ремонт» (1989) на желтом листе бумаги сделана небольшая заплатка из синей бумаги, грубо пришитая черной ниткой. Этот «ремонт» создает и подчеркивает повреждение на бумаге вместо того, чтобы сделать разрыв невидимым. Если правильный, «хороший» ремонт должен быть максимально незаметным и приблизить вещь к ее первоначальному, максимально идеальному виду, то тут мы видим противоположное. Это совсем не похоже на «невидимый мендинг», который практикуют классические реставраторы. По схожему принципу создана работа «Восстановление» (1989). Говоря о ней, Буржуа отмечала, что шитье подразумевает ремонт. Дыра есть отголосок повреждения, изъяна, и это должно быть исправлено. Но этому есть разумный предел. Процесс реставрации позволяет не только занять руки, но и отстраниться. Можно смотреть на изъян и не встречаться глазами с другими людьми. Это становится нравственной миссией, даже жертвой [18, р. 30]. Шитье для Буржуа выходит за рамки физического процесса ремонта, это метафора

² Термин «мендинг» произошел от английского to mend — чинить, зашивать. Далее в статье будет неоднократно использован этот термин, который кажется автору статьи более широким и релевантным в данном контексте, так как может обозначать починку не только в буквальном смысле, но также применительно к моральному или физическому состоянию.

психологического восстановления и исследования сложности человеческих отношений. В ее работах «ремонт» не просто остается видимым, она намеренно выделяет его, превращая в метки психологических шрамов. Мендинг и шитье оказываются особой формой катарсиса и попыткой искупления вины перед близкими. В то же время ремонт становится видом «причинения» заботы, способом вызвать чувство благодарности или созависимости. Для Буржуа акт реставрации был защитой от фрагментации и распада, попыткой сохранить целостность, собирая сломанное и разрушенное.

СЕМАНТИКА ИГЛЫ: ИГРЫ ПОДСОЗНАНИЯ

Символические ассоциации Л. Буржуа с иглой достаточно разнообразны. Игла является не только привычным инструментом для шитья, но, в контексте творчества художницы, полиморфным и многозначительным символом. В скульптуре «Игла» (1992) масштаб гобеленовой иглы увеличен до человеческого размера, Буржуа превращает этот рутинный бытовой предмет в подобие идола, объекта поклонения. Дж. Кренн интерпретирует эту работу как дань уважения игле и приводит слова художницы: «В моем детстве все женщины в доме владели иглой. Я всегда была очарована иглой, ее волшебной силой. Мы используем иглу, чтобы исправить то, что было повреждено. Это призыв к прощению. Она никогда не бывает агрессивной, это не булавка» [6, р. 442]. Игла играла важную роль в семье Буржуа, которая жила и работала в регионе, известном своей текстильной промышленностью. Художница выросла в окружении швей и вышивальщиц, которые работали с ее матерью. Искусствовед М. Бернадак подчеркивает: «Для Буржуа игла — это символ, значение которого многообразно, а иногда и противоречиво. Это одновременно рабочий инструмент, лечебное средство, средство от чувства вины и орудие ремесла. Игла символизирует труд женщин из Ла-Бьевра» [8, р. 42].

Возвращаясь к работе «Игла», отметим ее очевидную фаллическую коннотацию. Скульптура представляет собой круглое зеркало, расположенное на полу, на котором лежит круглый плотный кусок ткани. Начало нити приподнимается металлическим стержнем, который, собственно, и является иглой. По обе стороны от нее на полу установлены две деревянные сферы [18, р. 58]. Мы встречаем здесь интересную аллюзию на части женского тела, где два деревянных шара можно также прочесть как женскую грудь, а лен — как длинные светлые волосы женщины. Дж. Кренн указывает, что эту скульптуру также можно интерпретировать как своеобраз-

ное посвящение ее родителям-ткачам: женская фигура (мать) и мужская фигура (отец) объединены. Игла для Буржуа — это инструмент, способный заменить собой любые другие средства, созданные, чтобы соединять или скреплять. Она записывает в своем дневнике: «Спасена иглой: ни кнопки, ни степлера, ни скотча, ни клея» [6, р. 444].

Таким образом, эта скульптура становится своего рода манифестом Буржуа о роли иглы в жизни и творчестве художницы. Гобеленовая игла более стандартного размера появляется рядом с другими иглами в небольшой скульптуре «Женщина-столб» (1970), которую критик Л. Липпард описывает как «безголовую, безрукую, безногую, беспомощную женщину, похожую на игольницу, лежащую на спине, как перевернутая черепаха» [20].

МАТЕРИЯ КАК СВИДЕТЕЛЬ ПЕРСОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

Начало 2000-х гг. стало временем появления нового цикла работ Л. Буржуа — «текстильные головы» (ранее головы и лица были редкостью в ее творчестве). Однако в этот период она создает несколько голов, покрытых фрагментами старинных гобеленов, небрежно сшитыми нитками между собой. Художница никоим образом не стремится к аккуратности стежка, напротив, она придает головам-скульптурам выразительный и даже экспрессивный характер.

Каждая голова уникальна, о чем свидетельствуют разнообразные выражения лиц, используемые ткани и различающиеся размеры. Глаза, о форме которых мы только догадываемся, кажутся широко раскрытыми, как и рты, — как будто они кричат под плотной тканью, лица болезненны, они олицетворяют глубокое страдание. Ф. Моррис пишет: «Их композиция особенно сложна: они закончены, но имеют немного грубоватую сторону, из-за которой создается впечатление, что это жертвы пожара, перевязанные на скорую руку, или существа, ставшие жертвами неудачных хирургических операций» [6, р. 297].

Мягкая скульптура «Пьер» (1998) — первая в серии работ Буржуа «текстильные головы», она названа в честь ее покойного брата, который в 1945 г. был помещен в психиатрическую лечебницу и оставался в ней до конца жизни. Буржуа испытывала чувство вины и остро переживала их изолированность друг от друга. Характерной особенностью этой головы является отсутствие уха, что считывается как отсутствие связи и общения между ними. «Пьер» состоит из нескольких кусков одной и той же розовой ткани — намек на фрагментарность его ментального состояния, хрупкого, как хрупкая ткань, удерживаемая благодаря стежкам нитей. Стежки намеренно

выполнены неровно, даже нервно, такой стиль шитья дает зрителю чувство психологического напряжения и используется во многих ранних тканевых фигурах Буржуа. Это можно рассматривать как физическое представление психологического восстановления, подобно тому как шрамы одновременно являются следами травмы и заживления.

Метафора обращения к прошлому также соотносится и с мотивом спирали, который периодически можно встретить в ее работах. Спираль становится метафорическим напоминанием о том, что даже у времени есть лимит. Текстильная скульптура «Спиральная женщина» (2003) из черной ткани буквально представляет собой спиралевидную конструкцию с ногами. Она начинается от туловища и охватывает всю верхнюю часть тела и голову. В документальном фильме «Паук, любовница и мандарин» (2008) Буржуа говорит, что скрученная ткань — это ее детское воспоминание о выжимании гобеленов, которые полоскали в проточной воде. Это действие привлекало и завораживало ее. Спираль является метафорой последовательности, непрерывности, неразрывности. Художница не любит пустоту, а потому предупреждает, что спираль нельзя закручивать слишком сильно, чтобы не сломать, и сравнивает процесс закручивания с шитьем: «Если вы затянете слишком сильно, вы рискуете сломать, то же самое и с шитьем» [18, р. 140].

Этот мотив появлялся не только в скульптуре, но и в текстильных книгах Буржуа, например в виде небольших лоскутков ткани, пришитых красной нитью по спирали. Спираль является метафорой постоянства, говоря о ней, художница подчеркивает свое постоянство: «Если Луиза скажет вам, что любит вас, она вряд ли передумает» [18, р. 240].

Буржуа всю жизнь собирала разный текстиль, у нее сохранились в том числе платья и нижнее белье из ее детства, а также одежда, принадлежавшая ее матери. В 1990-х гг. она начала использовать этот материал в художественных работах. В серии «Части полюсов» (1996) она показала одежду, которая особенно напоминала о ее прошлом. Художница оставляет ее без изменений, одежда слишком важна, чтобы видоизменять ее. Это прочитывается как страницы ее дневника, они хранят память о прикосновениях, людях, событиях и городах. В работе из этой серии «Без названия» (1996) подвешенные на костях крупного рогатого скота тонкие ночные рубашки практически парят в воздухе. Черное платье в блестках и бежевая блузка имеют скульптурный объем. В основании композиции можно увидеть слова «Швея, хозяйка, беда, стресс» — череду слов, отсылающих к биографии семьи Буржуа и тем психологическим травмам, которые она оттуда вынесла.

В 2009 г., уже в конце жизни, Л. Буржуа создала 16 текстильных работ, используя носовые плат-

ки и полотенца из коллекции, которую она 70 лет назад привезла из Франции в США. Украшенные искусственными цветами, жемчугом, пуговицами и другими элементами, взятыми со шляп и одежды самой художницы, они напоминают коллаж из старых вещей, которые она собирала на протяжении многих лет. Эти работы — символ нереализованных желаний и уходящего времени. В серии тканевых коллажей 2006 г. Буржуа создавала калейдоскопические композиции, похожие на текстильные паутины. Лоскутные кусочки домашнего текстиля и одежды, сшитые вместе, накладываются друг на друга или создают геометрические композиции. Хотя эти текстильные коллажи и книги визуальным образом достаточно просты, однако то, что они созданы из личных материалов художницы, создает эмоциональный резонанс.

Привязанность Л. Буржуа к ткани сохранилась до конца ее жизни. Работа, выполненная ею за несколько месяцев до смерти, свидетельствует о важности не только отношения художницы к текстилю, но и ее воспоминаний. В работу «Без названия» (2010) художница включила коллекцию личных головных уборов, набитых и расположенных на большом безруком туловище, лежащем на стальной платформе. Береты абстрактны, они похожи и на холмистый ландшафт, и на женскую грудь. Резкий контраст мягкой ткани и стальной поверхности, на которой они лежат, будто примирение противоположностей: жесткого и мягкого, травмы и восстановления, фигуративности и абстракции. Личная история, которую мы можем увидеть в поздних тканевых работах художницы, передает ее отношения с матерью, ее опыт старения, близость с различными материалами, процессами и инструментами. Однако в ее поздних работах, как и в карьере в целом, биографические нити всегда являются частью большого полотна.

ВЫВОДЫ

Анализ текстильного творчества Л. Буржуа позволяет сделать заключение, что текстильные работы Л. Буржуа выразительны и разнообразны, они являются важным этапом творчества художницы. Переход к ткани как к основному материалу отражает готовность к новому этапу осмысления своего творческого и жизненного пути.

Обращение художницы к текстилю в первую очередь связано с ее детскими воспоминаниями. Эмоциональная связь с процессом создания ткани и другими действиями, свидетелем которых Луиза была с самого детства (починка, стирка, ткачество), стала источником широких метафор и аллюзий, которые можно проследить в ее творчестве.

Для работ, связанных с гобеленами и текстилем, характерно включение элементов биографии художницы, ее собственного опыта и психологических травм. Использование личных вещей усиливает как значение самого произведения, так и его восприятие.

Л. Буржуа с особенным интересом и даже трепетом относилась к теме восстановления, починки, активно анализируя эту тему в последние годы своей жизни, художница вкладывала в произведения идеи ретравматизации, проживания прошлого и перерождения.

Ключевой образ — образ паука, переосмысливаемый на протяжении всего творческого пути художницы, также обязан своим появлением текстильному прошлому художницы.

Создавая свои работы как форму личной терапии, художница умело расширяет угол зрения, оставляя зрителю пространство для множества индивидуальных интерпретаций.

Работы Луизы Буржуа оказывают влияние на художников с 1970-х гг. и до настоящего времени. Ее творческий язык, многообразие материалов и приемов, ее неординарная личность обогатили арсенал современного искусства и, безусловно, повлияли на место текстиля в иерархии искусств.

Список источников

1. Митенко А.С. Текстиль в искусстве. Новые взгляды на традиции // Новая наука: история становления, современное состояние, перспективы развития : сборник статей Международной научно-практической конференции (5 мая 2019 г., Оренбург). Уфа : Аэтерна, 2019. С. 163–166.
2. Игнатенко Г.С. Вышивая авангард: супрематические вышивки на примере деятельности артели Вербовка, 1900–1919 // Артикульт. 2021. № 3. С. 68–73.
3. Auther E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80 // The Journal of Modern Craft. 2008. № 1. P. 13–33. DOI: 10.2752/174967708783389896.
4. Sterk B. 59th Venice Biennale “The Milk of Dreams” // Textile Forum Blog : From the Editors of Textile Forum Magazine (1982–2013). URL: <https://www.textileforum-blog.org/2022/05/59th-venice-biennale-the-milk-of-dreams/> (дата обращения: 19.06.2023).
5. Bourgeois L. Structures of Existence: The Cells. Munich : Prestel Verlag, 2015. 288 p.
6. Crenn J. Arts Textiles Contemporains : quête : PhD. Bordeaux, 2012. 684 p.
7. Bal M. Narrative Inside Out: Louise Bourgeois’s “Spider” as Theoretical Object // Oxford Art Journal. 1999. Vol. 22, № 2. P. 101–126. DOI: 10.1093/OXARTJ/22.2.101.
8. Bernadac M.-L. Louise Bourgeois. Paris : Flammarion, 2008. 216 p.
9. Hemmings J. Louise Bourgeois. The Structure of Existence: The Cells // Textile. 2018. Vol. 16, № 1. P. 78–83. DOI: 10.1080/14759756.2017.1352138
10. Туркина О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры = Louise Bourgeois: Pandora’s Box. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. 136 с.
11. Хан-Магомедова В. Терпение художника-паука. Текстильное искусство сегодня. Ridero, 2019. 174 с.
12. Митрофанова Н.Ю. Текстильная скульптура. Новые возможности «старого» материала // Новое искусствознание. 2019. № 3. С. 80–87.
13. Митрофанова Н.Ю. Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 176–190.
14. Цветкова Н.Н. Движение из плоскости в пространство в искусстве текстиля второй половины XX в. : (по материалам лозаннских биеннале) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2022. № 1. С. 73–77.
15. Цветкова Н.Н. Искусство текстиля XXI в.: направления развития // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 4 (21). С. 168–173.
16. Bourgeois L. Self-Expression Is Sacred and Fatal: Statements // L. Bourgeois: Designing for Free Fall / by ed. C. Meyer-Thoss. Zurich : Ammann Verlag, 1992. P. 177–199.
17. Bourgeois L. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father : Writings and Interviews 1923–1997 / by ed. M.L. Bernadac, H.U. Obrist, London : Violette Editions, 1998. 384 p.
18. Celant G. Louise Bourgeois: The Fabric Works. Milan : Skira, 2011. 336 p.
19. Boursois L. Child abuse // Artforum. 1982. Vol. 21, № 4. URL: <https://www.artforum.com/print/198210/child-abuse-35538> (дата обращения: 18.06.2023).
20. Lippard L.R. Louise Bourgeois: From the Inside Out // Artforum. 1975. Vol. 13, № 7. URL: <https://www.artforum.com/print/197503/louise-bourgeois-from-the-inside-out-36076> (дата обращения: 18.06.2023).

Ode to Repair: Weaving and Restoration in the Work of Louise Bourgeois

Galina S. Ignatenko

National Research University
Higher School of Economics,
12 Malaya Pionerskaya Street,
Moscow, 115054, Russia
ORCID 0000-0002-0253-2540; SPIN 1354-2047
E-mail: Galina.S.Ignatenko@gmail.com

Abstract. *Contemporary art practitioners use a rich arsenal of techniques and materials, including those previously considered by artists to be applied and therefore of secondary importance. Threads and fabrics have long been confined to the field of fine and decorative arts and have not been considered full participants in the art scene. Until now the boundaries between textile art and high art remain blurred. However, at the end of the twentieth century, we saw a new strategy for the perception of textiles and domestic handicraft practices as independent art forms. The change in the traditional hierarchy and language of art in the 1960s and 1980s was influenced by many developments, including the emergence of a new wave of artists who began to incorporate applied materials into the space of art. The legalisation of textile production as an artistic practice owed much to Louise Bourgeois, who turned to needlework techniques and demonstrated their limitless potential. The material for this article is the textile works of Louise Bourgeois, her memoirs, as well as video materials and the documentary film “The Spider, the Mistress and the Mandarin”. This article analyses textile works of the artist, as well as the themes of damage and restoration that run through many of her works. The term “mending” is discussed, which seems broader and more relevant to describe Bourgeois’ works. The image of the spider, a symbol of mother and weaver, which is important for the artist, is also analysed. In the orbit of the author’s attention is the theme of duality of needle as a simultaneous image of traumatised and reparation. The conclusion is made that L. Bourgeois’ work has influenced artists from the 1970s to the present day. Her creative language, the variety of materials and techniques used have enriched the arsenal of contemporary art and have certainly influenced the place of textile in the hierarchy of arts.*

Key words: textile art, Louise Bourgeois, textiles, embroidery, repair, mending, weaving, art history, fine and decorative arts.

Citation: Ignatenko G.S. Ode to Repair: Weaving and Restoration in the Work of Louise Bourgeois, *Observa-*

tory of Culture, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 270–278. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-270-278.

References

1. Mitenko A.S. Textiles in Art. New Views on Traditions, *Novaya nauka: istoriya stanovleniya, sovremennoe sostoyanie, perspektivy razvitiya: sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (5 maya 2019 g., Orenburg)* [New Science: History of Formation, Current State, Development Prospects: collected articles of the International Scientific and Practical Conference (May 5, 2019, Orenburg)]. Ufa, Aehterna Publ., 2019, pp. 163–166 (in Russ.).
2. Ignatenko G.S. Stiching Avantgarde: Suprematist Embroidery Followed by the Activities of Verbovka Artel 1900–1919, *Artikul't* [Art&Cult], 2021, no. 3, pp. 68–73
3. Auther E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80, *The Journal of Modern Craft*, 2008, no. 1, pp. 13–33. DOI: 10.2752/174967708783389896.
4. Sterk B. 59th Venice Biennale “The Milk of Dreams”, *Textile Forum Blog: From the Editors of Textile Forum Magazine (1982–2013)*. Available at: <https://www.textile-forum-blog.org/2022/05/59th-venice-biennale-the-milk-of-dreams/> (accessed 19.06.2023).
5. Bourgeois L. *Structures of Existence: The Cells*. Munich, Prestel Verlag, 2015, 288 p.
6. Crenn J. *Arts Textiles Contemporains: quête: PhD*. Bordeaux, 2012, 684 p.
7. Bal M. Narrative Inside Out: Louise Bourgeois’s “Spider” as Theoretical Object, *Oxford Art Journal*, 1999, vol. 22, no. 2, pp. 101–126. DOI: 10.1093/OXARTJ/22.2.101.
8. Bernadac M.-L. *Louise Bourgeois*. Paris, Flammarion Publ., 2008, 216 p.
9. Hemmings J. Louise Bourgeois. The Structure of Existence: The Cells, *Textile*, 2018, vol. 16, no. 1, pp. 78–83. DOI: 10.1080/14759756.2017.1352138.
10. Turkina O. *Luiz Burzhua: yashchik Pandory* [Louise Bourgeois: Pandora’s Box]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015, 136 p.
11. Khan-Magomedova V. *Terpenie khudozhnika-pauka. Tekstil’noe iskusstvo segodnya* [Patience of the Spider Artist. Textile Art Today]. Ridero Publ., 2019, 174 p.
12. Mitrofanova N.Yu. Textile Sculpture. New Features of the “Old” Material, *Novoe iskusstvoznanie* [New Art Studies], 2019, no. 3, pp. 80–87 (in Russ.).
13. Mitrofanova N.Yu. Modern Textile Art in a Search for New Forms, Meanings and Means of Expressions, *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2019, no. 1 (60), pp. 176–190 (in Russ.).
14. Tsvetkova N.N. Movement from the Plane into Space in the Textile Art of the Second Half of the Twentieth Century (Based on the Materials of the Lausanne Biennale), *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universi-*

- teta tekhnologii i dizaina. Seriya 2: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki* [Vestnik of Saint Petersburg State University of Technologies and Design. Series 2: Art Criticism. Philological Sciences], 2022, no. 1, pp. 73–77 (in Russ.).
15. Tsvetkova N.N. The Art of Textiles of the 21st Century: Directions of Development, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 2011, no. 4 (21), pp. 168–173 (in Russ.).
 16. Bourgeois L. Self-Expression Is Sacred and Fatal: Statements, *L. Bourgeois: Designing for Free Fall*. Zurich, Ammann Verlag, 1992, pp. 177–199.
 17. Bourgeois L. *Destruction of the Father. Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923–1997*. London, Violette Editions Publ., 1998, 384 p.
 18. Celant G. *Louise Bourgeois: The Fabric Works*. Milan, Skira Publ., 2011, 336 p.
 19. Boursois L. Child Abuse, *Artforum*, 1982, vol. 21, no. 4. Available at: <https://www.artforum.com/print/198210/child-abuse-35538> (accessed 18.06.2023).
 20. Lippard L.R. Louise Bourgeois: From the Inside Out, *Artforum*, 1975, vol. 13, no. 7. Available at: <https://www.artforum.com/print/197503/louise-bourgeois-from-the-inside-out-36076> (accessed 18.06.2023).
-
-

НОВИНКА



Москва на старых картах : (XVIII — первая половина XX века) : альбом карт и планов / Российская гос. б-ка, отдел картографических изданий ; [сост.: Н.В. Виноградова, Л.Н. Зинчук (науч. ред.) и др.]. Москва : Пашков дом, 2023. 127, [1] с. (Раритеты отдела картографии РГБ). ISBN 978-5-7510-0853-6.

Иллюстрированный альбом избранных карт и планов Москвы подготовлен на основе материалов фонда отдела картографических изданий Российской государственной библиотеки. Даны библиографические описания и аннотации картографических произведений, созданных с начала XVIII до середины XX века. Представлены изображения всех описанных картографических документов.

Подробная информация:

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
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ: ФАТЮЩЕНКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

X Международная научная конференция,
Москва, 29–30 сентября 2023 года

Организаторы: Факультет иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова и кафедра сравнительного изучения национальных литератур и культур.

Цель конференции: постижение, сохранение и развитие личностного творческого начала в культуре. Конференция ориентируется на комплексное исследование философских, религиозных, историко-культурных, фольклорных, литературных, лингвистических, искусствоведческих аспектов творчества как культуuroобразующего процесса, лежащего в основе созидательной деятельности человека; на сохранение памяти о творческих личностях, чья преобразовательная деятельность внесла значительный вклад в национальную и мировую культуру; на изучение образа творческой личности в художественной культуре.

В рамках конференции предполагается **обсуждение следующих аспектов:**

- ◆ Человек, общество, природа в мифологии и этнической культуре.
Памяти профессора А.В. Ващенко.
- ◆ Историко-культурное наследие и духовные ценности России.
- ◆ Человек в зеркале текста: идентичность, память, творчество.
- ◆ Феномен автобиографизма в культуре.
- ◆ Мир искусства как среда формирования творческой личности.
Также запланировано проведение круглого стола.
- ◆ Междисциплинарные стратегии изучения культурного наследия.

К участию в конференции приглашаются ученые, преподаватели, аспиранты, магистранты, независимые исследователи, а также работники учреждений культуры и люди творческих профессий. В рамках конференции будет организована **молодежная секция**.

Регламент выступлений: пленарные доклады – до 25 мин.,
секционные доклады – до 15 мин.

Заявки принимаются только по электронной почте на адрес org.fenomen@gmail.com. Доклад, оформленный в виде научной статьи, высылается на адрес оргкомитета конференции строго с 1 июля до 31 октября 2023 года. Оргкомитет конференции оставляет за собой право отклонить заявки, поступившие позднее указанного срока, не содержащие краткой аннотации доклада, не соответствующие тематике конференции, не удовлетворяющие требованиям оформления. Заочное участие (без выступления с докладом) не предусмотрено. Авторы/соавторы несут полную ответственность за содержание предоставленных материалов.

Контакты: org.fenomen@gmail.com

УДК 72.071.1Жилярди Д.
ББК 85.113(2)52-8Жилярди Д.
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-280-290

С.Е. ЦЫЩУК

ЭСКИЗ ПАРКОВОГО ПАВИЛЬОНА ДОМЕНИКО ЖИЛЯРДИ: АСПЕКТЫ АТРИБУЦИИ

Светлана Евгеньевна Цыщук,

Московский Государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
Исторический факультет,
кафедра истории отечественного искусства,
аспирант
Ленинские горы, д. 1, Москва, 119991, Россия

Государственный научно-исследовательский
музей архитектуры им. А.В. Щусева,
отдел хранения архитектурно-графических фондов
XVIII–XIX вв.,
научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 5/25, Москва, 119019, Россия,

ORCID 0000-0001-6248-7545; SPIN 9099-9521
E-mail: SvTsyshchuk@list.ru

Реферат. *Статья посвящена проблеме атрибуции архитектурной графики, выявлению и анализу индивидуальной графической манеры Доменико (Дементия Ивановича) Жилярди, мастера швейцарского происхождения, главного зодчего послепожарной Москвы. Несмотря на формально-стилистическую и иконографическую изученность московского ампира, проблема атрибуции сопутствующей данному периоду архитектурной графики остается от-*

крытой. Не является исключением в этом вопросе и творчество Д. Жилярди.

Цель настоящего исследования – на основе стилистического и иконографического анализа наиболее ярких работ мастера сформировать представление о характере авторской графики и особенностях стиля. Актуальность темы диктуется необходимостью отделить графические работы самого Д. Жилярди от листов, созданных его учеником – архитектором А. Григорьевым (а в перспективе – выявить и руку А. Григорьева).

Выбран метод формально-стилистического и иконографического анализа и сопоставления. Художественными источниками послужили наиболее яркие архитектурно-графические работы Д. Жилярди, до настоящего времени подробно не изучавшиеся: несколько подписных чертежей, а также эскизный проект паркового павильона из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева (впервые вводится автором статьи в научный оборот и является центральным с точки зрения репрезентативности). Так, стиль нереализованного проекта паркового павильона отражает историческую перспективу зарождения, развития и упадка московского ампира в одном из его вариантов; в нем отчетливо прослеживаются отсылки к античным, ренессансным и классическим памятникам.

В рамках исследования решается комплекс задач: представлен генезис стиля послепожарной Москвы, дается его историческая оценка, характеризуются особенности архитектурной графики первой четверти XIX в.; описываются и анализируются эскиз паркового павильона и серия из нескольких чертежей (так называемой образцовой графики мастера) как основа для проведения атрибуции; творчество Д. Жилярди рассмотрено в контексте развития общемирового стиля неоклассицизма.

Проведенное исследование, в котором ключевую роль играет вопрос соотношения архитектурно-графической манеры и стиля, позволяет сформировать представление об индивидуальной манере Д. Жилярди и подойти к более сложному вопросу атрибуции, хронологии и стиля в его постройках. При этом единство гармонии, красоты и техничности произведений Д. Жилярди выражается в соприкосновении его манеры с идеалом вневременной классики.

Ключевые слова: искусствоведение, архитектура, стиль ампир, московский ампир, итальянский неоклассицизм, романтизм, стиль 1813–1833 гг., архитектурно-графическая манера, Доменико Жилярди, Афанасий Григорьев, эстетический критерий, подлинный почерк, эскиз павильона, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Цыщук С.Е. Эскиз паркового павильона Доменико Жилярди: аспекты атрибуции // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 280–290. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-280-290.

Несмотря на формально-стилистическую и иконографическую изученность московского ампира, проблема атрибуции сопутствующей данному периоду архитектурной графики остается открытой. В изучении творчества архитектора швейцарского происхождения Доменико (Дементия Ивановича) Жилярди (1785–1845) всегда присутствовала проблема атрибуции его графики. Несколько подписных, то есть достоверных и «образцовых» чертежей и ряд набросков составляют весь корпус листов, отражающих почерк мастера. Подписные листы имеются в собрании Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева (ГНИМА, Москва) и в Архиве Нового времени (Балерна, Швейцария), однако в силу их малочисленности и разрозненности к настоящему времени исследования графического творчества знаменитого зодчего остаются недостаточными.

Анализ архитектурно-графической манеры и стиля Д. Жилярди предполагает формирование единого взгляда как на построенные здания, так и на чертежи (аналог творческого процесса, выра-

женного на бумаге). Проблема атрибуции связана с необходимостью отделить работы мастера от чертежей его ученика, одного из известных московских архитекторов послепожарного времени — Афанасия Григорьевича Григорьева (1782–1868) [1]. Это настолько же трудно сделать, насколько выявить руку (индивидуальную манеру) А. Григорьева, которая основывалась на школе Д. Жилярди.

Московский ампир начался именно с чертежей, набросков, архитектурной графики Д. Жилярди, представляющих собой образцы большого стиля. Подражая манере учителя, А. Григорьев в своей архитектурной графике перенял у него многие приемы. Однако Д. Жилярди и А. Григорьев в чертежах, демонстрирующих переплетение их авторских манер, остаются архитекторами разного уровня дарования. Вопрос об их совместных работах или сотворчестве вызывает больше трудностей в атрибуции, чем признание мастерства Д. Жилярди и попытка выявить индивидуальную манеру А. Григорьева, лишь со временем сумевшего выработать собственную версию стиля.

В литературе прошлого века два архитектора неоднократно сравнивались как «свет» и «тьма» [2, с. 32; 3, с. 116], однако вопреки укоренившемуся представлению о них как о сямских близнецах, личность и творческое наследие каждого требуют отдельного исследования, выработки индивидуального подхода и методов изучения.

Таким образом, центральной проблемой настоящего исследования является именно связь архитектурно-графической манеры и стиля Д. Жилярди — как важный шаг на пути к постижению основ его мастерства и как база для будущего анализа графики А. Григорьева (который выходит за рамки данной статьи). Статья не предполагает широкого охвата материала (рассмотрения всей архитектурной графики Д. Жилярди и его помощника), намечая общие контуры проблемы хронологии, атрибуции и стиля, представляет начальный этап их изучения. Нюансы соотношения архитектурно-графической манеры и стиля как главных составляющих системы графической манеры Д. Жилярди раскрываются на примере анализа эскизного проекта паркового павильона из собрания ГНИМА, который выступает центральным (с точки зрения репрезентативности) художественным источником, впервые вводится автором статьи в научный оборот и рассматривается в контексте нескольких подписных чертежей и набросков зодчего¹.

¹ Чертежи Д. Жилярди, А. Григорьева и архитекторов их круга хранятся также в Государственном историческом музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств; в архивах: Российском государственном историческом архиве (РГИА), Центральном историческом архиве Москвы (ЦИАМ,

Что же касается листов А. Григорьева, то здесь возникает противоположная ситуация: его графика в большом количестве представлена в фондах Музея архитектуры им. А.В. Щусева [4] и Государственного исторического музея (в основном из собрания В.В. Згуры), при этом ее систематизация требует тщательной и кропотливой работы.

Д. ЖИЛЯРДИ И МОСКОВСКИЙ АМПИР

Отдельную сферу в творчестве любого крупного европейского архитектора периода господства неоклассицизма (1760–1820-е) составляла его графика, на характер которой большое влияние оказал возникший в то время жанр архитектурного пейзажа с античными руинами. В рисунке второй половины XVIII – первой трети XIX в. (времени господства неоклассицизма как общемирового стиля) зодчий выступал как художник [5, с. 10], отражая сопричастность с миром природы. В эпоху романтизма² и проектный чертеж, и набросок были подчинены этому настроению и пронизаны особой лиричностью, тонкостью, отточенностью манеры.

Е.А. Борисова отмечала изменения роли архитектурной графики в творческом процессе первой трети XIX в., подчеркивая, что «она чутко отражала те новые тенденции, которые до поры оставались скрытыми не только в реальной архитектуре, но и в изобразительном искусстве своего времени». По мнению автора, именно графика «является своеобразным “ключом” для раскрытия сложнейших закономерностей стилеобразования» [6, с. 4–5, 30]. В связи с этим главным в рамках ампира становится архитектурно-графическая манера как индивидуальное сочетание стилистических и художественных приемов, композиционных, декоративных и пластических принципов изображения идеи сооружения.

Стоит подчеркнуть, что графический почерк зодчего предполагал владение всеми тонкостями исполнения чертежа: определенным типом линии, искусством работы пером и кистью, навыками отмывки, подцветки акварелью и т. д. Архитекторы обучались им в ранние годы. При этом при оценке произведения архитектурной графики учитывалась как живописная, так и архитектурная составляющие.

Д. Жилярди выработывал собственную манеру и в Санкт-Петербурге, работая в мастерских итальянских архитекторов и художников Дж. Кваренги, Дж. Феррари, А. Порты и К. Скотти [7, с. 12–13], и в Миланской Академии художеств (1804–1806) у Д. Аспари, Дж. Альбертолли, К. Аматти, Дж. Занной, и наблюдая за творчеством архитектора Л. Каноника, и вдохновляясь произведениями скульптора А. Кановы [8, с. 401, 403–404; 9, с. 169; 10, р. 76]. И Д. Жилярди, и А. Григорьев копировали работы Кваренги [3, с. 106–109; 10, р. 64] вместе с его характерной манерой, которую отличают «четкость в построении архитектурных форм здания и своеобразная живописная отмывка с введением сепии», воспроизводили особые кваренгиевские «затеки», богатство цветовых эффектов, передающих фактуру и цвет материала, «кудрявость» контуров деревьев и фигур [3, с. 108].

Один из первых самостоятельных проектов Д. Жилярди – чертеж здания общественных бань³ (около 1805 г.), который хранится в собрании Архива Нового времени (Балерна, Швейцария). В этом листе поражает быстрое становление зодчего не только как профессионального и грамотного архитектора, но и как мастера, художественно переосмысляющего принципы и приемы т. н. общей графической манеры (совокупность приемов в архитектурной графике, выработанная поколениями зодчих, в русле которой Д. Жилярди выстраивал свой стиль). Из способа репрезентации идей на бумаге она превращается в индивидуально выработанную структуру, в которой рождается уникальный архитектурный стиль. Разные типы манеры Д. Жилярди (живописная, эскизная, линейная, манера репрезентативного чертежа, или образцовая), в данном случае именно эскизная и образцовая, здесь складываются в единую картину, поскольку отвечают стилистическому ядру.

Этот лист поражает быстрое становление зодчего не только как профессионального и грамотного архитектора, но и как мастера, художественно переосмысляющего принципы и приемы т. н. общей графической манеры (совокупность приемов в архитектурной графике, выработанная поколениями зодчих, в русле которой Д. Жилярди выстраивал свой стиль). Из способа репрезентации идей на бумаге она превращается в индивидуально выработанную структуру, в которой рождается уникальный архитектурный стиль. Разные типы манеры Д. Жилярди (живописная, эскизная, линейная, манера репрезентативного чертежа, или образцовая), в данном случае именно эскизная и образцовая, здесь складываются в единую картину, поскольку отвечают стилистическому ядру.

Этот лист поражает быстрое становление зодчего не только как профессионального и грамотного архитектора, но и как мастера, художественно переосмысляющего принципы и приемы т. н. общей графической манеры (совокупность приемов в архитектурной графике, выработанная поколениями зодчих, в русле которой Д. Жилярди выстраивал свой стиль). Из способа репрезентации идей на бумаге она превращается в индивидуально выработанную структуру, в которой рождается уникальный архитектурный стиль. Разные типы манеры Д. Жилярди (живописная, эскизная, линейная, манера репрезентативного чертежа, или образцовая), в данном случае именно эскизная и образцовая, здесь складываются в единую картину, поскольку отвечают стилистическому ядру.

Этот лист поражает быстрое становление зодчего не только как профессионального и грамотного архитектора, но и как мастера, художественно переосмысляющего принципы и приемы т. н. общей графической манеры (совокупность приемов в архитектурной графике, выработанная поколениями зодчих, в русле которой Д. Жилярди выстраивал свой стиль). Из способа репрезентации идей на бумаге она превращается в индивидуально выработанную структуру, в которой рождается уникальный архитектурный стиль. Разные типы манеры Д. Жилярди (живописная, эскизная, линейная, манера репрезентативного чертежа, или образцовая), в данном случае именно эскизная и образцовая, здесь складываются в единую картину, поскольку отвечают стилистическому ядру.

ЭСКИЗ ПАРКОВОГО ПАВИЛЬОНА И ОБРАЗЦОВЫЕ ЧЕРТЕЖИ

Рассмотрим лист, который, как нам кажется, наиболее ярко отражает суть архитектурно-графической манеры зодчего (рис. 1). Небольшой рисунок тушью на голубой бумаге, изображающий эскиз паркового павильона с планом и расчетами, является доказательством неповторимости языка Д. Жилярди, сохраняющего цельность в любой форме: представительного чертежа или наскоро зафиксированной идеи. Лист поступил

³ Д.И. Жилярди. Проект общественных бань. Ок. 1805. Фасад и разрез. Без подписи. Бумага, тушь и перо, акварель. 303 × 420 мм. Источник: Архив Нового времени. GC1/27. [10, р. 23, 76].

в ГНИМА из собрания Государственной Третьяковской галереи, куда ранее попал из коллекции В.В. Згуры. Согласно указанным на папке сведениям, наброски хранились среди бумаг А. Григорьева, что важно зафиксировать как факт сотрудничества зодчих и как аргумент для проведения более тщательной атрибуции [7, с. 70]. В настоящей статье предлагается датировать эскиз концом 1810-х — началом 1820-х гг., поскольку именно на эти годы приходится расцвет творчества Д. Жилярди⁴.

В центре листа представлен фасад сооружения паркового типа в виде беседки-ротонды со статуей, окруженной полуциркульной колоннадой⁵. По изображению гробницы в гроте и статуе с крестом можно сделать вывод, что перед нами проект усыпальницы. Центральные колонны обозначены несколькими прямыми линиями, более старательно мастер отметил ступенчатое завершение ротонды, купол и достаточно схематично показал щипец с одной аллегорической фигурой летящей Славы и аттиком, грот с надгробием в цоколе, ряд ступеней, две статуи: центральную и держащую крест внизу слева. Колонны четко выраженного дорического ордера чуть выше имеют утолщение и декор, на фризе представлен ампирный мотив венка с лентами. В нижней части листа слева помещен план павильона, справа — денежные расчеты.

Можно предположить, что незавершенный рисунок был выполнен в минуты особого вдохновения в процессе воплощения нового архитектурного замысла. На небольшом фрагменте бумаги Д. Жилярди смог продемонстрировать мастерство своей зрелой манеры, сочетая свободу рисунка с возвышенностью и ясностью стиля. Эскизы, кроки и другие материалы подобного рода могут стать для искусствоведов источником изучения авторского варианта стиля ампир, богатства композиционных решений, архитек-



Рис. 1. Д.И. Жилярди.
Эскиз паркового павильона (усыпальницы).
Фасад, план. Расчеты. Конец 1810 — начало 1820-х гг.
Бумага верже, тушь цветная. 34,7 × 22,2 см.
Источник: ГНИМА. Р 1-2740/9

⁴ Все данные об эскизе взяты из инвентарной книги музея, где он числится как один из набросков Д. Жилярди первой половины XIX в., уточнение атрибуции не проводилось. Таким образом, вопросы авторства и хронологии остаются открытыми и требуют установления особенностей манеры и стиля Д. Жилярди. Сказанное можно отнести и к А. Григорьеву: сравнив любой его чертеж без подписи с подписными работами, мы столкнемся с аналогичным затруднением в вопросе достоверности, хотя схожесть произведений будет очевидна.

⁵ Данный лист предположительно считается эскизом Музыкального павильона в усадьбе Кузьминки (по схожести с планом и композицией этого сооружения). Предлагаемая атрибуция была проведена хранителем фонда оригинальной графики XVIII—XIX вв. ГНИМА им. А.В. Щусева Т.В. Ивановой при изучении коллекции архитектурной графики Д. Жилярди и подготовке каталога выставки Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (2016) «Пиранези. До и после. Италия — Россия. XVIII—XXI века» (эскиз не вошел в каталог). Также лист экспонировался на выставке «Среди коллекционеров. Архитектурная графика из собрания Владимира Згуры. К 100-летию основания Общества изучения русской усадьбы» в ГНИМА им. А.В. Щусева (2022–2023).

турных мотивов и приемов, но для разбора поднятой в статье проблемы первостепенным является погружение в детальное изучение графического почерка.

Эскизную манеру Д. Жилярди можно описать следующими чертами: линии туши меняют толщину для демонстрации объема и световоздушной среды, одни из них наносятся без корректировки, смело и с первого раза, другие уточняются, обводятся несколько раз для достижения нужного эффекта тени или большей основательности. Отношения между рисунком и шероховатой поверхностью бумаги подобны талантливому воображаемому очерку, выявляющему пространство самого здания и окружающей его среды. Мастер использует различные типы штриховки: прямую, диагональную и перекрестную — для передачи углублений и затемненных мест на центральном постаменте и фризе ротонды. При этом Д. Жилярди щедр как на плотное скопление линий и почти сплошную заливку тушью, к примеру, в фигуре с крестом, так и на аккуратные

и выполненные без экспрессии штрихи, обозначающие едва заметно, но довольно точно и профессионально, контуры профилей.

Удивительным образом эскиз с нарушением симметрии, некоторой кривизной линий и «подвигающими» незавершенными объемами оказывается образцом не столько «говорящей» архитектуры (т. е. значительной, тяжеловесной, цель монументальности которой — вызвать у зрителя определенный эмоциональный отклик), сколько «рассказывающей». Иными словами, этот эскиз технически не завершен, но по образности с точки зрения эстетики он как будто и не требует завершенности, «рассказывая» историю, которая вполне понятна зрителю. В этом заключается мастерство стиля Д. Жилярди, его гениальность в воплощении не привязанной ни к чему идеи архитектурного сооружения. В этом отношении рассматриваемый набросок так же самостоятелен, как и эталонный чертеж: в каждой его линии с самого начала заложено стремление к прекрасному и гармоничному началу зодчества.

Д. Жилярди «пробегаёт» движением изображенных света и тени по фасаду, выхватывая визуальное ядро. Сверху вниз расходятся свободные линии, и рука мастера останавливается по пути на деталях, вторящих объемности и одновременно общей лиричности изображенного сооружения. Фигура летящей Славы слева над аркой меньше всего тронута дорисовкой. В центральной статуе, представленной в позе контрапоста, уже заметны наложенные сверху более плотные линии. Далее движение переходит к левой нижней фигуре — самому темному фрагменту эскиза. При этом правая часть павильона осталась незавершенной (явно в силу ее большего освещения), это касается и линии, ограничивающей объем фриза слева. Стоит подчеркнуть, что колонны в центре и едва намеченный декор фриза уходят в тень, поэтому их контуры нечеткие.

Рассматривая капители, эскизно изображающие завершение коринфского ордера, можно предположить, что мастер без лишних дробных элементов обобщил этот участок с целью обратить внимание на ощущение света, незримо проникающего в колоннаду. Параллельно кессонированная поверхность конхи прорисована очень умело, как и уже отмеченные выше профили, и дорические колонны слева, и завершение ротонды. Вокруг нее «прыгающие» штрихи создают эффект подвижной материи, но купол и арка имеют совершенно точные очертания, в двух местах заметен предварительный рисунок карандашом.

Архитектор уделяет особое внимание данным формам — своду и куполу. Ниша грота создана уже более дрожащими неровными линиями, что еще раз подчеркивает особый вид тектоники в композиции Д. Жилярди. Этот момент необходимо пояснить. Развитие формы идет сверху вниз, как это было отмечено ранее, но визуально нижняя часть

уравновешена монументальной статуей. При сохранении ощущения основательности эскиз приобретает одухотворенность, поскольку центр тяжести смещается под сень купола, где находится невидимое ядро притяжения. Зодчий следует здесь всем правилам архитектурного рисунка и прорабатывает каждую деталь. Торжественно и величаво центральное пространство, как занавесом, оформляется двумя дорическими колоннами и декоративным элементом-орнаментом в виде венка с лентами, приглашая нас внутрь.

В колоннах ротонды, выполненных в энергичной манере, свобода сочетается с точностью, что может быть порождено лишь вдохновением. Кульминации оно достигает в рисунке человеческих фигур (не стаффажа, а статуй). Внутренним видением их силуэтов, изгибов, пропорций, выразительного движения Д. Жилярди демонстрирует не только высокий уровень графического мастерства, но и умение придать скульптуре разные роли в зависимости от развития архитектурного объема и организации пространства листа. Одна из них — декоративная, в которой скульптура не влияет сильно на целостное восприятие фасада. Вторая — акцентная, в которой статуя фиксирует центр. Третья — композиционная, в ней фигура может служить уравновешивающим элементом.

Мастер создает такое сочетание архитектуры и скульптуры в рисунке летящей Славы, при котором точность ее динамического образа естественно служит общему замыслу. Лишь намеком передан наклон головы и устремление летящего корпуса с развевающимися одеждами, легкость и невесомость крыльев. Главным остается при этом восприятие глазом материала, фактуры, воображаемой и одновременно реальной гармонии форм. Без резких переходов две другие статуи становятся более осязаемыми, не теряя связи с фасадом. Таким образом, архитектурно-графическая манера полноценно проявляется в небольшом наброске.

Резюмируя, можно формально перечислить особенности почерка, которые отличают руку Д. Жилярди: свобода и живость архитектурного рисунка, подвижность единой линии в изображении скульптур, выделение формы и объема сооружения путем градаций света и тени, выразительность скульптуры, ее органичное встраивание в общий образ и систему пластики фасада. Однако лучше всего данные характеристики обобщаются кратким высказыванием А.Н. Бенуа из статьи «Рассадник искусства», посвященной его путешествию на родину Д. Жилярди: «В большинстве случаев чертежи не подписаны, а сведения об авторах утрачены. Мне пришлось определять их по архитектурному “почерку”. Впрочем, кому случалось видеть хоть раз работы Доменико, тот поймет, что особой головоломки это не требует, насколько восхитительный “почерк” Доменико отличается от других...» [10, с. 201].

Серия подписных листов Д. Жилярди весьма невелика. Среди них можно выделить два чертежа с проектом павильона для Павловского парка (начало 1810-х)⁶ и один — мавзолея братьев Орловых в усадьбе Семеновское-Отрада (1832)⁷. Их отличает образцовая манера и единая продуманная композиция листа: сверху расположен фасад сооружения, снизу изображен его план. В целом можно отметить, что в начале 1830-х гг. почерк мастера становится заметно сдержаннее и холоднее, даже суше в деталях.

Манера Д. Жилярди не утрачивает своего очарования, изысканности и совершенства, но сам стиль архитектуры уже более грузный, уставший, что выражается в строгом дорическом ордере с гладкими колоннами и триглифно-метопным фризом без желобков и метопных композиций, обильном русле, скульптурных группах на пьедесталах и фигурах летящих слав, застывших в молчаливых позах, помельчавшем барельефе над входом. Также один не менее значительный момент позднего творчества Д. Жилярди — это повторы уже найденных композиционных решений.

Так, в проекте костела Святого Людовика на Малой Лубянке в Москве (1827–1830), чертеж которого хранится в Архиве Нового времени⁸, мы видим подобную композицию портика и завершающего фасад аттика с небольшими отличиями в деталях, но общий стилистический характер сохраняется. Он лишен той живой энергии ранних чертежей и эскизов, в которых стиль следует за подвижными линиями туши и поиском оригинального решения фасада.

Графическая манера мастера определенно согласна с чертами господствовавшего в то время стиля ампира в представлении о совокупности композиционных, художественных и конструктивных приемов, среди них: особый тип военно-триумфальной декорации, лаконичность, большая, чем в зрелом классицизме самостоятельность скульптуры. При этом такое доверие поверхности листа, позволение ему вместить и преобразовать архитектурный замысел достойно крупного швейцарского мастера. Архитектор создал ряд великолепных чертежей и эскизов, и при этом каждый лист по-своему отразил его любовь к классике. Не является исключением и эскиз

⁶ Д.И. Жилярди. Проект павильона для Павловского парка. Боковой фасад, план. Разрез. 1810-е. Внизу справа на обоих чертежах подписи: «Gilardi». Бумага, тушь, акварель. 46,0 × 35,0 см; 45,5 × 35,0 см. Источник: ГНИМА. Р I-10758/1-2.

⁷ Д.И. Жилярди. Мавзолей (церковь Успения) в усадьбе Отрада б. Орлова-Давыдова, с. Семеновское Московской обл. План, фасад. 1832. Подпись: «Архитектор Жилярди». Вверху: «Бог благословит устройство... Филаретом Московским... 1832». Бумага, тушь с отмывкой, подцветка акварелью. 53,9 × 38,6 см. Источник: ГНИМА. Р I-8194.

⁸ Д.И. Жилярди. Проект костела Святого Людовика в Москве. 1827–1830. План и фасад. Перо, тушь, отмывка акварелью. 377 × 288 мм. Источник: Архив Нового времени. GC1/15.

усыпальницы, о котором идет речь. Он не менее красноречиво, чем образцовый чертеж и любая постройка Д. Жилярди заявляет о создании особого варианта позднего классицизма в России, ставшего феноменом архитектуры послепожарной Москвы.

Возвращаясь к эскизу, можно конкретизировать стилистическую безупречность и образованность мастера. Классика представлена отчетливо римско-дорическим ордером с декоративной шейкой капители, ротондальной композицией, фасадом с изящно сгруппированными парными колоннами, завершением с мотивом триумфальной арки. Как можно заметить, идея мастера основана на образах римской античности и римского же Ренессанса. Архитектор изобразил реалистичный для воплощения замысел павильона, строгая и лирическая возвышенность которого была передана с помощью соответствующей графической манеры. Вопросы о взаимоотношении ее со стилем частично разрешаются в рамках гипотезы о наличии нерушимого ядра, в котором происходит объединение двух составляющих.

Д. ЖИЛЯРДИ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ БОЛЬШОГО СТИЛЯ

Настолько гармонично встраивается Д. Жилярди в общий художественный поток позднего классицизма и одновременно представляет его идеальную лаконичную формулу, что грань между созданным им стилем и тем, какое выражение последний приобретает на бумаге, растворяется. Завершенность работ архитектора создает атмосферу основательности и одновременно легкости, которым пытался следовать А. Григорьев, хотя тонкая и пропитанная знанием система Д. Жилярди могла быть понятна в полной мере только ее создателю. Целостность его видения классики является точкой опоры для проведения атрибуции листов и открытия «достоверного» мастера.

Следует отметить, что методы изучения архитектурной графики и самой архитектуры различаются, как различаются сами эти виды искусства. Архитектурная графика, будучи связанной с архитектурой, при этом воспринимается как плоскостное изображение. С этой точки зрения манера и стиль архитектурной графики Д. Жилярди образуют единую плоскость. Когда же мы имеем дело с реальным зданием, то возникает объемное восприятие стиля зодчего в контексте иных архитектурных объектов. В случае с Д. Жилярди оно связано с развитием неоклассицизма в Европе, поэтому требует формулирования четкой концепции стиля, обозначения его хронологии. Не претендуя на решение этих вопросов в данной ста-

тве, попытаемся, тем не менее, проследить и наметить контуры «параллельного» процесса: рождения и развития стиля в архитектуре Д. Жилярди.

Знакомство зодчего с античными и ренессансными памятниками во время путешествия по Италии и обучения в Академии художеств Милана (1804–1809) завершило формирование у него высокого классического вкуса [10, р. 77]. Этот «перенятый» вкус отразился уже в ранних графических работах, например в проекте павильона для Павловского парка, выполненном в необычайно тонкой манере [7, с. 15–18], о котором шла речь в предыдущем разделе статьи. Подчеркнем здесь, что стиль мастера родился в его графике.

В отличие от увражей Ш. Персье и П.Ф.Л. Фонтена [12; 13], которые стали образцами линейности, утонченности и изысканности в оформлении интерьера, ранние работы Д. Жилярди были наполнены чувством уравновешенности формы и объема. Несмотря на общую тенденцию романтизма к синтезу искусств, они остались целостными и избежали излишней вольности или свободной интерпретации классики, как и сухости архитектурного языка.

В связи с этим возникают вопросы о том, насколько графическая манера Д. Жилярди повлияла на совершенство его стиля, основанного на принципах итальянского неоклассицизма, и логично ли рассуждать об обратном воздействии стиля построек на отточенность манеры зодчего.

Художественная система архитектуры Д. Жилярди развивалась в общем потоке неоклассицизма (1760–1820-е), примерами которого являются знаменитые здания и ансамбли Парижа и Санкт-Петербурга (биржи А.Т. Броньяра 1807–1825 гг., Ж.Ф. Тома де Томона 1805–1810 гг.). В них ясно читается и величие истории, и величие архитектурной мысли ампира (1804–1814). В Москве же тенденция к затуханию классицизма в архитектуре стала очевидной в послевоенное время, однако, как показала история, не пепелищу пожара 1812 г., а искре гения Д. Жилярди было суждено «зажечь» настроение эпохи, определить ее содержание.

В творчестве зодчего в это непростое переходное время, вопреки общему романтизированному духу всей культуры, не было и тени сомнения, метаний между классикой, как она есть, и ее квинтэссенцией — сущностью прекрасного, гармоничного, строгого, разумного, целесообразного, монументального, т. е. идеальной формой (на бумаге). Д. Жилярди сделал выбор остаться верным главному предназначению архитектуры — передавать ее содержание через стиль и объемно-пространственное решение здания, не отделяя одно от другого, но делая эти связи более прочными и крепкими.

Данное рассуждение представляется необходимым для преодоления культурологического подхода, который сложился в 1990–2000-е гг. по отноше-

нию к московскому ампиру. О нем, в силу недостатка сведений для проведения полноценной научной работы, сформировалось представление как о стиле без четкой концепции, лишенном своей выявленной уникальности как в формально-стилистическом, так и иконографическом ключе. Описание ампира в исследовательской литературе часто носило отвлеченный, формальный или неявный характер [14; 15]. Трудность проведения такой работы непосредственно связана с размытостью значения терминов «классицизм» и «ампир» в отечественном зодчестве [16; 17], с отсутствием достоверных сведений об авторстве и датах сооружения некоторых зданий Д. Жилярди и А. Григорьева, а также с проблемой атрибуции графики [18; 19]. С другой стороны, можно считать, что этот процесс до сих пор является незавершенным, что еще раз подчеркивает важность детального изучения архитектурной графики как источника знаний о стиле помимо построек.

С точки зрения эстетики архитектуры стиль памятника отражает глубину его художественной целостности в контексте общего развития эпохи (в данном случае отечественного классицизма). Его поздняя фаза в Москве пришлось на время после пожара 1812 г. и охватила период до отъезда Д. Жилярди в Швейцарию в 1832 г. [7, с. 17–18, 153]. Таким образом, между 1813 и 1833 гг. происходили наиболее важные процессы по формированию нового облика города. В связи с этим наиболее уместно было бы ограничить стиль рамками 1813–1833 гг., где нижняя дата связана с завершением проектирования мавзолея князя Волконского в Суханово (1812–1813), а верхняя — со строительством мавзолея в усадьбе Отрада братьев Орловых (1832).

В целом о московском ампире 1813–1833 гг. необходимо сказать несколько слов, чтобы охарактеризовать его как явление в контексте неоклассицизма. Как и в Санкт-Петербурге, московский ампир отличался культом лаконизма в трактовке фасадов, использованием военно-триумфальной декорации и образцовых композиционных схем [20]. Вместе с этим атмосфера города не соответствовала торжественному и монументальному ампиру северной столицы и, как следствие, не приняла его. Об уютности, камерности и особом обаянии московских особняков и городских усадеб послепожарного времени, когда развернулось масштабное деревянное строительство, писали М.М. Алленов и В.С. Турчин [21; 22].

Самостоятельность и уникальность стиля, воспринятая в более серьезном научном ключе, была выявлена относительно недавно в статье Вл.В. Седова «Московский ампир» [23], где автор провел от него линию к конкретным памятникам итальянского неоклассицизма. Помимо этого, изучение архитектурной графики и атрибуция произведений Жилярди исследователями М.В. Нашокиной [24] и А.В. Чекмаревым [25; 26] добавили ценный вклад

в конкретизацию такого архитектурного явления, как московский ампир, и творчество его ведущего мастера — Д. Жилярди. В статьях Ю.Г. Клименко выявляются особенности строительной техники и архитектурных приемов многих зданий послепожарной Москвы, творчество швейцарского мастера встраивается в общеевропейский контекст на основе детального изучения отечественной и иностранной литературы и архивных материалов [27; 28].

Можно согласиться с тем, что именно итальянский неоклассицизм, в частности архитектура Милана, оказали наибольшее влияние на стиль Д. Жилярди. Здания швейцарского мастера, как на чертеже, так и в реальности, настолько самостоятельны, целостны и гармоничны, что их можно описать лаконичной фразой — тектоника прекрасного. Эта черта ни преуменьшает, ни возвышает архитектуру. Она позволяет зданию вне привычного единения с окружением создавать, наоборот, фон для разворачивания, резонирующего с ним городского и усадебного пространства. Кажется, что идеи зодчего рождаются, имея прочное основание в трех главных принципах Витрувия, проходят через плодородную почву всех архитектурных открытий античности и Ренессанса, встречаются с градостроительными вызовами Нового времени и достигают воплощения сначала в графике, а затем в постройках.

Таким образом, традиция укрепляется и получает больший потенциал для развития, создания более целостного и выразительного архитектурного языка. Лишь укоренение в традиции, тектоника и грамотность выстраивания того, что можно назвать пирамидой идеи-воплощения, дает свободу мысли и полет духовных исканий прекрасного. На этом пути возникают шедевры Д. Жилярди: дом Луниных на Никитском бульваре (1818–1823) [29], особняк С.С. Гагарина на Поварской улице (1821–1827), усадьба Усачевых-Найденовых на Земляном валу (1829–1831) [30] и костел Святого Людовика на Малой Лубянке (1827–1830). Творчество Д. Жилярди осталось образцом забытого во второй половине XIX в. яркого и талантливое классицизма.

Результаты проведенного исследования показывают, что первостепенным при описании и чертежей, и построек Д. Жилярди является стилистический и эстетический критерии, а более сложные вопросы взаимоотношения манеры и стиля целесообразно рассматривать с использованием метода иконографического анализа. Он позволяет поставить ряд вопросов, выявить предпосылки и сформулировать гипотезу относительно манеры и стиля зодчего.

Список источников:

1. Афанасий Григорьевич Григорьев (1782–1868) / Е.А. Белецкая, С.А. Зомбе // Архитектура СССР. Москва, 1939. № 5. С. 66–71.
2. Зура В.В. Старые русские архитекторы. Москва ; Петроград : Государственное издательство, 1923. 62 с. (Искусство; вып. 9).
3. Введенская А.Г. Архитектор А.Г. Григорьев и его графическое наследие // Архитектурное наследство. Москва ; Ленинград : 1959. Вып. 9. С. 106–116.
4. Архитектор А.Г. Григорьев: каталог выставки / под общ. ред. В.И. Балдина. Очерк жизни и творчества А.Г. Григорьева Е.А. Белецкой. Москва : Стройиздат, 1976. 96 с.
5. Седов Вл.В. Только Италия. Открытие страны в архитектурной графике // Только Италия! Архитектурная графика XVIII–XXI веков. Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. Москва. 17 апреля – 17 июля 2014 г. Москва : Искусство – XXI век, 2014. С. 9–30.
6. Борисова Е.А. Русская архитектурная графика XIX века. Москва : Наука, 1993. 222 с.
7. Белецкая Е.А., Покровская З.К. Д.И. Жилярди. Москва : Стройиздат. 1980. (Мастера архитектуры) 168 с.
8. Пфистер А. Доменико Жилярди между Италией и Московской Александрой I // От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма : [каталог выставки : к 300-летию Санкт-Петербурга] / под ред. Л. Тедески, Н. Навоне. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2004. С. 399–408.
9. Императорская Академия художеств и ее пенсионеры в Италии. Каталог 58–73 // От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма : [каталог выставки : к 300-летию Санкт-Петербурга] / под ред. Л. Тедески, Н. Навоне. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2004. С. 168–172.
10. Pfister A., Angelini P. Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino. Mendrisio : Mendrisio Academy Press, 2007. 244 p.
11. Бенуа А.Н. Рассадник искусства // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1909, апрель – июнь. С. 175–202.
12. Percier C., Fontaine P.F.L. Recueil de decorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'amenblement [...]. Paris : Louvre, 1812. 43 p., 72 pl.
13. Fouché M. Percier et Fontaine: Les Grands Artistes. Paris : Librairie Renouard, 1904. 128 p.
14. Турчин В.С. Ампиризм... новое искусство в Европе // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5. Стиль ампир / отв. ред. И.А. Бондаренко. Москва : Рохос, 2003. С. 12–28.
15. Файбисович В.М. Наполеоновская эпоха и стиль Империи // Под знаком орла. Искусство ампира : [выставка] / сост. Т.В. Раппе, А.С. Булкина, В.М. Файбисович. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж : Славия, 1999. С. 14–31.
16. Курбатов В.Я. Классицизм и ампир // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1912, июль – сентябрь. С. 105–119.
17. Аркин Д.Е. Классицизм и ампир в Москве // Архитектура СССР. 1935. № 10–11. С. 82–89.

18. Чекмарев А.В. Новые атрибуции церковных построек А.Г. Григорьева // Русская усадьба. 2014. Вып. 19 (35). С. 374–409.
19. Белецкая Е.А., Покровская З.К. Малоизвестные проекты Доменико Жилярди // Архитектурное наследство : [сборник статей]. Русская архитектура. Москва : Стройиздат, 1988. Вып. 36. С. 237–244.
20. Некрасов А.И. Русский ампи́р. Москва : Изогиз, 1935. 128 с.
21. Алленов М.М. Русское искусство XVIII — начала XX века // История русского искусства : в 2 кн. Кн. 2. Москва : Трилистник, 2000. С. 122–151.
22. Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России : стиль империи или империя как стиль. Москва : Жираф, 2001. 511 с.
23. Седов Вл.В. Московский ампи́р // Проект классика : [сайт]. 22.01.2004. URL: http://www.projectclassica.ru/school/09_2003/school2003_09_01e.htm (дата обращения: 05.06.2023).
24. Нащокина М.В. Неизвестный альбом построек московского ампи́ра // Архитектура в истории русской культуры : [сборник статей]. Вып. 5. Москва : УРСС, 2003. С. 54–67.
25. Чекмарев А.В. Ранее неизвестные произведения семьи Жилярди в России // Русская усадьба : [сборник Общества изучения русской усадьбы]. Вып. 17 (33). Санкт-Петербург ; Москва : Коло, 2012. С. 192–247.
26. Чекмарев А.В. Два ранее неизвестных мавзолея Доменико Жилярди // Материалы научно-практической конференции МАРХИ «Наука, образование и экспериментальное проектирование» 9–13 апреля 2012 года. История архитектуры и градостроительства. Тезисы докладов секции № 4. Москва, 2012. С. 27–32.
27. Клименко Ю.Г. К 225-летию Доменико Жилярди // Наука, образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ. Тезисы докладов научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов, 12–16 апреля 2010 г. : [в 2 т.]. Т. 2. Москва : Архитектура-С, 2010. С. 259–260.
28. Тедески Л., Клименко Ю.Г. Восстановленная Москва (1813–1843) : Архитектура, источники, взаимовлияние. Международная научная конференция (5–6 декабря 2016 г.) // Искусствознание. 2017. № 3. С. 276–291.
29. Караулов Е.В. Дом Луниных в Москве // Архитектурное наследство : сборник / отв. ред. О.Х. Халпахчян, П.Н. Максимов. Москва : Стройиздат, 1972. Вып. 20. С. 75–84.
30. Белецкая Е.А. «Высокие горы». К характеристике творчества Д. Жилярди // Архитектура СССР. 1939. № 4. С. 65–69.

Domenico Gilardi's Sketch of a Park Pavilion: Aspects of Attribution

Svetlana E. Tsyshchuk

Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
Shchusev State Museum of Architecture,
5/25 Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0001-6248-7545; SPIN 9099-9521
E-mail: SvTsyshchuk@list.ru

Abstract. *This article is devoted to the problem of the attribution of architectural graphics, the identification and analysis of the individual graphic style of Domenico (Dementi Ivanovich) Gilardi, a master of Swiss origin, the chief architect of post-fire Moscow. In spite of the formal, stylistic and iconographic knowledge of the Moscow Empire style, the issue of attribution of architectural graphics to the period remains open. The work of Gilardi is no exception in this respect.*

The objective of this research is to use stylistic and iconographic analysis of his most outstanding works to form an idea of the nature of his graphic style and its peculiarities. The relevance of the topic is dictated by the need to distinguish the graphic works of Gilardi himself from the sheets created by his pupil — the architect A. Gri-

goriev (and in the longer term — to identify the “hand” of A. Grigoriev).

The method of formal and stylistic analysis and iconographic comparison was chosen. Artistic sources are the most striking architectural and graphic works by Gilardi, which have not yet been studied in detail: several signed drawings, as well as a draft design of a park pavilion from the collection of the Shchusev State Museum of Architecture (the latter was introduced into academic circles by the author and is central in terms of representation). The style of the unrealised design of the park pavilion reflects the historical perspective of birth, development and decline of the Moscow Empire style in one of its variants. The style distinctly refers to the antique, Renaissance and classic monuments.

The following complex of problems is being solved within the framework of the research: the genesis of the post-fire Moscow style is presented, the specific features of the architectural graphics of the first quarter of the 19th century are evaluated; the sketch of the park pavilion and the series of several drawings (so called master's exemplary graphics) are described and analyzed as the basis for the attribution; the work of Gilardi is examined in the context of the global neoclassicism style development.

The conducted study, in which the relationship between architectural and graphic style plays a key role, allows us to form an idea of Gilardi's individual style and approach a more complex issue of attribution, chrono-

gy and style in his constructions. The unity of harmony, beauty and technicality of Gilardi's works is expressed in the juxtaposition of his manner with the ideal of timeless classicism.

Key words: art history, architecture, Empire style, Moscow Empire style, Italian neoclassicism, romanticism, style of 1813–1833, architectural and graphic manner, Domenico Gilardi, Afanasy Grigoriev, aesthetic criterion, authentic handwriting, pavilion sketch, fine and decorative art.

Citation: Tsyshchuk S.E. Domenico Gilardi's Sketch of a Park Pavilion: Aspects of Attribution, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 280–290. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-280-290.

References

- Zombe S.A., Beletskaya E.A., Afanasy Grigorievich Grigoriev (1782–1868), *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], Moscow, 1939, no. 5. pp. 66–71 (in Russ.).
- Zgura V.V. *Starye russkie arkhitektory* [Old Russian Architects]. Moscow, Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Publ., 1923, 62 p.
- Vvedenskaya A.G. Architect A.G. Grigoriev and His Graphic Heritage, *Arkhitekturnoe nasledstvo. Vyp. 9* [Architectural Heritage. Issue 9]. Moscow, Leningrad, 1959, pp. 106–116 (in Russ.).
- Baldin V.I. (ed.). *Arkhitektork A.G. Grigor'ev: katalog vystavki* [Architect A.G. Grigoriev: exhibition catalogue]. Moscow, Stroizdat Publ., 1976, 96 p.
- Sedov V.I.V. Only Italy. Discovering the Country in Architectural Graphic Art, *Tol'ko Italiya! Arkhitekturnaya grafika XVIII–XXI vekov. Katalog vystavki v Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galeree. Moskva. 17 aprelya – 17 iyulya 2014 g.* [Only Italy! Architectural Graphic Art of the 18th–21st Centuries. Catalogue of the Exhibition at the State Tretyakov Gallery. Moscow, April 17 – July 17, 2014]. Moscow, Iskusstvo – 21 vek Publ., 2014, pp. 9–30 (in Russ.).
- Borisova E.A. *Russkaya arkhitekturnaya grafika XIX veka* [Russian Architectural Graphics of the 19th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1993, 222 p.
- Beletskaya E.A., Pokrovskaya Z.K. *D.I. Gilardi*. Moscow, Stroizdat Publ., 1980, 168 p. (in Russ.).
- Pfister A. Domenico Gilardi between Italy and Moscow in the Time of Aleksandr I, *Ot mifa k proektu: vliyanie ital'yanskikh i tichinskikh arkhitektorov v Rossii ehpokhi klassitsizma* [From Myth to the Project: The Influence of Architects from Italy and Ticino in Russia in the Epoch of Classicism]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2004, pp. 399–408 (in Russ.).
- Tedeschi L., Navone N. (eds.). The Imperial Academy of Arts and Its Pensioners in Italy. Catalogue 58–73, *Ot mifa k proektu: vliyanie ital'yanskikh i tichinskikh arkhitektorov v Rossii ehpokhi klassitsizma* [From Myth to the Project: The Influence of Architects from Italy and Ticino in Russia in the Epoch of Classicism]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2004, pp. 168–172 (in Russ.).
- Pfister A., Angelini P. Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino. Mendrisio, Mendrisio Academy Press Publ., 2007, 244 p.
- Benois A.N. A Hotbed of Art, *Starye gody. Ezhemesyachnik dlya lyubitelei iskusstva i stariny* [The Old Years. A Monthly Magazine for Lovers of Art and Antiquity]. 1909, April–June, pp. 175–202 (in Russ.).
- Percier C., Fontaine P.F.L. Recueil de decorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement [...]. Paris, Louvre Publ., 1812, 43 p., 72 pl.
- Fouché M. Percier et Fontaine: Les Grands Artistes. Paris, Librairie Renouard Publ., 1904, 128 p.
- Turchin V.S. Empire... New Art in Europe, *Arkhitektura v istorii russkoi kul'tury. Vyp. 5. Stil' ampir* [Architecture in the History of Russian Culture. Issue 5. Empire Style]. Moscow, Rokhos Publ., 2003, pp. 12–28 (in Russ.).
- Faibisovich V.M. The Napoleonic Era and the Style of Empire, *Pod znakom orla. Iskusstvo ampira* [Under the Sign of the Eagle. Empire Art]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ermitazh, Slaviya Publ., 1999, pp. 14–31 (in Russ.).
- Kurbatov V.Ya. Classicism and Empire, *Starye gody. Ezhemesyachnik dlya lyubitelei iskusstva i stariny* [The Old Years. A Monthly Magazine for Lovers of Art and Antiquity]. 1912, July–September, pp. 105–119 (in Russ.).
- Arkin D.E. Classicism and Empire in Moscow, *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], Moscow, 1935, no. 10–11, pp. 82–89 (in Russ.).
- Chekmarev A.V. New Attributes of Church Buildings by A.G. Grigoriev, *Russkaya usad'ba* [Russian Estate]. 2014, issue 19 (35), pp. 374–409 (in Russ.).
- Beletskaya E.A., Pokrovskaya Z.K. Little-Known Projects of Domenico Gilardi, *Arkhitekturnoe nasledstvo. Vyp. 36. Russkaya arkhitektura* [Architectural Heritage. Issue 36. Russian Architecture]. Moscow, Stroizdat Publ., 1988, pp. 237–244 (in Russ.).
- Nekrasov A.I. Russkii Ampir [Russian Empire Style]. Moscow, Izogiz Publ., 1935, 128 p.
- Allenov M.M. Russian Art of the 18th – Early 20th Century, *Istoriya russkogo iskusstva: v 2 kn. Kn. 2* [The History of Russian Art: in 2 books. Book 2]. Moscow, Trilistnik Publ., 2000, pp. 122–151 (in Russ.).
- Turchin V.S. *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii: stil' imperii ili imperiya kak stil'* [Alexander I and Neoclassicism in Russia: Empire Style or Empire as Style]. Moscow, Zhiraf Publ., 2001, 511 p.
- Sedov V.I.V. Moscow Empire Style, *Proekt klassika* [Project Classic]. 22.01.2004. Available at: http://www.projectclassica.ru/school/09_2003/school2003_09_01e.htm (accessed 05.06.2023) (in Russ.).
- Nashchokina M.V. Unknown Album of Buildings of the Moscow Empire, *Arkhitektura v istorii russkoi kul'tury. Vyp. 5.* [Architecture in the History of Russian Culture. Issue 5]. Moscow, URSS Publ., 2003, pp. 54–67 (in Russ.).

25. Chekmarev A.V. Previously Unknown Works of the Gilardi Family in Russia, *Russkaya usad'ba. Vyp. 17 (33)* [Russian Estate. Issue 17 (33)]. St. Petersburg, Moscow, Kolo Publ., 2012, pp. 192–247 (in Russ.).
 26. Chekmarev A.V. Two Previously Unknown Mausoleums of Domenico Gilardi, *Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii MARKHI "Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie" 9–13 aprelya 2012 goda. Istoriya arkhitektury i gradostroitel'stva. Tezisy dokladov septsii no. 4* [Proceedings of Scientific and Practical Conference MARKHI "Science, Education and Experimental Design", April 9–13, 2012. History of Architecture and Urban Planning. Abstracts of Section no. 4]. Moscow, 2012, pp. 27–32 (in Russ.).
 27. Klimenko Yu.G. To the 225th Anniversary of Domenico Gilardi, *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie v MARKHI. Tezisy dokladov nauchno-prakticheskoi konferentsii professorsko-prepodavatel'skogo sostava, molodykh uchenykh i studentov, 12–16 aprelya 2010 g. T. 2* [Science, Education and Experimental Design in MARKHI. Abstracts of the Scientific and Practical Conference of Teaching Staff, Young Scientists and Students, April 8–12, 2010. Volume 2]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2010, pp. 259–260 (in Russ.).
 28. Tedeschi L., Klimenko Yu.G. Restored Moscow (1813–1843): Architecture, Sources, Interaction. International Scientific Conference (December 5–6, 2016), *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2017, no. 3, pp. 276–291 (in Russ.).
 29. Karaulov E.V. The Lunins' House in Moscow, *Arkhitekturnoe nasledstvo. Vyp. 20* [Architectural Heritage. Issue 20]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1972, pp. 75–84 (in Russ.).
 30. Beletskaya E.A. "High mountains". To the Characterization of the Works by D. Gilardi, *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], 1939, no. 4, pp. 65–69 (in Russ.).
-
-

НОВИНКА



Читальные залы Российской государственной библиотеки (1862 год – начало XXI века) : монография / Министерство культуры Российской Федерации, Российская гос. б-ка ; [сост. и отв. ред. М.Я. Дворкина]. Москва : Пашков дом, 2023. 250, [1] с. : ил. ISBN 978-5-7510-0863-5.

Монография посвящена читальным залам крупнейшей библиотеки Российской Федерации. Дано общее представление о читальном зале как структурном подразделении библиотеки и культурном феномене. Рассмотрена история и современное состояние читальных залов Российской государственной библиотеки. Представлена характеристика важнейших специализированных читальных залов. Издание может быть полезно руководителям и специалистам в области библиотечного дела и информатизации, представителям вузов культуры, других образовательных учреждений, научных организаций, а также преподавателям, студентам учебных заведений, слушателям системы повышения квалификации и переподготовки специалистов.

Подробная информация:

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

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

М.В. КУЗНЕЦОВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КОЗЬМЫ СОЛДАТЁНКОВА В РУМЯНЦЕВСКОМ МУЗЕЕ: ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ МУЗЕЕФИКАЦИИ

Марфа Вадимовна Кузнецова,

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
исторический факультет,
кафедра истории отечественного искусства,
аспирант
Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4,
Москва, 119991, Россия

ORCID 0000-0002-0360-3363

E-mail: mkuzn1998@mail.ru

Реферат. В статье анализируется роль художественного собрания московского купца-старообрядца, издателя и текстильного фабриканта Козьмы Терентьевича Солдатёнова (1818–1901) в становлении Московского публичного и Румянцевского музеев. Одна из наиболее ранних по времени составления московских коллекций формировалась Солдатёновым долго и последовательно, в течение почти 50 лет, и выставлялась в его особняке на Мясницкой улице. Она включала произведения отечественного и западноевропейского искусства середины – второй половины XIX века. После смерти коллекционера в 1901 г. согласно его завещанию коллекция была передана в Московский публичный и Румянцевский музеи. Однако желание собирателя экспонировать коллекцию в одном помещении не было осуществлено из-за нехватки места в музее, собрание разделили на две части. Так продолжалось и в дальнейшем, несмотря на возведение отдельного здания для картинной галереи музея в Староваганьковском переулке. Особенности бытования собрания

в Румянцевском музее и его экспонирования еще не становились предметом специального исследования, несмотря на то что солдатёновская коллекция являлась значимой частью художественной жизни Москвы в рассматриваемый период, ее владелец был известен во второй половине XIX в., в том числе благодаря своей активной издательской и меценатской деятельности, а также участвовал в становлении самого музея. На основе изучения архивных материалов: каталогов коллекции, документов из отдела рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина – установлено: сотрудники Румянцевского музея стремились к научной группировке и обобщению, размещению произведений по эстетическим и хронологическим группам. Таким образом, музеефикация коллекции стала новым этапом в ее истории и способствовала формированию отношения к собранию Солдатёнова в последующие годы как к значительному явлению художественной культуры Москвы, в том числе и в научной среде.

Ключевые слова: Козьма Солдатёнков, частное коллекционирование, Румянцевский музей, история бытования, русское искусство XIX века, галерея, художественное собирательство, жанровая живопись, искусствоведение, художественная культура, музееведение.

Для цитирования: Кузнецова М.В. Художественная коллекция Козьмы Солдатёнова в Румянцевском музее: история бытования и особенности музеефикации // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 291–300. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-291-300.

Превращение частной коллекции в общедоступную и приобретение ею статуса музейного собрания — результат тех просветительских целей, которые ставят перед собой выдающиеся деятели культуры и искусства. В России примеры таких превращений встречаются на протяжении всей второй половины XIX в. и связаны в первую очередь с желанием дарителя увековечить свою коллекцию, сделать ее частью общего культурного пространства.

Художественная коллекция московского купца-старообрядца, предпринимателя и мецената Козьмы Терентьевича Солдатёнова (1818–1901) неоднократно упоминалась исследователями именно в связи с ее вхождением в 1901 г. в состав Румянцевского музея в Москве. Сюда она была передана согласно завещанию владельца. В разное время исследователи предпринимали попытки обозначить факторы, обусловившие ее формирование [1] и определившие место Солдатёнова в кругу других московских коллекционеров [2], однако особенности бытования собрания еще не становились предметом специального анализа. Задача настоящей статьи состоит не только в том, чтобы выявить значение, которое имело присоединение коллекции к музею, но и в том, чтобы проанализировать, каким образом оно повлияло на дальнейшую оценку собрания, определение его места в культурной жизни Москвы второй половины XIX столетия.

ПОСТУПЛЕНИЕ КОЛЛЕКЦИИ В РУМЯНЦЕВСКИЙ МУЗЕЙ

История экспонирования коллекции начинается задолго до ее поступления в Румянцевский музей (рис. 1). По мере своего формирования, занявшего более 40 лет, коллекция постепенно размещалась в особняке Солдатёнова в Москве, на Мясницкой улице, и на даче в Кунцево. Часть собрания в московском доме купца стала достоянием публики почти сразу с момента зарождения: так, уже в 1853 г. Н.А. Рамзанов называет ее «небольшой, но замечательной по составу галереей» [3]. Солдатёновская коллекция неоднократно упоминается А.Н. Андреевым как одна из лучших коллекций русских картин в Москве [4]. В прессе 1860-х гг. встречаются высказывания о том, что особняк Солдатёнова «доступен для посещения всем желающим» [5, с. 116].

В 1880-е гг. выдающемуся коллекционеру и антиквару М.П. Боткину становится известно о вероятном намерении купца передать коллекцию городу [6, с. 201], однако вполне возможно, что это желание могло возникнуть и раньше, в период основания в Москве публичного художественного

музея. О включенности коллекционера в этот процесс хорошо известно: так, в письме П.А. Тучкова к Н.В. Исакову от 4 сентября 1861 г. говорится о том, что именно Солдатёнов первым отозвался на предложение «принять участие в добровольных пожертвованиях», необходимых для утверждения переведенного из Петербурга в Москву Румянцевского музея и основания публичного музея в Москве, «изъявив готовность внести на учреждение в Москве публичной библиотеки одновременно три тысячи руб. и затем вносить ежегодно по тысяче руб[лей] сер[ебром] до своей смерти» [7, с. 44]. Об этом же впоследствии упоминается в статье, посвященной 50-летию Румянцевского музея: «Потомственный почетный гражданин К.Т. Солдатёнов обещал ежегодно вносить по 1000 руб. до своей смерти на пополнение его книгами и свято сдержал свое обещание» [8, с. 9]. Участвуя в организации при музее публичной библиотеки, Солдатёнов определенно понимал его значение как будущего собрания художественных произведений и рассматривал возможность вложить туда и собственную коллекцию, что предусматривалось «Положением о Московском публичном музее и Румянцевском музее» от 19 июня 1862 года. Собрание музея образовывалось «из различных кабинетов и коллекций, как приобретаемых в собственность, так равно и вверяемых ему только на общественное пользование различными лицами» [8, с. 9].

Вовлеченность Солдатёнова в события актуальной художественной жизни города проявилась еще раньше, в 1840-х годах. Анализ писем Солдатёнова к его другу А.А. Рахманову, хранящихся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки, позволяет говорить о его любви к театру, современной литературе, склонности к посещению выставок и т. д. В конце 1840-х гг. Солдатёнов знакомится с просветительскими идеями московского кружка западников, куда входили Т.Н. Грановский, В.П. Боткин, А.И. Герцен, что станет впоследствии одной из причин его обращения к издательской деятельности. Показателен и тот факт, что в 1847 г. Солдатёнов становится членом Московского художественного общества, задачей которого является образование художников и распространение художественных познаний и вкуса к изящному. Приблизительно в это же время, по утверждению В.В. Стасова, он начинает коллекционировать произведения русских и западноевропейских мастеров. Довольно скоро именно русская часть коллекции становится его приоритетом. В литературе, освещающей коллекционирование Солдатёнова, довольно часто приводится цитата из его письма к художнику А.А. Иванову: «Мое желание — собрать галерею только русских художников» [9, с. 84].

Интересно, что к моменту открытия музея в 1862 г. коллекция Солдатёнова насчитывает около 60 работ русских художников и несколько про-



Рис. 1. Московский публичный и Румянцевский музей [8]

изведений западноевропейских мастеров. Однако в силу масштаба задач он делает выбор в пользу дальнейшего пополнения собрания. Именно в 1860-е гг. начинается расцвет коллекции: собиратель заказывает работы мастерам — членам римской колонии, посещает выставки в Москве, интересуется художественной жизнью, вероятно намереваясь в будущем передать уже сложившееся собрание музею. Это желание было отражено в его завещании 1901 г., согласно которому вся художественная коллекция Козьмы Терентьевича, а также обширная библиотека переходили Московскому публичному и Румянцевскому музеям. В отчете Московского публичного и Румянцевского музеев за 1901 г. [10, с. 4] было указано, что собрание Солдатёнка почти в полтора раза увеличило состав картинной галереи музеев, подняв общее количество предметов с 664 до 939; 258 ед. в отчете было отведено под живопись, а 17 — под скульптуру. Страховая стоимость всего пожертвования Солдатёнка составила приблизительно 500 тыс. руб., о чем также было упомянуто.

Отметим, что дар Солдатёнка еще раз подчеркнул значение Румянцевского музея как музея в первую очередь личных коллекций, продолжив линию пожертвований второй половины XIX в. —

Ф.И. Прянишникова, Е.А. и П.А. Мухановых, Я.С. Корнилова, Н.П. Колюпанова, Н.С. Мосолова, Д.И. Шукина и др. Важно и то, что дар состоял в основном из произведений русских мастеров, что позволяло ставить его в один ряд с прянишниковской коллекцией. Согласно упомянутому отчету, число работ отечественных художников равнялось 230, а число работ западноевропейских мастеров — 28 [10]. Однако это разделение представляется не вполне верным. Из 230 работ, озаглавленных в отчете как «русская школа», несколько принадлежало западным художникам — И.М. Матейсену, К. Марко, Г. Дреберу, Б. Линдгольму, а к западной части коллекции были отнесены четыре работы художника-пейзажиста А.Д. Жамета, учившегося в Императорской академии художеств, но активно работавшего, помимо России, в Италии.

ЭКСПОНИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ В ЗАЛАХ МУЗЕЯ

Показателен тот факт, что Солдатёнок мыслил свое собрание как цельное. В публикациях, так или иначе касающихся его кол-

лекции, исследователи ссылаются на строчку из завещания собирателя: «Выражаю желание, чтобы все жертвуемые мной предметы были помещены в отдельной зале музея, с наименованием такой “Солдатёновскою”» [11]. Известно об игнорировании воли жертвователя ввиду нехватки места в музее. Одну часть коллекции помещают в залы общей галереи, другую — в Румянцевский библиотечный зал, изначально не предназначенный для экспонирования в нем произведений. В зале отсутствует верхний свет, а по всему периметру располагаются полки с литературой. По этой причине, «чтобы сделать завещанное собрание возможно скорее доступным для публики, дирекцией решено временно разместить картины на особых щитах в Румянцевском зале. Хорошо сознавая все неудобство загромождения этого единственного в музее большого зала, дирекция музея должна была все-таки решиться на эту крайнюю меру, вызванную отсутствием всякого другого свободного места в музее» [12, с. 5].

Следует обратить внимание, что это разделение обусловлено и концептуально. В залах общей картинной галереи находятся картины из собрания Солдатёнова, отнесенные к «старинной школе русской живописи» [13, л. 14], т. е. произведения первой половины — середины XIX в., тогда как в Румянцевский зал попадает остальная, большая часть коллекции, включающая полотна второй половины столетия. Выбор в пользу меньшей части коллекции, помещенной в залы, где экспонировались произведения из собраний других дарителей, объясняется тем, что дирекция, по-видимому, следовала уже сложившейся специфике картинной галереи музея. Она, в свою очередь, была обусловлена двумя основными поступлениями 1860-х гг.: коллекции старой западноевропейской живописи, полученной из Эрмитажа в 1861 г., и собрания русской живописи Ф.И. Прянишникова преимущественно первой половины XIX в. — первого цельного собрания русской живописи, поступившего в музей в 1867 году.

Рядом с произведениями В.А. Тропинина, Ф.А. Бруни, В.К. Шебуева, М.И. Лебедева, С.Ф. Щедрина, М.Н. Воробьева, П.А. Федотова, А.А. Риццо ни из прянишниковского собрания расположились работы из коллекции Солдатёнова — и тех же мастеров первой половины столетия, и живописцев второй половины века. Например, линию романтического пейзажа дополнили пейзажи И.К. Айвазовского («Остров Патмос», 1851, Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, и др.), А.П. Боголюбова («Сорренто», 1855, Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина; «Озеро в горах», 1874, Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), М.С. Эрасси («Вид на Монблан», 1859, местонахождение не-

известно), М.К. Клодта («Вид на острове Валааме», 1857, Томский областной художественный музей). Направление, связанное с критическим отношением к современной жизни и выраженное в работах П.А. Федотова, находит продолжение в произведениях В.Г. Перова («Проводы покойника», 1861, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ); «Проповедь в селе», 1861, ГТГ; «Чаепитие в Мытищах близ Москвы», 1862, ГТГ; «В холодной», 1873, Государственный исторический музей), Я.С. Башилова («Беда», 1866, Национальный художественный музей Республики Беларусь), Н.П. Петрова («Скрипач», 1876, Курская областная картинная галерея им. А.А. Дейнеки). Сюда же были отобраны и произведения из солдатёновской коллекции, выполненные на сюжеты из древней и средневековой истории, — полотна Н.А. Ломтева («Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре», 1845, ГТГ; «Аутодафе», 1851, ГТГ); живопись «народных сцен» И.И. Соколова («Ночь на Ивана Купала», 1856, Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств); картина Н.Н. Ге на сюжет из библейской истории («Гайная вечеря», 1863, ГТГ), очевидно продолжающая традицию большого исторического полотна, заданную картиной А.А. Иванова «Явление Христа народу», знаменитым даром Александра II. Непосредственно ивановский зал также пополнился эскизами и этюдами к самой картине, а также эскизами к полотну «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения».

В залах общей галереи были помещены произведения и из западноевропейской части коллекции, о чем свидетельствует иллюстрированный список коллекции Солдатёнова [12], опубликованный в составе общего иллюстрированного каталога картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев в 1902 году. Анализ списка показал, что здесь находились как копии с западных шедевров, выполненные русскими художниками (например, копии с картин Рафаэля художников Бориспольца и Михайлова), и картины неизвестных художников (предположительно, произведения старых итальянских мастеров, местонахождение которых еще следует установить), так и произведения живописцев середины — второй половины XIX века. Среди них — уже упомянутые работы Матейсена, Дребера, Марко, Линдгольма, дополнившие западноевропейское собрание Румянцевского музея.

Румянцевский зал был заполнен отечественной пейзажной и жанровой живописью второй половины XIX века (рис. 2) — наиболее значительной по масштабу частью коллекции, внутри которой были произведения, не отвечавшие прямо концепции общей галереи, но отражавшие в определенной степени историю развития русского искусства этого периода [14]. Первую значительную группу составляли произведения художников академического направ-

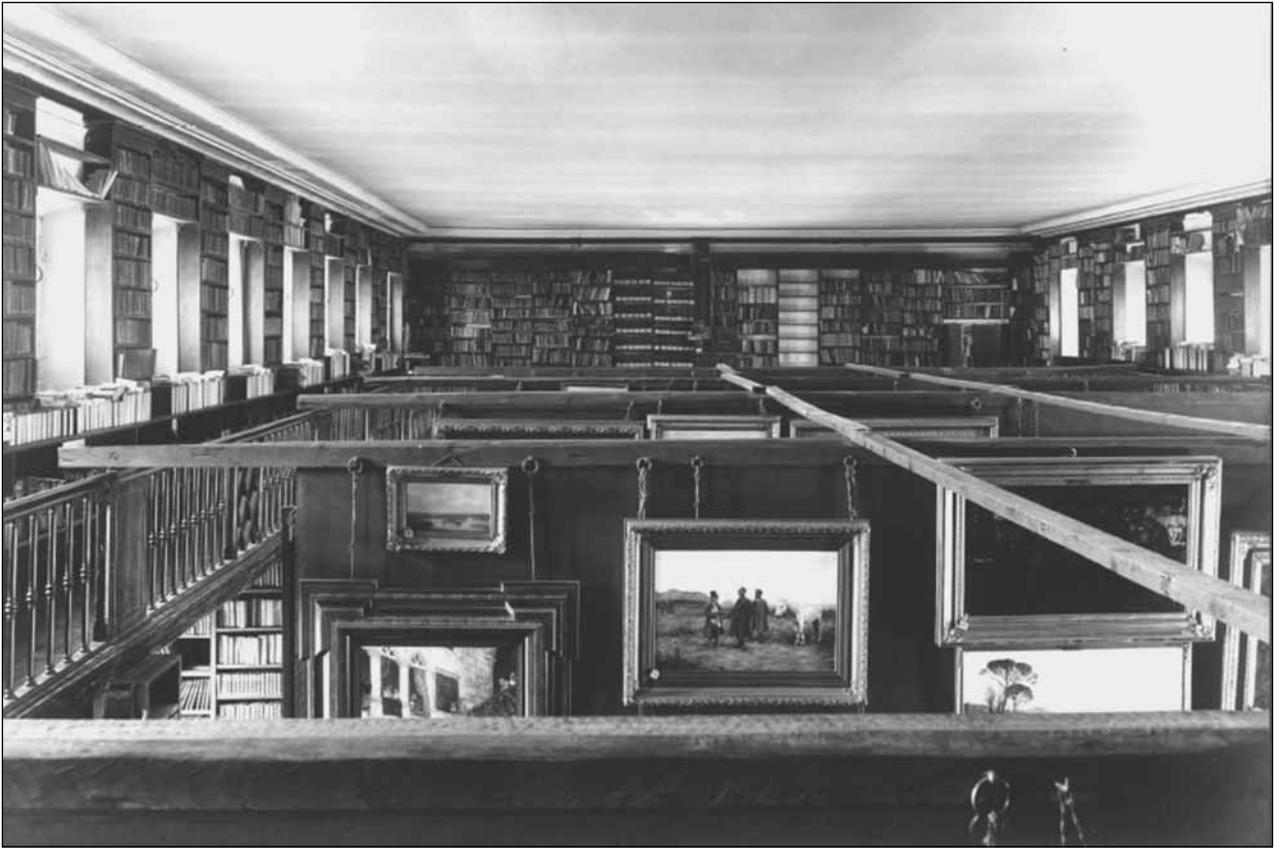


Рис. 2. Картинная галерея Солдатёнка в Румянцевском музее [14]

ления, членов русской колонии в Риме — Е.С. Сорокина, Ф.А. Бронникова, В.И. Якоби, А.А. Риццони, Г.И. Семирадского и др.; другую представляли произведения художников реалистического направления — Г.Г. Мясоедова, Н.А. Касаткина, братьев В.Е. и К.Е. Маковских, В.М. Максимова, Н.П. Богданова-Бельского и др. Несмотря на приоритет бытового и исторического жанров в коллекции, в ней нашлось место и примерам русского реалистического пейзажа второй половины века, авторами которого были, в частности, А.А. Киселев, И.И. Шишкин, И.И. Левитан. Нельзя не отметить и работы малоизвестных художников — выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, которым Солдатёнок покровительствовал, приобретая произведения начинающих мастеров — Я.С. Башилова, В.П. Батурина, Н.А. Богатова, К.Н. Горского и др. Интересно, что в Румянцевский зал помещают и «Вирсавию» К.П. Брюллова (1832, ГТГ) — одно из ключевых произведений художника, несмотря на наличие в общей галерее 11 его работ, происшедших из прянишниковского собрания. Вероятно, брюлловское полотно с ярким эпикурейским мотивом таким способом сопоставлялось с «итальянским жанром» Е.С. Сорокина («Свидание», 1858, ГТГ), салонным академизмом Ф.А. Бронникова («Римские бани», 1858, Пермская государственная худо-

жественная галерея) и других мастеров второй половины XIX столетия.

В Румянцевский зал была помещена и коллекция скульптуры Солдатёнка, состоящая из 17 предметов. Она обогатила скульптурный отдел Румянцевского музея, который вплоть до начала XX в. состоял из портретных бюстов выдающихся деятелей русской культуры и истории, принадлежавших самому графу Н.П. Румянцеву, а также из нескольких бюстов и рельефов, переданных частными лицами в последующие десятилетия. В 1895 г., несколько ранее Солдатёнка, Я.С. Корнилов передал музею коллекцию скульптур, которая насчитывала не более десятка предметов анималистической пластики. В нее входили работы преимущественно западных скульпторов, однако были и произведения П.К. Клодта, Е.А. Лансере [7, с. 138]. По этой причине скульптурное собрание Солдатёнка, который заказывал произведения отечественным мастерам академического направления, представляло особую ценность. Среди этих произведений — «Крестьянин в беде» (1872) М.А. Чижова, «Гладиатор на арене» (1880-е) П.А. Велионского, «Девочка и мальчик с птичкой» (1868) Н.А. Лаврецкого, а также бюсты русских писателей, выполненные Н.А. Рамазановым. Отдельно стоит указать произведения М.М. Антокольского «Христос» и «Мефи-

стофель» (оба — конца 1870-х). В музейном отчете за 1901 г. говорится: «К сожалению, теснота помещения не дала возможности достойным образом расставить и осветить все эти драгоценные статуи и бюсты, обреченные покуда ютиться в темных углах библиотечных залов» [13, л. 15]. Это подтверждают и сохранившиеся фотографии А.В. Живаго конца 1900-х гг., которые сегодня находятся в отделе визуальной информации Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Специфика картинной галереи Румянцевского музея состояла в том, что на протяжении второй половины XIX столетия она не развивалась как галерея современного искусства. До 1901 г. руководство музея не было обеспокоено отсутствием современной живописи. В 1890-е гг. было решено отказаться от дальнейшего пополнения собрания такими произведениями, поскольку в Москве функционировала Городская художественная галерея Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых [7, с. 59], а потому поступление коллекции Солдатёнова, состоявшей преимущественно из произведений второй половины века, усложнило стоявшие перед дирекцией задачи. Сразу же после поступления коллекции в музей руководство неоднократно получало просьбы о разрешении копировать произведения из собрания Солдатёнова, однако оно было вынуждено отказывать всем желающим «вследствие крайней тесноты и недостаточного освещения» Румянцевского зала [13, л. 14].

ОСОБЕННОСТИ ДАЛЬНЕЙШЕГО ЭКСПОНИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ

Несмотря на проблемы с размещением коллекции, дару Солдатёнова уделялось достаточное внимание. Картины из его собрания, наряду с другими работами, реставрировались, продолжалась работа по их застеклению. Всего было покрыто стеклом 30 картин, «причем применен был способ застекления, принятый в Третьяковской галерее, совершенно исключающий возможность проникания пыли за стекло» [15, с. 12]. Информация, приведенная в каталогах музея 1900–1910-х гг., доказывает, что в залы общей галереи постепенно перемещались некоторые картины из Румянцевского зала, состав которого не указывался в общем каталоге. Из проведенного анализа ясно, что перевеска проводилась и за счет картин в общей картинной галерее, что почти во всех случаях позволяло сделать общую экспозицию более логичной. Судя по каталогу 1906 г., развеска почти не меняется, за исключением картин Перова, которые помещают в Румянцевский зал.

При этом не совсем понятна логика развески в зале № 6, где подзаголовком «Русская школа живописи» обозначены в том числе и работы, отнесенные в 1901 г. к «иностранной школе». Речь идет о произведениях неизвестных мастеров, по-видимому, старой итальянской школы живописи с изображением библейских сюжетов («Крещение Господне», «Головка святого» и др.). Кроме того, в одном из залов третьего этажа были помещены работы уже упомянутого художника А.Д. Жамета как принадлежащие французской школе живописи.

Развеска, зафиксированная в каталоге 1908 г. [16], показывает, что экспозиция в каждом зале начинает группироваться по ряду признаков. Так, в Ивановский зал помещен этюд фигуры Христа к «Явлению», написанный художником Михайловым; здесь же располагается и бюст Н.В. Гоголя, выполненный скульптором Н.А. Рамазановым и отсылающий к биографии самого Иванова. Пространство зала № 2 заполняется пейзажами М.И. Лебедева, В.Е. Раева, и многофигурными сценами И.И. Соколова («Ночь на Ивана Купала», 1856), Б.П. Виллевалде («Батальная сцена», 1870), Н.А. Ломтева («Аутодафе», 1851) и др. В зале № 3, посвященном К.П. Брюллову и его современникам, появляется «итальянский жанр» П.Н. Орлова («Итальянка», 1853), помещаются бюсты писателей — И.А. Крылова и А.С. Пушкина, также выполненные Рамазановым. В зале № 4, где были сгруппированы произведения В.Г. Перова, вернувшиеся из Румянцевского зала, и П.А. Федотова, помещены близкие по духу работы Н.П. Петрова («Скрипач», 1876), Я.С. Башилова («Беда», 1866), В.В. Пукирева («Сбор недоимок», 1875), а также жанровые произведения А.А. Риццини («В таверне», 1880; «В синагоге», 1866; «Выход кардинала из церкви», 1874) и И.И. Реймерса («Итальянский жанр», нач. 1860-х). Зал № 6 целиком посвящен пейзажу: здесь размещаются работы В.Г. Худякова, А.П. Боголюбова, И.И. Айвазовского. Многие из указанных произведений хорошо видны в шпалерной развеске залов общей галереи, что подтверждают фотографии А.В. Живаго.

Неизвестно, менялась ли с течением времени развеска в Румянцевском зале, однако на этих же фотографиях видно, что перед сотрудниками музея не стояла задача отделить друг от друга разные направления в коллекции. Часто на одной стене можно встретить произведения из разных смысловых и художественных групп. Так, в одном из залов картина «Преферанс» (1879, ГТГ) В.М. Васнецова, один из ярких примеров передвижнического жанра, соседствовала с идиллической картиной С.В. Бакаловича «Античная весна. Свидание» (1884, местонахождение неизвестно). По такому же принципу, по-видимому, экспонировались полотно Г.И. Семирадского «Танец среди мечей» (1881, ГТГ) и картина К.А. Савицкого «Море в Нормандии» (1875, Государственный музей изобра-

зительных искусств Республики Татарстан). Не ясно, по какому принципу рядом с картиной К.Е. Маковско-го «Александр II на смертном одре» (1881, ГТГ) находилась скульптура П.А. Велионского «Баян» (1886, ГТГ), а вблизи полотна Н.А. Касаткина «В коридоре окружного суда» (1897, Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого) — «Христос» М.М. Антокольского (1874 (?), местонахождение неизвестно). Вероятно, основная задача в связи с недостаточным освещением Румянцевского зала состояла в сопоставлении по формальным признакам — силе тени и т. д. Возможно, по этой же причине центром почти каждого щита становилось крупное по формату жанровое полотно, часто в окружении более мелких произведений.

Известно также и о попытке переместить коллекцию в другое пространство, что в итоге не удалось осуществить. В 1908 г. несколько сотрудников отделения изящных искусств и классических древностей Румянцевского музея выразили опасения по поводу переноса коллекции Солдатёнка в другое помещение: «Считаем всякое перемещение картин безусловно вредным для их сохранности, кроме того, новое помещение, указанное Советом, нельзя признать не чем иным, как кладовой» [17, л. 1].

С открытием нового здания картинной галереи музея в Староваганьковском переулке ситуация с развеской меняется лишь частично. Увеличиваются масштабы помещений, появляется стеклянная крыша [18, с. 570], однако коллекция Солдатёнка вновь размещается не в отдельном зале, а разделяется согласно сложившемуся ранее принципу на две основные группы, что наглядно отражено в каталоге 1915 г. [19, с. 4]. На втором этаже в нескольких залах помещаются картины, прежде входившие в состав общей галереи и разделенные на два направления. Первое (зал № 2) объединяет работы «романтиков, академиков, реалистов» с начала XIX в. до 1840-х гг., а из солдатёнковской коллекции включены преимущественно пейзажи С.Ф. Щедрина («Вид окрестностей Неаполя», год неизвестен), В.И. Штернберга, В.Е. Раева («Внутренность храма св. Николая в Бари», год неизвестен, Екатеринбургский музей изобразительных искусств), С.М. Шухвостова («Внутренность Троицкого собора в Сергиевской лавре», 1852, Пермская государственная художественная галерея), а также живопись на исторические сюжеты, исполненная Н.А. Ломтевым. Ко второму направлению (зал № 3) отнесены работы периода 1840–1870-х гг., в которых, по мнению сотрудников, отражено развитие реализма в отечественной живописи (имеется в виду жанр Брюллова, Федотова, Перова и Ге). Часть произведений этих мастеров происходит из Румянцевского зала, из него наконец перемещается знаменитая «Вирсавия» Брюллова. Сюда же попадает и несколько пейзажей — А.К. Саврасова («Водопад», 1868)

и М.К. Клодта («Финляндия»), которые близки традиции 1850-х годов.

Остальная, т. е. большая часть коллекции Солдатёнка, ранее экспонируемая в Румянцевском зале, помещается на первом этаже. Она объединяется с поступившей в 1910 г. коллекцией И.П. Свешникова, состоявшей преимущественно из работ художников второй половины XIX в., а также с собранием Н.С. Мосолова и разделяется на два ключевых направления, как и в случае с экспозицией второго этажа: реалистическое и салонно-академическое искусство. К первому (зал № 5) можно отнести работы Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина, братьев В.Е. и К.Е. Маковских, В.Д. Поленова, П.О. Ковалевского, Н.А. Касаткина, И.И. Левитана, Л.О. Пастернака и др., а ко второму (зал № 6) — произведения Ф.А. Бронникова, К.Ф. Гуна, И.И. Реймерса, Е.С. Сорокина, П.А. Сведомского, С.В. Бакаловича, Г.И. Семирадского, Н.А. Лаврецкого и т. д.

С одной стороны, в новой развеске по сравнению с экспозицией 1900-х гг. заметна тенденция к научной группировке и обобщению, размещению произведений по эстетическим и хронологическим группам. В результате активной просветительской работы Румянцевского музея картины из собрания Солдатёнка в Староваганьковском переулке становятся доступны для обзора: так, в отчетах музея за 1919, 1920 гг. есть упоминания в том числе и о научно-тематических экскурсиях по экспозиции, в которых затрагивались и солдатёнковские произведения [20, л. 30].

С другой стороны, невозможность объединить коллекцию Солдатёнка в одном помещении и совместить произведения из двух частей объясняется и позицией самого музея, которая была наглядно отражена в предисловии Н.И. Романова к каталогу 1915 года. Так, картины первой половины XIX в., составляющие, как уже было доказано, ядро музея, были признаны «главной частью картинной галереи», тогда как произведениям второй половины столетия отведено «значение дополнительных» [19, с. 25]. Логично, что в связи с этим некоторые из произведений, принадлежавших Солдатёнку, были признаны внесшими «важные и значительные дополнения в прежний состав русского отдела», тогда как большая часть коллекции, хотя и «положила начало новому отделу Румянцевской галереи», содержала в себе лишь «несколько произведений, искупающих случайность и неполноту состава этой части галереи» [19, с. 13]. Это доказывает и тот факт, что во вступительной статье к той части каталога, которая посвящена живописи второй половины века, основное внимание уделено произведениям реалистического направления (зал № 5), среди которых называются работы членов Товарищества передвижных художественных выставок, Общества выставок художественных произведений, вы-

пускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Безусловно, взгляд Н.И. Романова отчасти можно считать субъективным. Гораздо более показательной представляется характеристика коллекции, данная еще в 1901 г.: «Его собрание было не случайным сбором разнородных произведений искусства, а после Третьяковской галереи — вторым в Москве обширным музеем русской живописи» [10, с. 39]

После расформирования Румянцевского музея в 1924–1925 гг. коллекция Солдатёнова оказалась распределена между столичными и региональными музеями, перестав существовать как единое собрание [21, с. 43]. Ее экспонирование в одном из главных выставочных пространств Москвы в течение чуть более 20 лет — пример того, как музеефикация столь масштабной коллекции, несмотря на сложности, подтвердила уже сформировавшееся представление о ней как о значительном вкладе в развитие московской художественной культуры и повлияла на ее дальнейшее изучение в отечественном искусствоведении. Этот же процесс превращения частной коллекции в музейное собрание, результатом которого стало противопоставление идеалистического и реалистического направлений в изобразительном искусстве России второй половины XIX века, становится в наши дни ключом к пониманию особенностей коллекционирования К.Т. Солдатёнова.

Список источников

1. Брук Я.В. Из истории художественного собирательства в Петербурге и Москве в XIX веке // Государственная Третьяковская галерея : очерки истории. 1856–1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи / под ред. Я.В. Брука. Ленинград : Художник РСФСР, 1981. С. 10–55.
2. Ненарокова И.С. Художественная коллекция Козьмы Солдатёнова : (Полувековая история собирания русской живописи — с конца 1840-х гг.) // Наше наследие. 1997. № 39. С. 29–36.
3. Рамазанов Н.А. Художественные известия // Московские ведомости. 1853. 3 ноября.
4. А.А. [Андреев А.Н.]. Корреспонденция из Москвы // Иллюстрация. 1859. 10 декабря. № 98. С. 362.
5. Варнек К. Картинная галерея г. Кокорева и дом г. Солдатёнова // Русский художественный листок. 1862. № 29. С. 115–117.
6. Юденкова Т.В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы : мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. Москва : БукМАрт, 2015. 528 с.
7. Эра Румянцевского музея : из истории формирования собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина : в 2 т. / Е.И. Иванова, Н.Б. Автономова, В.Э. Макова и др. Москва : БукМАрт, 2010. Т. 1 : Картинная галерея. 348 с.
8. Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве. 1862–1912 : исторический очерк. Москва : Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, 1913. 198 с.
9. Александр Андреевич Иванов : Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. [с биограф. очерком М.П. Боткина]. Санкт-Петербург : Издание М. Боткина, 1880. 478 с.
10. Отчет Московского публичного и Румянцевского музеев за 1901 год, представленный директором музеев г. министру народного просвещения. Москва : Типография К.Л. Миньшова, 1902. 39 с. // Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (ОР ГМИИ). Ф. 28 (Солдатёнов К.Т.). Ед. хр. 1. Л. 1–39.
11. Завещание К.Т. Солдатёнова // История Московского купеческого общества, 1863–1913. Москва : Городская типография, 1914. Т. 5, вып. 2. С. 234–239.
12. Иллюстрированный каталог картинной галереи Московского публичного и Румянцевского музеев : в 2 т. Москва : Художественная фототипия К.А. Фишера, 1902. Т. 1. 18 с.
13. Отчет отдела гравюр, скульптуры и отдела изящных искусств (приращения, работы по отделу) : (черновик). 1901 // Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (ОР ГМИИ). Ф. 11. Оп. 1. Д. 40. Л. 1–29.
14. Московский публичный Румянцевский музей 1908 года : фотоальбом. Москва, 1908. 17 л.
15. Каталог картинной галереи / Московский публичный и Румянцевский музеи. Москва : Типография К.Л. Миньшова, 1906. 86 с.
16. Каталог картинной галереи / Московский публичный и Румянцевский музеи. Москва : Типография К.Л. Миньшова, 1908. 102 с.
17. «Особое мнение» сотрудников отделения изящных искусств о перемещении собрания Солдатёнова в другой зал и пожертвовании картин И.П. Свешниковым, [1908] // Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (ОР ГМИИ). Ф. 11. Оп. 1. Д. 70. Л. 1–4.
18. Иванова Е.А., Ермакова М.Е. Ивановский зал в истории Румянцевского музея и Российской государственной библиотеки // Библиотекосведение. 2017. Т. 66, № 5. С. 567–576. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-5-567-576.
19. Каталог картинной галереи : с иллюстрациями и пояснительным текстом / предисл. Н. Романова. Москва, 1915. 293 с.
20. Отчет отделения изящных искусств Румянцевского музея за 1919 год // Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (ОР ГМИИ). Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 149. Л. 1–56.
21. Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств : судьбы картин из Императорского Московского Румянцевского музея и исторически связанных с ним собраний / Российская государственная библиотека ; [авт.-сост. Т.Н. Игнатович]. Москва : Пашков дом, 2009. 373 с.

The Kozma Soldatenkov Art Collection at the Rumyantsev Museum: History and Characteristics of Museumization

Marfa V. Kuznetsova,

Moscow State University, 27, build. 4
Lomonosovskiy av., Moscow, 119991, Russia
ORCID 0000-0002-0360-3363
E-mail: mkuzn1998@mail.ru

Abstract. *The article analyzes the role of the art collection of the Moscow Old Believer merchant, publisher and textile manufacturer Kozma Terentyevich Soldatenkov (1818-1901) in the formation of the Moscow Public and Rumyantsev Museums. One of the earliest Moscow collections was assembled by Soldatenkov for nearly 50 years, and was exhibited in his mansion on Myasnitskaya Street. It included works of Russian and Western European art of the mid- and second half of the 19th century. After the collector died in 1901, in accordance with his will, the collection was transferred to the Moscow Public and Rumyantsev Museums. However, the collector's desire to exhibit his collection in the same room was not achieved due to a lack of space in the museum: the collection was divided into two parts. This continued despite the construction of a separate building for the Museum's art gallery on Starovagankovskiy Pereulok. Although the Soldatenkov Collection was a significant part of Moscow's art culture during the period in question, its owner was well known in the second half of the 19th century thanks to his publishing activity and patronage of art, and took part in the foundation of the Rumyantsev Museum. Archive materials, including the collection's catalogues, and documents from the manuscript department of the Pushkin State Museum of Fine Arts, allow us to conclude that the staff of the Rumyantsev Museum was interested in the scientific grouping and classification of works according to aesthetic and chronological categories. Thus, the museumization of the collection was a new stage in its history and contributed to the formation of the attitude towards Soldatenkov's collection in subsequent years as a significant phenomenon in Moscow's art culture, including the scientific community.*

Key words: Kozma Soldatenkov, private collection, Rumyantsev Museum, history of existence, Russian art of the 19th century, gallery, art collecting, genre painting, art history, art culture, museumization.

Citation: Kuznetsova M.V. The Kozma Soldatenkov Art Collection at the Rumyantsev Museum: History and Characteristics of Museumization, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 291–300. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-291-300.

References

1. Bruk Ya.V. From the History of Art Collecting in St. Petersburg and Moscow in the 19th Century, *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: ocherki istorii. 1856–1917. K 125-letiyu osnovaniya Tretyakovskoi galerei* [The State Tretyakov Gallery: History Essays. 1856–1917. On the 125th Anniversary of the Tretyakov Gallery]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1981, pp. 10–55 (in Russ.).
2. Nenarokomova I.S. Kozma Soldatenkov's Art Collection: (A Half-Century History of Collecting Russian Paintings since the Late 1840s), *Nashe nasledie* [Our Heritage], 1997, no. 39, pp. 29–36 (in Russ.).
3. Ramazanov N.A. Artistic News, *Moskovskie vedomosti* [Moscow News], 1853, November 3 (in Russ.).
4. Andreev A.N. Correspondence from Moscow, *Illyustratsiya* [Illustration], 1859, December 10, no. 98, p. 362 (in Russ.).
5. Varnek K. Kokorev's Art Gallery and Soldatenkov's House, *Russkii khudozhestvennyi listok* [Russian Art Leaflet], 1862, no. 29, pp. 115–117 (in Russ.).
6. Yudenkova T.V. *Brat'ya Pavel Mikhailovich i Sergej Mikhailovich Tretyakovy: mirovozzrencheskie aspekty kollektirovaniya vo vtoroi polovine XIX veka* [Brothers Pavel Mikhailovich and Sergey Mikhailovich Tretyakov: Ideological Aspects of the Collecting History in the Second Half of the 19th Century]. Moscow, BuksMArt Publ., 2015, 528 p.
7. Ivanova E.I., Avtonomova N.B., Makova V.E. et al. (eds.) *Ehra Rumyantsevskogo muzeya: iz istorii formirovaniya sobraniya GMII im. A.S. Pushkina: v 2 t.* [The Era of the Rumyantsev Museum: From the History of Forming the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts: in 2 volumes]. Moscow, BuksMArt Publ., 2010, vol. 1, 348 p.
8. *Pyatidesyatiletie Rumyantsevskogo muzeya v Moskve. 1862–1912: istoricheskii ocherk* [The Fiftieth Anniversary of the Rumyantsev Museum in Moscow. 1862–1912: A Historical Essay]. Moscow, Tovarishchestvo Skoropchatni A.A. Levenson Publ., 1913, 198 p.
9. Botkin M.P. (ed) *Aleksandr Andreevich Ivanov: Ego zhizn' i perepiska 1806–1858 gg.* [Alexander Andreevich Ivanov: His Life and Correspondence 1806–1858]. St. Petersburg, Izdanie M. Botkina Publ., 1880, 478 p.
10. The Report of the Moscow Public and Rumyantsev Museums for 1901, Presented by the Museums' Director to the Minister of National Education. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1902, 39 p., *Otdel rukopisei Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [Manuscripts Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts], coll. 28 (Soldatenkov K.T.), item 1, pp. 1–39 (in Russ.).
11. The Will of K.T. Soldatenkov, *Istoriya Moskovskogo kupcheskogo obshchestva, 1863–1913* [History of the Moscow Merchant Society, 1863–1913]. Moscow, Gorodskaya Tipografiya Publ., 1914, vol. 5, issue 2, pp. 234–239 (in Russ.).

12. *Illyustrirovannyi katalog kartinnoi galerei Moskovskogo publichnogo i Rumyantsevskogo muzeev: v 2 t.* [Illustrated Catalogue of the Art Gallery of the Moscow Public and Rumyantsev Museum: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Fototipiya K.A. Fishera Publ., 1902, vol. 1, 18 p.
13. The Report of the Department of Engravings, Sculptures and Fine Arts (growth, department work): (draft). 1901, *Otdel rukopisei Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [Manuscripts Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts], coll. 11, aids 1, fol. 40, pp. 1–29 (in Russ.).
14. *Moskovskii publichnyi Rumyantsevskii muzei 1908 goda: fotoal'bom* [Moscow Public and Rumyantsev Museum 1908: photo album]. Moscow, 1908, 17 p.
15. *Katalog kartinnoi galerei* [Art Gallery Catalogue]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1906, 86 p.
16. *Katalog kartinnoi galerei* [Art Gallery Catalogue]. Moscow, Tipografiya K.L. Men'shova Publ., 1908, 102 p.
17. The “Special Opinion” of the Fine Arts Department Staff on the Relocation of Soldatenkov’s Collection to Another Hall and the Donation of Paintings by I.P. Sveshnikov, 1908, *Otdel rukopisei Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [Manuscripts Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts], coll. 11, aids 1, fol. 70, pp. 1–4 (in Russ.).
18. Ivanova E.A., Ermakova M.E. Ivanovsky Hall in the History of the Rumyantsev Museum and the Russian State Library, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2017, vol. 66, no. 5, pp. 567–576. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-5-567-576 (in Russ.).
19. *Katalog kartinnoi galerei: s illyustratsiyami i poyasnitel'nyim tekstom* [Art Gallery Catalogue: With Illustrations and Explanatory Text]. Moscow, 1915, 293 p.
20. The Report of the Fine Arts Department of the Rumyantsev Museum for 1919, *Otdel rukopisei Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [Manuscripts Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts], coll. 2, aids 1, item 149, pp. 1–56 (in Russ.).
21. Ignatovich T.N. (ed.) *Kartiny Rumyantsevskogo muzeya v muzeinykh sobraniyakh zhivopisi Rossii i sosednikh gosudarstv: sud'by kartin iz Imperatorskogo Moskovskogo Rumyantsevskogo muzeya i istoricheski svyazannykh s nim sobranii* [The Rumyantsev Museum Paintings in the Museum Collections of Fine Art of Russia and Nearby States: The Fate of Paintings from the Imperial Moscow Rumyantsev Museum and Historically Related Collections]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2009, 373 p.

НОВИНКА



Фурсенко Л. И. Книговедение : указатель литературы за 2009 год / Л.И. Фурсенко ; Российская гос. б-ка, НИО редких книг (Музей книги). Москва : Пашков дом, 2023. 701 с. ISBN 978-5-7510-0844-4.

В указателе представлены публикации за 2009 год по общим вопросам книговедения, книжной культуры, библиотековедению и библиографоведению, вопросам чтения, истории книги, издательскому делу, искусству книги, книжной торговле, библиотефилии. Книга предназначена ученым-книговедам, библиотековедам, библиографоведам, практикам книжного дела, библиотефилам.

Подробная информация:

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

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom



ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ НА ОКРАИНЕ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВА: ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ИСТОРИИ, СТРАТЕГИИ, ДИСКУРСЫ О БУДУЩЕМ (КРОСС-ТЕМПОРАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Всероссийская научно-практическая конференция
с международным участием, Якутск, 2–3 ноября 2023 г.

Конференция посвящена 135-летию выдающегося ученого, общественного деятеля, мыслителя-евразийца Гавриила Васильевича Ксенофонтова.

Г.В. Ксенофонтов (1888–1938) – ученый-этнограф с мировым именем, внесший огромный вклад в развитие не только этнографической науки в России, но и истории и теории культуры, отечественного религиоведения, в разработку теоретических проблем архаичных форм мышления и шаманизма. Блестящий интеллект развил концептуальные идеи о роли нондизма в мировом историческом процессе, культурном трансферте кочевой цивилизации как открытой подвижной системы, сыгравшей магистральную роль в развитии мировой культуры. К участию в работе конференции приглашаются историки, этнографы, антропологи, философы, сотрудники библиотек, архивов и музеев, представители государственных и муниципальных органов управления субъектов Российской Федерации, магистранты и аспиранты.

В ходе конференции предполагается обсуждение следующих направлений:

Сессия 1. Интеллектуальная история: методология и новые исследовательские территории.

- ◆ Биографика членов интеллектуальных сообществ Сибири и Дальнего Востока на переломе эпох: персоналии, деятельность, оптика будущего прогнозирования.
- ◆ Картина мира народов Сибири и Дальнего Востока: язык, культура, национальный нарратив.

Сессия 2. Национальная интеллигенция в имперском / постимперском пространстве: идеи, проекты, поиски самоидентификации.

- ◆ Интеллектуалы и власть: феноменология и герменевтика конфликта.
- ◆ Интеллектуальное наследие и биография среды Г.В. Ксенофонтова: новые материалы и интерпретации.

В рамках работы конференции предполагается работа **круглого стола** «Евразийские проекты интеллектуалов в цивилизационном пограничье Востока и Запада».

Работа конференции будет проходить в смешанном формате: очном и дистанционном.

Заявки для участия в конференции и тезисы доклада (1000–1500 слов) принимаются по электронной почте до 1 октября 2023 г. включительно оргкомитетом конференции, который оставляет за собой право отклонить материал или вернуть на доработку, если тезисы не соответствуют предъявляемым требованиям.

Подробная информация: ksefontov_2023@inbox.ru

Состояние современного искусства в регионах, особенно таких его видов, как перформанс-арт, экспериментальный танец, уличное творчество, медиа-арт, партиципаторное искусство, вызывает интерес со стороны исследователей в области искусства и культуры, а также кураторов и организаторов фестивалей. Сфера современного перформативного искусства в российском пространстве сегодня находится на стадии формирования и, как любая инновация, она подвержена влиянию различных факторов, среди которых наиболее значительное воздействие оказывают культурные индустрии. Данное направление особенно актуально для регионов. Это связано с тем, что региональные культурные практики имеют репутацию «вторичных» и «отстающих» ввиду того, что некоторые регионы значительно удалены от крупных городов и, как следствие, от современных перформативных событий, происходящих в пределах столиц. Такая особенность обуславливает недостаточный визуальный опыт зрителей и художников и в определенной степени аутсайдерскую позицию современных региональных арт-практик. Поскольку регионы составляют значительную часть территории России, где создается самобытный продукт перформативных практик, исследования в области перформанс-арта были бы неполными без учета локального культурного опыта. Дихотомия полярности и единства культурных институций и отдельных художников, которые творят в сложных условиях, влияющих на современное перформативное искусство, приобретает особую значимость в региональном контексте. В статье проанализированы проблематика данной области на основе научных исследований и интервью с представителями творческих профессий, приведены примеры культурных индустрий и степени их влияния на развитие перформативного искусства в конкретных регионах, а также рассмотрены варианты развития данной сферы.

ИСКУССТВО ПЕРФОРМАНСА

Актуальное современное искусство представляет собой постоянное творческое усилие в стремлении избежать привычной традиционному искусству оценочности, статичности, музейности. Оно претендует на поиск новых форм взаимодействия с окружающей средой, философским контекстом, со зрителем, рецепциями; оно рискует, раздвигает горизонты восприятия, меняет места творца и зрителя, выходит на политическую арену, играет со смыслами. Ю. Мехонцева определяет современное искусство как «переход от создания объекта искусства к созданию худо-

жественного события, которое интенционально задает поле, в котором происходит художественное событие» [1, с. 83].

Перформанс-арт — это новая форма современного искусства, область эксперимента, так называемое процессуальное действенное искусство. По мнению Э. Фишер-Лихте, перформанс является самостоятельным художественным событием, имеющим собственную сущность, она подчеркивает, что в связи с большим количеством теорий, возникших в социальных науках вокруг перформанс-арта в середине XX в., сегодня это понятие вызывает определенные разногласия [2]. Перформанс определяют как процессуальное искусство, которое ориентировано на господствующий в XX в. «принцип инновации», заключающийся в том, чтобы вывести искусство на самую грань реальности и художественного любими, но не изобразительными средствами» [3, с. 7].

Искусство перформанса имеет европейские и американские корни, о чем свидетельствуют англоязычные заимствования в терминологии перформанс-арта. При этом часть смысла при переводе на русский язык теряется или приобретает новые оттенки, порой кардинально трансформируя исходные значения, что приводит к искаженной трактовке некоторых понятий. Например, понятием *performance* (англ. — представление, спектакль, игра, сцена, работа на публику), называют театральные спектакли и представления, основанные на импровизации, а также публичные выступления, что не является корректным отражением концепции искусства перформанса.

Термин «перформанс-арт» в 1970-х гг. ввела американский исследователь, искусствовед, арт-критик Р. Голдберг [4]. Перформанс является действенным процессуальным видом искусства, по некоторым признакам напоминающее театральные спектакли. Однако есть существенное различие между перформативностью и театрализацией. Так, литературный критик М. Липовецкий подчеркивает, что «театральность и театрализация строятся на игровом обнажении разрыва между означающим и означаемым, тогда как перформатизм полностью снимает этот разрыв, отождествляя первое со вторым» [5]. Это утверждает перформанс как проявление вертикали художника-создателя, исполнителя, проводника идеи, субъекта и объекта репрезентации. «Перформанс — действие, поступок... высказывание которого складывается в процессе игры в импровизацию и сценарий, эксперимент и повторение, коммуникацию и отчуждение, фрагментарность и тотальность, провокацию и искренность, телесность и ментальность, абсурдность и красоту, естественность и зрелищность, свободу и ограничение, иронию и доверие, неожиданность и предсказуемость, интерактивность, буквальность и двусмысленность,

простоту и эпатаж, шок и опустошение, погруженность и поверхность — в результате складывается пространство идей и действенных стратегий, пользующееся интересом политических, рекламных технологий, социальных институтов» [6, с. 190].

Принято различать следующие виды перформативного искусства:

- ◆ акционизм;
- ◆ перформанс;
- ◆ хэппенинг.

Акционизм (англ. action art — искусство действия), или арт-активизм, — обобщающее понятие, которое «включает в себя различные формы процессуального искусства, возникшие в авангардистском искусстве в 60-х гг. XX в., — перформанс, хэппенинг, ивент, искусство процесса, искусство демонстрации и др.» [7, с. 132]. Акцией называется короткое, провокационное, эпатажное действие протестного характера, зачастую связанное с риском для жизни акциониста. Местом проведения акций является городское пространство. Акция характеризуется отсутствием сценарной драматургии и имеет своей целью выражение протеста. В качестве инструментов для решения остросоциальной или политической проблемы используется привлечение общественного внимания и создание резонанса. С появлением возможностей Интернета арт-активистские высказывания стали все чаще происходить в более безопасном виртуальном пространстве, где есть возможность оставаться инкогнито, создавать закрытые сообщества и фальшивые аккаунты.

Перформанс — особый вид художественного высказывания, который может быть представлен как на территории культурной институции (музей, арт-пространство и т. д.), так и в публичном пространстве. В основе перформанса лежит сценарная драматургия, предполагающая сюжетную либо нарративную линию и подчиняющаяся авторской идее, которая создает рамочное пространство для существования и действий исполнителей. Эти рамки могут быть трансформированы в процессе перформанса, если в нем предполагается момент партиципации, т. е. взаимодействие со зрительской аудиторией. Также перформанс может не зависеть контекстуально от зрительского восприятия, но и в этом случае он осуществляется с определенной долей импровизации, поскольку перформанс — это процесс, основанный на сиюминутной реакции в данный конкретный момент времени. Как правило, в качестве объекта репрезентации, выразительного средства и инструмента представления концепций художник использует собственное тело (например, в танцевальных перформансах, в боди-арте, а также в самодеструктивных индивидуальных перформативных актах). Кроме того, существует такое понятие, как делегированный перформанс: автор режиссирует про-

цесс, организуя не собственное тело, а чужие тела. Отдельно стоит отметить ряд перформансов, где от зрителя требуется участие (а не просто присутствие), внимательное наблюдение и погруженность в процесс — партиципаторные перформансы. Термин «партиципаторное искусство» («искусство участия», participatory art) принадлежит К. Бишоп [8], она разделяет понятия «участие» и «интерактивность», которую трактует как способ механического участия, где от зрителя требуется совершение простых телесных действий: нажимать на кнопки, надевать одежду, что-то трогать или пробовать на вкус. Также теорией зрительского участия активно занимался Р. Шехнер [9]. Настоящее участие зрителей (партиципация) в создании произведения искусства состоит, по словам Р.С. Осминкина, «из двух взаимно пересекающихся процессов: вовлечения большого числа людей и задействование их в качестве медиа» [10, с. 134].

Существуют перформансы синкретичные, задействующие смежные формы искусства, к наиболее актуальным можно отнести:

- ◆ цифровой перформанс;
- ◆ саунд-арт;
- ◆ танцевальный перформанс;
- ◆ паблик-арт.

Цифровой перформанс — эклектичное мультимедийное явление, объединяющее искусство перформанса и видео-арт¹. Видеоинсталляции (одно из направлений видео-арта) являются интермедийной площадкой для экспериментов художников, развивающих данный вид искусства. Видеоинсталляции апеллируют к новым перцепциям, погружая зрителя в уникальную среду воздействующих элементов, которая позволяет осуществлять трансформацию телесных ощущений, пространства и времени, а также эмоциональной сферы человеческого сознания, в результате чего у зрителя включается поисковая активность и появляется новый психоэмоциональный опыт.

Саунд-арт — синтетическая форма современного медиа-арта, включающая различные художественные средства и имеющая в основе звуковое воздействие. Саунд-арт, как и видеоискусство, имеет своей целью воздействие на зрительские перцепции. Игра с привычной системой восприятия аудиального контекста инициирует возникновение перцептивной раскачки, новых ощущений. Профессор Г. Преображенский утверждает, что зрительские перцепции можно перенастроить посредством перформативной активности, обмануть чувственный опыт, трансформировав его в процессе восприятия [11].

¹ Видео-арт — динамично развивающаяся разновидность медиа-арта, у истоков которой стоял корейский художник Нам Джун Пайк.

Танцевальный перформанс — это своего рода знаковая система, способ передачи смыслов посредством особой формы репрезентации. В его основе лежит телесное воплощение (*embodiment*), с помощью которого создается пространство для прочтения. Танец предлагает отличный от других форм искусства и потому уникальный режим восприятия. Зритель ощущает танец благодаря тотальной рефлексивности тела, позволяющей «проживать» чужое движение, входить в ритм или форму энергии, которая таким образом распространяется (проецируется) от тела исполнителя к телу зрителя. Особенность танцевального перформанса заключается в возможности создания пространства для интерпретаций без использования приемов нарративного танц-театра, фабульной иллюстративности и театрализации.

Паблик-арт (публичное искусство) — искусство, существующее в городской среде, а точнее, в общественном (публичном, т. е. доступном всему местному сообществу) пространстве. Н.В. Новичков отмечает, что «частное с точки зрения собственности пространство может быть публичным с точки зрения предназначения» [12, с. 32]. К публичному искусству относятся стрит-арт, являясь более частной категорией ввиду своей ориентированности именно на открытое городское пространство; экологический театр, или театр среды (*environmental theater*), предполагающий включение в действие всего окружающего пространства); предметно-ориентированное (*site-specific*) искусство — перформанс, продиктованный местом действия, где само пространство является основой для идеи или сюжета, и который невозможно повторить в других условиях; променад-театр (*promenade* — прогулка), именуемый в России «бродилкой» (предполагает наличие маршрута, по которому следуют участники, и сюжетной либо нарративной линии, разворачивающейся в процессе прогулки, а также наличие актеров или ведущего, сопровождающих перформанс). Существуют самоорганизации, использующие под свою деятельность общие пространства, часто балансирующие между политическими акциями и художественными практиками. Идеи театра среды активно развивал Р. Шехнер, сформулировавший важные постулаты, касающиеся интеракции между актерами, зрителем и пространством, местом действия (принцип, ставший основой *site-specific* театра), фокуса зрительского внимания, семиотики, а также наличия и отсутствия текста [13].

Хэппенинг (*happening*) — искусство, которое случается; термин *happening art* появился в 1960-х гг. благодаря американскому художнику, теоретику искусства А. Капроу [14]. В. Переверзева дает следующее определение: «Хэппенинг — одна из форм современного искусства, мультимедийное событие, представляемое, разыгрываемое на публике с эле-

ментами изобразительности, хореографии и театрального искусства, перформанс, основанный на факторе случайности и предполагающий взаимодействие художника и зрителей, взаимопроникновение искусства и жизни» [14]. Хэппенинг базируется на импровизационной основе, одновременном сосуществовании различных художественных и бытовых действий и сиюминутной реакции участников.

ДИХОТОМИЯ ЭКСКЛЮЗИВНОЕ/МАССОВОЕ В ПЕРФОРМАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Прежде чем анализировать культурные индустрии и их влияние на современное перформативное искусство, обратимся к научному дискурсу. Так, А.Я. Флиер определяет культурные индустрии как «производство непосредственно культурных или в существенной мере культурно отрегулированных феноменов, которое является более или менее массовым по своим объемам и высоко стандартизированным по большинству своих характеристик» [15]. Он подчеркивает, что массовость и стандартизированность являются наиболее характерными признаками для культурных индустрий, отличают их от культурного творчества, претендующего, в отличие от индустриального, на оригинальность и эксклюзивность. Перформативное искусство, напротив, ориентировано на неповторимость, инновативность и авторское начало. Как отмечает В. Кирьянов, перформанс — это способ остаться самим собой, возможность высказаться по-настоящему, искренне исповедоваться зрителю, обрести новую чувственность, «это опыт репрезентации себя как личности, отказ от иллюстративности»².

Данный тезис поддерживает М. Коцкий, полагающий, что перформанс — это метафоризация некой социальной триггерной точки посредством пластики тела, т. е. создание произведения, где «вместо кисти и холста у нас собственное тело» [16]. Аналогичной точки зрения придерживается Д. Щебет, который призывает танцовщиков ставить себе вопросы, делать выводы и менять себя и окружающий мир, отказавшись от самолюбования «ради честности, просто ради открытого слова, свободного самовыражения» [16].

Из сказанного можно сделать вывод о проявлении дихотомии эксклюзивное/массовое, где массовое представляется неким конвейером, штампуемым партии однотипного продукта, с общими

² Интервью с Владимиром Кирьяновым (https://t.me/vkart_public/980).

признаками, серийностью и общедоступностью, а эксклюзивное видится уникальным результатом индивидуального творческого процесса, не ограниченного рамками стандартов и, что характерно для действенного искусства, оставляющего себе пространство для эксперимента. Куратор современного танца и перформанса А. Козонина утверждает, что современные художники и их работы «больше ориентированы на исследовательский процесс, чем на производство “работающего продукта” и воспроизводство проверенных приемов создания хореографии, драматургии и воздействия на аудиторию» [17, с. 17], что подтверждает их выход за рамки конвенциональности. Кроме того, «ставка на эксперимент влечет за собой уязвимость автора и готовность к провалу» [17, с. 18]. Это противоречит принципу общедоступности, в частности возможности зрителя воспринимать, понимать и постигать и посредством этого приобщаться к интеллектуально-культурным ценностям общества.

В то же время креативные индустрии активно задействуют новые, апеллирующие к культуре соучастия, форматы диалога со зрителем как наиболее эффективные в современных условиях: это и арт-медиация, и уличный театр, и перформансы, которые также могут пониматься как универсальные инструменты продюсирования современных культурных проектов. В качестве примера эффективного симбиоза культурных индустрий и перформативных практик приведем Уральскую индустриальную биеннале современного искусства, в рамках которой регулярно проводится арт-медиация, по сути являющаяся стратегией взаимодействия со зрителем и предполагающая равенство позиций, открытость и соучастие. С 2015 г. формат арт-медиации активно применяется в рамках мероприятий, организуемых Музеем современного искусства «Гараж», а также проходящих на «Уральской биеннале» и иных аналогичных площадках. «Медиацией называются ситуации, в которых люди получают информацию об искусстве (а иногда и о научных или социальных явлениях и открытиях), вступают в обсуждение этой информации и реагируют на нее — вербально или как-то иначе» [18, с. 15]. В 2012 г. в Швейцарии вышла книга коллектива авторов под руководством К. Мёрш, посвященная феномену культурной медиации. Основные идеи, сформулированные в книге: арт-медиация может рассматриваться как социальная и перформативная практика; медиация может утверждать институциональные нормы и ценности, воспроизводить, деконструировать или трансформировать их; медиация активно задействует зрительскую аудиторию, вовлекая ее в коллективное размышление, что соответствует одному из определяющих признаков перформанс-арта; арт-медиацию можно рассматривать как инструментарий культурных индустрий, поскольку

авторское сопровождение способствует привлечению большего количества зрителей, а также формированию у зрителя собственного мнения, более глубокого понимания и заинтересованности в сфере современного искусства, т. е. подготовке открытой образованной целевой аудитории.

В отличие от региональных художников, столичных творцов отличает наличие больших возможностей и свобод, к которым относятся разнообразие творческой среды, многообразие деятелей, создающих общее пространство современного искусства, возможность участия в различных проектах, часто организуемых культурными институтами, и вообще более развитое, по сравнению с региональным, институциональное обеспечение распространения новых видов искусства, наличие более лояльного к новациям, подготовленного зрителя. Насколько преодолимы проблемы, создающие ограничения для развития современного перформанс-арта в регионах, с чем сталкиваются художники и артисты в небольших городах, а главное, какие пути развития и возможности для воплощения своих идей находят деятели современного искусства, лучше всего изучать на примерах людей, действующих и творящих на территории современного искусства и создающих пространство для развития современных культурных индустрий.

КУЛЬТУРНЫЕ ИНСТИТУЦИИ И АКЦЕНТЫ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Сегодня во многих региональных центрах существуют творческие кластеры и культурные институты, например Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)³ и его филиалы в Екатеринбурге, Калининграде, Самаре, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, Владикавказе и Томске. К региональным культурным институтам относятся: Музей современного искусства PERMM в Перми, Сибирский центр современного искусства в Новосибирске, Краснодарский институт современного искусства, арт-кластер «Заря» во Владивостоке, Инновационный культурный центр в Калуге, Культурный центр «Пятый этаж» в Кирове. Они организуют культурную и творче-

³ ГЦСИ — музейно-выставочная и научно-исследовательская организация, учрежденная Минкультуры России в 1992 г., его деятельность была направлена на развитие современного отечественного искусства в контексте мирового художественного процесса, формирование и реализацию программ и проектов в области современного искусства, архитектуры и дизайна в стране и за рубежом. С 2020 г. ГЦСИ является частью Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

скую деятельность и содействуют начинающим художникам. Некоторые арт-пространства являются постоянными площадками для проведения перформативных событий и выставок, проектов и фестивалей. Представители креативной молодежи, принимая участие в них, могут заявить о себе.

Фестивальная активность представляет хорошие перспективы:

- ◆ для художников — с точки зрения возможности заявить о себе и стать узнаваемым в среде искусства;

- ◆ для локации фестиваля, т. е. города, где он будет проводиться, — с позиции формирования культурного бренда города;

- ◆ для зрителей — как способ почувствовать свою причастность к созданию городской художественной среды, сформировать собственное видение, понимание и предпочтения.

Данная тема представлена в различных культурологических исследованиях. Так, Д.В. Галкин и А.Ю. Куклина считают, что «проблему отсутствия культурной идентичности и культурного бренда различных городов можно решить за счет развития современного искусства» [19, с. 68] и создания качественной культурной среды в регионе. Подобные факторы способны привлечь туристов и инвесторов, а также повлиять на самоощущение горожан.

Из этого следует вывод: локальные фестивали и стационарные творческие площадки являются неотъемлемой частью культурного контекста регионов, помогают формировать культурную идентичность города и создают благоприятную почву для развития современного искусства и появления новых деятелей перформативного поля.

К особенностям фестивальной и проектной деятельности относится отсутствие цикличности или однократность проведения, что обусловлено причинами, связанными с организационными вопросами, финансированием и иными условиями проведения. Эти особенности оказывают негативное влияние на творческую деятельность перформеров в связи с отсутствием репетиционных пространств, постоянной творческой среды и регулярного финансирования. Необходимо отметить, что в пространстве перформативных искусств существует ряд художников, артистов, пришедших из других, зачастую не смежных профессий: «Далеко не все представители российского танц-перформанса являются универсальными танцовщиками или дипломированными хореографами» [17, с. 109]. Многие из них остаются на своей основной работе, совмещая ее с новой творческой профессией. В то же время есть художники, хореографы, пришедшие из профессиональной среды, для которых творческая деятельность — это единственный источник дохода. Выходом для них являются личные связи, взаимопомощь, творческие коллаборации и договоренности с площадками.

По мнению пермской художницы Л. Шмыковой, людям, связанным с творчеством, не хватает ресурсов и административной поддержки для масштабной работы: «Когда художников поддерживает большая культурная институция, они чувствуют себя ценными в городе» [20].

Отметим, что все более актуальным становится вопрос институциональной критики, связанный с зависимостью и незащищенностью современных художников и творцов, которым отводится роль инструмента для получения музеями материальной выгоды. Ведущие представители творческих профессий обращают внимание на отсутствие института репутации и дисбаланс ресурсораспределяющей политики современного искусства. Так, куратор И. Исаев предполагает, что основным различием между глобальной художественной системой и российской является отсутствие института репутации: «Практически каждая российская институция может быть уверена, что как только ее очередной опен-колл проанонсирует раздачу ресурсов, за ними сразу же выстроится очередь из претендентов, а длина очереди будет зависеть лишь от размера гранта, а не репутации грантодателя» [21].

Таким образом, репутация дающей гранты организации не является определяющей ни для художников, ни для инфраструктуры художественного производства. Идею о важности формирования института репутации поддерживает Д. Филиппов — художник, куратор, сооснователь галереи «Электростанция». Он призывает художников учиться требовать уважения к себе и своему труду, а критиков — «помогать художнику чувствовать себя уверенней, обнажая механизмы существования институций, формируя институт репутации» [21]. Куратор Я. Алешин смещает акценты, уравнивая институции и художников в праве на «заботу» и определяя их позицию в системе общественных отношений: «Искусство производят не только художники, но и... многие другие люди, вплоть до обслуживающего персонала площадок» [21]. Исследователь и художница танца и перформанса, режиссер, куратор К. Ганюшина обращает внимание на действия отдельных личностей в конкретных ситуациях, подчеркивая, что события, происходящие при взаимодействии с институциями, как правило, вызваны действиями конкретных людей, а значит, и причины всевозможных эксцессов нужно разбирать в частном порядке [21]. По словам художника А. Андреева, «институциональная критика может служить отрезвляющим эффектом для тех институций, которые пренебрегают созданной социально-экономической проблематикой и тенденциозно поощряют вертикализацию и неравноправие отношений в обществе, учитывая лишь собственную выгоду» [21].

Анализируя данные позиции, мы можем выявить общие тенденции, которые выражаются в том,

что художники и кураторы в основном придерживаются общего понимания необходимости институциональной критики как инструмента пресечения коррупционных проявлений, утверждающих иерархическую вертикаль и нивелирующих труд художников в ситуации уязвимости. В то же время художникам и артистам, от которых никто не ждет осведомленности в делах закона, следует быть готовыми к обозначению границ и отстаиванию своих прав при сотрудничестве с крупными институтами.

ПЕРФОРМАНС-АРТ — АКТУАЛЬНЫЙ ТРИГГЕР РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ

Возвращаясь к теме культурных индустрий и представителей перформанс-арта, обозначим, что существует две методологии исследования, связанные с различными подходами к этому вопросу. Так, по утверждению О.В. Лазаревой, сегодня существует один из векторов исследования, когда культурные индустрии рассматриваются с позиции их позитивного или негативного влияния на человека [22]. Параллельно развивается еще одно направление, из области теории креативной экономики, когда культурные индустрии рассматриваются как ресурс экономического развития и обозначаются как креативные. О.В. Лазарева пишет: «Для культурологического подхода целью культурных индустрий является производство и распространение смыслов, а для культурной экономики — создание конечного продукта и активизация культурной среды» [22, с. 672].

Одним из общих характерных признаков, выделяемых в обоих подходах, является массовость, тиражность. Но «техническое тиражирование произведений элитарной культуры в качестве товара “престижного потребления” для массовой культурной среды» [15] сложно представить в случае перформанс-арта. Поэтому логично рассматривать такой признак, как тиражность, относительно перформативных практик с социально-экономической точки зрения. Рассмотрим это на примере категории моды, а именно, дизайнерских коллекций, получивших распространение в виде копий и аналогов, представленных в магазинах масс-маркета, или, если говорить о произведениях великих художников, выполненных в виде копий или постеров. Можно также привести в качестве примера тиражирование произведений художественного искусства посредством нанесения принта с картинами известных художников на предметы одежды, сумки или наручные часы. Так, компания Swatch вы-

пустила в 2019 г. «музейную» коллекцию совместно с Лувром (в ней использовались картины Леонардо да Винчи, Г. Рени, Э. Делакруа) и совместно с Музеем современного искусства в Нью-Йорке (в оформлении использовались изображения картин В. Ван Гога, П. Мондриана и Г. Климта). Когда речь идет о перформативных событиях, тиражность следует понимать как средство распространения информации о событии для привлечения зрительской аудитории, просветительской миссии, популяризации перформанса как жанра.

Перформанс-арт как элитарное искусство, рассчитанное на подготовленного зрителя, становится драйвером для развития культурных индустрий и массового спроса на творческий продукт, в том числе задействуя рекламные и маркетинговые инструменты. Поскольку одним из способов создания моды является эффект подражания элитам, то перформативное искусство, будучи распространено в элитарной среде, само по себе и есть тот триггер, который создает инфраструктуру, новый спектр социальных ролей и рабочих мест, стимулируя интерес широких масс к данной сфере.

Вместе с тем необходимо отметить проблемы, связанные с финансированием нового творческого продукта. Широкоформатные фестивали имеют достаточно финансовых средств и иных ресурсов для успешного проведения рекламных кампаний, запуска брендированной продукции, информационной поддержки и привлечения дополнительных возможностей, например спонсорской и партнерской помощи. В этом случае вопрос тиражности решается сам собой, в отличие от низкобюджетных проектов, оплачиваемых из собственных средств инициатора. Кроме того, как было сказано выше, развитие перформативного искусства положительно влияет на культурный бренд города. Например, проведение в Перми Дягилевского фестиваля под руководством дирижера Т. Курентзиса делает ее максимально привлекательным городом для туристов, стимулируя интерес к богатой истории и достопримечательностям Перми, а также создавая вокруг индустрию, включающую книжные клубы, творческие лаборатории и тематические лекции для зрителей, детские досуговые мероприятия, кафе, межкультурное взаимодействие. Помимо этого, активизируется деятельность волонтеров, артистов, которые в свою очередь приобретают опыт работы со столичными и зарубежными режиссерами, хореографами, а также жителей города, которые с нетерпением ждут программу фестиваля, готовясь к этому событию заранее.

Таким образом, перформативное искусство в качестве нового триггера стимулирует развитие культурных индустрий в регионах, образуя поле гуманитарного дискурса и вовлекая области масс-маркетинга, рекламы, медиа и сопутствующее

им финансовое обеспечение, т. е. приобретает не только культурно-образовательную, но и социально-экономическую значимость.

ГЛОКАЛИЗАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ПЕРФОРМАТИВНОГО ИСКУССТВА

Процесс развития регионального современного искусства как части мирового контекста неотделим от процесса глобализации. И это влияние взаимно, региональное искусство также оказывает трансформационное воздействие на глобальные процессы, происходящие в искусстве. Как утверждают Н.Н. Кожевников и Н.Л. Пашкевич, «чем сильнее глобализация, тем востребованнее оказывается всевозможная локальная специфика» [23, с. 111]. Термин «глокализация» (слияния двух слов — глобализация и локализация) ввел английский социолог Р. Робертсон. Глокализация означает взаимовлияние глобальных процессов, унифицирующих все отрасли человеческой деятельности, и локальных культур, которые вносят изменения в глобальные системы коммуникации и тем самым интегрируются в общекультурный фон.

Развитие регионального искусства может происходить разными способами. Один из них — художественное переосмысление эталонного опыта, увиденного и привезенного в свой регион. По словам Г. Преображенского, это «довольно странный регионализм: с внешней стороны он выглядит статусно и респектабельно, а со стороны своих потенций к росту и развитию, он низкоэнергетичен и мало на что способен» [11], поскольку практика импринтинга и повторения усвоенного материала хороша в учебе, но не в искусстве, которое, как было сказано, является уникальным результатом индивидуального творческого процесса, не ограниченного рамками стандартов. А в данном случае речь идет именно о некоем высоком стандарте, которого вынуждено придерживаться искусство, если оно позиционирует себя в рамках общего целого. Помимо ориентации на глобальный контекст, существуют иные способы локализации, также ставшие традиционными: регионализация с помощью апелляции к традициям малых этнических групп, проживающих на территории данного региона, своего рода «папуасская экзотика». Профессор Г. Преображенский считает, что локализация с помощью экзотики тоже является низкопотенциальным способом, поскольку экзотика — часть большого этнического контекста, это не локальная вещь. Она может считываться отдельными любителями, ценителями либо этническими носителями, и в общем

контексте искусства имеет статус местного колорита. Наиболее перспективным, возможно, является самый рискованный путь — «предложить инновационные формы искусства. Но именно поэтому здесь из подлинной локализации можно прочертить очень короткий путь до инновационных форм для большого контекста» [11]. И для того чтобы этот путь состоялся, необходимо отделить зерна от плевел, понять, что является повтором, а что новацией, то есть произвести своего рода деколонизацию. Если посмотреть на современное искусство сквозь призму интерсекциональности, то можно понять, что деколонизация должна происходить на всех уровнях: регионов по отношению к столицам, локального искусства относительно глобального, аутентичного мышления относительно западно-ориентированного.

В качестве примера региона, активно развивающего современное искусство, приведем Сибирь. В 2012 г. там выкристаллизовался новый самобытный жанр, речь идет о сибирском ироническом концептуализме (сокращенно СИК, автор термина — Александр Шабуров, российский художник, участник арт-группы «Синие носы»). По словам заместителя директора Новосибирской государственной областной научной библиотеки А. Галеевой, «сибирский иронический концептуализм стал одной из базовых стратегий современного сибирского искусства, основанной на иронии, самоиронии и гротеске. Эта юмористическая и критическая позиция сегодня становится базовой доктриной современного сибирского искусства» [24].

На данный момент сибирский иронический концептуализм пока существует только в виде художественных объектов и инсталляций, но именно Новосибирск стал местом появления монстраций (производное от слова «демонстрация») — формы художественной акции, предполагающей шествие с транспарантами с абсурдистскими лозунгами, по сути являющейся хэппенингом. Идейным вдохновителем данного действия стал новосибирский художник А. Лоскутов (также представитель сибирского иронического концептуализма, продавший свою картину «Кутузов» в галерею М. Гельмана). Первая монстрация состоялась в Новосибирске в 2004 г., в ней участвовало 80 человек. В настоящее время к акции присоединилось около 30 городов. Монстрация обычно бывает приурочена к Первомайским демонстрациям, когда участники вливаются в общую колонну праздничного шествия. В ряде городов подобные действия оказались под запретом, но монстранты находят выход из положения, устраивая самостоятельные колонны в людных местах, на аллеях и т. д. В 2020 г., в период пандемии COVID-19, монстрация прошла в режиме онлайн, в результате чего в акции смогло принять участие огромное количество человек, для которых это ста-

ло символом объединения. Описанные практики также являются формами современного перформативного искусства.

ВЫВОДЫ

Проанализировав проблемы развития перформативного искусства в регионах, мы обозначили пути их решения и вектор развития данной области, выявили дихотомию эксклюзивное/массовое, характерную для взаимодействия перформативного искусства и культурных индустрий. Отметим, что перформанс-арт является актом индивидуального творчества, ценность которого не ограничивается рациональными экономическими рамками, в то время как культурные индустрии характеризуются массовостью, тиражностью и доступностью. Однако эти признаки не исключают их воздействия на становление и развитие перформативного искусства, более того, они помогают формировать культурную идентичность города, создают благоприятную почву для развития современного искусства, появления и поддержки новых деятелей перформативного пространства. Перформативное искусство имеет достаточный потенциал для формирования культурной среды и, как новый триггер, стимулирует развитие культурных индустрий в регионах. Следует отметить, что наиболее эффективный, но вместе с тем рискованный способ интеграции регионального современного искусства — представление инновационных форм перформативного искусства, чему есть реальные и успешные примеры.

Список источников

1. Мехонцева О.П. Современное искусство как предмет изучения в образовательных учреждениях художественной направленности // Человек в мире культуры. 2017. № 4. С. 82–86.
2. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва: Play&Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
3. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства // Библиотека электронной литературы в формате fb2. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gnireenko-yuliya/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otechestvennogo-iskusstva> (дата обращения: 25.05.2023).
4. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2020. 320 с.
5. Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasiliya-novaya-drama-i-graniczy-literaturovedeniya.html> (дата обращения: 25.05.2023).
6. Кривцова Ю.В. Концепт перформанса: действие, ответственность и действительность современного искусства // Ярославский педагогический вестник. 2009. № 4. С. 188–191.
7. Антонян М.А. Понятия «перформанс» и «performance art» в англоязычной и русскоязычной культурах // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 1. С. 128–134.
8. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / пер. В. Соловей. Москва: V-A-C Press, 2018. 528 с.
9. Шехнер Р. Теория перформанса. Москва: V-A-C Press, 2020. 488 с.
10. Осминкин Р.С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 132–139. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-1-2-132-139.
11. Куклина А. О специфике перформативных практик в развитии сибирского и томского современного искусства». («Новая вещественность как возможный художественный тренд в современном искусстве Томска — 2») // Syg.ma: [медиа-платформа]: Сибирский архив современного искусства. URL: <https://syg.ma/@anastasiia-kuklina/o-spietsifikie-performativnykh-praktik-v-razvitii-sibirskogho-i-tomskogho-sovriemennogho-iskusstva> (дата обращения: 25.05.2023).
12. Новичков Н.В. Городское искусство и предназначение современного города // Современные проблемы сервиса и туризма. 2013. № 4. С. 29–37. DOI: 10.12737/1868.
13. Schechner R. 6Axioms for Environmental Theatre // The Drama Review. 1968. Vol. 12, № 3. P. 41–64. DOI: 10.2307/1144353.
14. Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Livejournal: Арт-ржа. URL: <https://performansist.livejournal.com/228172.html> (дата обращения: 25.05.2023).
15. Флиер А.Я. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 3. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries/ (дата обращения: 25.05.2023).
16. Новый тренд — танцевальные перформансы. Интервью с участниками Apache Crew и Таэт Vremya // Bash Today: [сайт]. URL: <https://bash.today/posts/iskusstvo-tantsa-i-performansa> (дата обращения: 25.05.2023).
17. Козонина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 244 с.
18. Мёрш К. Kulturvermittlung как собирательный термин в немецкоговорящих странах // Время культурной медиации. С. 15–16 / Музей современного искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/event/online->

- presentation-of-the-russian-edition-of-the-book-time-for-cultural-mediation (дата обращения: 25.05.2023).
19. Галкин Д.В., Куклина А.Ю. Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 65–74. DOI: 10.17223/15617793/397/12.
 20. Гиренко В. Все происходит из любви // Новый компаньон : [электронное периодическое издание]. URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-6037287.html> (дата обращения: 25.05.2023).
 21. Хаустова А. Блиц: институциональная критика // СПЕСТАТЕ : [вебзин о современном искусстве]. URL: <https://spectate.ru/institutional-critique/> (дата обращения: 25.05.2023).
 22. Лазарева О.В. Культурные индустрии: два аспекта понимания // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 670–676. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-670-676.
 23. Кожевников Н.Н., Пашкевич Н.Л. Глокализация: концепции, характерные черты, практические аспекты // Вестник Якутского государственного университета. 2005. Т. 2, № 3. С. 111–115.
 24. Галеева А. Сибирский иронический концептуализм. Возвращение в настоящее / Факультет современного искусства высшей школы «Среда обучения» // Syg.ma : [медиа-платформа]. URL: <https://syg.ma/@sreda-obucheniya/anna-galieieva-sibirskii-ironichieskii-kontsiptualizm-vozvrashchieniie-v-nastoiashchie> (дата обращения: 25.05.2023).

The Impact of Cultural Industries on the Development of Performative Art in the Regions

Daria S. Belousova

Perm State Institute of Culture, 18 Gazety Zvezda Str.,
Permskiy Krai, Perm, 614000, Russia,
ORCID 0009-0004-4275-8706; SPIN 3986-8408
E-mail: dashencia83@mail.ru

Abstract. *The article examines the development of contemporary performative practices in the regions and the influence of cultural industries on them. The concepts of “performance art”, “art activism”, and “happening” are discussed. The dichotomy of exclusive/ mass is revealed: performative art is an exclusive personified creative act, and mass art is presented in the form of typical standardised works that are available for the general public. The question of cultural institutions is highlighted and their influence on the development of actual art in regions and the formation of cultural identity of the city is analysed. The author considers the problem of institutional critique as a tool for the development of cultural industries, confirming a hierarchical vertical hierarchy and levelling the work of artists in a situation of insecurity. There are given examples of how performative art forms cultural environment and becomes a trigger for development of regional cultural industries, creating around itself a field of scientific and philosophical discourse and involving the fields of mass-marketing, advertising, media and related financial components. The author analyses the process of globalisation and demonstrates the most effective way for regional contemporary art to integrate into the general cultural process - to offer innovative forms. Examples of successful implementation of this method are given.*

Key words: performance art, cultural industries, contemporary art, collaboration, interaction, decolonisation, theatre art, choreography, art culture, cultural practices.

Citation: Belousova D.S. The Impact of Cultural Industries on the Development of Performative Art in the Regions, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 302–312. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-302-312.

References

1. Mekhontseva O.P. Modern Art as a Subject of Study in Educational Art-Institutions, *Chelovek v mire kul'tury* [Man in the World of Culture], 2017, no. 4, pp. 82–86 (in Russ.).
2. Fischer-Lichte E. *Ehstetika performativnosti* [Aesthetics of Performativity]. Moscow, Play&Play, Kanon+ Publ., 2015, 375 p.
3. Gnirenko Yu. Performance as a Phenomenon of Contemporary Russian Art, *litresp.ru: digital library*. Available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gnirenko-yuliya/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otechestvennogo-iskusstva> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
4. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2020, 320 p. (in Russ.).
5. Lipovetsky M. Violence Performances: “a New Drama” and the Boundaries of Literary Criticism, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2008, no. 1 (89), pp. 192–200. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasiliya-novaya-drama-i-graniczy-literaturovedeniya.html> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
6. Krivtsova Yu.V. Concept Performance: Action, Effectiveness and Efficaciousness of the Modern Art, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2009, no. 4, pp. 188–191 (in Russ.).
7. Antonyan M.A. The Concept of “Performance” And “Performance Art” in English and Russian Cultures, *Vestnik*

- Moskovskogo universiteta Ser. 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Moscow University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication], 2015, no. 1, pp. 128–134 (in Russ.).
8. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Moscow, V-A-C Press Publ., 2018. 528 p. (in Russ.).
 9. Schechner R. *Essays on Performance Theory*. Moscow, V-A-C Press Publ., 2020. 488 p. (in Russ.).
 10. Osminkin R.S. Participatory Art: from the “Relational Aesthetics” to the Post-Participatory Art, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 2, pp. 132–139. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-1-2-132-139 (in Russ.).
 11. Kuklina A. On the Specifics of Performative Practices in the Development of Siberian and Tomsk Contemporary Art. (“New Materiality as a Possible Artistic Trend in Contemporary Art of Tomsk – 2”), *Sibirskii arkhiv sovremennogo iskusstva* [Siberian Archive of Contemporary Art]. Available at: <https://syg.ma/@anastasiia-kuklina/o-spietsifikie-pierformativnykh-praktik-v-razvitii-sibirskogho-i-tomskogho-sovriemiennogho-iskusstva> (accessed 13.02.2022) (in Russ.).
 12. Novichkov N.V. Urban Art and Mission of Modern City, *Sovremennye problemy servisa i turizma* [Service and Tourism: Current Challenges], 2013, no. 4, pp. 29–37. DOI: 10.12737/1867 (in Russ.).
 13. Schechner R. 6 Axioms for Environmental Theatre, *The Drama Review*. 1968, Vol. 12, no. 3. P. 41–64. DOI: 10.2307/1144353.
 14. Pereverzeva M. *Kheppeningi Dzhona Keidzha* [Happenings by John Cage], *LiveJournal*. Available at: <https://performansist.livejournal.com/228172.html> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
 15. Flier A.Ya. Cultural Industries in History and Contemporaneity: The Types and Technologies, *Informatsionnyi gumanitarnyi portal “Znanie. Ponimanie. Umenie”* [Informational Portal for the Humanities “Knowledge. Understanding. Skill”], 2012, no. 3. Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries/ (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
 16. A New Trend – Dance Performances. Interviews with Members of Apache Crew and Taet Vremya, *Bash Today: websait*. Available at: <https://bash.today/posts/iskusstvo-tantsa-i-performansa> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
 17. Kozonina A. *Strannye tantsy. Teorii i istorii vokrug tantseval'nogo performansa v Rossii* [Strange Dances: Theories and Histories around Dance Performance in Russia]. Moscow, Muzei Sovremennogo Iskusstva “Garazh” Publ., 2021, 244 p.
 18. Moersch C. Kulturvermittlung as a Collective Term in German-Speaking Areas, *Vremya kul'turnoi mediatsii* [Time for Cultural Mediation]. Moscow, Muzei Sovremennogo Iskusstva “Garazh” Publ., 2022, pp. 15–16. Available at: <https://drive.google.com/file/d/19BdyOIcs4GzhgtE77DrVk0NLTZ724C8t/view> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
 19. Galkin D.V., Kuklina A.Yu. Regional Development of Contemporary Art in Russia: Global Contexts and Local Projects, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2015, no. 397, pp. 65–74. DOI: 10.17223/15617793/397/12 (in Russ.).
 20. Girenko V. Everything Comes from Love, *Novyi kompan'on: elektronnoe periodicheskoe izdanie* [New Companion: online newspaper]. Available at: <https://www.newsko.ru/articles/nk-6037287.html> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
 21. Khaustova A. Blitz: Institutional Criticism, *Spectate: webzine about modern culture*. Available at: <https://spectate.ru/institutional-critique/> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
 22. Lazareva O.V. Cultural Industries: Two Aspects of Comprehension, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, № 6, pp. 670–676. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-670-676 (in Russ.).
 23. Kozhevnikov N.N., Pashkevich N.L. Globalization: Concepts, Characteristic Features, Practical Aspects, *Vestnik Yakutskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Yakut State University], 2005, vol. 2, no. 3, pp. 111–115 (in Russ.).
 24. Galeeva A. Siberian Ironic Conceptualism. Return to the Present, *Syg.ma: website*. Available at: <https://syg.ma/@sreda-obucheniya/anna-galieieva-sibirskii-iroichieskii-kontsieptualizm-vozvrashchieniie-v-nastoiashhie> (accessed 25.05.2023) (in Russ.).
-
-



**Уральский
федеральный
университет**

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

**Уральский гуманитарный
институт**

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК ОСНОВЫ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ

Международная научно-практическая конференция,
Екатеринбург, 17–18 ноября 2023 года

Организаторы: Уральский гуманитарный институт Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Центр «Гражданское общество и социальные коммуникации» и кафедра ЮНЕСКО ИГСУ Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Российское культурологическое общество.

Цель конференции — привлечь внимание к новым тенденциям в теории и практике культуры и проблемам современного культурологического образования как основы мировоззренческой подготовки в условиях глобализации и цифровизации, поиск перспективных путей развития гуманитарных наук, расширение межкультурного взаимодействия и сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки.

Тематика конференции охватывает широкий спектр методологических аспектов теории и истории культуры, прикладной культурологии и смежных гуманитарных дисциплин, а также практические вопросы современного культурологического образования:

- ◆ Культурологическое образование как основа мировоззренческой подготовки и духовного развития личности.
- ◆ Междисциплинарность как методологическая проблема культурологии.
- ◆ Теория культуры и философия культуры: реалии и перспективы взаимодействия.
- ◆ История в контексте изучения культуры: феноменология memory studies.
- ◆ Ответы культуры на вызовы современной геополитики.
- ◆ Цифровизация культуры и новые направления в системе культурологического образования.
- ◆ Культурологические аспекты изучения медиасферы.
- ◆ Культурология искусства.
- ◆ Культурология музейной деятельности.
- ◆ Прикладная культурология и региональные социально-культурные практики.

К участию приглашаются преподаватели вузов, специалисты научно-исследовательских институтов, библиотек, музеев, представители государственных структур и общественных организаций. Конференция будет проходить в офлайн- и онлайн- режиме.

Рабочий язык конференции – русский.

Регистрационный взнос не взимается.

Командировочные расходы – за счет направляющей стороны.

Планируется издание материалов конференции с последующим размещением в РИНЦ.

Координатор конференции: Кириллова Наталья Борисовна.

Контакты: urfo@bk.ru, +7(922)11-04-712.

УДК 791.071.1 Чаплин Ч. + 821.111(092) Диккенс Ч.
ББК 85.373(4Вел)6-8 Чаплин Ч. + 83.3(4Вел)52-8 Диккенс Ч.
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-314-324

А.В. БРЕЙТМАН, А.С. БРЕЙТМАН

ТРАДИЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КЛАССИКИ И КИНЕМАТОГРАФ XX ВЕКА: ДИККЕНС И ЧАПЛИН

Анастасия Викторовна Брейтман,

Тихоокеанский государственный университет,
Педагогический институт,
кафедра литературы и журналистики,
доцент
Карла Маркса ул., д. 68, Хабаровск, 680000, Россия

кандидат филологических наук, доцент
E-mail: ananta-pavana@mail.ru

Александр Семенович Брейтман,

Дальневосточный государственный университет
путей сообщения,
кафедра межкультурных коммуникаций,
сервиса и туризма,
профессор
Серышева ул., д. 47, Хабаровск, 680021, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0001-6017-3251; SPIN 7167-5155
E-mail: Brejtman54@mail.ru

Реферат. Статья посвящена диалогу литературы и кино, а именно феномену взаимоотражения целостных художественных миров Ч. Чаплина и Ч. Диккенса. Значительное сходство фактов биографии, художественного метода, проблематики, общего направления эволюции, отдельных образов

и приемов, характера репрезентации авторского начала позволяют рассматривать творчество кинорежиссера как некую реинкарнацию писателя. Цель статьи — обосновать близость художественных миров Диккенса и Чаплина в их главных качественных характеристиках — в трансформациях диккенсовских литературных образов в чаплинские кинематографические. Такая трансформация исследуется на примере пар-аналогов: «Оливер Твист» (1838) — «Мальши» (1921), «Тяжелые времена» (1854) — «Новые времена» (1936), «Холодный дом» (1852) — «Месье Верду» (1947).

И писатель, и режиссер, получившие всемирную славу еще при жизни, в поздних своих произведениях глубоко погружаются в осознание причин мирового зла, отсюда новое и в стратегии общения с читателем, и в характере нарратива.

В поздних романах Диккенса («Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит», «Большие надежды») образ героя теряет однозначность, открывая выход к двойничеству как выражению деформации человеческой личности. Усиливается детективное начало как стремление понять тайну и истоки социального зла. Фильмы Чаплина начиная 1940-х гг. отличаются постановкой все более мрачного социального диагноза современности, когда размываются привычные контуры добра и зла. Образ маленького бродяги уходит из звуковых фильмов Ча-

плина: «Великий диктатор» (1940), «Месье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957). Клоунада, не исчезая, отодвигается на периферию и перестает быть главным средством познания действительности.

Сравнительный анализ творчества двух гениев позволяет прийти к выводу, что в их искусстве, гуманистическом по своей направленности, заложен огромный заряд любви к людям всего мира вне национальных, религиозных и иных границ.

Ключевые слова: диалог литературы и кино, чаплиниана, маленький бродяга, комические чудачки Диккенса, художественный метод Диккенса, театральность, способ репрезентации авторского начала, смех сквозь слезы, гуманизм, двойничество, музыка Чаплина, кинометафора, искусствоведение, экранные искусства, художественная культура.

Для цитирования: Брейтман А.В., Брейтман А.С. Традиции литературной классики и кинематограф XX века: Диккенс и Чаплин // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 314–324. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-314-324.

Существует тезис о том, что основная заслуга по осмыслению и формулированию фундаментальных ценностей культуры принадлежит писателям, философам и религиозным мыслителям. Особенно это характерно для западной культуры Нового времени. В XIX в. именно в творчестве писателей-классиков (и в Европе, и в России) с наибольшей силой определилось и выразилось само духовное ядро культуры. В XX веке — эпохе беспрецедентных культурных разломов, киноискусство, чья генетическая связь с предшествующими искусствами, особенно с литературой, очевидна, становится одним из главных и востребованных явлений культуры [1]. Фильмы Эйзенштейна, Гриффита, Дзиги Вертова, Тарковского, Феллини — такие же вехи мировой культуры, как «Слово о полку Игореве» неизвестного древнерусского автора, «Божественная комедия» Данте, «Братья Карамазовы» Достоевского или «Утраченные иллюзии» Бальзака.

Литература и кино — никогда не прекращающийся диалог, его формы чрезвычайно разнообразны. В диалоге Диккенса и Чаплина не может не удивлять взаимоотражение творческих личностей — от подробностей биографии и совпадения имен до творческого метода и философско-художественных обобщений. При исследовании этого литературно-кинематографического феномена возникает невольное желание говорить о своего рода творческой реинкарнации.

ДВА ГЕНИЯ АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Чарльз Джон Хаффем Диккенс (1812–1870), классик мировой литературы, один из крупнейших прозаиков XIX в., чье творчество относят к вершинам реализма, еще при жизни стал самым популярным англоязычным писателем [2] (рис. 1). Чарльз Спенсер Чаплин (1889–1977), английский киноактер, кинорежиссер, сценарист, композитор, универсальный мастер кинематографа, создатель одного из самых знаменитых образов мирового кино — образа бродяги Чарли, лауреат Международной премии Мира и премии Американской киноакадемии, обладатель венецианского «Золотого льва» за творчество в целом и дважды почетного «Оскара» с формулировкой «за бесценный вклад в то, что в этом веке кинематограф стал искусством» [3] (рис. 2).

В отечественном и зарубежном киноведении творчеству Чаплина уделено немало места. Достаточно назвать работы Г.М. Козинцева «Народное искусство Чарли Чаплина» [4], А.В. Кукаркина «Чарли Чаплин» [5], сборники «Чарли Чаплин» под редакцией В. Шкловского [6], «Чарльз Спенсер Чаплин» под редакцией С. Эйзенштейна и С. Юткевича [7], книги Д. Робинсона «Чарли Чаплин. Жизнь и творчество» [8], Жоржа Садуля «Жизнь Чарли» [9], Чарли Чаплина «О себе и своем творчестве» [10], Гарри М. Гедудда «Чаплиниана: комментарии к 81 фильму Чарли Чаплина» [11]. Но именно в англоязычной культурной среде впервые было отмечено сходство двух гениев. Так, английский киновед Н. Синьярд в лекции «Чаплин и Диккенс: размышления о влиянии Чарльза Диккенса на кинематографическое мастерство Чарли Чаплина»¹ пишет: «Чаплин был молодым Диккенсом во плоти... Чаплин как реинкарнация Диккенса — интересная мысль. Я не сомневаюсь, что Диккенс обладает исключительным художественным влиянием на Чаплина. Он, выросший в Лондоне, открыл для себя Диккенса еще до того, как научился читать»² [12]. Сам Чаплин в книге «Моя биография» вспоминает, как в детстве был восхищен игрой Брэнсби Уильямса, «красивого солидного молодого человека, который на виду у буйной публики... менял грим и мгновенно преображался» [13, с. 24]. Он всю жизнь помнил, как на его глазах с помощью одной лишь актерской пластики возникали персонажи диккенсовских романов от Билла Сайк-

¹ Здесь и далее перевод выполнен авторами статьи.

² Здесь имеется в виду знакомство с театральными интерпретациями Диккенса, а также с иллюстрациями к его произведениям английского художника и карикатуриста Дж. Крукшанка (1792–1878) — ведущего мастера книжной иллюстрации и сатирико-политической карикатуры XIX века.

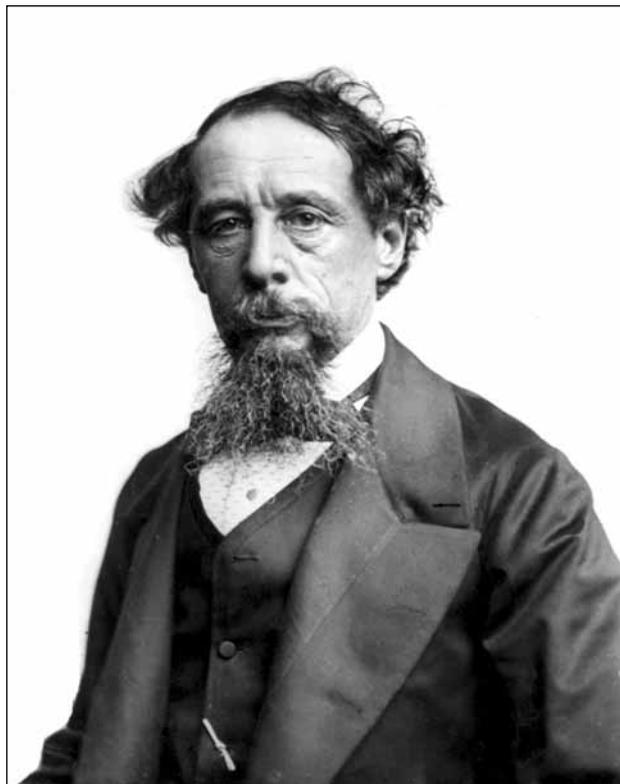


Рис. 1. Чарльз Диккенс (1812—1870)
Фото ок. 1860.

Источник: Rischgitz / Getty Images
<https://www.gettyimages.com/>

са и Урии Гипа до старика из «Лавки древностей». Актерское мастерство пробудило в нем острый интерес к театру, а впоследствии к литературе: «Мне не терпелось узнать, какая тайна была скрыта в книгах — в этих галереях диккенсовских персонажей, которые жили в таком странном мире крукшенковских серий. И хотя я почти не умел читать, я все же в конце концов купил “Оливера Твиста”» [13, с. 24]. Восхищенный актерскими имитациями, открывшими для него таинственный мир диккенсовских романов, Чарли вдруг обнаруживает и в себе «многообещающий» актерский талант. Н. Синьярд отмечает, что после выхода в свет биографии Чаплина многие читатели обратили внимание на разительное сходство первых 60 страниц биографии с романом «Приключения Оливера Твиста» Диккенса [12].

ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА

Действительно, невозможно не обратить внимание на известный параллелизм биографий. Детство обоих, полное лишений и душевных травм, стало стартом к головокружительной творческой карьере, мировой славе. Работа двенадцатилетнего Диккенса на фабрике по производству ваксы для обуви за шесть шил-

лингов в неделю, посещения по выходным долгой тюрьмы, куда был посажен отец за неуплату долгов, служба младшим клерком в адвокатской конторе за тринадцать шиллингов в неделю... А уже в зените славы — чтение отрывков из своих романов на публике, иногда до изнеможения. Из очерка Г.К. Честертон «Чарльз Диккенс» известно, что впечатление от его актерского мастерства было колоссальным, Диккенс был одним из величайших чтецов [14]. Воспоминания Чаплина, родившегося в семье умершего от пьянства популярного артиста эстрады и актрисы мюзик-холла, впоследствии потерявшей рассудок и помещенной в психиатрическую клинику, не менее драматичны. Здесь и пребывание в работном доме, и школа для сирот и бедных детей, и необходимость самостоятельно зарабатывать на жизнь... А еще — любовь к театру, длительность и успешность творческого пути, несколько браков и многочисленные дети от них, годы жизни в Америке и рефлексия о Новом Свете.

Факты биографии неотделимы от характера творчества. Главный топос их творчества — буржуазный город. Художественные миры писателя и режиссера объединяют бесстрашный реализм, театральность и буффонада; страстный гуманизм, проникновенный лиризм и комический гений; демократизм, глубина социального анализа и трагизм; виртуозное владение средствами художественной выразительности.

Отсюда и цель статьи — обосновать близость художественных миров Диккенса и Чаплина в их главных качественных характеристиках — в трансформациях диккенсовских литературных образов в чаплинские кинематографические.

Творчество Диккенса принято относить к реализму. При этом отмечается, что реализм Диккенса имеет странные черты: чем менее жизненноподобны события и характеры, тем больше в них жизненной правды. Склонность писателя к сказочным персонажам, обстоятельствам, финалам расценивалась многими критиками как недостаток, отступление от правды. Однако Честертон полагал, что комические, фарсовые персонажи Диккенса и есть главные носители жизненной правды [14]. Ведь именно они, построенные на приеме комического жеста, неизменно пользуются особой любовью читателя. Карнавалы, преобразующий смех Диккенса предстает главным средством познания социальной действительности. Это позволяет говорить об известной преемственности Чаплина от Диккенса. Они совпадают в художественном методе, реализующем себя через смех, пародию, фарс.

Литературовед и переводчик Т.И. Сильман в книге «Диккенс» указывает, что он обладал ярким актерским дарованием, обожал площадной те-

атр и с 1842 г. в качестве актера-любителя играл в Театре Королевы, а затем на других сценах любительских театров [15]. Уже в более поздние годы, по ее же свидетельству, он организовал театр у себя дома, и его младшие братья, Фридерик и Август, друзья — Дж. Форстер, М. Лемон и др., а затем его жена и дети выступали в качестве актеров. «Диккенсу лучше всего удавались комические образы, хотя, с другой стороны, он имел большой успех и в трагических ролях» [15, с. 41]. В 1838 г. под его редакцией и с его предисловием выходят переработанные мемуары знаменитого клоуна Дж. Гримальди. «Характерно также для семейной традиции дома Диккенсов, что старший сын писателя Чарльз Диккенс пишет историю жизни комического актера Чарльза Джемса Мэтьюза, сына величайшего комика своего времени, Чарльза Мэтьюза Старшего» [15, с. 42].

Сильман точно формулирует специфику фарсового образа у Диккенса, отмечая, что писатель литературными средствами достигал зрительного («кинематографического») комического эффекта «простым перечислением действий, которые сами по себе, если не учитывать при этом упитанности мистера Пиквика, худощавости мистера Уинкля и других внешних определений, совсем не были бы так комичны» [15, с. 48]. Представляется, что здесь и нужно искать истоки образа маленького бродяги Чарли. Этот вполне диккенсовский персонаж рождается в лоне национальной сатирической традиции, на соединении поведенческих черт английского джентльмена и маргинала, простака. Стремление маргиналов следовать кодексу чести английского джентльмена во внешности, манерах и поступках — неиссякаемый источник комедийных ситуаций комических диккенсовских чудачков: мистера Пиквика, Боза, Сола Джилса, капитана Катля, «сумасшедшего» Тутса.

С помощью атрибутов английского джентельмена — котелка и трости — маленький бродяга в первых кадрах «Огней большого города», повиснув под звуки национального гимна на монументе «Мир и процветание», пытается сохранить лицо или хотя бы почтительность позы. «В том, как Чарли соблюдает манеры “приличного господина” даже в самых унижительных ситуациях бесправия и обездоленности, выражается не только издевка над фальшью условностей, но и высокая тема защиты человеческого достоинства, одна из важнейших в искусстве Чаплина» [3, с. 480]. А в романе «Торговый дом “Домби и сын”» глянцевитая шляпа-котелок и протез кисти руки в виде крючка — атрибуты лондонского бедняка с благородной душой капитана Катля. Виртуозное владение ими представлено как зрительная доминанта образа морского волка. Образ же диккенсовского чудачка мистера Тутса, местного сумасшедшего, строится на смущенном хихиканьи и на

вязчивом повторении формул вежливости. Сцена встречи двух комических персонажей в момент их наибольшей уязвимости (Тутс безнадежно влюблен и просит Катля о содействии, а Катль получил весть о разорении) строится Диккенсом на фанатичном соблюдении норм английского этикета как некоего катехизиса, который превыше любых личных переживаний. Комический диалог персонажей, состоящий из жонглирования кистью-крючком и формулами вежливости, вызывает смех сквозь слезы. Попытки сохранить в печальный момент сдержанность и достоинство приводят к обмену пустыми фразами, тогда как душа каждого из них вопиет о сострадании:

— Капитан Джилс, — выпалил однажды мистер Тутс, по своему обыкновению совершенно неожиданно, — как вы думаете, могли бы вы отнестись благосклонно к моему предложению и доставить мне удовольствие быть знакомым с вами?..

— Видите ли, приятель, я вам объясню в чем дело, — ответил капитан, который, наконец, избрал линию поведения, — я об этом размышлял [16, с. 133].

В том, как капитан сдвигает на затылок глянцевитую шляпу, проводит по лицу тяжелой рукой, отчего нос его становится еще более пятнистым, останавливается перед мистером Тутсом, зацепив его крючком за лацкан фрака, и обращается к нему, возможно разглядеть пластику будущих чаплинских персонажей; а в грустной иронии Диккенса над простодушной верой бедняков в непогрешимость общественных скрижалей милосердия и конституции Британии — истоки смягченного любовью к маленькому бродяге сарказма режиссера по поводу открытия монумента «Мир и процветание». «Смех наполняется грустью, а грусть взрывается смехом, и через смешное заново постигается серьезное» [3, с. 481], — в этом Л.К. Козлов видит особенности творческого метода Чаплина. Образ буржуазного города — центр вселенной Диккенса и Чаплина. В своих ранних «комиксах» о жизни Лондона Диккенс по-чаплински кинематографичен. А приключения маленького бродяги на улицах города в фильмах Чаплина «Малыш», «Огни большого города», «Новые времена» словно воплощают на экране похождения диккенсовских героев на улицах Лондона из «Очерков Боза», «Записок Пиквикского клуба», «Приключений Оливера Твиста», «Дэвида Копперфилда» и других романов. В фильмах Чаплина Лондон, Париж, Нью-Йорк предстают по-диккенсовски городами контрастов и неравенства. Здесь обитают две породы людей: добрые бедные и жестокие богатые из высшего сословия. Город, дневной и ночной, предстает перед нами центром нищеты и развлечений. Взаимоотношения двух миров определяют сюжет, главную идею и пафос.

ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЭКРАННОГО ТЕКСТОВ

Если в раскрытии взаимоотражения миров художников пойти путем выделения пар-аналогов (романа и фильма), то хронологически первой из них будет роман Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (1839) [17] и немой фильм Чаплина «Малыш» (1921). На литературность титров «Малыша», которые оформляются как страницы романа XIX в., указывал в своей лекции Н. Синьярд [12]. Тема жестокого обращения с детьми — одна из важнейших, тем более что в обоих произведениях присутствуют воспоминания о собственном детстве, собственных ранах. Поэтому и роман, и фильм — чрезвычайно личные высказывания. Дети часто оказываются жертвами социальной организации, основанной на принципах конкуренции и индивидуализма. Маленький бродяга подбирает ребенка, брошенного успешной актрисой. Бедный квартал, в котором теперь проходит детство Малыша рядом с его приемным отцом Чарли, — это кинематографически воплощенный мир «Оливера Твиста» с его ужасными жилищами, бедностью, криминалом, жалким повседневным бытом. Однако с какой любовью и изобретательностью преобразуется этот быт комической фантазией Чаплина!

В сцене «Семейное утро» глазам зрителя предстает своеобразная семейная идиллия. Шестилетний Малыш готовит завтрак, позволяя отцу понежиться в постели за чтением утренней газеты. Ветхий и дырявый плед Чарли быстро преобразуется в домашний халат, а стоптанные башмаки, в которые погружаются грязные ноги бродяги, вполне сходят за уютные домашние тапочки. Как в хорошем доме, Малыш знает свои обязанности: он почтителен к отцу, сообразителен и расторопен, соблюдает гигиену и нехитрые правила хорошего тона, насколько это вообще возможно в бедной лачуге. Перед едой отец пересчитывает лепешки, добавляя из своей доли две сыну, затем, прочитав молитву, оба набрасываются на еду. Отец и сын вместе выходят на заработки, и зрители понимают, что Чарли состоялся как отец, и в хижине нищего может поселиться счастье.

Ориентация на Диккенса выражается и в сентиментально-утопичном характере финала фильма, содержащем надежду на восстановление семьи, способность к раскаянию и преобразению. Эпизод, когда раскаявшаяся мать сидит с сыном на крыльце хибары, по-диккенсовски сентиментален. Не догадываясь, что беспризорник — ее сын, она дарит ему игрушку, за которую тому еще предстоит «сражение» с мальчишкой постарше. Вера Диккенса в нравственные начала человека и помощь Божественно-

го провидения имеет свое экранное продолжение: как бы ни были жестоки и лицемерны социальные инстанции, осуществляющие опеку над беспризорными детьми и разлучающие Малыша с Чарли, чудо любви в буржуазном городе оказывается возможным. Финальные кадры проникнуты надеждой, что Малыш в финале обретет мать, отца, гармоничную семью.

Авторские размышления Диккенса на тему добра и зла, света и тьмы, открыто обращенные к читателю, являются характерной чертой его романов. В «Малыше» мы находим весьма любопытную, и, на наш взгляд, трудно объяснимую вне диккенсовского контекста сцену: в бутафорском Эдеме действуют ангелы и демоны — своеобразное прямое визуальное обращение к зрителю с размышлениями о природе добра и зла. С «высоты» опыта XX в. в своей немой ленте Чаплин воплощает и одновременно комически обыгрывает нравственный пафос и дидактизм страстных диккенсовских обращений к читателю, возможно, несколько наивных с точки зрения просвещенного англичанина XX столетия. После того как его разлучили с сыном, Чарли видит сон о городе-рае и последующем грехопадении. Его жители подобны ангелам. Малыш появляется в белом одеянии, с большими крыльями на пороге их преображенного дома.

Силы зла проникают в город и искушают ангелов. Вечность разыгрывается у Чаплина подчеркнуто балаганскими средствами. Пространство с грубой условностью декорируется гирляндами из цветов, жители бедного квартала преображены в ангелов, танцуют, поют, изображая гармонию и довольство. Поверх обычной убогой одежды надеты белые, больничного вида рубахи с большими пушистыми крыльями, и вся эта райская атрибутика, включая лиры в их руках, неожиданные и неуклюжие полеты, откровенно комична. Демоны-искусители похожи на паяцев. И вот влюбленный верзил справедливо решает надавать тумачков бродяге, приударившему за его подругой: густо летят перья, напоминая петушиный бой в курятнике и снегопад в Рождество. При пробуждении бродяга комически трепещет руками-крыльями, подобно петуху, приговоренному попасть в суп. Вместе с тем Чаплин с любовью воздаст должное великому предшественнику-гуманисту. Он помнит «Рождественскую песню» Диккенса и духовное преображение скряги Скруджа посредством волшебных рождественских снов [18]. Этот эпизод в финале фильма «Малыш», являясь визуальным аналогом лирических авторских пассажей в романах Диккенса, говорит о сложности и метаморфозах добра и зла. Но над всем этим торжествует вера в чудо любви.

Для бродяги Чарли любовь к малышу — обретение рая. Потеря же приемного сына — изгнание из рая. Комический сон, помимо прочего, предвещает

желаемую развязку: утрата приемного сына должна обернуться чудом обретения новой семьи. Литературоведы для обозначения данной особенности творчества Диккенса используют понятие «рождественский миф». Идея рождественского преображения наполняет фильмы Чаплина конца 1920-х — начала 1930-х гг. чудом любви, что характерно и для первой половины творческого пути Диккенса. Музыка Чаплина, подобная «песни торжествующей любви», становится средством выражения авторского присутствия в фильме, аналогичного образу автора в романах Диккенса. Чаплин солидарен с идеей рождественского преображения жизни и человеческого сердца. Здесь даже смерть Чаплина в Рождество словно работает на упомянутый «рождественский миф».

Чудо любви, вопреки всем законам жестокой реальности, все же оказывается возможным. Так, в фильме «Огни большого города» влюбленный бродяга, желая помочь прекрасной слепой цветочнице, безуспешно пытается заработать: сначала как уборщик, потом — участник боксерского поединка. Деньги предоставляет случай, но бродягу, обвиненного новым «другом» в воровстве (здесь, кажется уместной отсылка к диккенсовскому пониманию иллюзорности и даже опасности таких связей, как, например, диккенсовские Мэгвич и Пип в «Больших надеждах»), заключают под стражу. «Мимика, жест, деталь — главное в кульминационной сцене фильма: отпущенный на свободу Чарли встречает прозревшую после операции цветочницу. Всего несколько минут длится сцена. Но “взятые” крупным планом лица и глаза, в которых смятение и надежда, боязнь разоблачения, робость и неподдельная радость; руки, протянутые к цветку и, наконец, встретившиеся...» [19, с. 124] — все это трогает зрителя так же сильно, как страницы диккенсовских романов, где герои обретают если не счастье, то надежду на то, что оно возможно.

Авторский голос с широчайшим диапазоном интонаций определяет своеобразие диккенсовской модели реалистического романа. Аналогом авторского голоса, который страдает, предвещает, обличает, торжествует, сокрушается в фильмах Чаплина является музыка, написанная им самим. Фразовость мелодики, гибкость темпоритма как будто повторяют интонации человеческого голоса. Чаплин пишет в биографии, что ему было важно, чтобы красивая музыка по принципу контрапункта монтировалась с образом бродяги, чтобы в комизме ситуации можно было разглядеть подлинное переживание, но «аранжировщики никак не могли этого понять, полагая, что и музыке надлежит быть смешной. Я пытался объяснить, что музыка не должна конкурировать со мной, а служить в фильме контрапунктом изящества и обаяния, выразить чувство» [13]. Чаплин не знал нот,



Рис. 2. Чарльз Чаплин (1889—1977)

Фото: P.D Jankens, 1925

Источник: Hulton Archive/ Getty Images
<https://www.gettyimages.com/>

при этом не расставался со скрипкой, всегда готов был сопроводить фразу собеседника музыкальной фразой из классического музыкального произведения.

Следующая пара произведений-аналогов — роман Диккенса «Тяжелые времена» (1854) и немой фильм Чаплина «Новые времена» (1936) с очевидной переключкой заглавий. Тема «обездушивания» человека в условиях индустриализации выходит на первый план.

В промышленном городке Кокстаун³, задыхающемся от фабричного дыма («Тяжелые времена»), жители изнемогают от диктата цифр и механического распорядка, навязанных им хозяевами города как принцип жизни. Диккенсовский Кокстаун — это город машин, фабричных труб, задымленных улиц, черной реки, отравленной отходами химического производства, грохочущих без передышки паровых машин. «По городу пролегалo несколько больших улиц, очень похожих одна на другую, и много маленьких улочек, еще более похожих одна на другую, населенных столь же похожими друг на друга людьми, которые все выходили из дому и возвращались домой в одни и те же часы, так же стучали подошвами по тем же тротуарам, идя на ту же работу, и для

³ Кокс — твердое топливо для доменных печей.

которых каждый день был тем же, что вчерашний и завтрашний, и каждый год — подобием прошлого года и будущего» [20, с. 29]. На унифицирующий и обезличивающий человека закон фактов и цифр работают все звенья социальной системы. Цифрами и фактами пронизана и школа супругов Чадомор, и фабричное производство, и все нехитрое бытие горожан от рождения до смерти, «а все, что не укладывалось в цифры, что не покупалось по самой дешевой цене и не продавалось по самой дорогой, — всего этого не было, и быть не должно во веки веков, аминь» [20, с. 30].

Чаплинский маленький бродяга («Новые времена») почти сходит с ума от нескончаемой и однообразной механической работы на конвейере. В безумном бреду герой проникает внутрь конвейера, сливается с машиной, становясь винтиком огромного часового механизма. Создается пугающая метафора расчеловечивания в условиях технического прогресса. А затем Чарли, как комический луддит, бросается разрушать станки, беспорядочно переключая рычаги и приводя машину к поломке. Вершиной чаплинского смеха над автоматизацией человека становится сцена обеда. Изобретатель намерен продемонстрировать директору фабрики выгоду ее применения: ведь механизированное кормление рабочих приведет к росту эффективности производства! Однако для Чарли обед становится редкой экзекуцией, гротеск приобретает мрачные ноты. Н. Синьярд комментирует: «Это своеобразное комическое восстание машин, которое не на шутку атакует прежде, чем самоуничтожится. Управленческая стратегия направлена на деперсонализацию личности, уподобление человека машине. Ломается машина, а с ней и человек» [12]. Принцип тотального контроля и порабощения воплощается в образе руководителя компании, наблюдающего через экран за работой цеха. К концу рабочего дня с экрана подается команда увеличить скорость конвейера. В «Новых временах» жизнь маленького бродяги и ему подобных напоминает бег белки в колесе: нищета, поиски работы, работа на фабрике, больница, участие в демонстрациях, тюрьма, нищета и снова поиск работы. В начале фильма в монтажном соединении кадров спешащих на работу людей и толкущегося стада баранов возникает зрительная метафора массовости и стадности как планируемого результата и цели технического прогресса. А в финале герой, не успевший насладиться «идиллическим» утром в разваливающемся домишке, увидев объявление в газете, опростелью несется устраиваться на работу на новую фабрику и снова сливается с толпой. Круг замыкается.

Социальному утилитаризму в романах Диккенса («Тяжелые времена») и фильмах Чаплина (и в раннем «Цирке, и поздних» «Огнях рампы»), каким бы наивным это ни могло показаться, противоре-

ит творчество. Поэтому «невписываемость» в мир фактов и цифр Кокстауна девочки из семейства цирковых артистов так прозрачно прочитывается и в чаплинских персонажах с их надломленностью, раннимостью, сложностью пути.

Взаимодействие бездушного государственного механизма и человека, превращенного в заменяемую деталь машины и использующегося как производственный ресурс; способность человека, сохраняя нравственную целостность и психологическое здоровье, противостоять деструктивным воздействиям социума — проблемы, перед которыми стоит современный мир. Диккенс и Чаплин ставят перед лицом этих проблем своих комических чудачков. Буффонада, сопряженная с лиризмом и драмой, становится средством их разрешения.

Родственность гениев проявляется в общей направленности их творчества. Оба в поздних произведениях глубоко погружаются в попытки осознания причин мирового зла. Отсюда и новое в характере нарратива и общения с читателем: клоунада, не исчезая, отодвигается на периферию и перестает быть главным средством познания действительности. В романах «Холодный дом» (1852), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (1857), «Большие надежды» (1861) образ героя, утрачивая однозначность, приобретает черты двойничества как выражения деформации личности. В то же время в стремлении понять тайну и истоки социального зла усиливается детективное начало. В фильмах Чаплина (начиная с 1940-х гг.) запечатлевается размывание контуров добра и зла, усиливаются мотивы социального пессимизма. Образ маленького бродяги исчезает из поздних, звуковых фильмов: «Великий диктатор» (1940), «Месье Верду» (1947), «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957). На место комического чудачка приходит персонаж-двойник как выражение коллективного безумия и разрушения личности. Комический чудак в поздних романах и фильмах трансформируется в мерцающего, двойственного, протейического типа героя: в несовпадении видимости и сущности обнаруживается социальная ложь.

В своих звуковых фильмах Чаплин не боится подвергнуть зрителей серьезному испытанию — предстать вне привычного образа. Так, в «Великом диктаторе» несколько его ипостасей: еврейский парикмахер — диктатор Аденоид Хинкель и сам Чаплин, обращающийся к людям Европы с проповедью мира. В продолжение традиции большой литературы (в частности, Диккенса), Чаплин, используя возможности звукового кино, открыто обращается к зрителю перед угрозой самой кровопролитной из войн за всю историю человечества. В кадрах «Великого диктатора» — крупным планом лицо Чаплина: из ру-

пора, откуда обычно выплескиваются разьедающие сердца и мозги безумные речи диктатора, звучит страстный монолог, призывающий людей всех наций к миру. В целом же фильм — подлинный акт мужества и свободы художника, гражданина, человека.

В «Месье Верду» герой «расслаивается» на целое множество «добропорядочных» буржуа, обеспечивающих свое материальное благосостояние убийством богатых престарелых дам: месье Верду — Варне — капитан — Верду-Чаплин на скамье подсудимых. Жанр черной комедии создает идеальные возможности для изображения деформации и индивидуального человека и общества в целом. Прием двойничества позволяет режиссеру пристально рассмотреть в новые времена.

Чаплин и Диккенс всегда касались самых болезненных точек современности. «Холодный дом» Диккенса и «Месье Верду» Чаплина при том, что проблема добра и зла к середине XX в. невероятно усложнилась, сопоставимы в создании образа социума, зараженного вирусом коллективного помешательства. Так, вирус самоуничтожения символически прочитывался в заголовке бесконечного и абсурдного дела «Джарднисы против Джарднисов», организующего сюжет в романе «Холодный дом». «Трудно ответить на вопрос, — пишет Диккенс, — сколько людей, даже не причастных к тяжбе “Джарднисы против Джарднисов”, было испорчено и совращено с пути истинного ее губительным влиянием. Она развратила всех судебных, начиная с референта... и кончая последним клерком-переписчиком...» [21, с. 16].

Также «успешное» предприятие многоликого Верду — лишь отражение коллективного безумия. Все, что делает Верду, он делает для жены и сына. И Верду, и спасенная им в первый день выхода из тюрьмы мисс (на самом деле герой просто хотел проверить на ней действие нового яда) признаются, что ради любимых «способны убить». Месье Верду появляется в первых кадрах фильма на фоне сада, роз, клетки с канарейкой, которая напоминает птичек в клетке безумной истицы мисс Флайт, мечтающей выпустить их на свободу в Судный день. Он эстет, романтик, ловко и аккуратно пересчитывающий деньги, рассылающий своим будущим жертвам роскошные букеты роз. Чаплинское слово в звуковом фильме не менее выразительно, чем пластика ранних фильмов. Поэтические импровизации страсти, словесные проявления любовной заботы к своим будущим жертвам поражают яркостью, темпераментом. Они, оборачиваясь постановочной клоунадой, обнажают неподлинность отношений и сокрушительные метаморфозы добра и зла в человеческой душе. В сложившейся ситуации люди — лишь винтики в машине, работающей на самоуничтожение.

Паразитическое государственное устройство, основанное на преступлении, подобно испорченному механизму. Именно поэтому финальные кадры процесса правосудия строятся как трагикомическая инверсия. Верду, сбросивший все маски, высказывает правду, а представители государственных инстанций, судящие преступника, суетно лгут. Образ казни отмечен литературными аллюзиями, памятью о стендалевском Жюльене Сореле, обретающем самого себя именно в тюрьме, когда больше нет необходимости участвовать в борьбе за выживание. Устами героя Чаплин обличает систему глобальной лжи и паразитизма.

Что значит его мелкое предприятие накануне мировой бойни? Кто же в таком случае истинный преступник?

НАШИ СОВРЕМЕННОКИ: ДИККЕНС И ЧАПЛИН

Почти все романы Диккенса экранизированы. И, как правило, удачно. Фильм А. Ианнуччи «История Дэвида Копперфилда» (2019) открыл, на наш взгляд, новую эпоху экранизаций диккенсовских романов. Ее удача состоит в том, что театральность, буффонада, клоунада в монтажном соединении на экране вывели диалог классика XIX в. и современного режиссера в область комедийного сотворчества. Ианнуччи, следуя за духом романа, смело совершил усеменение сюжета. Подчеркивая автобиографическую природу романа, молодого Диккенса-рассказчика и начинающего писателя Дэвида Копперфилда играет индийский актер Дев Патель, известный по фильму — лауреату восьми премий «Оскар» «Миллионер из трущоб». Характерно, что чаплинская клоунада стала основным средством воплощения мира Диккенса на экране. «Я обожаю комическую хореографию и считаю, что Диккенс в каком-то смысле был предшественником Чарли Чаплина. Его ранние романы, созданные до “Дэвида Копперфилда”, невероятно смешные. Он часто описывает, как люди падают на ровном месте, как стучаются обо что-то головой. А еще Диккенс, подобно Чаплину и Бастеру Китону, всегда рассказывает об очень серьезных вещах и ставит маленького человека в центр повествования. И, конечно, его романы гуманистические» [22]. В эпизоде посещения театра компанией подвыпивших друзей Дэвид, подобно Чарли, неловко барахтается в ложе — здесь чаплиниана абсолютно органична. Узнавание разливается в душах зрителей волной забытой любви.

Обращение к литературной классике, реминисценции из фильмов Чаплина и актерский интернационал в фильме Ианнуччи свидетель-

ствуют, что ценности великой культуры, запечатленные в печатном слове и в зримых образах экрана, продолжают жить в душах и умах наших современников.

В киноискусстве XX—XXI вв. можно найти примеры удачных (в отдельных случаях — гениальных) экранизаций литературных произведений, использования литературных сюжетов, отдельных мотивов, образов и других форм диалога литературы и кино. Взаимоотражение же миров Диккенса и Чаплина — глубже. В данном случае мы имеем дело с существенными совпадениями как общей направленности творческой эволюции, вплоть до отдельных этапов, так и художественной проблематики, пафоса и творческого метода обоих художников. Именно поэтому, на наш взгляд, кинематографический гений Чаплина может быть понят как символическая реинкарнация литературного гения Диккенса, как форма глубинного и по-своему уникального диалога литературы и киноискусства.

Биографическое сходство нищего детства с его горькими уроками социального неравенства — не случайное совпадение, а определяющий фактор их личностного и творческого становления. Именно это глубинное знание жизни позволило им, раздвинув национальные рамки, подняться к вершинам мировой славы. То, что предложил Чаплин (учитывая коммуникативные возможности десятой музы) для кинозрителей всего мира в первой половине XX в., сравнимо с тем, что дал своим читателям Диккенс в середине XIX века. Художественное высказывание Диккенса и Чаплина не утратило своей актуальности и в XXI веке.

Сравнительный анализ творчества двух гениев позволяет прийти к выводу, что в их искусстве, гуманистическом по своей направленности, заложен огромный заряд любви к людям всего мира вне национальных, религиозных и иных границ.

Список источников

1. Брейтман А.С. Киноискусство России: опыт позитивной антропологии : монография. Москва : Инфра-М, 2018. 185 с.
2. Сильман Т.И. Диккенс // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Москва : Советская энциклопедия, 1964. Т. 2. С. 685—689.
3. Козлов Л.К. Чаплин // Кино : энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1986. С. 480—481.
4. Козинцев Г.М. Народное искусство Чарли Чаплина // Г.М. Козинцев. Собрание сочинений : в 5 т. Ленинград : Искусство, 1982. Т. 3. С. 87—125.
5. Кукаркин А.В. Чарли Чаплин. Москва : Искусство, 1988. 287 с.
6. Чарли Чаплин : сборник / под ред. В. Шкловского. Ленинград : Атеней, 1925. 102 с.
7. Чарльз Спенсер Чаплин / под ред. С. Эйзенштейна, С. Юткевича. Москва : Госкиноиздат, 1945. 208 с.
8. Робинсон Д. Чарли Чаплин. Жизнь и творчество / пер. с англ. Н. Трауберг, Д. Ханова, Г. Либбергала и др.; предисл. Э. Рязанова. Москва : Радуга, 1990. 671 с.
9. Садуль Ж. Жизнь Чарли. Изд. 2-е, доп. Москва : Прогресс, 1965. 319 с.
10. Чаплин Ч. О себе и своем творчестве / пер. с англ. З. Гинзбург ; под ред. А. Кукаркина. Москва : Искусство, 1990. 352 с.
11. Geduld H.M. Chapliniana : A Comment on Charlie Chaplin's 81 Movies. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 296 p.
12. Sinyard N. Chaplin and Dickens : Some Reflections on the Influence of Charles Dickens on the Cinematic Artistry of Charlie Chaplin. 16 April, 2013. URL: <http://neilsinyard.britishtelevisiondrama.org.uk/?p=234> (дата обращения: 25.04.2023).
13. Чаплин Ч. Моя биография. Москва : Искусство, 1966. 343 с.
14. Уилсон Э. Чарльз Диккенс: литературная биография : с приложением очерка Г.К. Честертон «Чарльз Диккенс» / пер. с англ. и примеч. Р. Померанцевой, В. Харитоновой. Санкт-Петербург : Вита Нова, 2013. 592 с.
15. Сильман Т.И. Диккенс. Ленинград : Художественная литература. Ленинградское отделение, 1970. 376 с.
16. Диккенс Ч. Торговый дом «Домби и сын» // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1959. Т. 14. С. 5—528.
17. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1958. Т. 4. С. 9—487.
18. Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1959. Т. 12. С. 5—100.
19. Брейтман А.С. Российское киноискусство: проблема сохранения ценностей русской культуры : дис. ... докт. филос. наук. Великий Новгород, 2003. 361 с.
20. Диккенс Ч. Тяжелые времена // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1960. Т. 19. С. 5—319.
21. Диккенс Ч. Холодный дом // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Гослитиздат, 1960. Т. 17. С. 9—547.
22. Ианнуччи А. Диккенс был предшественником Чаплина : интервью. 26 сентября 2020 г. // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4002841/> (дата обращения: 24.04.2023).

The Tradition of Literary Classics and Twentieth Century Cinema: Dickens and Chaplin

Anastasia V. Breitman^{1*},
Alexander S. Breitman^{2a**}

¹ Pacific State University, 68 Karl Marx Str.,
Khabarovsk, 680000, Russia

² Far Eastern State University of Railway Transport,
47 Serysheva Str., Khabarovsk, 680021, Russia

^a ORCID 0000-0001-6017-3251; SPIN 7167-5155

E-mail: * ananta-pavana@mail.ru,

** brejtman54@mail.ru

Abstract. *The article deals with the dialogue between literature and cinema, namely the phenomenon of mutual reflection of the holistic artistic worlds of Chaplin and Dickens. Significant similarity of the facts of biography, artistic method, problems, the general direction of the evolution, certain images and techniques, the nature of the representation of the author's origin allow us to view the work of film director as a kind of reincarnation of the writer. The aim of the article – to demonstrate the proximity of the artistic worlds of Dickens and Chaplin in their main qualitative characteristics – in the transformation of Dickensian literary images in Chaplin's cinematic. This transformation is explored through the example of the pairs of analogues: Oliver Twist (1838) – The Kid (1921), Hard Times (1854) – New Times (1936), Cold House (1852) – Monsieur Verdoux (1947).*

Both writer and director, who received worldwide fame during his lifetime, in his later works are deeply immersed in the awareness of the causes of world evil, hence the new and in the strategy of communication with the reader, and in the nature of the narrative.

In the later novels of Dickens ("Bleak House", "Hard Times", "Little Dorrit", "Great Expectations") the image of the hero loses its single identity, opening the way to the duplicity as an expression of the deformation of the human personality. The detective element strengthens as a quest to understand the mystery and origins of social evil. Chaplin's films from the 1940s onwards are marked by an increasingly grim social diagnosis of modernity as the usual contours of good and evil become blurred. The image of the little vagabond is gone from Chaplin's sound films: The Great Dictator (1940), Monsieur Verdoux (1947), Limelight (1952), The King in New York (1957). While clowning did not disappear, it was relegated to the periphery and ceased to be the principal means of grasping reality.

A comparative analysis of the work of the two geniuses leads to the conclusion that their art, humanistic in its orientation, contains an enormous charge of love for people all over the world, beyond national, religious and other boundaries.

Key words: dialogue between literature and film, Chapliniana, The Little Tramp, Dickens' comic oddities, Dickens' artistic method, theatricality, mode of representation of authorship, laughter through tears, humanism, duality, Chaplin's music, film metaphor, art history, screen arts, art culture.

Citation: Breitman A.V., Breitman A.S. The Tradition of Literary Classics and Twentieth Century Cinema: Dickens and Chaplin, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 314–324. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-314-324.

References

1. Breitman A.S. *Kinoiskusstvo Rossii: opyt pozitivnoi antropologii: monografiya* [Russian Cinematography: The Experience of Positive Anthropology: monograph]. Moscow, Infra-M Publ., 2018, 185 p.
2. Silman T.I. Dickens, *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya. V 9 t.* [The Concise Literary Encyclopedia: in 9 volumes]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1964, vol. 2, pp. 685–689 (in Russ.).
3. Kozlov L.K. Chaplin, *Kino: entsiklopedicheskiy slovar'* [Cinema: encyclopedic dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya, 1986, pp. 480–481 (in Russ.).
4. Kozintsev G.M. The Folk Art by Charlie Chaplin, G.M. Kozintsev. *Sobranie sochinenii. V 5 t.* [G.M. Kozintsev. Collected Works: in 5 volumes]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1982, vol. 3, pp. 87–125 (in Russ.).
5. Kukarkin A.V. *Charlie Chaplin*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, 287 p. (in Russ.).
6. Shklovsky V. (ed.) *Charlie Chaplin: sbornik* [Charlie Chaplin: collection of articles]. Leningrad, Atenei Publ., 1925, 102 p.
7. Eisenstein S., Yutkevich S. (eds.) *Charl'z Spencer Chaplin* [Charles Spencer Chaplin]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1945, 208 p.
8. Robinson D. *Chaplin: His Life and Art*. Moscow, Raduga Publ., 1990, 671 p. (in Russ.).
9. Sadoul G. *Zhizn' Charlie* [The Charlie's Life]. Moscow, Progress Publ., 1965, 319 p.
10. Kukarkin A. (ed.) *Chaplin Ch. O sebe i svoem tvorchestve* [Chaplin Ch. About Myself and My Works]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 352 p.
11. Geduld H.M. *Chapliniana: A Comment on Charlie Chaplin's 81 Movies*. Bloomington: Indiana University Press Publ., 1987, 296 p.
12. Sinyard N. *Chaplin and Dickens: Some Reflections on the Influence of Charles Dickens on the Cinematic Artistry of Charlie Chaplin*. 16 April, 2013. Available at: <http://neilsinyard.britishtelelevisiondrama.org.uk/?p=234> (accessed 25.04.2023).
13. Chaplin Ch. *My Autobiography*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, 343 p. (in Russ.).
14. Wilson A. *Charl'z Dikkens: literaturnaya biografiya: s prilozheniem ocherka G.K. Chestertona "Charl'z Dikkens"* [The World of Charles Dickens: literary biography: with

- an Essay by G.K. Chesterton “Charles Dickens”]. St. Petersburg: Vita Nova Publ., 2013, 592 p. (in Russ.).
15. Silman T.I. *Dikkens* [Dickens]. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1970, 376 p.
 16. Dickens Ch. *Dombey and Son, Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, vol. 14, pp. 5–528 (in Russ.).
 17. Dickens Ch. *Oliver Twist, or, The Parish Boy’s Progress, Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958, vol. 4, pp. 9–487 (in Russ.).
 18. Dickens Ch. *A Christmas Carol in Prose, Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, vol. 12, pp. 5–100 (in Russ.).
 19. Breitman A.S. *Rossiiskoe kinoiskusstvo: problema sokhraneniya tsennostei russkoi kul’tury: dis. ... dokt. filos. nauk* [Russian Cinematography: The Problem of Preserving the Values of Russian Culture] doct. philos. sci. diss. Velikiy Novgorod, 2003, 361 p.
 20. Dickens Ch. *Hard Times, Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960, vol. 19, pp. 5–319 (in Russ.).
 21. Dickens Ch. *Bleak House, Ch. Dikkens. Sobranie sochinenii v 30 t.* [Ch. Dickens. Collected Works in 30 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960, vol. 17, pp. 9–547 (in Russ.).
 22. Iannucci A. Dickens was a Chaplin’s Predecessor: interview. September 26, 2020, *Kinopoisk*. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4002841/> (accessed 24.04.2023) (in Russ.).
-
-

НОВИНКА



Организация библиотечного дела в Российской Федерации : сборник нормативных документов (для новых субъектов Российской Федерации) / Министерство культуры РФ, Российская гос. б-ка ; сост.: И.П. Тикунова, О.А. Кучеркова. Москва : Пашков дом, 2023. 92, [1] с. ISBN 978-5-7510-0873-4.

Сборник содержит основные нормативные документы или извлечения из них, регламентирующие вопросы организации библиотечного дела в Российской Федерации.

Данный сборник адресован прежде всего сотрудникам библиотек новых субъектов Российской Федерации (Донецкой Народной Республики, Луганской Народной Республики, Херсонской и Запорожской областей). Цель издания — способствовать интеграции библиотек этих регионов в российское пространство, помочь им возобновить полноценную деятельность путем повышения уровня правовой информированности руководителей и специалистов библиотек.

Подробная информация:

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

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

Всероссийская научно-практическая конференция

ЭКСЛИБРИСЫ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

15–17 ноября 2023 года

Международный союз книголюбов, Российская государственная библиотека и государственный музей-усадьба «Остафьево» – «Русский Парнас» при участии Государственной публичной исторической библиотеки, отдела фондов Государственного музея А.С. Пушкина, архивов и музея Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Музея Московского государственного технического университета им. Н.Э. Баумана приглашают принять участие в конференции, посвященной исследованию экслибриса как неотъемлемого элемента книжной культуры и источника по ее изучению.

Тематика конференции:

- ◆ роль экслибрисов и книжных знаков в изучении и реконструкции книжных собраний;
- ◆ создатели и владельцы экслибрисов;
- ◆ экслибрисы как объект и как источник исследований;
- ◆ вопросы каталогизации экслибрисов и создания цифровых коллекций;
- ◆ проблемы идентификации экслибрисов;
- ◆ художественный экслибрис 30–80-х годов XX века и др.

На конференции 2021 г. участниками поднимался вопрос о выявлении книжных знаков русских библиофилов в современных российских библиотеках и музеях и о сводных каталогах библиотек Шереметевых, Юсуповых, Вяземских. Приглашаем принять участие в формировании данных каталогов и предоставить информацию об имеющихся в ваших собраниях книгах с экслибрисами перечисленных выше персоналий, а также книгах с экслибрисами особ царской семьи, указав как их библиографические описания, так и, если это известно, когда и из каких источников они поступили.

В рамках конференции планируется провести коллективную работу, начатую в 2017 г., по идентификации «немых» экслибрисов, т. е. тех, владельцы которых неизвестны. Если в вашем собрании есть подобные и вам представляется интересным услышать мнение коллег, пришлите сканированное изображение экслибриса вместе с библиографическим описанием книги, на которой он находится (срок подачи неопознанных экслибрисов в электронном виде до 1 октября 2023 года). Обсуждение присланных материалов предполагается провести в формате семинара.

К участию (онлайн либо офлайн) приглашаются сотрудники отделов редких книг федеральных, республиканских, областных, краевых, вузовских библиотек, библиотек литературных, художественных и краеведческих музеев, библиофилы, художники, студенты факультетов книговедения и искусствоведения, специалисты архивов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

К конференции будет издан сборник материалов. Срок подачи материалов в сборник – до 1 сентября 2023 года. Статьи пересылаются по электронной почте: knigoluby@mail.ru.

Командировочные расходы за счет направляющей стороны.

Контакты:

Председатель Совета МСК и координатор по всем вопросам организации и проведения конференции Шустрова Людмила Владимировна
e-mail: knigoluby@mail.ru, тел.: +7-495-621-82-21, +7-968-649-77-67

УДК 821.133.1(092)Сартр Ж.-П.
ББК 83.3(4Фра)-8Сартр Ж.-П.
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-326-333

С.А. СИМОНОВА

ИДЕИ ФРАНЦУЗСКОГО ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В ДРАМАТУРГИИ ЖАН-ПОЛЯ САРТРА

Светлана Анатольевна Симонова,

Московский государственный психолого-педагогический университет,

кафедра философии и гуманитарных наук,
профессор

Сретенка ул., д. 29, Москва, 127051, Россия

доктор философских наук, профессор

ORCID 0000-0003-4506-1248; SPIN 5141-2502

E-mail: jour2@yandex.ru

Реферат. В статье анализируются философские пьесы Ж.-П. Сартра, их основные идеи и нравственные коллизии героев. Сартр во многом выразил черты кризиса европейской культуры первой половины XX века. Проблемы свободы, ответственности, одиночества, экзистенциального выбора, стоявшие тогда на повестке дня, сегодня снова актуальны. На пороге смены культурных парадигм мы также переживаем кризис духовных ценностей, обращаемся к базовым категориям этики, решаем сложные нравственно-политические вопросы. В этом контексте многие проблемы, затронутые Сартром, обретают новые смыслы. Особенно важны сегодня вопросы, связанные с ответственностью за личный выбор, в частности понимание неизбежности выбора, вовлеченности каждого в происходящие собы-

тия, необходимость выразить и отстаивать свою позицию. Отказ делать выбор сам по себе является выбором, мы в любом случае ангажированы. Также прирастает новыми смыслами проблема выбора между личным и общественным, между соблюдением фундаментальных заповедей и приверженностью общему делу. Этика Сартра анархична и социально значима одновременно. Философ отвергает Бога как гарантию оправдания и некую высшую, управляющую нами силу, однако утверждает этику личной ответственности. В статье анализируется понимание любви, которую французский экзистенциалист в своих пьесах трактует как жертвенность. С точки зрения Сартра, человек есть проект самого себя, человек может нивелировать плохие поступки добрыми делами, и наоборот. Таким образом, философ в своих пьесах демонстрирует возможность борьбы каждого со своими страстями, личного совершенствования без высшего вмешательства. Делается вывод, что Сартр ставит этическое выше эстетического, утверждает вовлеченность каждого в социальную ситуацию, демонстрирует применение философии в реальной жизни. Основные его идеи сегодня представляют не только научный, но и практический интерес.

Ключевые слова: кризис культуры, искусство, экзистенциальная драма, свобода, ответственность,

человеческий проект, ангажированность, философия культуры, художественная культура, этика, религиозная культура.

Для цитирования: Симонова С.А. Идеи французского экзистенциализма в драматургии Жан-Поля Сартра // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 326–333. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-326-333.

Ф

илософские идеи Ж.-П. Сартра во многом навеяны первым представителем философии жизни Ф. Ницше, критиковавшим религию, в частности христианство.

Однако в целом культурный кризис Европы конца XIX — первой половины XX в. стал периодом тотальной переоценки ценностей. Представлялось, что веками наработанные творческие приемы исчерпали себя, традиционные ценности разрушены или подлежат разрушению.

АКТУАЛЬНОСТЬ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Философы, культурологи, писатели первых десятилетий XX в. стали говорить о желании погрузиться в бездну душевного хаоса и «интеллектуального отчаяния», о своей «горделивой изоляции». Эти мысли и ощущения творческой интеллигенции были, на наш взгляд, точно и емко сформулированы Т. Манном в романе «Доктор Фаустус». Писатель подчеркивал, что отчаяние и скепсис являли себя в самых различных формах и идеологиях. Действительно, «иногда это было презрение к недавним богам и святыням — без разбору, иногда страх за будущее, иногда бунт против всего на свете» [1, с. 225].

События первых десятилетий требовали пересмотра иерархии ценностей: «Война вынудила нас признать в качестве добродетели смелость и дерзость; энергия, сила, даже грубость стали необходимостью человеческого существования»¹ [2, р. 42]. В этом контексте представитель французского экзистенциализма Ж.-П. Сартр представил свой вариант мира как воплощение абсурда, без Бога, в котором решать и брать ответственность за свои решения может только человек.

Сказанное выше во многих своих аспектах стало актуальным в современности. Мы становимся свидетелями смены культурной парадигмы, пересматривается традиционная иерархия ценностей, идет перераспределение политико-экономических акцентов. На наших глазах стремительно уходит в прошлое ставшая привычной

нам (и потому казавшаяся незыблемой) культурная реальность. Длительное время процветавшие ценности «общества потребления» сегодня уходят в прошлое, идеи постмодерна теряют свою актуальность.

На наших глазах появляется новая культурная парадигма: продвигаются идеи замены классического гуманизма трансгуманизмом или постгуманизмом, глобализация вытесняется отдельными цивилизационными образованиями. Это не значит, что отдельные культуры отгорожены друг от друга. Философия искусства, особенно отечественная, как раз говорит об обратном, не отрицая при этом разные грани культурной целостности: «Какие бы мы ни устанавливали перегородки между явлениями мира — эти перегородки невещественны и немислимы прямо. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе» [3].

В контексте темы нашей статьи использовался аксиологический метод. Это обусловлено тем, что Сартр в своей драматургии постоянно дрейфует в пространство этики, обращается к категориям добра, зла, свободы, ответственности, провозглашая их критерием личный выбор человека, осуществляющего проект своей жизни. Также применен аналитический метод, так как рассматривалось, каким образом Сартр воплощает свои философские идеи в определенных персонажах. Компаративный метод был необходим для исследования взаимодействия этих идей, поскольку драматургию французского экзистенциалиста можно назвать драматургией идей, конфликтующих в художественном пространстве.

ТВОРЧЕСТВО КАК НОВАЯ РЕЛИГИЯ

Столетие назад суть культурологических поисков практически свелась к категорическому отрицанию традиционной европейской культуры, базировавшейся в том числе на ценностях христианской религии (не случайно папа Пий X осудил в своей энциклике модернизм). Ницше, заявивший, что Бог умер, имел в виду прежде всего христианскую мораль, с его точки зрения не оправдавшую себя в процессе развития человеческой истории. Представители различных эстетических течений, объединившихся под общим названием «модернизм», предприняли попытку создать искусство, основанное на новой, атеистической морали, где место Бога занял сам художник, способный творить собственную эстетическую реальность. Впрочем, способы такого самовыражения были различны.

По мнению А. Арто, к началу XX в. европейский театр утратил мистическое чувство судьбы, свой-

¹ Перевод выполнен автором статьи.

ственное античности, и это связано с утратой веры в исключительность и величие человека [4]. Показательно обращение Сартра к античной мифологической тематике. По сути, французский философ заменил рок свободой, наделив последнюю фатальной неизбежностью. Свою первую пьесу на мифологический сюжет Сартр представил публике в 1943 г., она была поставлена в оккупированном немцами Париже, что не является случайностью или результатом творческих поисков.

Отчего философ обращается к художественному творчеству? Вероятно, как утверждает В.Б. Мириманов, это связано с тем, что «необходимое человеку целостное Знание по-прежнему исходит не от науки, а от искусства, так как феномен искусства хотя и не точнее, но — шире и глубже феномена науки» [5, с. 40]. Однако заслуживает внимания и другая точка зрения, которой придерживался неомарксист Т. Адорно: искусство способно отразить «не поддающиеся познанию непримиримые противоречия, существующие в раздираемом конфликтами мире» [6, с. 126].

Сартр утверждал, что писательство есть дело «одинокое», в то время как театр предполагает коллективное творчество драматурга, режиссеров, актеров, декораторов и др., выходя тем самым в массы. Являясь синтетическим и массовым искусством, театр имеет колоссальное воздействие на социум. В этом смысле, по словам Арто, «театр, подобно чуме, — это кризис, который разрешается либо смертью, либо выздоровлением» [4, с. 62]. В трудное для Франции время Сартр почувствовал необходимость реализации своих философских идей в социальной реальности с помощью театра. Драматургия Сартра дает полное представление о его философии, его размышлениях о путях культуры и поисках смысла человеческого существования.

Экзистенциальную драму называют также интеллектуальной, действительно, сартровская драматургия представляет собой философские рассуждения наряду с иррациональными откровениями, однако «всякий философ, даже Кант, является творцом» [7, с. 78]. М. Хайдеггер в этой связи говорил об искусстве как способе становления подлинного знания [8]. Сартру художественное творчество представляется способом и возможностью наполнить человеческое существование ценностными смыслами, которые верующие традиционно находят в религии.

Герои Сартра «разные, в чем-то схожи, но по особой напряженной интонации вы их узнаете как именно сартровских героев» [9, с. 361]. Философ подчеркивает, что его персонажи воплощают в себе нечто общее, изначально присущее всему человечеству, психологически обнажаются, выставляют напоказ все свои переживания, мысли, ощущения, при

этом каждый из них — воплощение его определенных философских идей. Однако все его герои — богоборцы, ставящие на место Бога свободного человека, творящего историю.

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ И ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Важнейшая тема драматургии Сартра — человеческая свобода. По мнению философа, только отвергнув идею Бога, человек способен осознать свою свободу, однако в этом случае он остается один на один с абсурдным миром. Если Бога нет, то рассчитывать можно только на себя, что трудно и страшно. Сартр выдвигает идею личной ответственности человека не только перед самим собой, но и перед обществом за любой свой выбор.

Однако и возможности осуществлять свой жизненный проект в таком случае становятся неограниченными. Сартр утверждает, говоря о сущности человека, что «он есть то, что он сам из себя делает» [10, с. 323], однако «выбирая себя, мы выбираем всех людей» [10, с. 324]. То есть любой свободный выбор предполагает ответственность перед другими, следовательно, надо иметь мужество осознать и признать личную ответственность за любые проявления своей свободы. В этом смысле рассуждения Сартра парадоксальным образом анархичны и в тоже время социально направлены.

Европейская культура XX в. вся пронизана лейтмотивом личной свободы, вопрос только в том, как вписать ее в социальную структуру, в массовое общество, как очертить ее границы, оправдать и обеспечить бытие свободы каждого индивида. В культуре XX в. идут параллельно два процесса: с одной стороны, определение личной свободы как необходимой составляющей общественного прогресса, с другой — массовизация. Сартр не рассматривал тему массовизации, хотя массы (народ) присутствуют в его драматургии: это и население Аргоса («Мухи»), и крестьяне герцога Геца («Дьявол и Господь Бог») и пр. Эти большие социальные группы ведомы, внушаемы, обладают мифологичным мировоззрением; они не ищут свободы, более того, испытывают перед ней страх, даже ужас.

Главные герои пьес Сартра, напротив, осознают свою свободу и ответственность, утверждают, что действуют на благо народа. Орест говорит в своем обращении к народу Аргоса: «И однако, люди, я люблю вас, я убил ради вас» [11, с. 71]. Гец также заявляет, обращаясь к крестьянам: «Но ничего не бойтесь. Я останусь здесь... Мы построим Город Солнца» [12, с. 304]. Они — вожди новой эпохи, увлекаемая за собой массы, они одновременно принима-

ют свою особенность, непохожесть на «спасаемое» ими общество. Они действуют в абсурдном мире, предпринимая попытки изменить тех, кто меняться не хочет; финалы пьес, соответственно, открыты. Таким образом, подвиг в сартровской драматургии имеет во многом не социальный, а этический характер.

Подобно Ницше, который утверждал, что человек уклоняется от сложного пути к сверхчеловеку [13; 14], Сартр видит трудности в осознании и принятии человеком своей свободы, и тот, кто все-таки принимает свободу как ответственность, как сложный выбор, тот и является героем, который пытается изменить историю. Орест решается на убийство ради освобождения от мук совести жителей города Аргоса, только осознав тяжесть свободы, наполнившей его одиночеством: «...свобода ударила в меня... я был без возраста, один...» [11, с. 67]. С точки зрения философа, человек обречен быть свободным, поскольку вынужден постоянно осуществлять выбор. Сартр говорит о человеческом бытии как о личностном проекте, который заканчивается смертью. Многие не понимают неизбежности выбора, не хотят признавать ответственности, не знают самих себя: сущность человеческой свободы открывается лишь в пограничных ситуациях, на грани жизни и смерти, при полной утрате какой бы то ни было надежды. «Настоящая человеческая жизнь начинается по ту сторону отчаяния» [11, с. 68].

Думается, эта трактовка свободы и ответственности в современной жизни становится актуальной. Никто не может остаться в стороне от происходящих изменений, мы все ангажированы. В личной вовлеченности в общественные события проявляется сущность каждого: если ты занял нейтральную позицию, то все равно осуществил свой выбор, ты причастен сегодня в любом случае, в любом возрасте и в любой стране.

Однако в «Мухах» Сартр лишь обозначает эту ангажированность, для него важно утверждение собственной свободы, поскольку «небеса пусты» — драматург замыкает свободу героя в личностном бытии. Именно поэтому Орест — абсурдный герой-одиночка, своеобразный анархист, бросивший вызов миру ради утверждения своей свободы, поскольку его поступок в социальном плане может оказаться бесполезным; если жители Аргоса в будущем не изменятся, то останутся рабами в социально-философском смысле этого слова, поскольку легче и проще подчиниться Богу или правителю, чем брать на себя ответственность. В этом смысле деяние Ореста — поступок абсурдного героя в абсурдном мире.

Сартр трактует свободу и в апофатическом ключе — прежде всего как отрицание несвободы, поскольку, с его точки зрения, Бога нет, следова-

тельно, человек свободен, он может и должен выбирать, доходить до отчаяния, поскольку надежды нет, а через это отчаяние преображаться самому и преображать других. Но, с другой стороны, Сартр приходит и к утверждению свободы как факта, он говорит, что свобода, которой нет в природе, и есть сам человек. В этом смысле он действительно одинок в мире.

В том же 1943 г. Сартр задумывает пьесу «Дьявол и Господь Бог», в которой герой устремляется сначала к богоборчеству (абсолютному злу), затем к соперничеству с Богом (абсолютному добру). И то и другое заканчивается человеческими трагедиями. Сартр приводит Геца к пониманию личной свободы и ответственности: «Сегодня я сам обвиняю себя. Один лишь я мог отпустить свои грехи. Я — человек. Если есть Бог, то человек ничто; если существует человек...» [12, с. 337]. Но быть без Бога — одиноко и страшно, оппонент Геца, Генрих, приходит к следующему выводу: «Если Бога нет, то от людей не спастись... Отче наш, иже еси на небеси, хочу быть судимым Тобой, а не равным мне, ибо Ты бессмертен и бесконечен» [12, с. 337].

И здесь мы обнаруживаем принципиальную разницу в идеях русского экзистенциализма (Ф.М. Достоевский) и французского. Достоевский взывает к высшему суду, высшей совести, к Богу как к оправданию человеческого бытия. Бог у Достоевского не повелитель, но именно критерий категорического императива, исток и исход человеческой совести. У Сартра же Бог выступает в качестве некоего регулирующего начала, он всех рассудит, накажет, оправдает, поэтому человек в нем ищет некую универсальную системность, указания свыше и, соответственно, возможности покаяния и прощения. Но если Бога нет, то человек, принимая ответственность за свой выбор, выстраивает и целое общество по своему разумению и своей морали.

Однако объединяет столь разных мыслителей самокопание, сомнения, непрестанные поиски нравственных смыслов, ведь и у героев Достоевского подлинная жизнь начинается «по ту сторону отчаяния» (вспомним Раскольникова) [15]. Только у Достоевского в результате «хождения по мукам» герой приходит к Богу, а у Сартра — к абсурдному миру, который Гец в конце концов принимает как данность, в нем он находит поле для активной деятельности: «Буду одинок под этими пустыми небесами — раз нет иного способа быть вместе со всеми. Идет война — я буду воевать» [12, с. 334]. А это уже непосредственное включение в социальные процессы: Гец не устраняется, подобно Оресту, не покидает «поле боя», он включается в ситуацию, предпринимает попытку ее изменить.

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ БЫТИЕ КАК ПРОЕКТ: ПРОБЛЕМА ВЫБОРА

Человек, с точки зрения Сартра, есть проект самого себя. Мы можем измениться в любой момент, что-то исправить или, наоборот, испортить. Пока мы живы, у нас есть возможность поменять вектор своей экзистенции, с нашей смертью проект завершается. Об этом говорится в его пьесе «За закрытыми дверями». Главные герои после смерти оказываются в аду, который совершенно не похож на место, где пытаются и мучают грешников. Трое преступников заперты в гостиничном номере, все, что им осталось в вечности, — общение между собой. Один из героев, Гарсэн, приходит к катастрофическому для него выводу: «На кой черт жаровня: ад — это Другие» [16, с. 111]. При нашей жизни своими поступками мы можем изменить не только свое мнение, но и мнение других о нас, выйти из ада, пока мы живы, мы — в движении.

И тогда нет необходимости в высшем судии, который карал бы за преступления, потому что самыми безжалостными палачами друг для друга оказываются сами люди. Значит, даже в безбожном мире нравственная оценка наших поступков другими не теряет смысла, более того, она и только она имеет для нас значение. Таким образом, Сартр утверждает этику как самую важную составляющую духовного мира человека. В этом категорическом утверждении он сближается с религиозными моралистами, только высшие судьи у него — люди.

Эта же мысль просматривается и в пьесе Сартра «Мертвые без погребения» [17]. Главные герои проходят через испытания, они оказываются запертыми на чердаке школы и подвергаются жестоким пыткам со стороны коллаборационистов, требующих выдать местонахождение партизанского отряда. Проблема заключается в том, что пятеро партизан не знают, где отряд. Но, проходя через мучения, они подходят к своему нравственному пределу, узнают свою подлинную сущность. Интеллигент Сорбье, например, понимает, что выдал бы товарищей, если б знал, где они, поэтому чувствует себя предателем. Другой герой, студент-медик Анри, страдает от того, что малодушно кричал во время пыток, и мечтает о второй «попытке», надеется, что в этот раз он будет презрительно молчать, изменив таким образом свой нравственный проект. Только опытный подпольщик Канорис выдерживает допрос с достоинством, в очередной раз подтверждая свой вектор жизненного пути.

Герои Сартра, помещенные в пограничные ситуации, часто оказываются в замкнутом круге палачей и жертв, периодически меняющихся места-

ми. Если нет высшего судьи, тогда все друг другу палачи и все — чьи-то жертвы. Постепенно партизаны начинают ощущать странную близость со своими палачами, порожденную общей ситуацией. Однако все меняется с появлением командира их партизанского отряда. Теперь партизанам есть что скрывать, их противостояние обретает новые смыслы, проект каждого из героев обрывает новыми возможностями. Поэтому, когда пятнадцатилетний Франсуа срывается и кричит, что выдаст всех, поскольку не готов стать героем, Анри и Канорис душат подростка, с молчаливого согласия его сестры. Командир отряда предлагает разумный выход: когда его отпустят, как якобы случайного прохожего, он подложит свои документы убитому партизану. Пленные укажут местонахождение «командира» в обмен на обещание сохранить им жизни. Таким образом, герои снова оказываются перед экзистенциальным выбором: умереть сейчас, отягощенными убийством подростка, или остаться в живых и всю оставшуюся жизнь реализовывать свой проект, доказывая себе, что убийство было совершено ради общего дела.

Выбор действительно тяжелый, после случившегося герои предпочли бы смерть, потому что трагически переживают свой поступок, ведь они не хладнокровные убийцы. Опытному революционеру Канорису стоит больших усилий уговорить своих товарищей выбрать жизнь, однако он находит нужные аргументы: именно для того, чтобы изменить свой проект и всей оставшейся жизнью доказать, что убили не из гордости, а ради общего дела, надо соврать палачам и выжить. Коллаборационисты не сдерживают обещания и убивают партизан.

Так мы снова возвращаемся к вопросу о социальной значимости поступка. В данной ситуации выбор героев оказался социально абсурдным, нелепым, хотя и не по их вине. Однако с нравственной позиции автора герои оказываются победителями, не случайно первоначально Сартр назвал пьесу именно так — «Победители». Герои выбирают жизнь на благо общества, отягощенную страшными воспоминаниями и нравственными страданиями. Но возникает вопрос: можно ли ставить на весы с одной стороны жизнь пусть духовно слабого подростка (пока ему не угрожали пытки, он честно работал в партизанском отряде, делал общее дело, но оказался не готов к мучительной смерти), с другой — успех общего дела, существование партизанского отряда?

В этой связи представляется уместным вспомнить готовность соратников Петра Верховенского из «Бесов» Ф.М. Достоевского убить ради общего дела. Верховенский обвиняет Шатова в подготовке доноса, убеждает соратников, что общее дело — высшая ценность [18]. Конечно, обстоятель-

ства и герои совершенно разные, именно поэтому у Достоевского убийцы-революционеры — бесы, а у Сартра задушившие подростка партизаны — победители.

ТЕМА ЖЕРТВЕННОЙ ЛЮБВИ

Любовь — лишь бесплодная попытка обладать свободой другого, как утверждает Сартр в своих философских трактатах. Однако в драматургии он иначе подходит к этому понятию. Например, Орест, совершивший преступление ради свободы народа Аргоса, пытается разделить с Электрой свои грехи, потому что так он понимает любовь: «Любовь моя, это правда, я забрал всё, и мне нечего дать тебе, кроме моего преступления. Но это огромный дар» [11, с. 69].

Принужденная стать любовницей Геца Катерина из пьесы «Дьявол и Господь Бог» полюбила своего насильника. И когда герцог, решив делать добро, оставляет ее, она мучительно умирает. По сути, она страдает не только от покинутости, но и от того, что принимает все грехи любимого на себя. Она видит ад, чувствует вину за свою убитую семью, воспринимает свое тело как греховное, хотя совершил все эти преступления Гец. Однако в одно мгновение Катерина прощает ему все, что он сделал с ней и ее близкими, благодаря только одному его поступку: он наносит себе раны и выдает их за стигматы Христа, чтобы Катерина умерла без страха, с надеждой на Христово спасение. «Твоя кровь, Гец, твоя кровь. Ты отдал ее ради меня!» [12, с. 304]. Другая героиня пьесы, Хильда, также влюбляется в Геца, несмотря на его грехи и невыносимый характер. Она переживает страдания умирающей Катерины, и любовь к Гецу достается ей как бы «по наследству». И это тоже безграничная жертвенность: «Нет горемыки несчастнее тебя. Мое место здесь. Я остаюсь» [12, с. 325].

По сути, любовь в пьесах Сартра — это действительно желание обладать свободой любимого, но в том значении, в каком свободу понимает Сартр: это желание взять на себя цепь экзистенциальных выборов любимого; чем преступней будут поступки, тем больше готовности их принять как свои собственные, взять ответственность за них на себя. В этом контексте любовь, как и свобода, становится тяжким бременем.

Сартр не стремится воплотить и увековечить прекрасное в своих пьесах, не признает этико-эстетического синтеза. Он пытается художественно подтвердить свои философские идеи. В своей драматургии французский экзистенциалист жертвует эстетическим ради утверждения морали и ответственности. Отсюда натуралистические, эстетически неприглядные сцены, подчеркивание страданий,

жесткие, даже кровавадные поступки. Можно сказать, что это в определенной степени утверждение, что «так, как раньше» никогда уже не будет, философские драмы Сартра есть трагическая исповедь интеллигента. Если вспомнить фразу Ницше о том, что культура есть тонкая кожа яблока, покрывающая раскаленный хаос» [19], то экзистенциальные герои Сартра не только содрали кожуру, они прогрызли мякоть, добравшись до сердцевины, и обнаружили там абсурд. Именно поэтому сартровские герои чужды обществу, и именно за это общество наказывает их.

ВЫВОДЫ

Исследовав воплощение основных философских идей французского философа в его драматургии, можно сделать следующие выводы:

- ◆ философские пьесы Сартра воплощают его философские идеи, являя собой пример практической философии или философии в действии;
- ◆ Сартр трактует художественное произведение как пространство ценностных ориентиров и моральных установок;
- ◆ признание героями Сартра собственной свободы — причина их героических поступков, как признание тезиса «выбирая себя, мы выбираем всех людей...» [10, с. 324];
- ◆ в своих пьесах философ показывает, что поступки героев всегда ориентированы на социум;
- ◆ любовь в интеллектуальных пьесах в основном показана как попытка взять ответственность за преступные поступки любимого на себя;
- ◆ Сартр отделяет этическое от эстетического в художественном творчестве, отдавая предпочтение первому.

Список источников

1. Федин К. Писатель. Искусство. Время. Изд. 3-е, доп. Москва : Советский писатель, 1973. 671 с.
2. Landormy P. La musique française. V. 3 : Apres Debussy. Paris : Gallimard, 1948. 380 p.
3. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Литература и жизнь : [сайт]. URL: http://dugward.ru/library/blok/beliy_apok_poez.html (дата обращения: 05.05.2023).
4. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Мартис, 1993. 192 с.
5. Мириманов В.Б. Изображение и стиль: специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 80 с.
6. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 527 с.
7. Камю А. Бунтующий человек. Москва : Издательство политической литературы, 1990. 414 с.

8. Хайдеггер М. Исток художественного творения // За-рубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. Москва, 1987. С. 264–312.
9. Юрковская Э.П. Жан-Поль Сартр. Жизнь — философия — творчество // Ж.-П. Сартр. Философские пьесы. Москва : Канон+, 1996. С. 347–368.
10. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Су-мерки богов. Москва : Издательство политической литературы, 1989. С. 319–344.
11. Сартр Ж.-П. Мухи // Ж.-П. Сартр. Философские пьесы. Москва : Канон, 1996. С. 5–72.
12. Сартр Ж.-П. Дьявол и Господь Бог // Ж.-П. Сартр. Философские пьесы. Москва : Канон, 1996. С. 219–346.
13. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Москва : АСТ, 2021. 416 с.
14. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Мо-сква : АСТ, 2023. 384 с.
15. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Мо-сква : Азбука, 2023. 608 с.
16. Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями // Ж.-П. Сартр. Философские пьесы. Москва : Канон, 1996. С. 73–112.
17. Сартр Ж.-П. Мертвые без погребения. Дьявол и Го-сподь Бог. Москва : АСТ, 2015. 256 с.
18. Достоевский Ф.М. Бесы. Москва : Азбука, 2021. 704 с.
19. Ницше Ф.В. Злая мудрость. Афоризмы и изречения. Томск : ТомСувенир, 2011. 224 с.

The Ideas of French Existentialism in the Drama of Jean-Paul Sartre

Svetlana A. Simonova

Moscow State University of Psychology and Education, 29 Sretenka Str., Moscow, 127051, Russia
ORCID 0000-0003-4506-1248; SPIN 5141-2502
E-mail: jour2@yandex.ru

Abstract. *The article analyses J.-P. Sartre's philosophical plays, their main ideas and the moral conflicts of the characters. Sartre largely expressed the features of the crisis of European culture in the first half of the twentieth century. The problems of freedom, responsibility, loneliness and existential choice that were on the agenda then are relevant again today. On the threshold of a change of cultural paradigms we are also experiencing a crisis of spiritual values, turning to the basic categories of ethics, and dealing with complex moral and political issues. In this context, many of the problems touched upon by Sartre take on new meanings. Particularly important today are the issues of responsibility for personal choice, in particular the understanding of the inevitability of choice, the involvement of everyone in the events taking place, the need to express and defend one's position. Refusal to make a choice is in itself a choice, we are in any case engaged. The problem of the choice between the personal and the social, between the observance of the fundamental precepts and the commitment to the common cause, also acquires new meanings. Sartre's ethics is anarchic and socially significant at the same time. The philosopher rejects God as the guarantor of justification and some supreme, governing force, but asserts an ethics of personal responsibility. The article analyses the understanding of love, which the French existentialist interprets as sacrifice in his plays. From Sartre's point of view, a person is a project of the self, a person can level bad deeds with good deeds and vice versa. Thus, the philosopher in his plays demonstrates the possibility of everyone's struggle with his passions, personal*

perfection without higher intervention. The conclusion is that Sartre places the ethical above the aesthetic, affirms the involvement of everyone in the social situation, and demonstrates the application of philosophy in real life. His main ideas are not only of academic interest today, but also of practical interest.

Key words: cultural crisis, art, existential drama, freedom, responsibility, human project, engagement, cultural philosophy, artistic culture, ethics, religious culture.

Citation: Simonova S.A. The Ideas of French Existentialism in the Drama of Jean-Paul Sartre, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 326–333. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-326-333.

References

1. Fedin K. *Pisatel'. Iskusstvo. Vremya* [Writer. Art. Time]. Moscow, Sovetskii Pisatel Publ., 1973, 671 p.
2. Landormy P. *La musique francaise. Vol. 3: Apres Debussy*. Paris, Gallimard Publ., 1948, 380 p.
3. Bely A. The Apocalypse in Russian Poetry, *Literatura i zhizn': sait* [Literature and Life: website]. Available at: http://dugward.ru/library/blok/beliy_apok_poez.html (accessed 05.05.2023) (in Russ.).
4. Artaud A. *Teatr i ego dvoinik* [The Theatre and Its Double]. Moscow, Martis Publ., 1993, 192 p.
5. Mirimanov V.B. *Izobrazhenie i stil': spetsifika postmoderna. Stilistika 1950–1990-kh* [Image and Style: The Specifics of Postmodernity. Stylistics of the 1950s–1990s]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet Publ., 1998, 80 p.
6. Adorno T. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Moscow, Respublika Publ., 2001, 527 p.
7. Camus A. *Buntuyushchii chelovek* [The Rebel]. Moscow, Izdatel'stvo Politicheskoi Literaturny Publ., 1990, 414 p.
8. Heidegger M. The Origin of the Work of Art, *Zarubezhnaya ehstetika i teoriya literaturny XIX–XX vv.: traktaty, stat'i, ehsses* [The Foreign Aesthetics and Theory of Literature of the 19–20th Centuries: treatises, articles, essays]. Moscow, 1987, pp. 264–312 (in Russ.).

9. Yurovskaya E.P. Jean-Paul Sartre. Life — Philosophy — Creativity, *J.-P. Sartr. Filosofskie p'esy* [J.-P. Sartre. Philosophical Plays]. Moscow, Kanon+ Publ., 1996, pp. 347–368 (in Russ.).
10. Sartre J.-P. Existentialism Is a Humanism, *Sumerki bogov* [Twilight of the Gods]. Moscow, Izdatel'stvo Politicheskoi Literaturny Publ., 1989, pp. 319–344 (in Russ.).
11. Sartre J.-P. The Flies, *J.-P. Sartr. Filosofskie p'esy* [J.-P. Sartre. Philosophical Plays]. Moscow, Kanon Publ., 1996, pp. 5–72 (in Russ.).
12. Sartre J.-P. The Devil and the Good Lord, *J.-P. Sartr. Filosofskie p'esy* [J.-P. Sartre. Philosophical Plays]. Moscow, Kanon Publ., 1996, pp. 219–346 (in Russ.).
13. Nietzsche F. *Tak govoril Zarathustra* [Thus Spoke Zarathustra]. Moscow, AST Publ., 2021, 416 p.
14. Nietzsche F. *Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe* [Human, All Too Human]. Moscow, AST Publ., 2023, 384 p.
15. Dostoevsky F.M. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment]. Moscow, Azbuka Publ., 2023, 608 p.
16. Sartre J.-P. No Exit, *J.-P. Sartr. Filosofskie p'esy* [J.-P. Sartre. Philosophical Plays]. Moscow, Kanon Publ., 1996, pp. 73–112 (in Russ.).
17. Sartre J.-P. *Mertvye bez pogrebeniya. D'yavol i Gospod' Bog* [The Dead without Burial. The Devil and the Good Lord]. Moscow, AST Publ., 2015, 256 p.
18. Dostoevsky F.M. *Besy* [Demons]. Moscow, Azbuka Publ., 2021, 704 p.
19. Nietzsche F.V. *Zlaya mudrost'. Aforizmy i izrecheniya* [Evil Wisdom. Aphorisms and Sayings]. Tomsk, TomSuvenir Publ., 2011, 224 p.

НОВИНКА



Летопись мужества шахтерского края : к 80-летию освобождения Донбасса от немецко-фашистских захватчиков / Российская гос. б-ка ; Донецкая респ. универ. науч. б-ка им. Н.К. Крупской ; [сост.: В.Г. Юшковец, И.А. Говорова, Э.Б. Алиева]. Москва : Пашков дом, 2023. 136, [10] с. : ил. ISBN 978-5-7510-0868-0.

Издание посвящено наиболее значимым событиям военных лет, происходившим во всех сферах жизни донбассовцев, увековечивает боевой и трудовой подвиг советского народа, отстаивавшего свободу Донетчины в тяжелые годы Великой Отечественной войны. Особый акцент сделан на освещении героизма жителей Донбасса, проявивших невероятную самоотверженность и верность долгу, что было отмечено высоким званием Героя Советского Союза, которым были награждены 275 наших земляков.

Книга составлена на основе документных источников из фонда отдела краеведения Донецкой республиканской универсальной научной библиотеки им. Н.К. Крупской и Донецкого республиканского краеведческого музея.

Подробная информация:

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

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

ЭТИКА НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Российская государственная библиотека как Издатель является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ) и принимает Декларацию «Этические принципы научных публикаций», принятую на Общем собрании АНРИ 20 мая 2016 г., и в случае возникновения спорных ситуаций, связанных с нарушением этики научных публикаций, направляет запросы на рассмотрение в Совет по этике научных публикаций АНРИ.

Публикация материалов в рецензируемых журналах является способом научных коммуникаций и вносит значительный вклад в развитие соответствующей области научного знания. Для журнала «Обсерватория культуры» важно установить стандарты поведения всех вовлеченных в публикацию сторон: Авторов, Редакцию, Рецензентов, Издателя.

Следующие стандарты поведения должны соблюдаться в качестве общепринятых принципов публикации исследований в журнале «Обсерватория культуры».

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ АВТОРОВ

Требования к рукописям

Авторы статьи об оригинальном исследовании предоставляют достоверные результаты проделанной работы и объективное обсуждение значимости исследования. Работа должна содержать достаточно деталей и библиографических ссылок для возможного воспроизведения исследования. Ложные или заведомо ошибочные утверждения воспринимаются как неэтичное поведение и неприемлемы.

Оригинальность и плагиат

Авторы должны гарантировать, что представлена полностью оригинальная работа. В случае использования работ или утверждений других Авторов следует предоставлять соответствующие библиографические ссылки. Плагиат может существовать во многих формах: представление чужой работы как авторской, копирование или перефразирование существенных частей чужих работ (без указания авторства), заявление собственных прав на результаты чужих исследований. Плагиат во всех формах представляет собой неэтичное действие и является неприемлемым. Запрещается публикация одного и того же исследования в нескольких журналах.

Множественность и одновременность публикаций

Авторы гарантируют предоставление полностью оригинальной работы. Авторы не должны публиковать рукопись, по большей части посвященную одному и тому же

исследованию, более чем в одном журнале как оригинальную публикацию. Авторы не должны предоставлять на рассмотрение в другой журнал ранее опубликованную статью. Публикация определенного типа статей (например, переводных статей) в более чем одном журнале допускается в некоторых случаях при соблюдении определенных условий. Авторы и Редакция заинтересованных журналов должны согласиться на вторичную публикацию, представляющую обязательно те же данные и интерпретации, что и в первично опубликованной работе. Библиография первичной работы должна быть представлена и во второй публикации.

Признание первоисточников

Признание вклада других лиц обязательно всегда. Авторы обязаны ссылаться на публикации, которые имеют значение для выполнения представленной работы. Список пристатейной литературы должен быть представлен авторами. Данные, полученные в ходе частной беседы, переписки или в процессе обсуждения с третьими сторонами, не должны быть использованы или представлены без ясного письменного разрешения первоисточника. Информация о финансовой поддержке исследования должна быть представлена авторами (оформляется в виде примечания к заголовку статьи).

Авторство публикации

Авторами публикации могут выступать только лица, которые внесли значительный вклад в формирование замысла работы, разработку, исполнение или интерпретацию представленного исследования. Авторы должны удостовериться, что все Соавторы видели и одобрили окончательную версию работы и согласились с представлением ее к публикации.

Существенные ошибки в опубликованных работах

В случае обнаружения Авторами существенных ошибок или неточностей в публикации Авторы должны сообщить об этом в Редакцию журнала и взаимодействовать с ней с целью скорейшего изъятия публикации или исправления ошибок. Если Редакция или Издатель получили сведения от третьей стороны о том, что публикация содержит существенные ошибки, Авторы обязаны изъять работу или исправить ошибки в максимально короткие сроки.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕЦЕНЗЕНТОВ

Влияние на решения Редакции

Рецензирование — необходимое звено в научных коммуникациях. Рецензирование помогает Редакции при-

нять решение о публикации, а Авторам — повысить качество работы. Издатель разделяет мнение, что все ученые, которые хотят внести вклад в публикацию, обязаны выполнять существенную работу по рецензированию рукописи.

Исполнительность

Рецензент, понимающий, что он не имеет достаточно квалификации для рассмотрения рукописи или времени для быстрого выполнения работы, должен уведомить об этом Редакцию.

Конфиденциальность

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ. Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, нельзя использовать в личных исследованиях без письменного согласия Автор. Информация или идеи, полученные в ходе рецензирования и связанные с возможными преимуществами, должны сохраняться конфиденциальными и не использоваться с целью получения личной выгоды.

Объективность

Рецензент обязан давать объективную оценку. Персональная критика Автор не приемлема. Рецензентам следует ясно и аргументированно выражать свое мнение. Рецензенты не должны участвовать в рассмотрении рукописей в случае наличия конфликтов интересов вследствие конкурентных, совместных и других взаимодействий и отношений с любым из Автор, компаниями или другими организациями, связанными с представленной работой.

Признание первоисточников

Рецензентам следует выявлять значимые опубликованные работы, соответствующие теме и не включенные в библиографию к рукописи. На любое утверждение (наблюдение, вывод или аргумент), опубликованное ранее, в рукописи должна быть соответствующая библиографическая ссылка. Рецензент должен также обращать внимание Редакции на обнаружение существенного сходства или совпадения между рассматриваемой рукописью и любой другой опубликованной работой, находящейся в сфере научной компетенции Рецензента.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕДАКЦИИ

Решение о публикации

Редакция журнала «Обсерватория культуры» сама принимает решения о публикации, учитывая мнение Рецензентов. В основе решения — научная значимость

рассматриваемой работы. Редакция руководствуется политикой Редакционного совета журнала «Обсерватория культуры», действуя в соответствии с юридическими нормами в отношении законности, авторского права, плагиата, клеветы.

Конфиденциальность

Редакция журнала «Обсерватория культуры» без необходимости не раскрывает информацию о принятой рукописи третьим лицам, за исключением Автор, Рецензентов, возможных Рецензентов и Издателя.

Надзор за публикациями

Редакция принимает разумные меры по выявлению и предотвращению публикации статей, в исследованиях которых было допущено ненадлежащее поведение, не поощряет и не допускает такие нарушения сознательно. В случае получения информации или заявления о ненадлежащем научно-исследовательском поведении Редакция рассматривает этот факт или заявление в соответствии с рекомендациями Совета по этике Ассоциации научных редакторов и издателей.

Редакция, имея убедительные доказательства того, что утверждения или выводы, представленные в публикации, ошибочны, должна принять меры по скорейшему уведомлению о внесении изменений или изъятии публикации, руководствуясь инструктивными материалами Совета по этике Ассоциации научных редакторов и издателей. В случае необходимости редакция также может опубликовать разъяснения, опровержения или извинения.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ ИЗДАТЕЛЯ

Издатель должен следовать принципам и процедурам, способствующим исполнению этических обязанностей Редакцией, Рецензентами и Авторами журнала «Обсерватория культуры» в соответствии с данной этикой.

Издатель должен оказывать поддержку Редакции в рассмотрении претензий к этическим аспектам публикуемых материалов и помогать взаимодействовать с другими журналами, если это способствует исполнению обязанностей Редакции.

Издатель должен обеспечить соответствующую специализированную юридическую поддержку (заключение или консультирование) в случае необходимости.

**Документ подготовлен по материалам
Международного комитета по публикационной
этике (COPE).**

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 DOC/DOCX.

Весь текст набирается 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.

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

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

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле в формате DOC/DOCX 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.

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. 17-03

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) – 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) – ПС308.

◆ 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:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/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»**

Никонова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибалева 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: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.
Электронная версия Баранчук Ю.Н.

Индексирование Иванова О.А.

Перевод Баранчук Е.П.,
Прыткова Т.В.

Маркетинг и реклама
Кувшинова А.О.

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

Верстка Соловьева Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Гуськова Ю.В.,
Доломанова Н.Н.

Адрес редакции:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 19-33

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 14.07.2023

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: HeliosCond, Octava,
Open Sans, Spectral.

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «Амирит»

Чернышевского ул., д. 88,
Саратов, 410004, Россия

Тел.: 8-800-700-86-33 I (845-2) 24-86-33

E-mail: zakaz@amirit.ru <http://amirit.ru>

Заказ № 2978-23

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 20 **3/2023**

OBSERVATORY
OF CULTURE