

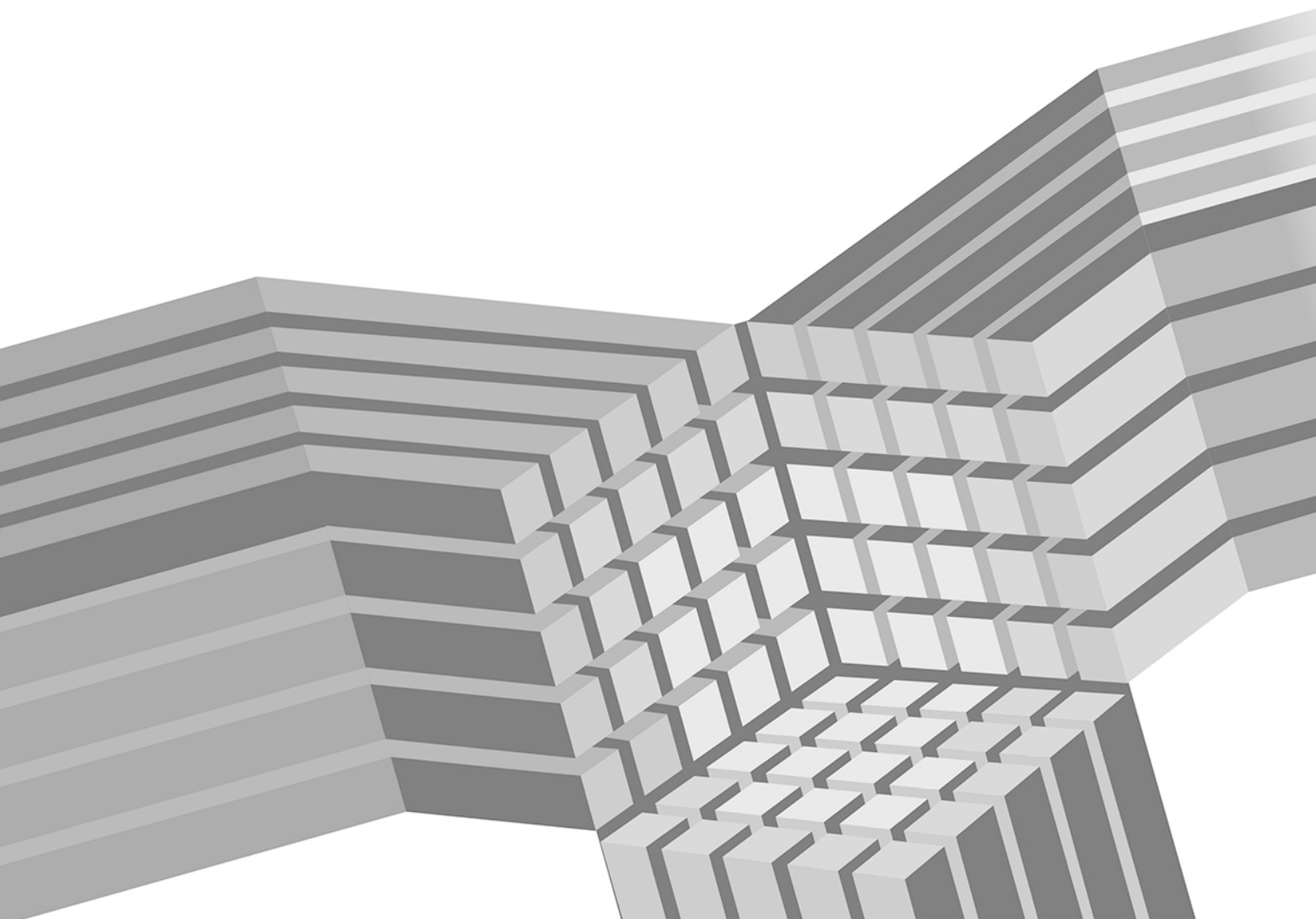
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 20

4/2023

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 Рафаэлевич,
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, Всеросий-
ский государственный институт кинемато-
графии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый
институт культурологии» (Москва)

Любимов Борис Николаевич,
кандидат искусствоведения, заслужи-
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)

Малыгина 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, Челяби-
нский 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. Samarin (Moscow)
Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)
Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)
Natalia V. Sipovskaya (Moscow)
Natalia E. Sudakova (Moscow)
Margaret Vörlinger (Göttingen, Germany)
Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)
Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

Certificate of the mass information media registration

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library,
“Pashkov Dom” Publishing House

Address

Journal Publishing Department
Vozdvizhenka Str., 3/5
Moscow, 119019, Russia
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext. 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

4/2023

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. Библиотечковедение, 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
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 20

4/2023

OBSERVATORY
OF CULTURE

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Горлова И.И., Зиновьева Н.Б., Костина Н.А.**
Целевые индикаторы для оценки результатов
реализации государственных программ
культурного развития регионов340
- Каримова Г.Р., Идрисова Р.Р.** Музейный
туризм в постпандемийный период:
проблемы и перспективы развития351

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Алесенкова В.Н.** Ад и рай: киноинтерпретации
образов в контексте сложившихся
ментальных репрезентаций358
- Миловидов С.В.** От лаборатории к галерее:
перенос принципов конструирования научного
знания в произведения сайенс-арта367
- Чжэн С.** Роль иммерсивных искусств
в интерпретации традиционных феноменов
культуры377

НАСЛЕДИЕ

- Пуликова Л.В.** Создание класса миниатюрной
живописи как событие художественной
культуры386

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Сквайрс Е.Р.** Альбом инкунабул
Конрада Геблера в библиотеках Москвы396
- Кошкина О.Ю.** Пластические интерпретации
мирового художественного наследия
в монотипиях Валерия Бабанова407

КАФЕДРА

- Портнова И.В.** Исследование феномена
искусства анималистики в трудах
зарубежных и российских авторов418

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Галкина М.В.** Историко-культурные аспекты
формирования русского декоративно-
прикладного искусства430

*Информация
для авторов и рецензентов*

- Рецензирование статей в журнале
«Обсерватория культуры»445
- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»448

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 20

4/2023

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CULTURAL REALITY

- Gorlova I.I., Zinovieva N.B., Kostina N.A.** Target Indicators for Assessing the Results of the Implementation of State Programmes for Regional Cultural Development340
- Karimova G.R., Idrisova R.R.** Museum Tourism in the Post-Pandemic Period: Problems and Prospects of Development351

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Alesenkova V.N.** Hell and Heaven: Film Interpretations of Images in the Context of Mental Representations358
- Milovidov S.V.** From Laboratory to Gallery: Transfer of Construction Principles of Scientific Knowledge into Works of Science-Art367
- Zheng XiaoYi.** The Role of Immersive Arts in Interpreting Traditional Cultural Phenomena377

HERITAGE

- Pulikova L.V.** Creation of a Miniature Painting Class as an Artistic Cultural Event386

NAMES. PORTRAITS

- Squires C.R.** Konrad Haebler's Album of Incunabula in Moscow Libraries396
- Koshkina O.Yu.** Plastic Interpretations of the World Artistic Heritage in the Monotypes of Valery Babanov407

CURRICULUM

- Portnova I.V.** Research of the Phenomenon of Animalistic Art in the Works of Foreign and Russian Authors418

JOINT OF TIME

- Galkina M.V.** Historical and Cultural Aspects of the Formation of Russian Decorative and Applied Arts430

*Information
for Authors and Reviewers*

- Peer Reviewing "Observatory of Culture" Journal445
- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal448

УДК 304.4(470+571)
ББК 71.41(2Рос)
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-340-350

И.И. ГОРЛОВА, Н.Б. ЗИНОВЬЕВА, Н.А. КОСТИНА

ЦЕЛЕВЫЕ ИНДИКАТОРЫ ДЛЯ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ РЕАЛИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРОГРАММ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ РЕГИОНОВ*

Ирина Ивановна Горлова,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева,
Южный филиал,
директор
Красная ул., д. 28, Краснодар, 350063, Россия

доктор философских наук, профессор
ORCID 0000-0002-0606-9071;
SPIN 2377-0489
E-mail: ii.gorlova@gmail.com

Нонна Борисовна Зиновьева,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева,
Южный филиал,
отдел комплексных проблем изучения культуры,
главный научный сотрудник
Красная ул., д. 28, Краснодар, 350063, Россия

доктор педагогических наук, профессор
ORCID 0009-0008-9779-1094;
SPIN 4421-3444
E-mail: nonna.zinoveva.56@list.ru

Наталья Анатольевна Костина,
Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева,
Южный филиал,
отдел комплексных проблем изучения культуры,
ведущий научный сотрудник
Красная ул., д. 28, Краснодар, 350063, Россия

кандидат педагогических наук, доцент
ORCID 0000-0002-1237-710X; SPIN 9291-7020
E-mail: kostnat72@mail.ru

Реферат. Целью статьи стало проведение исследований оценочного потенциала целевых индикаторов, используемых для анализа эффек-

* Статья подготовлена в рамках выполнения государственного задания Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева по теме «Региональная культура и культурная политика: стратегии развития и опыт позитивных практик Юга России» (грант № 121021500262-2).

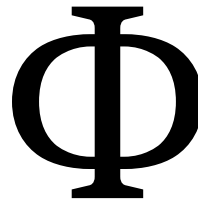
тивности реализации государственных программ культурного развития регионов Юга России, его оптимальности и достаточности. Проанализированы новые задачи в области управленческой деятельности в сфере культуры, инициированные рядом факторов. Выделены наиболее значимые факторы: информатизация и внедрение инновационных методов в управление учреждениями сферы культуры, смена поколений посетителей учреждений культуры, изменение предпочтений целевой аудитории, ориентирующейся на более современные формы потребления культурного продукта.

Исследование базировалось на анализе документов стратегического планирования, представленных на официальных сайтах министерств культуры регионов Юга России: Краснодарского и Ставропольского краев, Ростовской и Астраханской областей, республик Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, Северной Осетии — Алании, Дагестана. Проанализирован состав целевых индикаторов, используемых в государственных программах культурного развития регионов, охарактеризован их оценочный потенциал, выстроена их классификация. Сделано заключение о том, что целевые индикаторы разных групп связаны в сложную систему взаимозависимости, дополняют друг друга. При этом наблюдается некоторый перекос в сторону количественных методов оценки, которые лишь косвенно и приблизительно свидетельствуют о качестве работы учреждений культуры.

Предложены инновационные целевые индикаторы, ориентированные на качественную оценку эффективности реализации государственных программ культурного развития регионов. Эти целевые индикаторы позволяют измерять медиа- и сетевую активность учреждений культуры, их присутствие в виртуальном пространстве, позитивные практики учреждений культуры, разработку и эксплуатацию историко-культурных, литературных, этнонациональных, культурно-оздоровительных брендов на территории региона.

Ключевые слова: региональная культура, государственная культурная политика, стратегическое планирование, программа культурного развития, учреждения культуры, целевой индикатор, медиаактивность, позитивные практики, управление в сфере культуры, культурные практики.

Для цитирования: Горлова И.И., Зиновьева Н.Б., Костина Н.А. Целевые индикаторы для оценки результатов реализации государственных программ культурного развития регионов // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 340–350. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-340-350.



Федеральный закон «О стратегическом планировании в Российской Федерации», принятый в 2014 г. [1], положил начало новому этапу в государственном управлении. Этим законом был определен перечень документов стратегического планирования, закреплены их наименования и возлагаемые задачи, установлена субординация между ними на разных уровнях управления. В оборот были введены новые наименования документов этой группы (стратегия, прогноз, схема территориального планирования и др.) в соответствии с предписанными им функциями: целеполагания, прогнозирования, планирования, программирования, мониторинга и контроля.

Разработка стратегических документов на федеральном, региональном и муниципальном уровнях преследовала цель способствовать более полному учету внутренних и внешних условий, имеющих тенденций, диспропорций и дисбалансов в отдельных отраслях и регионах страны, важных для определения приоритетов социально-экономического развития [2].

С 2015 г. в субъектах Российской Федерации активно началась разработка документов стратегического планирования, в том числе отраслевых [3]. В сфере культуры такими документами стали государственные программы культурного развития регионов. В большинстве регионов они были включены в качестве важной структурной части в состав региональных программ социально-экономического развития. Некоторые регионы разработали и утвердили собственные отраслевые программы культурного развития [4].

Суть стратегического планирования заключается в его долгосрочности. На основе анализа текущего этапа развития предполагается выработка модели желаемой ситуации в долгосрочной перспективе, определение ресурсов, достаточных для реализации поставленных задач, составление перечня целевых индикаторов для осуществления мониторинга, контроля и оценки достигнутых результатов.

Разработанные и утвержденные программы культурного развития регионов рассчитаны, как правило, на десять лет, до 2024 г., с разбивкой целевых индикаторов по годам. Это позволяет ежегодно осуществлять мониторинг степени достижения запланированных показателей. В настоящее время сроки реализации утвержденных программ культурного развития регионов подходят к завершающей фазе. Поэтому актуальной задачей сегодня является предварительное подведение итогов, выяснение результативности программ культурного развития регионов, анализ темпов их реализации, а также оценка достаточности и эффективности заложенных в них целевых индикаторов.

Цель настоящей статьи — выявить новые подходы к совершенствованию показателей результатив-

ности и эффективности деятельности организаций культуры, проанализировав оценочный потенциал целевых индикаторов государственных программ культурного развития регионов Юга России, а также разработать новые показатели, отражающие творческий процесс.

Для этого необходимо было решить следующие задачи:

- ♦ выполнить анализ программ культурного развития на примере регионов Юга России;
- ♦ собрать эмпирические данные об используемых в них целевых индикаторах;
- ♦ классифицировать целевые индикаторы, охарактеризовать их функции и создать шкалу оценочных значений;
- ♦ разработать инновационные целевые индикаторы для оценки реализации программ культурного развития регионов.

Актуальность перечисленных задач обусловлена социокультурными изменениями в обществе и задачами совершенствования управленческой деятельности в сфере культуры, которая в последние десятилетия претерпевает значительные изменения под воздействием ряда факторов. Среди них следует назвать:

- ♦ ускорение темпов развития в сфере культурного производства;
- ♦ информатизация и внедрение инновационных методов в управление учреждениями сферы культуры;
- ♦ развитие научных исследований в области управления (в том числе в сфере культуры) и разработка принципиально новых рычагов воздействия на объект управления;
- ♦ смена поколений посетителей учреждений культуры, изменение предпочтений целевой аудитории, ориентирующейся на иной формат общения и более современные формы потребления культурного продукта.

Выделенные факторы спровоцировали появление ряда трендов общественного развития [5; 6], тем самым обусловив необходимость корректировки критериев эффективности деятельности в сфере культурного производства, введения инновационных методов в оценку его результатов. Рассматриваемая в статье проблема соответствует актуальным научным направлениям, сформулированным в Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года [3], в рамках реализации поставленных задач по развитию культурной самобытности и созданию условий для равной доступности культурных благ, активизации культурного потенциала территорий и сглаживанию региональных диспропорций, формированию новой модели культурной политики.

Авторы предположили, что оценка реализации программ культурного развития регионов будет бо-

лее объективной, если в систему показателей ввести инновационные целевые индикаторы, обусловленные современными реалиями и появившимися техническими возможностями, ориентированные в большей мере на качественную оценку деятельности учреждений культуры.

АНАЛИЗ ЦЕЛЕВЫХ ИНДИКАТОРОВ

Исследование базировалось на анализе документов стратегического планирования, представленных на официальных сайтах министерств культуры регионов Юга России (Краснодарского и Ставропольского краев, Ростовской и Астраханской областей, республик Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, Северной Осетии — Алании, Дагестана).

Было установлено, что при разработке целевых индикаторов для развития отрасли разработчики программ руководствовались «Методическими рекомендациями субъектам Российской Федерации и органам местного самоуправления по развитию сети организаций культуры и обеспеченности населения услугами организаций культуры» [7]. Так как этот документ был подготовлен в 2017 г., уже после начала работы в области стратегического планирования, многие первоначальные разработки были подвергнуты корректировке.

Методические рекомендации содержат нормы и нормативы, которые выступают как научно обоснованные величины, опираются на опыт культурного строительства и устанавливают объем трудовых, материальных и финансовых ресурсов, необходимых для эффективной работы учреждений культуры. Они необходимы для достижения сбалансированности разрабатываемых планов [7]. Рассмотрение перечня норм и нормативов для анализа результатов деятельности показало, что они нацелены прежде всего на удовлетворение потребностей населения в услугах учреждений культуры. В них заложены такие параметры, как возможность получения гражданами услуг учреждений культуры исходя из широты представляемого ими ассортимента, территориальной близости, доступности по уровню доходов и платежеспособности населения, а также по их ориентации на отдельные категории граждан (прежде всего детей, лиц пожилого возраста, лиц с ограниченными возможностями жизнедеятельности). Степень приближения к этим нормам и выступает одним из основных показателей успешности реализации культурной политики в регионе.

В программах культурного развития отдельных регионов Юга России задействованы не все показатели из перечня возможных, а лишь актуальные для конкретного субъекта Федерации. Это законо-

мерно, так как культурная политика региона не может функционировать изолированно, ведь культура тесно связана с процессами социально-экономического характера, протекающими в регионе. Поэтому каждый регион разрабатывает собственную программу развития культуры в зависимости от своих исходных возможностей, состояния экономики, демографии, миграционных процессов, плотности населения, преваляирования в общей массе городского или сельского населения, опирается на природные и климатические условия, исторический путь, этнонациональный состав и т. д.

Методические рекомендации прямо предписывают необходимость учета уже существующей в регионе инфраструктуры культуры, рекомендуют органам власти опираться на культурно-исторические особенности территории, численный состав населения, его плотность и демографические параметры, природно-климатические условия, транспортную доступность и пр. [7]. Поэтому анализируемые программы культурного развития регионов при всей их функциональной общности различаются своей структурой и детализацией, а также степенью достижения указанных норм, уровнем и масштабом подготовки, отдаленностью и обоснованностью перспектив, точностью и финансовой проработанностью планируемых показателей и критериев. В некоторых случаях они представляют собой принципы и рекомендации, в других — подробные перечни приоритетных направлений деятельности или планы действий. Свести все представленные данные в единую картину возможно только после уточнения и рассмотрения используемых целевых индикаторов.

В рамках исследования все целевые индикаторы были подвергнуты детальному рассмотрению. Их разнообразие и функциональное назначение наиболее ярко просматриваются при объединении их в некоторые группы. Индикаторы связаны между собой многообразными отношениями, логическими взаимосвязями, тем не менее, опираясь на анализ целевых показателей, фигурирующих в программах культурного развития регионов, мы сгруппировали их по критерию возможности решения родственных задач. Итак, выделены следующие группы показателей:

- ◆ свидетельствующие об общем количестве и годовом приросте числа учреждений культуры в регионе;
- ◆ информирующие о количестве мероприятий, проводимых силами учреждений культуры и/или при их непосредственном участии, о концертах, праздниках, выставках, экспонируемых музейных предметах, книговыдачах из библиотечных фондов и т. д.;
- ◆ представляющие данные об обслуживаемом контингенте (общая посещаемость проводимых мероприятий, число участников клубных и кружковых

образований, вовлеченных в них детей, молодежи, лиц пожилого возраста и лиц с ограниченными возможностями жизнедеятельности);

- ◆ подтверждающие достаточность финансового обеспечения учреждений культуры, развитие материальной базы, ее состояние и темпы обновления, включая показатели, касающиеся заработной платы работников культуры, ее динамики в соотношении со средней заработной платой по региону;

- ◆ характеризующие кадровое обеспечение учреждений культуры (доля работников, имеющих профильное образование, переобучившихся на курсах повышения квалификации);

- ◆ раскрывающие темпы информатизации учреждений культуры (данные по компьютерному парку, наличию современного программного обеспечения, доле учреждений, имеющих доступ в Интернет и обеспеченных возможностью выхода во внешние информационные ресурсы);

- ◆ характеризующие степень удовлетворенности населения качеством предоставления государственных услуг в сфере культуры.

Целевые индикаторы разных групп оказываются в прямой и косвенной зависимости друг от друга. Так, например, на уровень информатизации учреждений культуры прямо влияет объем финансовых средств, выделяемых на развитие сети учреждений культуры и повышение квалификации работников, а росту удовлетворенности населения качеством предоставляемых услуг косвенно должны способствовать количество и структура вовлеченного и обслуживаемого контингента. В этой взаимозависимости, безусловно, видится достоинство используемой системы целевых индикаторов.

Таким образом, используемая система целевых индикаторов является многоаспектной и структурно сложной, также она несвободна и от некоторых недостатков.

НЕДОСТАТКИ СИСТЕМЫ ЦЕЛЕВЫХ ИНДИКАТОРОВ

Наиболее значимый недостаток — определенный перекоп в методах оценки. Используемые индикаторы свидетельствуют скорее о достижении конкретных практических результатов, нежели о движении к перспективным целям развития. Количественные показатели лишь приблизительно свидетельствуют о качестве работы учреждений культуры. Ведь при всей финансовой обеспеченности и множестве проведенных мероприятий их качество может быть на довольно низком уровне. Также низкой может быть и степень удовлетворенности граждан услугами, оказываемыми учреждениями культуры. Поэтому в мониторинг необходимо вводить качественные

показатели, которые позволяют дать неформальную оценку деятельности учреждений. Но качественная оценка всегда субъективна, отражает мнения и суждения оценивающих. В этом заключается сложность введения таких показателей в практику управленческой деятельности. Неформальную оценку необходимо формализовать, перевести в статус показателя с критериальным значением, тем самым придать качественному показателю количественное выражение.

Это пытаются сделать разными способами, прежде всего — увеличением количества оценивающих, чтобы субъективное суждение кого-либо одного растворилось в массе других и не сыграло значительной роли при оценке. Единичное мнение может быть субъективно, но при условии большого числа опрашиваемых эта субъективность уходит, уступая место объективной, взвешенной и сбалансированной оценке. По такому принципу строятся все экспертные оценки и опросы общественного мнения. Поэтому группа качественных показателей — весьма условная. Охарактеризовать степень удовлетворенности качеством предоставления государственных услуг в сфере культуры, отношение населения к работе учреждений культуры можно только косвенно, путем сбора множества индивидуальных суждений и переводом их в количественные данные.

Проблема оценки результатов культурного развития регионов заключается в том, что сфера культуры априори приравнивается к другим отраслям и сферам деятельности. Ведь в чем специфика стратегии именно культурного развития? Думается, в ее двойственности. С одной стороны, инфраструктура культуры безусловно важна, она влияет на степень удовлетворенности пользователей услугами учреждений культуры [8; 9], с другой стороны, неосвязаемость результата деятельности проявляет себя в гуманизации социальных процессов, в создании соответствующей атмосферы, пропагандирующей все светлое, позитивное, стимулирующее прогрессивное движение вперед, распространяющее духовно-нравственные ценности, способствующее бережному сохранению историко-культурного наследия [10].

В рассмотрении этой проблемы мы опираемся на позицию культурологов, разделяющих собственно культурную политику и управление текущими культуротворческими процессами на два разных уровня стратегии и тактики управленческой деятельности [11; 12]. С позиции такого подхода культурная политика не может быть сведена только к развитию инфраструктуры учреждений культуры и объемам поставляемых населению культурных услуг. Эта методологическая установка обеспечивает плодотворное продвижение в анализе феномена, разграничении целей, задач, методов, инструментов культурной политики.

Работу учреждений культуры нельзя ставить в один ряд с услугами автозаправок, пекарен и ремонтных мастерских. Доступность сервисов и услуг, в том числе и в сфере культуры, безусловно, улучшает качество жизни, но этого недостаточно. Узкий подход к культуре влечет за собой сужение спектра возможностей не только оценки, но и созидательного участия населения в культуротворческих процессах. Речь должна идти не только о сервисах и услугах, но и о деятельном, созидательном участии населения в производстве культурных ценностей [13].

Для человека важен поиск собственной уникальной творческой природы, способности к радости, получаемой от созидания, воспроизводства и созерцания творческого продукта. Этого следует добиваться путем повышения уровня и качества проводимых мероприятий, инновационности в разработке форм информационной подачи с нацеленностью на воспитание хорошего вкуса, укрепление духовно-нравственных ценностей, с опорой на собственный культурно-исторический опыт. А это нечто большее, что довольно трудно выявить и представить в виде формализованных показателей.

Кроме того, приоритеты современных потребителей услуг учреждений культуры значительно изменились. Современные подростки и молодые люди повсеместно вовлечены в виртуальное пространство, увлекаются специфическими направлениями через компьютерные игры, литературные произведения и сетевые фильмы, объединяются в замкнутые социальные группы. У них больше возможностей следить за контентом, выставляемым столичными учреждениями культуры, зарубежными производителями, а также за творческим продуктом, созданным непрофессиональными авторами и исполнителями. Это мощные модернизационные информационные потоки, идущие из центра и задающие глобальные тренды. Как следствие, увеличивается конкуренция за умы и потребительские настроения пользователей в регионах, а иногда — их конфронтационное противостояние [14].

В новых условиях учреждения культуры должны меняться, активнее выходить в сетевое пространство, позиционировать свой потенциал, продвигать свои услуги, активнее общаться с потребителями услуг в онлайн-режиме. Если учреждения культуры не будут соответствовать новым течениям, то потеряют своего посетителя, он уйдет туда, где ему будет интереснее. В связи с этим особое значение приобретают новые инструменты оценки результатов культурного развития.

Таким образом, промежуточный вывод из всего сказанного может быть следующим: учитывая серьезную социокультурную динамику, изменение вкусов и предпочтений современных потребителей услуг учреждений культуры, необходимо выстраи-

вать новую систему приоритетов в культурном развитии регионов, концептуально обновить и дополнить инструментарий оценки его эффективности.

ОБОСНОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ОЦЕНКИ

Вновь вводимые инструменты оценки требуют своей концептуальной проработки в контексте теории измерений [15]. Любые измерения осуществляются с помощью показателей. Показатель — это величина, которая выступает заместителем (представителем) какого-либо процесса. Он должен быть выражен в каких-либо числовых значениях, которые можно просчитать и оценить с точки зрения изменений в единицу времени, т. е. показатель должен быть представлен в форме, удобной и легкой для анализа.

Но сами по себе показатели не имеют значения, они обретают его только в сравнении с планируемыми значениями, с аналогичными показателями других организаций либо с аналогичными показателями других временных периодов. Поэтому для проведения сравнений и оценки необходимо эталонное (или среднее) значение рассматриваемой величины, с помощью которого можно обозначить границы (или критериальное значение), в пределах которых она признается нормой [16]. Таким образом разрабатывается шкала значений показателя с определением границ минимальных и максимальных значений, выход за которые нежелателен. Критериальное значение закрепляет различия, допустимые при оценке показателя, а также приемлемый уровень отклонения от нормативного значения. В результате этих операций такой показатель становится целевым индикатором.

Опора на один целевой индикатор дает крайне мало информации. Должна быть разработана сбалансированная система, представляющая собой комплекс закономерно связанных между собой целевых индикаторов, имеющих определенный порядок и логику построения. Введение новых индикаторов в эту систему требует обоснования их измерителей, разработки шкал положительных значений, установление зависимостей от других показателей и т. д. Это будет шагом к выходу на модернизированную сбалансированную систему целевых индикаторов.

В настоящее время подходы к оценке реализации программ культурного развития регионов претерпевают определенную трансформацию, связанную с появлением новых аналитических инструментов, опирающихся на формализованные методики, а точнее — на компьютерные алгоритмы, строящиеся на

математических закономерностях. Новые аналитические инструменты позволяют более адекватно характеризовать какую-либо сторону деятельности анализируемого объекта, в данном случае ту, что недостаточно хорошо просматривается при использовании традиционных целевых индикаторов.

В качестве таких новых инструментов, позволяющих оценить процессы реализации программ культурного развития регионов, предлагаются показатели, позволяющие измерять:

- ◆ медиа- и сетевую активность учреждений культуры, их присутствие в виртуальном пространстве;
- ◆ позитивные практики учреждений культуры;
- ◆ разработку и эксплуатацию историко-культурных, литературных, этнонациональных, культурно-оздоровительных и других брендов на территории региона.

Рассмотрим каждый из названных показателей подробнее.

Учреждения культуры в последние десятилетия активно осваивают новое поле деятельности. На сегодняшний день сеть представляет большие возможности для реализации всех функций культуротворчества. Музеи, театры, художественные коллективы, библиотеки создают каналы на видеохостингах, группы в социальных сетях, собственные сайты, на которых размещают информацию о своей деятельности. Разнообразие сетевых сервисов позволяет создавать проекты высокого качества даже при существенных ограничениях бюджета.

С помощью новых аналитических инструментов стало возможным исследовать востребованность аудиторией тех или иных материалов, выставляемых на официальных сайтах учреждений культуры, на собственных страницах в социальных сетях. С их помощью можно проводить онлайн-опросы посетителей, оценивать публикуемый учреждениями культуры контент, ранжируя его по количеству просмотров, скачиваний, числу подписчиков и полученных реакций. Это позволяет отслеживать интересы аудитории, возраст, местонахождение, восприятие представленного контента. Благодаря появлению таких сервисов можно работать с существенно большей аудиторией, чем раньше.

На официальном сайте организаций есть специальные сервисы, где посетители могут оставить свой отзыв. Безусловно, анонимность авторов отзывов накладывает отпечаток на эту деятельность, могут быть спланированные PR-акции (заказные атаки, необъективные высказывания, спровоцированные личными обидами, и пр.), но в целом это также может стать инструментом анализа.

Некоторые официальные сайты учреждений культуры имеют раздел, где собирается информация о проводимых мероприятиях, акциях, событиях, опубликованная в средствах массовой информа-

ции. Она тоже может количественно оцениваться за определенный период и косвенно свидетельствовать об уровне общественного интереса.

Для формирования полноценного целевого индикатора с возможностью проведения сравнительного анализа его следует разложить структурно, подсчитать число подписчиков, посещений, комментариев, скачиваний, цитирований, привести полученные цифры к средним значениям, иерархически выстроить в рейтинги и таким образом привести к форме, удобной для подсчета. Возможны также организация онлайн-опросов посетителей ресурса, подсчет упоминаний в социальных сетях, организация дискуссий и обсуждений разных проблем и т. д.

Но из-за использования целевого индикатора, ориентированного только на количественную оценку медийной активности, возможен определенный дисбаланс в системе, поскольку это может спровоцировать стремление к искусственному его завышению, специальному «накручиванию» цифровых данных. Введение ряда дополнительных индикаторов по принципу лепестковой формы «растягивает» систему индикаторов, не позволяя сосредоточиться на одних параметрах в ущерб другим. Одни из таких дополнительных индикаторов — позитивные практики.

Для учреждений культуры сегодня крайне важно адаптироваться к новым реалиям, вести поиск новых форм и методов работы, инновационных решений; «онлайн-среда составляет серьезную конкуренцию офлайн-формам взаимодействия с посетителями музеев, библиотек, театров, каждое из культурных учреждений вынуждено искать свои формы общения с посетителями, зрителями, основывая эти формы прежде всего на специфике доступной им части культурного наследия» [17]. В условиях, когда они вынуждены вступить в конкурентную борьбу за внимание своих посетителей со средствами массовой информации, с коммерческими проектами, они должны создать себе новый привлекательный имидж, а их работа должна наполниться новыми смыслами, оригинальными подходами и творческими находками [18; 19].

Позитивные практики — новое понятие в деятельности учреждений культуры. Критерии «позитивности» практик еще только складываются, но уже можно говорить о некоторых из них. Позитивные практики — это, во-первых, мероприятия, вызывающие наибольший общественный интерес, получившие хорошие отзывы в прессе и виртуальной среде, которые активно обсуждают в социальных сетях, получили хорошую поддержку в результате онлайн-опросов. Во-вторых, имеет значение содержательная направленность проводимых мероприятий в плане ориентации на молодежную аудиторию с учетом возрастных предпочтений и современных модных течений. Важна поддержка творческих инициатив

молодежи, креативное вовлечение подростково-молодежной аудитории путем инновационных форм, интерактивных форматов в культурную жизнь. Позитивные практики также отличает идейность содержания, хороший сценарный материал, детальность его проработки, культура подачи, использование инноваций.

Этот целевой индикатор стало возможным рассчитывать лишь недавно, поскольку только с помощью сетевых технологий сегодня можно выявить востребованность подобных практик населением, уровень популярности тех или иных проводимых культурных акций.

В качестве третьего дополнительного целевого индикатора нами была выдвинута разработка и эксплуатация историко-культурных, литературных, этнонациональных, культурно-оздоровительных и других брендов на территории региона. Учреждения культуры работают не в обезличенном пространстве, важен региональный контекст, который также может сыграть свою роль в оценке качества реализации программ культурного развития регионов. По мнению Е.В. Никоноровой, «наличие инструмента, позволяющего осуществить оценку и сравнение деятельности регионов по эффективному управлению культурным капиталом, станет важнейшим звеном в механизме управления устойчивым развитием» [20].

Каждая территория уникальна, богата неповторимым природным своеобразием, достопримечательностями, памятниками истории и культуры, а также широко известными за пределами региона уроженцами. С территорией все это связано тесными ассоциативными связями таким образом, что одно только упоминание о населенном пункте или фамилии того или иного деятеля сразу вызывает в памяти соответствующий образ. Например, станица Вешенская — М.А. Шолохов, Таганрог — А.П. Чехов, Ясная Поляна — Л.Н. Толстой и т. д. Слава территории распространяется далеко за ее пределы и служит некоторым опознавательным знаком, который сегодня принято именовать брендом.

Развитие культурного брендинга обслуживаемой территории было и остается перспективным направлением в деятельности учреждений культуры. С одной стороны, они заинтересованы в более широком распространении бренда территории, а с другой — в его широком использовании в рамках своей деятельности. Ведь брендинг территории положительно сказывается на росте туристического потока, соответственно, приводит к привлечению инвестиций в развитие региона, в прокладку новых дорог, реконструкцию имеющейся дорожной инфраструктуры, строительство гостиниц и объектов торговли, к увеличению количества рабочих мест.

Каждой территории есть чем гордиться, важно талантливо преподнести людям некий информа-

ционный продукт, который может сыграть в деле развития территории не последнюю роль. Проблема заключается в более активном продвижении культурного бренда своей территории, в разработке новых форм и методов его пропаганды в рамках позитивных практик, дающих возможность ознакомиться с ним широким кругам населения нашей страны (о методах оценки и формировании комплексной системы показателей эффективности бренда территории см.: [21]).

Расчет предлагаемых целевых индикаторов будет осуществляться в определенной последовательности. Основным показателем этой группы является наличие страничек учреждений культуры региона в социальных сетях. Он суммарно подсчитывается в целом по учреждениям культуры региона и возможен запланированный рост этого показателя по годам. На втором уровне иерархии показателей учреждения культуры, работающие в социальных сетях, могут представить данные о числе своих подписчиков и выставленных сообщений, о проведенных или анонсируемых мероприятиях, о количестве отзывов о них. Далее, получившие освещение в СМИ, набравшие наибольшее количество отзывов и реакций культурные мероприятия и акции рассматриваются в качестве позитивных практик, что тоже может быть подсчитано и запланировано на следующие периоды. И наконец, в качестве целевого индикатора можно предложить наличие программ по развитию брендов на территории региона, включающих все перечисленное.

Итак, главный вывод статьи заключается в следующем: предлагаемые целевые индикаторы, которые позволяют измерять медиа- и сетевую активность учреждений культуры, их присутствие в виртуальном пространстве, учитывать позитивные практики учреждений культуры и эксплуатацию брендов территорий, в большей степени оказываются ориентированными на качественную оценку степени эффективности реализации государственных программ культурного развития регионов.

На данном этапе включение в отчеты учреждений культуры регионов новых индикаторов повлечет за собой множество проблем, прежде всего кадровых. Работники этой сферы должны быть подготовлены к новым требованиям. Возможно, первоначально следует эту деятельность рассматривать в факультативном плане. И только после их апробации и закономерной корректировки требований с учетом возникших сложностей, изучения методических рекомендаций по их использованию возможно их полноценное внедрение.

Как бы то ни было, четко сформулированные новые целевые индикаторы будут стимулировать учреждения культуры активнее откликаться на современные запросы общества.

Список источников

1. О стратегическом планировании в Российской Федерации : Федеральный закон от 28.06.2014 № 172-ФЗ [принят Государственной думой 20.06.2014 : одобрен Советом Федерации 25.06.2014] // Собрание законодательства Российской Федерации. 2014. № 26, ч. 1, ст. 3378.
2. Об утверждении Основ государственной культурной политики : Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2014. № 52, ч. 1, ст. 7753.
3. Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года : распоряжение Правительства Российской Федерации от 29.02.2016 № 326-р // Собрание законодательства Российской Федерации. 2016. № 11, ст. 1552.
4. Мирзоев Г.М. Основные направления современной региональной культурной политики // Молодой ученый. 2016. № 1 (105). С. 848–853. URL: <https://moluch.ru/archive/105/24528/> (дата обращения: 19.08.2023).
5. Галинская И.Л. Культурная политика в эпоху глобализации // Культурология. 2010. № 2 (53). С. 9–13.
6. Шлыкова О.В. Культурная политика региона в контексте глобализации и информатизации общества : монография. Москва, 2020. 366 с.
7. Методические рекомендации субъектам Российской Федерации и органам местного самоуправления по развитию сети организаций культуры и обеспеченности населения услугами организаций культуры : [Приложение к распоряжению Министерства культуры Российской Федерации от 02.08.2017 № Р-965] // Консорциум КОДЕКС. Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/456084648> (дата обращения: 19.08.2023).
8. 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.
9. Беляева Е.Е. Культурная интеграция как основная стратегия культурной политики Европейского союза : монография. Москва : Прометей, 2012. 98 с. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=211605> (дата обращения: 19.08.2023).
10. Дραπεко Е.Г. Векторы культурного развития современной России // Глобальный конфликт и контуры мирового порядка : XX Международные Лихачевские научные чтения (9–10 июня 2022 г.). Санкт-Петербург : СПбГУП, 2022. С. 75–77.
11. Лузан В.С. К проблеме концептуальных оснований культурной политики // Социодинамика. 2014. № 10. С. 135–158. DOI: 10.7256/2306-0158.2014.10.1342.

12. *Ивлиев Г.П.* Культурная политика и развитие законодательства о культуре в Российской Федерации : сборник. Москва : Норма, 2012. 208 с.
13. *Жидков В.С., Соколов К.Б.* Культурная политика России: теория и история : учебное пособие. Москва : Академический проект, 2001. 590 с.
14. *Марков Б.В.* Цивилизационное самоопределение России в пространстве культурологического дискурса // Культурное наследие — от прошлого к будущему : научное издание. Москва ; Санкт-Петербург : Институт Наследия, 2022. С. 160—200.
15. *Анциферов С.С., Голубь Б.И.* Общая теория измерений : учебное пособие / под ред. Н.Н. Евтихьева. Москва : Горячая линия — Телеком, 2007. 176 с.
16. *Ефимова М.Р., Петрова Е.В., Румянцев В.Н.* Общая теория статистики : учебник. Москва : ИНФРА-М, 2011. 416 с.
17. *Логинова М.В.* Актуализация культурного наследия в контексте задач современной культурной политики // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 73—79. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_73.
18. *Горлова И.И.* Методологические аспекты региональной культурной политики в контексте социокультурного развития современного российского общества // Культурное наследие — от прошлого к будущему : научное издание. Москва ; Санкт-Петербург : Институт Наследия, 2022. С. 337—351.
19. Региональная культурная политика: методология, институты, практики. Ценностно-нормативный подход : монография / И.И. Горлова, Т.В. Коваленко, А.В. Крюков [и др.] ; отв. ред. А.Л. Зорин. Москва : Институт наследия, 2019. 206 с.
20. *Никонорова Е.В.* Устойчивое развитие культурного и человеческого капитала: роль библиотек и ее оценка // Библиотекосведение. 2017. Т. 66, № 1. С. 19—28. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-1-19-28.
21. Этнокультурное брендинг территории в контексте стратегии регионального развития: научно-методические подходы и практики : монография / И.И. Горлова, Т.В. Коваленко, О.И. Бычкова [и др.] ; отв. ред. Т.В. Коваленко. Москва : Институт Наследия, 2020, 114 с.

Target Indicators for Assessing the Results of the Implementation of State Programmes for Regional Cultural Development

Irina I. Gorlova^{a*}, Nonna B. Zinovieva^{b},
Natalia A. Kostina^{c***}**

Russian Research Institute of Cultural and Natural
Heritage named after D.S. Likhachev,
28 Str. Krasnaya, Krasnodar, 350063, Russia

^a ORCID 0000-0002-0606-9071; SPIN 2377-0489

^b ORCID 0009-0008-9779-1094; SPIN 4421-3444

^c ORCID 0000-0002-1237-710X; SPIN 9291-7020

E-mail: * ii.gorlova@gmail.com,

** nonna.zinoveva.56@list.ru,

*** kostnat72@mail.ru

Abstract. *The aim of the article was to conduct research on the evaluation potential of target indicators used to analyze the effectiveness of the implementation of state programmes for cultural development of the regions of Southern Russia, its optimality and sufficiency. New tasks in the field of management activity in the sphere of culture, initiated by a number of factors, are analyzed. The most significant factors are identified: informatization and introduction of innovative methods in the management of cultural institutions, the change of generations of visitors to*

cultural institutions, the change in preferences of the target audience, oriented towards more modern forms of cultural product consumption.

The study was based on the analysis of strategic planning documents presented on the official websites of the ministries of culture of the regions of Southern Russia: Krasnodar and Stavropol Krai, Rostov and Astrakhan Territories, the Republics of Karachay-Cherkessia, Kabardino-Balkaria, North Ossetia — Alania, and Dagestan. The authors analyze the composition of target indicators used in the state programmes of cultural development of the regions, describe their evaluation potential, and classify them. It is concluded that the target indicators of different groups are connected in a complex system of interdependence and complement each other. At the same time, there is a certain bias towards quantitative methods of assessment, which only indirectly and approximately indicate the quality of work of cultural institutions.

We propose innovative target indicators focused on the qualitative assessment of the effectiveness of the implementation of state programmes for the cultural development of regions. These target indicators make it possible to measure the media and network activity of cultural institutions, their presence in virtual space, positive practices of cultural institutions, the development and operation of historical and cultural, literary, ethno-national, cultural and recreational brands in the region.

Key words: regional culture, state cultural policy, strategic planning, cultural development programme, cultural institutions, target indicator, media activity, positive practices, cultural management, cultural practices.

Citation: Gorlova I.I., Zinovieva N.B., Kostina N.A. Target Indicators for Assessing the Results of the Implementation of State Programmes for Regional Cultural Development, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 340–350. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-340-350.

Acknowledgements. The article was prepared within the framework of the state assignment of the Southern Branch of the Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev on the theme “Regional Culture and Cultural Policy: Development Strategies and Experience of Positive Practices in Southern Russia” (grant No. 121021500262-2).

References

1. On Strategic Planning in the Russian Federation: Federal Law of June 6, 2014, no. 172-FZ: adopted by the State Duma on June 20, 2014: Approved by the Federation Council on June 25, 2014, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2014, no. 26, part 1, art. 3378 (in Russ.).
2. On the Approval of the Foundations of the State Cultural Policy: Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014, no. 808, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2014, no. 52, part 1, art. 7753 (in Russ.).
3. On the Strategy of the State Cultural Policy for the Period up to 2030: Order of the Government of the Russian Federation of February 29, 2016, no. 326-r, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2016, no. 11, art. 1552 (in Russ.).
4. Mirzoev G.M. The Main Directions of Modern Regional Cultural Policy, *Molodoi uchenyi* [Young Scientist], 2016, no. 1 (105), pp. 848–853. Available at: <https://moluch.ru/archive/105/24528/> (accessed 19.08.2023) (in Russ.).
5. Galinskaya I.L. Cultural Policy in the Era of Globalization, *Kul'turologiya* [Culturology], 2010, no. 2 (53), pp. 9–13 (in Russ.).
6. Shlykova O.V. *Kul'turnaya politika regiona v kontekste globalizatsii i informatizatsii obshchestva: monografiya* [Cultural Policy of the Region in the Context of Globalization and Informatization of Society: monograph]. Moscow, 2020, 366 p.
7. Methodological Recommendations to the Subjects of the Russian Federation and Local Self-Government Bodies on the Development of Cultural Organizations Network and Providing the Population with the Services of Cultural Organizations: Appendix to the Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation of August 2, 2017, no. R-965, *Konsortsium KODEKS. Ehlektronnyi fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov* [Consortium CODEX. Electronic Fund of Legal and Regulatory Documents]. Available at: <https://docs.cntd.ru/document/456084648> (accessed 19.08.2023) (in Russ.).
8. Astafyeva O.N. Models and Discourses of Modern Cultural Policy: Cultural Study Context, *Kul'turnoe nasledie — ot proshlogo k budushchemu: nauchnoe izdanie* [Cultural Heritage — from the Past to the Future: scientific publication], Moscow, St. Petersburg, Institut Naslediya Publ., 2022, pp. 303–328 (in Russ.).
9. Belyaeva E.E. *Kul'turnaya integratsiya kak osnovnaya strategiya kul'turnoi politiki Evropeiskogo soyuza: monografiya* [Cultural Integration as the Basic Strategy of the Cultural Policy of the European Union: monograph]. Moscow, Prometei Publ., 2012, 98 p. Available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=211605> (accessed 19.08.2023).
10. Drapeko E.G. Vectors of Cultural Development of Modern Russia, *Global'nyi konflikt i kontury mirovogo poriyadka: XX Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya (9–10 iyunya 2022 g.)* [Global Conflict and the Contours of the New World Order: The 20th International Likhachev Scientific Conference (June 9–10, 2022)]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2022, pp. 75–77 (in Russ.).
11. Luzan V.S. To the Issue of the Conceptual Foundations of Cultural Policy, *Sotsiodinamika* [Sociodynamics], 2014, no. 10, pp. 135–158. DOI: 10.7256/2306-0158.2014.10.1342 (in Russ.).
12. Ivliev G.P. *Kul'turnaya politika i razvitie zakonodatel'stva o kul'ture v Rossiiskoi Federatsii: sbornik* [Cultural Policy and Development of Legislation on Culture in the Russian Federation: collection]. Moscow, Norma Publ., 2012, 208 p.
13. Zhidkov V.S., Sokolov K.B. *Kul'turnaya politika Rossii: teoriya i istoriya: uchebnoe posobie* [Cultural Policy of Russia: Theory and History: textbook]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2001, 590 p.
14. Markov B.V. Civilizational Self-Determination of Russia in the Space of Cultural Discourse, *Kul'turnoe nasledie — ot proshlogo k budushchemu: nauchnoe izdanie* [Cultural Heritage — from the Past to the Future: scientific publication]. Moscow, St. Petersburg, Institut Naslediya Publ., 2022, pp. 160–200 (in Russ.).
15. Antsyferov S.S., Golub B.I. *Obshchaya teoriya izmerenii: uchebnoe posobie* [General Theory of Measurement: textbook]. Moscow, Goryachaya Liniya — Telekom Publ., 2007, 176 p.
16. Efimova M.R., Petrova E.V., Rumyantsev V.N. *Obshchaya teoriya statistiki: uchebnyk* [General Theory of Statistics: textbook]. Moscow, INFRA-M Publ., 2011, 416 p.
17. Loginova M.V. Updating of Cultural Heritage in the Context of Contemporary Cultural Policy, *Sfera kul'tury* [Sphere of Culture], 2021, no. 4 (6), pp. 73–79. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_73 (in Russ.).
18. Gorlova I.I. Methodological Aspects of Regional Cultural Policy in the Context of Socio-Cultural Development of Modern Russian Society, *Kul'turnoe nasledie — ot proshlogo k budushchemu: nauchnoe izdanie* [Cultural Heri-

- tage — from the Past to the Future: scientific publication], Moscow, St. Petersburg, Institut Naslediya Publ., 2022, pp. 337–351 (in Russ.).
19. Gorlova I.I., Kovalenko T.V., Kryukov A.V. et al. *Regional'naya kul'turnaya politika: metodologiya, instituty, praktiki. Tsennostno-normativnyi podkhod: monografiya* [Regional Cultural Policy: Methodology, Institutions, Practices. Value-Normative Approaches: monograph]. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2019, 206 p.
20. Nikonorova E.V. Sustainable Development of Cultural and Human Capital: the Role of Libraries and Its Assessment, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2017, vol. 66, no. 1, pp. 19–28. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-1-19-28 (in Russ.).
21. Gorlova I.I., Kovalenko T.V., Bychkova O.I. et al. *Ehtnokul'turnoe brendirovanie territorii v kontekste strategii regional'nogo razvitiya: nauchno-metodicheskie podkhody i praktiki: monografiya* [Ethnocultural Branding of the Territory in the Context of the Regional Development Strategy: Scientific and Methodological Approaches and Practices]. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2020, 114 p.

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

Г.Р. КАРИМОВА, Р.Р. ИДРИСОВА

МУЗЕЙНЫЙ ТУРИЗМ В ПОСТПАНДЕМИЙНЫЙ ПЕРИОД: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Гузель Рушановна Каримова,

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
Институт международных отношений,
кафедра всемирного культурного наследия,
преподаватель
Кремлевская ул., д. 18, Казань, 420008, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0001-7704-5678; SPIN 5041-8776
E-mail: carimovaguzel@mail.ru

Римма Равефовна Идрисова,

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
Институт международных отношений,
кафедра всемирного культурного наследия,
доцент
Кремлевская ул., д. 18, Казань, 420008, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0009-0002-2170-5758; SPIN 6012-3456
E-mail: rimma_citadel@mail.ru

Реферат. Цель настоящей работы — выявить современные формы и методы взаимодействия музея и посетителя-туриста в новом социокультурном и экономическом контексте. Музей как социокультурный институт подвержен изменениям, происходящим в обществе, и отражает в своей деятельности те правила, запросы и ценности, которые актуальны для конкретного периода истории. Распространение рыночных отношений в социально-культурной сфере и процессы цифровизации, ускорившиеся в период пандемии COVID-19, нашли непосредственное отражение в деятельности музеев. Сегодня музей превращается из творца и интерпретатора научного знания, хранителя культурных ценностей в часть индустрии, создающей для посетителей

особую среду. Переориентация на индивидуального посетителя как основного потребителя продукта музейного туризма ставит перед музеем новые вопросы и задачи. Так, в контексте индивидуализации потребительского спроса становится актуальным вопрос включения музея в экономику впечатлений с ее акцентом на эмоциональной информации, личных переживаниях человека и на создании его личного опыта. В рамках коммуникационного подхода авторы статьи исследуют практики использования основных принципов экономики впечатлений для создания конкурентоспособного продукта и выставления на его базе диалога между туристом и музеем. Последнее приобретает важность и в свете формирования лояльности посетителя к культурной идентичности города и региона, где этот музей расположен. Применение системного подхода позволило выявить общие и частные практики музейного сервиса в условиях новой модели потребления, ориентированной на удовлетворение возрастающих запросов индивидуального туриста. Материалы статьи могут не только быть использованы в теоретико-прикладной деятельности музеев, но и послужить аналитической базой для региональных и муниципальных государственных структур при разработке эффективных программ и стратегий развития туризма.

Ключевые слова: музейный туризм, экономика впечатлений, индивидуальный потребитель, цифровизация, виртуальные экскурсии, музейное пространство, коммуникация, экспозиции, музейный сервис, музееведение, культурные практики, цифровые гуманитарные науки.

Для цитирования: Каримова Г.Р., Идрисова Р.Р. Музейный туризм в постпандемийный период:

проблемы и перспективы развития // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 351–357. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-351-357.

Последние десятилетия в сфере туризма, особенно музейного, характеризуются устойчивым переходом от массового посетителя к индивидуальному. Пандемия COVID-19 усилила сложившуюся тенденцию, более того, закрытие государственных границ на период эпидемии и последовавший кризис глобальной экономической системы поставили под серьезный удар индустрию массового туризма. По данным Всемирной туристской организации (UNWTO), за первые пять месяцев 2021 г. зафиксировано на 147 млн меньше международных прибытий, чем за тот же период 2020 г., или на 460 млн меньше, чем в 2019 г. [1]. Сокращение международного турпотока в сочетании с деструктивными событиями в социально-экономической сфере обострили проблему снижения доступности путешествий для значительной части населения. Одним из сценариев будущего в отрасли может стать предположение, что «офлайн-поездки» будут доступны лишь богатым, а для остальных останутся виртуальные экскурсии по музеям и городам [2].

Эти крайне пессимистичные прогнозы не оправдались в полной мере, туризм продолжил идти по пути восстановления, однако отрасли, связанные со сферой досуга, все же перестраивают форматы работы, приспосабливаясь под меньшее число туристов. Это выражается как в адаптации уже существующих программ под индивидуального потребителя, так и во внедрении инновационных форм деятельности.

ПРОБЛЕМА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Сегодня как никогда возрастает эмоциональная ценность туризма: потребность в новых впечатлениях после длительной изоляции и в ситуации экономического кризиса ведет к созданию продукта, в котором сочетаются такие качества, как доступность и возможность погрузиться в мир, далекий от проблем и тревог постпандемийной реальности, наполненный новыми впечатлениями.

Вопросы взаимодействия музеев с аудиторией, в том числе в рамках развития музейного ту-

ризма [3], расширения коммуникационных каналов [4] и технологий в музейном деле [5], хорошо изучены. В частности, конфликт между догматизмом музейных коллекций и культурными возможностями посетителей, когда личные представления индивида о реальности не совпадают с тем взглядом на реальность, который был одобрен в обществе и принят в качестве истины музейными кураторами [6], рассматривается в качестве ключевой проблемы коммуникации культурного учреждения и его аудитории. Ученые приходят к пониманию, что посетители музеев — люди с собственным жизненным опытом, воспринимающие музеи в контексте этого опыта и получающие индивидуальные впечатления от посещения [7, с. 446]. Создание динамичного и гибкого музейного сервиса, отзывчивого и доступного для всех, признается одной из важных составляющих позитивного взаимодействия посетителя с музейной средой [8, р. 165]. В настоящее время реализацию модели современного музея, обладающего таким сервисом, связывают с демократизацией музейной деятельности и осуществлением взаимодействия с различными организациями и социокультурными институтами в контексте расширения культурно-коммуникационного пространства [9, с. 10].

Цель настоящей работы — выявить современные формы и методы взаимодействия музея и посетителя-туриста в новом социокультурном и экономическом контексте. Задачи исследования — привести определение понятия «музейный туризм» и обозначить специфику данного явления; проследить взаимосвязь между характером потребительского опыта современного туриста и концепцией экономики впечатлений [10]; выявить основные форматы и инструменты работы, используемые музеем для выстраивания конкурентной борьбы с развлекательными учреждениями за внимание и, самое важное, за свободное время туриста.

Выдвигается гипотеза: современный музейный туризм ориентирован на индивидуального туриста, объектом спроса которого становится богатый на ощущения и эмоции культурный продукт. Применение системного подхода помогло проследить, как процессы, происходящие в туристической отрасли под влиянием пандемии и цифровой экономики, затронули музейный туризм — один из составных элементов туристической индустрии.

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ МУЗЕЙНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Музейный туризм представляет собой одно из направлений культурно-познавательного туризма, в основе которого — погружение в культурную среду с целью ее освоения [11, с. 9].

Основная масса музеев туристской направленности хранит ценности и смыслы своей культуры и посредством различных организационно-коммуникационных форм (экспозиций, выставок, лекций, экскурсий и т. д.) представляет их посетителю. Эта информация, скрытая в материальных и нематериальных носителях, является основной составляющей туристского продукта музея. И если главная задача музея в отношении обычного посетителя, знакомого с собранием конкретного музея, — через различные события (образовательные программы, выставочные сопоставления) превратить его в постоянного зрителя, то в коммуникации с туристом на первый план выходит проблема погружения его в культурную идентичность места, связывания сакральных смыслов с образом и брендом территории. Возможность музея интерпретировать культурные ресурсы территории для привлечения целевой аудитории превращает их порой в единственный привлекательный туристский ресурс: замечено, что даже небольшие музеи могут внести свой вклад в увеличение срока пребывания туристов в регионе, не особенно привлекательном в других отношениях [12, с. 68–69]. В то же время включение музея в туристскую индустрию дает возможность получить в лице путешественника нового зрителя, с готовностью отзывающегося на новые события в жизни музея и города.

Большинство элементов отечественной туристической отрасли (гостиницы, транспорт, музеи, точки общественного питания и пр.) в 1970–1990-е гг. были выстроены под массового туриста. Экскурсия — традиционная форма музейной работы — сегодня претерпела значительные изменения. Все чаще посетители отказываются от знакомства с достопримечательностями в составе больших групп, количество участников которых ранее доходило до 40, а порой и до 60 человек. Туристы, самостоятельно организующие свою поездку, выбирают удобные для себя формы знакомства с городом, регионом и их достопримечательностями.

Значительное число музеев в нынешних условиях предлагают традиционные экскурсии, которые проводит сотрудник музея. При этом состав групп может начинаться от одного человека, но стоимость индивидуальной экскурсии будет выше. Популярность таких экскурсий объясняется доступностью осмотра музейных предметов, что бывает непросто при большом скоплении людей, а также возможностью задать дополнительные вопросы экскурсоводу. Посетителю важно испытать эмоциональное погружение в музейное пространство, и индивидуальные экскурсии как нельзя лучше подходят для этой цели.

Проведение экскурсий для малоформатных групп стало особенно актуально в период пандемии.

Например, в июне 2020 г. Роспотребнадзором на федеральном уровне было предписано проведение экскурсий с количеством не более пяти человек одновременно [13], позже этот показатель был увеличен до 15 человек. Сегодня подобных ограничений уже нет, но среди предложений музеев-заповедников можно встретить такую услугу, как индивидуальные экскурсионные туры (например, программа «Счастливый день в “Царицыне”» в Москве), рассчитанные на 1–6 человек.

Однако проведение индивидуальных экскурсий с экономической точки зрения не самый эффективный способ заработка. Одной из наиболее распространенных форм организации индивидуальных экскурсий становится использование аудиогидов. Первоначально это были специальные устройства, которые человек мог взять в аренду во время посещения музея, в настоящее время возможно использование телефона посетителя в качестве технического средства.

Перенос диалога туриста с музейным пространством в формат «музея в кармане» стал логичным продолжением процесса цифровизации общества в целом. Персональный телефон с открытым выходом в Интернет сделал доступными для простого обывателя все музеи мира, включившиеся в процесс виртуализации. Создание официальных приложений музеев, размещение аудиоэкскурсий на онлайн-платформах (<https://izi.travel/ru> и др.), разработка интерактивных персональных гидов — все это результат включения в рабочее поле музея инструментов цифровой экономики — виртуальной (VR) и дополненной (AR) реальности.

Если в период пандемии более актуальным был механизм удержания внимания туриста к определенной местности через экскурсии по виртуальным музеям [14; 15] и, соответственно, использование VR-технологий, то после открытия границ AR-технологии предоставили возможность не просто путешествовать в пространстве музея, но и «оживлять» экспонаты, воссоздавать в деталях исторические события, проводить исследования в формате интерактивной игры и т. д. Так, опыт зарубежных и отечественных музеев продемонстрировал широкий спектр возможностей, открывающихся благодаря инструментам AR-реальности. Например, туристы, посещающие выставку «Основная экспозиция ГМИИ Республики Татарстан» в Национальной художественной галерее «Хазинэ» в Казани, могут скачать приложение мультимедийного гида Artefact с AR-технологией и изучить экспозиции известных художников, творчество которых связано с Казанью [16, с. 104], познакомиться с произведениями древнерусского и русского искусства. Национальный музей Республики Марий Эл им. Т. Евсеева реализовал идею AR-гида по достопримечательностям региона: приложение

«Я здесь: Марий Эл» позволяет посетителям выбрать подходящий туристический маршрут с навигацией в AR-режиме и дополнить печатный презентационный альбом музея увлекательными медиаматериалами [17].

Как показывает практика, AR-технологии способны привлечь в музеи посетителя, заинтересованного в знакомстве с культурой и историей местности, через формат развлечений. Объединение возможностей AR-приложения, смарт-устройств, датчиков GPS превращает обычную аудиоэкскурсию в увлекательное и запоминающееся приключение. Турист получает не только полезную информацию, но и уникальный опыт реалистичного интерактивного взаимодействия. Значимым фактором остается удобство и доступность использования приложений. Сегодня на территории России действует только одна цифровая платформа для создания интерактивных гидов с технологией дополненной реальности — «Артефакт». Она была разработана Министерством культуры Российской Федерации в рамках национального проекта «Культура» [18].

Эксперты в области музейного дела подчеркивают важность сохранения баланса между онлайн- и офлайн-посещениями, в перспективе рассматривается вариант возникновения новых концепций выставок, когда только один экспонат показывается в реальности, а все другие — в цифровом формате, но с возможностью самого детального знакомства в онлайн-режиме [19].

Важно погрузить посетителя музея в пространство экспозиции, выставки, вызвать определенный эмоциональный отклик. Подобную задачу удачно решают новые форматы реконструкции впечатлений. Это могут быть различные фестивали, музыкальные и театрализованные (костюмированные) постановки, перформансы, иммерсивные экскурсии, погружающие человека в ту или иную эпоху. Сегодня существует множество российских примеров создания и продвижения привлекательного для туристов культурного продукта, основанного на реконструкции исторических событий, традиций, культурных кодов. Например, у гостей Республики Татарстан есть возможность познакомиться с бытом жителей средневековых городов Волжской Булгарии, Руси и Золотой Орды в режиме «живой истории» в рамках ежегодного фестиваля «Великий Болгар» на территории Болгарского музея-заповедника, а посещение аутентичного рождественского бала в музее Е.А. Боратынского перенесет путешественников в атмосферу дворянской жизни XIX века. Участие в подобного рода мероприятиях позволяет туристу в том числе расширить свое представление о культурной атмосфере города, региона, объединяющей результаты деятельности различных социокультурных институций — моло-

дыхных субкультур (волонтеры, реконструкторы), творческих объединений, культурно-просветительских центров и т. д.

После пандемии COVID-19 музей продолжает жить в конкурентной среде, при этом конкурируют между собой не только разные музеи. Индивидуализация запросов потребителей ведет к расширению разнообразных структур рынка: учреждения культуры (музеи, театры, библиотеки) конкурируют с точками питания (кафе, ресторанами), торговыми центрами, фитнес-залами за свободное время потребителя. В то же время развивается процесс конвергенции культуры и коммерции, образования и впечатления. Еще в начале XXI в. специалисты в области культурной политики Ч. Лэндри и М. Пахтер отмечали, что «люди ищут глубокие образовательные ценности даже в тех местах, которые обычно ассоциируются лишь с развлечениями. Так, коммерческие заведения, казалось бы не имеющие ничего общего с традиционными культурными институтами, стремятся обеспечить эти ценности для своих клиентов» [20, с. 16]. Эти тенденции актуализируют проблему музейного туризма и его роль в экономике впечатлений.

Федеральный закон Российской Федерации № 83-ФЗ [21], предусматривающий значительное повышение экономической самостоятельности бюджетных учреждений и совмещение административного контроля их работы с эффективным потребительским контролем, на нормативно-правовом уровне закрепил за музеями право перейти к финансовому обеспечению оказываемых ими услуг и дал возможность участвовать в конкуренции за потребителей с развлекательными учреждениями. С повышением уровня хозяйственной самостоятельности у отечественных музеев появилась возможность интегрировать в свою структуру ресторан, отель, издательство, туристическое агентство и пр. — все, что может не только принести дополнительную прибыль, но и создать устойчивые коммуникационные связи с потенциальным потребителем и основу для его эмоциональной привязанности к музейному продукту.

В новой реальности диалог между музеем и туристом представляется возможным через приведение услуги в соответствие с личными потребностями клиента, поэтому, создавая новые предложения, музеям необходимо учитывать специфические пожелания представителей отдельных сегментов своей аудитории. Важно изучить целевые группы потребителей услуг конкретного музея, понять их запросы и предложить программы, которые соответствовали бы потребностям каждого из этих сегментов. Например, студенты — крайне сложная аудитория, они редко посещают музей и не рассматривают его как место для проведения досуга в рамках туристической поездки. Причина кроется в новом типе

поведения современной молодежи: создание собственного развлекательного контента, разработка и монтаж музыкальных программ, фильмов — все это умеет делать молодое поколение вне зависимости от местонахождения и времени. Большинство же музеев строго привязаны к четкому графику работы и конкретному месту, что лишает возможности создавать индивидуальную программу посещения. Задача музея сегодня — культивировать идеологию участия: во-первых, отказаться от ограничений места и времени и позволить вступать с ним в асинхронный контакт; во-вторых, вовлекать в творческое взаимодействие молодых людей — превратить их из простых созерцателей в активных участников обмена впечатлениями.

Семейные туристы — чаще всего под этим определением подразумевают путешествующих родителей с детьми — также требуют особого к себе подхода со стороны музея. Основными формами взаимодействия в этом случае являются мастер-классы, интерактивные экскурсии, квесты — то, что направлено на популяризацию научных знаний, на включение и погружение в интеллектуальную игру каждого члена семьи.

Феномен индивидуализации спроса приобретает особое значение в связи с развитием инклюзивного туризма, основанного на доступности туристических благ для лиц с ограниченными возможностями. В 2022 г. музеем-заповедником «Казанский Кремль» организованы экскурсии для незрячих и слабовидящих людей по выставке «Золотой век фламандского искусства» в Центре «Эрмитаж-Казань» с использованием тактильных копий музейных экспонатов. Для индивидуального посещения каждый день доступны видеогид по территории Казанского кремля и аудиогид с тифлокомментированием (передачей информации за счет звуков незрячим людям) [22].

ВЫВОДЫ

В условиях персонализации потребительского спроса, напрямую связанной с индивидуализацией впечатлений, музеи сталкиваются с необходимостью осваивать новые форматы и инструменты работы с посетителем. Деятельность в период пандемии COVID-19 продемонстрировала, как важно использовать современные технологические наработки для сохранения и повышения жизнеспособности музея: всевозможные ограничения и социальная удаленность заставили людей искать альтернативные способы получения культурного опыта. В этом контексте различные формы работы на основе цифровых технологий (виртуальные туры, онлайн-выставки, аудио- и видеогиды) стали для музеев важнейшими инструментами

привлечения новых посетителей, поддержания интереса уже существующих и расширения сфер общения с ними. По мере выхода из изоляции и восстановления поездок музеи начали открываться для посетителей, восстанавливается музейный туризм. Переживший сложное по своему психологическому накалу время, современный турист настроен на получение продукта, удовлетворяющего его запросы не только в части впечатлений, но и в плане безопасности и доступности. Поэтому в постпандемийном мире выставочная деятельность, культурно-образовательные мероприятия, экскурсионная работа — все то, что входит в туристическое предложение музея, должно сочетать в себе возможности использования офлайн- и онлайн-среды.

Музеям, как и государственным структурам, действующим в развитии национального и регионального турпродукта, важно учитывать тот факт, что диверсификация музейного предложения и каналов коммуникации способствует расширению пространства влияния музея, способного увлечь различные категории посетителей.

Список источников

1. UNWTO World Tourism Barometer and Statistical Annex, July 2021 // UNWTO : World Tourism Barometer (English version). 2021. Vol. 19, № 4. URL: <https://www.e-unwto.org/doi/abs/10.18111/wtobarometereng.2021.19.1.4?role=tab> (дата обращения: 05.07.2023).
2. Туризм / Агентство инноваций города Москвы. 46 с. URL: https://innoagency.ru/files/Tourism_Prognoz_Covid19.pdf (дата обращения: 05.07.2023).
3. Ляшко А.В. Музейный туризм в России. Эволюция формата // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. 2012. № 3. С. 21–26.
4. Сапанжа О.С. Основы музейной коммуникации : учебное пособие. Санкт-Петербург, 2007. 116 с.
5. Музей и новые технологии / сост. и науч. ред. Н.А. Никишин. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. 216 с. (На пути к музею XXI века).
6. Cameron D.F. The Museum, a Temple or the Forum // Curator. The Museum Journal. 1971. Vol. 14, № 1. P. 11–24. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x.
7. Ушкарев А.А. Аудитория художественного музея: аргументы потребительского выбора // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 4. С. 444–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-444-459.
8. Museum, Media, Message / ed. by E. Hooper-Greenhill. London : Routledge. 1995. 316 p.
9. Грачева Е.С. Музеи как поле социокультурной коммуникации : автореф. дис. ... канд. социол. наук. Саратов, 2010. 20 с.
10. Пайн II Дж. Б., Гилмор Дж. Х. Экономика впечатлений : Как превратить покупку в захватывающее действие. Москва : Альпина паблишер, 2018. 381 с.

11. Романчук А.В. Музейный туризм : учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2010. 46 с.
12. Лорд Б., Лорд Г. Менеджмент в музейном деле. Москва : Логос, 2002. 256 с.
13. Рекомендации по проведению профилактических мероприятий по предупреждению распространения новой коронавирусной инфекции (COVID-19) в музеях, музеях-заповедниках, дворцово-парковых музеях : методические рекомендации МР 3.1/2.1.0194-20 // Электронный фонд нормативно-технической и нормативно-правовой информации консорциума «Кодекс». URL: <https://docs.cntd.ru/document/565071300> (дата обращения: 05.07.2023).
14. Полякова О.Р. Переход музеев в цифровую среду под влиянием пандемии COVID-19 // The Scientific Heritage. 2021. № 79. С. 50–52.
15. Щербинин Г.А. Онлайн-проекты музеев в период пандемии COVID-19 // Молодой ученый. 2021. № 32 (374). С. 51–53. URL: <https://moluch.ru/archive/374/83523/> (дата обращения: 05.07.2023).
16. Вагапова Ф.Г., Нуриева Р.В., Паришкова А.В. Музей изобразительных искусств Республики Татарстан и его роль в развитии культурно-познавательного туризма // Современные проблемы сервиса и туризма. 2018. Т. 1, № 1. С. 102–108. DOI: 10.24411/1995-0411-2018-10110.
17. Рыбаков А. Как использовать AR-технологии в музеях: примеры и способы реализации. 17 мар. 2021 // Vc.ru : [сайт]. URL: <https://vc.ru/marketing/221567-kak-ispolzovat-ar-tehnologii-v-muzeyah-primery-i-sposoby-realizacii> (дата обращения: 05.07.2023).
18. Артефакт — гид по музеям России // Artefact : [сайт]. URL: <https://ar.culture.ru/ru> (дата обращения: 05.07.2023).
19. Эксперты рассказали, какими станут музеи после пандемии // Rg.ru. Специальный проект : Социальный банк вопросов по COVID-19 [сайт]. URL: <https://rg.ru/2020/09/15/eksperty-rasskazali-kakimi-stanut-muzei-posle-pandemii.html> (дата обращения: 05.07.2023).
20. Пахтер М., Лэндри Ч. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке. Москва : Классика-XXI, 2003. 96 с.
21. О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового положения государственных (муниципальных) учреждений : Федеральный закон от 08.05.2010 № 83-ФЗ // Собрание законодательства Российской Федерации. 2010. № 19, ст. 2291.
22. Посетителям с инвалидностью // Казанский Кремль : [офф. сайт]. URL: <https://kazan-kremlin.ru/posetiteli-s-invalidnostyu/#nezryachie-i-slabovidyashhie-posetiteli> (дата обращения: 05.07.2023).

Museum Tourism in the Post-Pandemic Period: Problems and Prospects of Development

Guzel R. Karimova ^{a*},
Rimma R. Idrisova ^{b**}

Kazan Federal University, 18 Kremlevskaya Str.,
Kazan, 420008, Russia

^a ORCID 0000-0001-7704-5678; SPIN 5041-8776

^b ORCID 0009-0002-2170-5758; SPIN 6012-3456

E-mail: *carimovaguzel@mail.ru,

** rimma_citadel@mail.ru

Abstract. *The purpose of this paper is to identify modern forms and methods of interaction between a museum and a tourist visitor in new socio-cultural and economic contexts. Museum as a socio-cultural institution is subject to changes occurring in society and reflects in its activities those rules, demands and values that are relevant for a particular period of history. The spread of market relations in the socio-cultural sphere and the processes of digitalization, accelerated during the COVID-19 pandemic, are directly reflected in the activities of museums. Today, the museum is transforming from a creator and interpreter of scientific knowledge and a guardian of cultural values into an indus-*

try that creates a special environment for visitors. Reorientation towards the individual visitor as the main consumer of the museum tourism product poses new issues and challenges for museums. Thus, in the context of individualization of consumer demand, the issue of “including” the museum in the economy of impressions with its emphasis on emotional information, personal experiences of a person and creation of his/her personal experience becomes relevant. Within the framework of the communication approach, the authors of the article investigate the practices of using the basic principles of the impression economy to create a competitive product and build a dialogue between the tourist and the museum on its basis. The latter becomes important in the light of the formation of the visitor’s loyalty to the cultural identity of the city and the region where the museum is located. The application of the system approach allowed to identify general and private practices of museum service in the conditions of a new model of consumption, oriented to meet the increasing demands of the individual tourist. The materials of the article can not only be used in the theoretical and applied activities of museums, but also serve as an analytical basis for regional and municipal state structures in the development of effective programmes and strategies for tourism development.

Key words: museum tourism, impression economy, individual consumer, digitalization, virtual excursions,

museum space, communications, expositions, museum service, museology, cultural practices, digital humanities.

Citation: Karimova G.R., Idrisova R.R. Museum Tourism in the Post-Pandemic Period: Problems and Prospects of Development, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 351–357. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-351-357.

References

1. UNWTO World Tourism Barometer and Statistical Annex, July 2021, *UNWTO: World Tourism Barometer (English version)*. 2021, vol. 19, no. 4. Available at: <https://www.e-unwto.org/doi/abs/10.18111/wtobarometereng.2021.19.1.4?role=tab> (accessed 05.07.2023).
2. *Turizm / Agentstvo innovatsii goroda Moskvy*. 46 p. [Tourism / Moscow Agency of Innovations. 46 p.]. Available at: https://innoagency.ru/files/Tourism_Prognoz_Covid19.pdf (accessed 05.07.2023).
3. Liashko A.V. Museum Tourism in Russia. The Evolution of the Format, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 6. Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Pravo. Mezhdunarodnye otnosheniya* [Vestnik of St. Petersburg State University. Series 6. Philosophy. Culturology. Political Science. Law. International Relations], 2012, no. 3, pp. 21–26 (in Russ.).
4. Sapanzha O.S. *Osnovy muzeinoi kommunikatsii: uchebnoe posobie* [Fundamentals of Museum Communication: textbook]. St. Petersburg, 2007, 116 p.
5. Nikishin N.A. (ed.) *Muzei i novye tekhnologii. Seriya: Na puti k muzeyu XXI veka* [Museum and New Technologies. Series: On the Way to the Museum of the 21st Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999, 216 p.
6. Cameron D.F. The Museum, a Temple or the Forum, *Curator. The Museum Journal*, 1971, vol. 14, no. 1, pp. 11–24. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x.
7. Ushkarev A.A. Art Museum Audience: The Arguments of Consumer Choice, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 4, pp. 444–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-444-459 (accessed 31.05.2023) (in Russ.).
8. Hooper-Greenhill E. (ed.) *Museum, Media, Message*. London, Routledge Publ., 1995, 316 p.
9. Gracheva E.S. *Muzei kak pole sotsiokul'turnoi kommunikatsii* [Museums as a Field of Sociocultural Communication], Cand. social. sci. dis. abstr. Saratov, 2010, 20 p.
10. Pine J.B. II, Gilmore J.H. *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business a Stage*. Moscow, Alpina Publisher Publ., 2018, 381 p. (in Russ.).
11. Romanchuk A.V. *Muzeinyi turizm: uchebno-metodicheskoe posobie* [Museum Tourism: textbook]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2010, 46 p.
12. Lord B., Lord G.D. *The Manual of Museum Management*. Moscow, Logos Publ., 2002, 256 p. (in Russ.).
13. Recommendations for Preventive Measures to Avoid the Spread of the New Coronavirus Infection (COVID-19) in Museums, Museum-Reserves, Palace and Park Ensembles: Methodological Recommendations MR 3.1/2.1.0194-20, *Ehlektronnyi fond normativno-tekhnicheskoi i normativno-pravovoi informatsii Konsortsiuma "Kodeks"* [Electronic Fund of Normative-Technical and Normative-Legal Information of the Consortium "Codex"]. Available at: <https://docs.cntd.ru/document/565071300> (accessed 05.07.2023) (in Russ.).
14. Polyakova O.R. Museums Transition to the Digital Environment under the Influence of the COVID-19 Pandemic, *The Scientific Heritage*, 2021, no. 79, pp. 50–52 (in Russ.).
15. Shcherbinin G.A. Online Projects of Museums During the COVID-19 Pandemic, *Molodoi uchenyi* [Young Scientist], 2021, no. 32 (374), pp. 51–53. Available at: <https://moluch.ru/archive/374/83523/> (accessed 05.07.2023) (in Russ.).
16. Vagapova F.G., Nurieva R.V., Parshukova A.V. The State Museum of Fine Arts of Tatarstan Republic and Its Role in the Development of Cultural and Educational Tourism, *Sovremennye problemy servisa i turizma* [Service and Tourism: Current Challenges], 2018, vol. 1, no. 1, pp. 102–108. DOI: 10.24411/1995-0411-2018-10110 (in Russ.).
17. Rybakov A. How to Use AR-Technologies in Museums: Examples and Ways of Realization. March 17, 2021, *Vc.ru: website*. Available at: <https://vc.ru/marketing/221567-kak-ispolzovat-ar-tehnologii-v-muzeyah-primery-i-sposoby-realizatsii> (accessed 05.07.2023) (in Russ.).
18. Artefact — Guide to Russian Museums, *Artefact: website*. Available at: <https://ar.culture.ru/ru> (accessed 05.07.2023) (in Russ.).
19. Experts Told What Museums Will Be Like after the Pandemic, *Rg.ru. Spetsial'nyi proekt: Sotsial'nyi bank voprosov po COVID-19* [Rg.ru. Special Project: Social Bank of Questions on COVID-19]. Available at: <https://rg.ru/2020/09/15/eksperty-rasskazali-kakimi-stanut-muzei-posle-pandemii.html> (accessed 05.07.2023) (in Russ.).
20. Pachter M., Landry Ch. *Culture at the Crossroads: Culture and Cultural Institutions at the Beginning of the 21st Century*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003, 96 p. (in Russ.).
21. On Amending Certain Legislative Acts of the Russian Federation in Connection with the Improvement of the Legal Status of State (Municipal) Institutions: Federal Law of 08.05.2010 no. 83-FZ, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2010, no. 19, art. 2291 (in Russ.).
22. To Visitors with Disabilities, *Kazanskii Kreml': ofits. sait* [Kazan Kremlin: official website]. Available at: <https://kazan-kremlin.ru/posetiteliyam-s-invalidnostyu/#nezryachie-i-slabovidyashhie-posetiteli> (accessed 05.07.2023) (in Russ.).

УДК 791.046
ББК 85.370,012
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-358-366

В.Н. АЛЕСЕНКОВА

АД И РАЙ: КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗОВ В КОНТЕКСТЕ СЛОЖИВШИХСЯ МЕНТАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ

Виктория Николаевна Алесенкова,
Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова,
Международный центр комплексных художественных
исследований,
ведущий научный сотрудник
Петра Столыпина просп., д. 1, Саратов, 410012, Россия

доктор искусствоведения
ORCID 0000-0002-3768-7024; SPIN 6723-6669
E-mail: alesenvic@gmail.com

Реферат. Предпосылкой изучения ментальных репрезентаций ада и рая на основе наиболее ярких кинематографических образов послужила идея применения опыта когнитивного анализа к визуальным произведениям искусства. В качестве материала исследования были выбраны две кинокартины — «Куда приводят мечты» (В. Уорд, США, 1998) и «Небесный суд» (А. Званцова, Россия, 2011–2014). В центре научного интереса — познание «внутреннего человека» посредством искусства. В статье

намечена траектория развития индивидуальных и коллективных художественных интерпретаций загробной жизни в рамках христианской культуры. Утверждается, что понятие ада получило распространение непосредственно через объекты вербального и невербального творчества. Это существенным образом исказило первоначальное учение о жизни как пути духовного преображения. По воле человека «адская картина мира» охватила сферу земли и воплотилась в действительность. На рубеже XX–XXI вв., в условиях стремительной технической эволюции, происходит переоценка метафизического опыта. Когнитивный анализ двух режиссерских концепций — рай и ад как состояние сознания (В. Уорд) и как фиктивная форма жизни (А. Званцова) — вскрывает важное качественное изменение. Оно заключается в трансформации концептов внутреннего мира относительно традиционной вертикальной структуры «небо — земля — ад». В современной когнитивной модели «ад» располагается между «небом» и «землей». В границах внутреннего мира (души) ад непосредственно пересекается с раем или поглощает его, а небесный рай практически отсутствует. В результате осмысления экранных образов

рая и ада в контексте сложившихся ментальных репрезентаций формируется обновленная картина представлений о посмертном бытии и природе души.

Ключевые слова: ад, рай, интерпретация образов, концептуализация, Куда приводят мечты, Небесный суд, ментальные репрезентации, загробный мир, природа души, познание, киноведение, экранные искусства, философия культуры.

Для цитирования: Алесенкова В.Н. Ад и рай: киноинтерпретации образов в контексте сложившихся ментальных репрезентаций // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 358–366. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-358-366.

Концептуализация знаний о рае и аде (а значит, обращение к идее душевной и духовной сущности человека) в условиях приоритетного развития науки и техники, глобального движения западной (преимущественно христианской) цивилизации к тотальной роботизации и стратегии замены человека искусственным интеллектом представляется как никогда актуальной и проблемной темой. Предвиденная К. Юнгом техническая эволюция, нацеленная на внешние изменения и улучшение качества жизни, по мнению знаменитого психолога, нисколько не улучшит внутреннюю природу человека, поскольку «дух не сбросил своей демоники, и люди чуть ли не в большей мере поставлены перед опасностью одержимости вследствие их научного и технического развития» [1, с. 187]. На пике противостояния культуры и цивилизации «знание о человеке для нас, людей, безусловно, чрезвычайно важно. <...> ...ибо человек есть мера всех вещей» [2, с. 442].

Познание человека и мира посредством «сложного» искусства признается наиболее эффективным средством формирования духовных знаний, в свою очередь «стимулирующих творческое мышление, способствующих развитию новых когнитивных связей» [3, с. 566] в сфере, временно исчерпанной наукой и религией. По мысли немецкого философа Т. Адорно, «в эпохи, когда надежда умолкает, надежды нет в богословских текстах» [4, с. 491], человечество вынужденно обращается к великим произведениям искусства. В одном из интервью кинорежиссер А. Тарковский словно углубляет мысль Т. Адорно: «Когда художник при помощи искусства выражает свою надежду, искусство становится молитвой»¹. Так, художественные интерпретации ада и рая в вербальных и невербальных видах творчества можно расценивать как периодически

выражаемую надежду человека на пробуждение его бессмертной сущности и возможность обретения вечной жизни; надежду на постижение смысла, заложенного Творцом.

Обращение к библейским образам посмертного бытия наблюдается в экранном искусстве XX в., начиная с немой киноверсии первой части «Божественной комедии» Данте — «Ад» (режиссеры Ф. Бертолини, А. Падован, Д. де Лигуоро, 1911). За прошедшее столетие представление об аде и рае претерпело качественное изменение в сторону атеистической модели. Наиболее кардинальная трактовка нашла выражение в фильме «Элизиум: рай не на земле» (Н. Бломkamp, 2013), где иррациональные понятия трансформированы в материальные объекты, вознесение на небеса означает буквальный полет на Элизиум (искусственный спутник Земли), а вечная жизнь отождествляется с бесконечно обновляемым физическим телом.

Обосновывая выбор материала, отметим, что в мировом кинематографе довольно часто эксплуатируется тема переселения душ. Однако взаимодействие потусторонних сил с миром живых преподносится зрителям в ущербной форме, вырванной из контекста общехристианской идеи или целостной концепции жизни, поэтому большинство из этих картин не представляет научного интереса в рамках исследования образов ада и рая. Наиболее развернутые (и одновременно контрастные по отношению друг к другу) художественные интерпретации сфер инобытия сложились в фильмах «Куда приводят мечты» (В. Уорд, США, 1998) и «Небесный суд» (А. Званцова, Россия, 2011–2014). Гипотетически яркие режиссерские концепции Званцовой и Уорда, как две ветви, получившие развитие в условно разных культурных традициях, опираются на общую корневую систему духовных ценностей. Следовательно, заложенный в этих произведениях эмпирический и метафизический опыт было бы неверно анализировать в отрыве от коллективного ресурса знаний и представлений, которые формировались поэтапно в сознании народов, причисляющих себя к христианскому миру. В связи с этим целесообразно составить краткий обзор развития ментальных репрезентаций ада и рая в европейском культурном срезе.

ТРАЕКТОРИЯ РАЗВИТИЯ МЕНТАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ АДА И РАЯ

Художественные произведения, создаваемые человеком, являются «репрезентациями вымышленного мира, первоначально возникающими в сознании автора произведения» [5, с. 94]. Ментальные репрезентации, закодирован-

¹ Фильм А. Тарковского-мл. «Андрей Тарковский. Кино как молитва» (2019).

ные в знаковых системах, образах и чувственных впечатлениях, понимаются как отражение в сознании человека определенных характеристик мира и дают возможность исследовать субъективную форму видения, понимания и интерпретации информации [6, с. 145–146]. Они же моделируют эмпирическую действительность в коллективном сознании. Художественный мотив загробных странствований неразрывно связан с эсхатологическими мифами и в то же время порывает с ними в силу той или иной интерпретации, закладываемой в фундамент культуры.

В древней традиции загробный мир был вечным и неделимым. Для грешников Древнего Египта путь туда был заказан: души, не прошедшие суд Осириса, попросту уничтожались. В древнегреческой мифологии, как и в древнеримской, условия пребывания в царстве Аида (Плутона) изменились: пространство поделилось на обитель блаженных (цветущие сады Элизия) и место для преступников (бездна Тартара). Цветущим островом вокруг Мирового древа рисовалось посмертное пристанище душ (Ирий) в древнеславянской трактовке. В Ветхом Завете (в Первой книге Моисея) образ рая Эдема — цветущего сада с ключевыми древом познания и древом жизни — открывает кардинально иной смысл: в раю пребывают ангелы и еще не рожденные люди в лице Адама и Евы. В монументальном исследовании М.П. Холла прослеживается мысль об изначальной андрогинности Адама, который есть не что иное, как «идея человечества — архетип истинного человека» [7, с. 456]. Таким образом, с момента вкушения плода с древа познания добра и зла начинается долгий путь нового человечества к древу бессмертия через тяготы земного воплощения. Земная жизнь в труде, страдании и смерти противопоставляется предшествующему (а не будущему) блаженству рая.

Антагонизм между небесным и земным аспектами бытия отчетливо выражен в концептах «верх/низ», «свет/тьма», «божественное/человеческое», «духовное/телесное». В период становления христианства наличие антагонизма несколько не противоречит реализации высшего божественного замысла: человеческое тело мыслится вместилищем тела душевного, которое Ориген² сравнивает с посаженным в землю зерном. В этом метафорическом контексте выражение «Сеется тело душевное, возрастет тело духовное...»³ объясняется как процесс воскрешения духовного тела (образа Божия), которому предшествует смерть всего тленного — и физического тела, и душевного. Последнее именно

преображается, как преображается зерно, умерев в телесно воссозданной своей сущности. Так, погибая душа благодаря Господу «получив спасение, перестанет быть душой» [8, с. 134] и трансформируется в свою «совершеннейшую часть». Согласно Оригену, человек может стать Христом, «достигнув этого своими добродетелями» [8, с. 124], и «как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут...»⁴. Очевидно, что внимание фокусируется на цикле жизненного процесса души от потери до обретения Царствия Небесного в результате осознанного внутреннего перерождения.

Идея ада, заложенная во второй части Библии — Новом Завете, формируется и транслируется в сознание народных масс только во втором тысячелетии именно посредством религиозного искусства. В храмовом зодчестве, фресковой живописи, иконописи, организации театрализованных мистерий получает развитие тема Страшного суда. Как следствие, появляются изображения Царствия Небесного (наверху, чаще слева от смотрящего) и ада (внизу, чаще справа от смотрящего). Поначалу образы рая и ада по отношению к сцене Страшного суда периферийны, весьма абстрактны и носят условно-символический характер, иногда с элементами фарса (в театральных представлениях). Если говорить о фундаментальной художественной концепции посмертного существования человеческой души, то она сложилась в христианской культуре во многом благодаря творчеству Данте Алигьери, который запечатлел в «Божественной комедии» (ок. 1307–1321) панорамное представление о конусообразных кругах ада, чистилища и рая как иерархической структуре в параллельном бытии пространстве. Очевидно, что Данте не только увековечил образы рая и особенно ада, но и спроецировал на христианскую модель спасения души элементы античной традиции наказания грешников. Не случайно проводником лирического героя становится Вергилий⁵, хорошо ориентирующийся в царстве мертвых, куда по-прежнему, как и в дохристианские времена, Харон перевозит души на своей лодке. Так «христианский ад и христианский рай примыкают к языческой преисподней и языческим Елисейским полям» [9, с. 331]. В поэме детализированы пейзажи, прописаны диалоги и подробности чувственных состояний, не свойственных бестелесным сущностям, пороки которых, как и достоинства, навечно привязывают их к определенным областям (кругам) потустороннего мира от ада до рая.

В изобразительном искусстве после смены геоцентрической системы Вселенной, лежащей в основе рая Данте, на гелиоцентрическую размножи-

² Ориген Адаманти — греческий христианский теолог, философ, ученый III века.

³ Первое послание к коринфянам апостола Павла (1 Кор. 15:44).

⁴ Первое послание к коринфянам апостола Павла (1 Кор. 15:22).

⁵ Публий Вергилий Марон — древнеримский поэт I в. до н.э.

лись преимущественно устрашающие образы адских мук. Райские кущи обрели околосемную орбитальную природу, а небесные сферы растворились в необъятном космическом пространстве, выпав за пределы ментальной репрезентации рая, поскольку не вписывались в вертикальную концепцию «верх — низ». Трехчастная вертикальная структура «небо — земля — ад» прочно закрепилась в человеческом сознании и творчестве, мягко говоря, искажая первоначальный смысл Священного Писания. Если в раннехристианском и восточнохристианском искусстве, по мнению австрийского искусствоведа Х. Зедльмайра, образ ада существует только в символической форме [10, с. 380], то начиная с Босха обретает существование адская картина мира [10, с. 383]. Немалую роль в моделировании ада не посмертным состоянием, а прижизненным земным страданием сыграли эпидемии, крестовые походы и ужасы инквизиции. В живописи не только субстанция земли подвергается дьяволизации, считает Зедльмайр, но, помимо этого, сфера ада охватывает и сферу рая [10, с. 386–387], другими словами, именно по воле человека на земле реализуется ночной кошмар и рай поглощается адом.

Проблема влияния субъективной человеческой воли на ментальную картину общего грехопадения поднимается в художественной литературе и театре XIX–XX веков. Процесс осквернения рая и превращения его в ад осмысливает Ф.М. Достоевский в рассказе «Сон смешного человека» (1877), а в романе «Братья Карамазовы» (1880) разворачивается целый пласт концептов внутреннего мира и присущих ему ментальных репрезентаций. В пьесе «Человек и сверхчеловек» (1903) Б. Шоу, обращаясь к образу Дон Жуана, философски аргументирует добровольный отказ души от рая в пользу ада, как позже более детально эту проблему анализирует К.С. Льюис в повести «Расторжение брака» (1932–1945). Ж.-П. Сартр в пьесе «За закрытыми дверями» (1943) интерпретирует ад как психическое состояние, которое обитатели потустороннего мира навязывают друг другу в замкнутом пространстве, проецируя формулу «ад — это другие» на реалии земной жизни. В преддверии Второй мировой войны французский новатор театра А. Арто отмечает: «В проявленном мире зло есть постоянный закон, а то, что называется добром, есть усилие и уже представляет собою жестокость» [11, с. 113]. Когда картины ада с полотен «Страшного суда» И. Босха, Г. Мемлинга, П. Брейгеля Старшего, Я. ван Эйка и др., как и inferнальные фантазии Данте, воплотились в действительность в нацистских концентрационных лагерях по всей Европе, в коллективном сознании произошел слом старой концепции и возникла необходимость переосмысления христианской парадигмы.

В этом контексте горизонтальное распятие⁶ с изображением темной бездны вместо небес С. Дали или спектакли «Театра Смерти»⁷ Т. Кантора, утрирующие проблему дегуманизации, не являются манифестацией атеизма или профанацией сакральных тем. Наряду с другими экспериментами в сфере искусства они представляют собой первые шаги на пути всеобщего длительного процесса творческого осмысления и восстановления духовных знаний.

Кинематограф, безусловно, располагает самыми яркими средствами художественной выразительности и оказывает большое влияние на формирование культурного кода. Когнитивный анализ образов рая и ада в кинодискурсе позволит выявить ключевые ментальные репрезентации и концепции, отвечающие представлениям о них современного общества.

«КУДА ПРИВОДЯТ МЕЧТЫ»: РАЙ И АД КАК СОСТОЯНИЕ

Фильм В. Уорда «Куда приводят мечты» (What Dreams May Come) снят в 1998 г. по мотивам одноименного романа Р. Матесона (сценарист Р. Басс). Если вдохновительницей лирического героя Данте в путешествии по загробному миру была пребывающая в раю его возлюбленная Беатриче, а Фаусту помогла избежать ада спустившаяся ему навстречу с небес Гретхен, то герой фильма Крис Нилсен (Р. Уильямс) ради покончившей с собой любимой жены добровольно отказывается от вечного блаженства. По сюжету Крис попадает в рай, где встречает своих умерших детей, а его вдова Энни (А. Шиорра) вскоре оказывается в аду. Таким образом, новозеландский кинорежиссер воплощает на экране не только визуальное пространство рая, но и картины ада. Мечты и сны пересекаются уже в названии картины.

Рай позиционируется как результат творческой работы сознания, субъективное пространство, сформированное прижизненными мечтами и способное к обновлению. Так, для дочери Криса моделью рая послужил игрушечный замок со сказочными персонажами, а для него самого было неожиданностью узнать в окружающем великолепном пейзаже написанную женой картину, изображающую домик их мечты среди гор и водопадов. Мир, поначалу целиком созданный из художественных красок (цветы растекаются в руках, трава «чавкает» под ногами), меняется вместе с состоянием героя. Нарастающая уверенность в том, что мысль реальна, а материя иллюзорна, позволяет ему наделять

⁶ «Христос св. Иоанна на кресте». 1951. Холст, масло.

⁷ Цикл спектаклей, поставленных в Экспериментальном театре «Крико-2» (Краков, 1975–1990).

окружающую действительность правдоподобием и по-новому ощутить свое тело — ступать по воде, летать, передвигаться с любой скоростью.

Крис не сразу узнает своих детей, хотя сын с первой минуты сопровождает его: в раю близкие предстают в незнакомом обличье, чтобы узнавание произошло не по внешним признакам, а благодаря внутреннему прозрению. С переходом в иное бытие духовная связь с женой не обрывается для главного персонажа — она осуществляется через семантику творческого акта. Так, в субъективном раю Криса появляется фиалковое дерево в цвету, внезапно оно превращается в голый засохший ствол, когда Энни в отчаянии уничтожает рисунок. Дерево становится символом трансформации ментального пространства от жизни к смерти. Создавая аллюзию на миф об Орфее и Эвридике, автор фильма отправляет своего героя в ад с миссией спасения.

Ад по отношению к раю существует в обратной проекции (вверх ногами), отражением которой является водная стихия. Условно говоря, чтобы вынырнуть в аду, нужно утонуть в раю. Ад, решенный как антирай, предполагает не спуск в глубины, а подъем на «верхние» этажи, где скопление грешников уплотняется. Американский кинокритик Р. Эберт в рецензии на фильм отметил, что с продвижением Криса по аду «образы становятся темнее и страшнее — Босх пересекается с Дали» [12]. В. Уорду не зачем выдумывать картины ада, ведь они в избытке присутствуют в литературе и изобразительном искусстве. Рецензент М. О'Салливан считает, что режиссер уделил много времени вопросу о природе смерти; по его мнению, ад воспринимается притягательным местом, насыщенным столь впечатляющими ужасами, сколь невыразительны удовольствиярая [13]. Визуально для Криса обитатели ада максимально сгруппированы, но каждый из них, вероятно, пребывает в плену собственного кошмара, как это происходит с Энни. В ее опрокинутом, разбитом на осколки и усохшем мире, населенном пауками страхов и угрызений, постепенно угасают последние бледные краски на единственной картине.

«Ад — для тех, кто не осознает, что он мертв», — говорит один из персонажей фильма. Другими словами, сознанию тех, кто пребывает во власти временных земных форм жизни, жизнь вечная недоступна. С этой позицией созвучна трактовка К.С. Льюиса: земная жизнь «для тех, кто предпочтет ее небу, станет частью ада, для тех, кто предпочтет ей небо, — частьюрая» [14, с. 79]. Если потусторонняя реальность структурирована мечтами, то, надо полагать, мечты Энни никогда не выходили за пределы их земного семейного счастья. Вместе с тем очевидно, что и мечты Криса, осуществленные в раю, тоже непосредственно связаны с семьей. Об этом свидетельствует и картина жены, ставшая прототипом его посмертной действительности, и встреча с детьми, любимой собакой

и старым другом, и неоднократно произнесенная им фраза «ты нас не знаешь», как бы отделяющая «своих» от «чужих». Чтобы «закрыть гештальт», в небесном раю Крису мучительно не хватает любимой жены, как и ей невозможно сохранить жизнь без него на руинах земногорая. Возникает ощущение неразрывной связи двух противоположных аспектов одного целого, метафизика которой поэтизирована в известных строчках О. Хайяма: «Ад и рай — не круги во дворце мироздания, / Ад и рай — это две половинки души»⁸.

Рассматривая в иносказательном ключе события фильма «как символическое выражение опыта души» [15, с. 217], можно отметить, что большую роль в визуализации этого опыта в кинокартине играет образ воды. Вода — символ жизни в природе, включая сферу бессознательного и процессы смерти и воскрешения [16], — присутствует в большинстве сцен. В земной жизни это встреча на воде, обливание друг друга водой из шланга, объяснение под проливным дождем, вода на дороге в момент аварии, водопады и реки на картине мечты. В потустороннем мире вода — основа трансформации (погружение в воду и хождение по воде), она становится связующей субстанцией между раем и адом (путешествие реализуется как плавание, вода разделяет и отражает миры). Вода отсутствует в аду, поскольку там нет жизни, и она вновь заполняет экран в момент новой встречи в финале. Идея финала — самопожертвование во имя любви вознаграждается воссоединением героев в новом воплощении — объединяет концептуальные пространства христианского и буддийского учений о душе. Е.Н. Ковтун трактует «мир посмертия» в романе Р. Матесона «Куда приводят мечты» как временный промежуток между земными инкарнациями, предназначенный для осмысления прошлого опыта, из которого душа должна извлекать нравственные уроки, чтобы совершенствоваться «и в конечном итоге слиться с демиургом» [17, с. 49]. То же верно и для фильма.

Представление о рае и аде в киноинтерпретации В. Уорда не вписывается в традиционную концепцию вечного посмертного ожидания Страшного суда. Положение праведников и грешников следует рассматривать как символические аспекты сознания, а рай и ад — как временное амбивалентное состояние души в процессе непрерывной трансформации. Таким образом, фильм «Куда приводят мечты», раскрывая картину внутреннего мира, мира души, возвращается к идее совершенствования человека на долгом пути к обретению Царствия Небесного, под которым подразумевается «состояние сердца, а отнюдь не то, что находится “над землей” и грядет “после смерти”» [18, с. 52].

⁸ Перевод Г. Плисецкого (<http://www.khayyam.nev.ru/plisecky.shtml>).

«НЕБЕСНЫЙ СУД»: ФИКТИВНАЯ ФОРМА ЖИЗНИ

Художественная кинолента «Небесный суд», снятая в 2011–2014 гг. А. Званцовой по ее же сценарию, представляет сложившуюся авторскую концепцию посмертного бытия, которая для многих российских зрителей стала смысловым ориентиром. Если в фильме Уорда инобытийное пространство субъективно и форма существования в нем подражает сновидению, то визуальное пространство мира мертвых в картине Званцовой стремится к объективности, а порядок действий персонажей максимально приближен к привычному земному. Души умерших людей попадают на остров, где над ними в трехдневный срок свершается высший суд, по приговору которого они направляются в «сектор покоя» или в «сектор раздумий», аналогичные раю и аду. Остров «функционирует» как многоэтажное министерство-распределитель, в котором работу выполняют так называемые мертвые души, призванные временно на различные должности, связанные с судебным процессом. Дело каждой вновь прибывшей души рассматривается по всей форме человеческого закона, которая включает предъявление обвинения прокурором, защиту в лице адвоката, прения, допрос свидетелей, мнение судьи и финальный вердикт, выносимый двенадцатью присяжными.

Режиссер создает целостную и убедительную картину посмертных событий, которая мало у кого ассоциируется с пародией на тему Страшного суда, как очевидной пародией на устройство подземного царства Плутона воспринимается пьеса Аристофана «Лягушки». Между тем иронией, местами переходящей в откровенный сарказм, пронизаны все смысловые детали общей конструкции киноповествования. Обвинение «по последнему деянию» превращается в мем даже для зрителей, сцена из «Гамлета»⁹ становится руководством к действию в «небесной канцелярии», где данные на всех прибывших собраны, распечатаны, подписаны, рассортированы и хранятся в четко установленном порядке. Во всем чувствуется проявление человеческого интеллекта: в шахматных баталиях адвоката (М. Пореченков) и прокурора (К. Хабенский), в схемах получения контрабандных товаров из мира живых, в логически оправданных командировках на землю в специальных, искусственно созданных телах, хранящихся под строгим контролем и выдающихся под роспись только особым должностным лицам. Исключитель-

но человеческая природа сквозит и в решениях суда присяжных, и в полномочиях инквизиторской проверки судопроизводства, и в хитроумных способах обхождения прописанных законов. Таким образом, профанируется и высмеивается сама идея высшего суда как суда совести, которая, по мысли Н. Бердяева, «есть как бы голос Божий в человеке» [19, с. 276]. Нельзя не согласиться с Бердяевым в том, что идея справедливости как мстительной радости и желания ада врагу и порождает вечный ад как «переживание безбожия» [19, с. 278]. Ад феноменизируется благодаря человеческой воле.

В режиссерской интерпретации А. Званцовой земля и ад сливаются в единое пространство с идеей посмертного продолжения жизни, подобной земной, охватывая и «сектор раздумий», и всю «небесную канцелярию». Ментальные репрезентации ада представляют собой смешанные смысловые пространства — постмодернистское соединение в христианской модели разнородных элементов, включая ряд адаптированных античных образов. Лодочника Харона на переправе сменили безликие стражи, полномочия Купидона присвоило мафиозное семейство Аморе образца «Крестного отца». В результате их «безответственного» выстрела в потустороннем мире повторяется в неожиданной версии история Орфея, вызволяющего Эвридику из пещерного лабиринта «сектора раздумий». Снами мертвых и живых распоряжается работница отдела сновидений Морфея (И. Дапкунайте), обеспечивая свидетельские показания и компрометирующие материалы для нужд судебных процессов.

Если в предыдущем фильме в одной смысловой связке находятся сон и мечта, то здесь неразрывны понятия сна и смерти. Как отмечает М. Элиаде, с давних пор смерть сравнивалась со сном, который одновременно означал незнание и забвение, поэтому в разных религиях «миссия пробуждать сознание людей имеет божественное значение» [20, с. 122]. Погружаясь в сон или опьянение, душа забывает свою истинную суть. Пробуждение приносит ей спасение, «обретение своей идентичности, познание своего небесного происхождения» [20, с. 125]. В свете этой идеи показательно, что в фильме «Небесный суд» души умерших людей регулярно спят (каждый в своей многодверной ячейке, как в сотах) и даже принимают снотворное. У них нет шансов пробудиться, следовательно, все они в аду, до суда или после него. Создается впечатление, что жизнь — это сетевая игра, после смерти физического тела ее можно продолжить на другом уровне в теле тонком, и тогда высший суд, как часть все той же игры, превращается в фикцию.

С точки зрения Ф. Ницше, смысловые подмены понятий «Царство Божие», «Страшный суд», «вечная жизнь» привели к тому, что созданный воображением человека мир фикций «отличается в худшую сторону от мира сновидений: сновидение отражает действительность, а фикция ее фаль-

⁹ Сцена, пропагандирующая антигуманность, в которой принц воздерживается от убийства молящегося Клавдия, чтобы тот не попал в рай, а был убит в момент злодеяния, которое повлекло бы адское наказание.

сифицирует — обесценивает, отрицает» [18, с. 29]. Следует отметить, что одна из причин искажения их смысла кроется в буквальной трактовке символических или аллегорических образов. Так, на русских иконах XIV—XVI вв.¹⁰ Страшный суд изображен в византийской традиции: от престола Божия исходит свет на праведников и огненная река на грешников. Представляется, что уже от источника небесный огонь поляризуется (одним — любовь, другим — геенна огненная), однако качество исходящего огня — света для всех одинаково, а восприятие его разное. Попадая в один и тот же поток, чистые души (святые) чувствуют блаженство и начинают светиться, а замусоренные грехами, как объясняют Ориген и преподобный Исаак Сирий¹¹, испытывают боль от возгорания грехов и страдают. Так рай для одних может быть адом для других. Становится очевидным, что ментальные репрезентации ада и рая на основе произведений искусства существенно различаются в зависимости от концепции, которой придерживается интерпретатор.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ДИСКУРСА

Воплощенные в рассмотренных фильмах режиссерские концепции в контексте общей траектории развития ментальных образов — от рая как точки зарождения нового цикла (трансформация души через смерть и возрождение) до утверждения трехуровневой структуры бытия «рай — земля — ад» с последующей интеграцией смыслового пространства ада в другие уровни — следует назвать полярными. Условно их можно разделить на иррациональную и рациональную концептуальные позиции с опосредованным влиянием доктрин буддизма и атеизма. Первая — рай и ад как состояние сознания — включает позитивный сценарий процесса внутреннего перерождения: смертный сон и пробуждение души. Вторая — рай и ад как фиктивная форма жизни / игра в жизнь — включает негативный сценарий подмены внутренней реальности формальностью: смерть как бесконечный сон.

Следует отметить, что в истории русской философско-религиозной мысли доминирует критическое отношение к бесконечному существованию после смерти [21, с. 150] и к учению о вечном аде [19, с. 279]. Убежденность Н. Бердяева в том, что конечная судьба души не может осуществить-

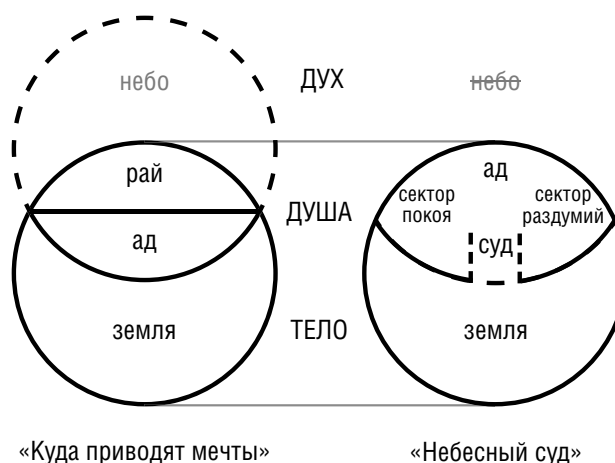


Рис. Схема когнитивных моделей рая и ада

ся в краткий миг от рождения до смерти, находит объяснение в словах Вл. Соловьева: для преодоления божественным началом злой воли необходимо, «чтобы божественный Логос родился в самой душе, не ограничивая и не просвещая, а перерождая ее» [21, с. 180–181]. Парадоксально, что фильм «Куда приводят мечты», казалось бы выросший из inferнальных фантазий Босха и Дали, не смело, но утверждает высшую идею совершенствования души, тогда как «Небесный суд», созданный в атмосфере когнитивной рефлексии на тему духовности, подменяет божественный закон в жизни человека властью земных законников.

Для заключительного обобщения метафизического опыта, сокрытого в рассмотренных образах рая и ада, важно воссоздать схему их ментального положения в авторской картине мира.

В структуре вертикального взаимодействия сфер неба и земли как репрезентации духовного и телесного бытия рай и ад в трактовке В. Уорда, как и «адская канцелярия» в интерпретации А. Званцовой, условно оказываются на пересечении сфер и представляют собой смешанное концептуальное пространство (рис.). Итак, небо соотносится с понятием «дух», а земля — с понятием «тело», следовательно, пространство ад/рай органично соотносится с понятием «душа». На схеме отчетливо видно, что в заданной системе координат область преисподней, традиционно завершающая триаду «небо — земля — ад», претерпела заметную трансформацию. Если ранее «считалось точно установленным, что ад находится где-то в подземных безднах, а рай обязательно в небесах» [9, с. 332], то в современной когнитивной модели «ад» располагается между «небом» и «землей» в пределах внутреннего мира, не теряющего связи с земным существованием. При этом небесный рай, аналогичный Царствию Небесному, ментально слабо проявлен («Куда приводят мечты») или полностью отсутствует («Небесный

¹⁰ Иконы Успенского собора Московского Кремля, иконы новгородской школы.

¹¹ Сирийский мыслитель и подвижник VII века.

суд»), а земной рай непосредственно пересекается с адом или поглощается адом, отражая сущностную природу человеческой души в эпоху технической эволюции.

Подводя итог, можно констатировать: изучение художественных интерпретаций ада и рая, включая моделирование концептуальных (субъективных авторских) позиций и сценариев трансформации образа души, позволяет составить представление о внутренних интенциях общества и ресурсе духовных знаний (или проблеме их искажения), транслируемых через конкретные произведения искусства в определенный период времени.

Список источников

1. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. Москва : Академический проект, 2009. 303 с.
2. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Республика, 1994. 527 с.
3. Хангельдиева И.Г. Гуманистика в цифровую эпоху: новый ренессанс? // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 6. С. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-564-573.
4. Адорно Т. Негативная диалектика / пер. Е.Л. Петренко. Москва : АСТ, 2014. 511 с.
5. Тармаева В.И. Ментальные репрезентации // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 11. С. 93–98.
6. Втюрина Т.А. Ментальная репрезентация мотивации: теоретические и эмпирические аспекты изучения // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. № 2–1. С. 145–152.
7. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск : Наука, 1993. 794 с.
8. Ориген. О началах. Самара : РА, 1993. 318 с.
9. Дживелегов А.К. Искусство итальянского Возрождения : учебное пособие. Москва : РАТИ — ГИТИС, 2007. 504 с.
10. Зедльмайр Х. Утрата середины / пер. С.С. Ванеяна. Москва : Прогресс-традиция ; Территория будущего, 2008. 640 с.
11. Арто А. Театр и его двойник : [сборник] : с прил. текста «Театр Серафима» / пер. с фр. и коммент. С. Исаева. Москва : МАРТИС, 1993. 192 с.
12. Ebert R. What Dreams May Come : reviews. October 02, 1998 // [сайт Роджера Эберта]. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/what-dreams-may-come-1998> (дата обращения: 18.07.2023).
13. O'Sullivan M. «Dreams»: Heaven help us // The Washington Post. 1998. October 2. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1998/10/02/dreams-heaven-help-us/3ee15167-0fc3-4500-9332-480a106f9591/> (дата обращения: 18.07.2023).
14. Льюис К. Любовь. Страдание. Надежда : Притчи. Трактаты. Москва : Республика, 1992. 432 с.
15. Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов : сборник / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.П. Сартр ; пер. с англ. А.А. Яковлева. Москва : Политиздат, 1990. С. 143–221.
16. Керлот Х.Э. Словарь символов : [Мифология. Магия. Психоанализ : перевод]. Москва : REFL-book, 1994. 601 с.
17. Ковтун Е.Н. «Интертекст Мира Посмертия» в фантастике XX–XXI вв.: функциональность художественной модели // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 4. С. 34–53. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-4-34-53.
18. Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов : сборник / сост. и ред. А.А. Яковлева. Москва : Политиздат, 1990. С. 17–93.
19. Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря / сост. и послесловие П.В. Алексеева. Москва : Республика, 1995. 383 с.
20. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. В.П. Большакова. Москва : Академический проект, 2017. 235 с.
21. Соловьев Вл. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров...»: Краткая повесть об Антихристе / сост. А.Б. Муратов. Санкт-Петербург : Художественная литература, 1994. 528 с.

Hell and Heaven: Film Interpretations of Images in the Context of Mental Representations

Victoria N. Alesenkova

Saratov State Conservatoire
named after L.V. Sobinov,
1 P. Stolypin Ave., Saratov, 410012, Russia
ORCID 0000-0002-3768-7024; SPIN 6723-6669
E-mail: alesenvic@gmail.com

Abstract. *The idea of applying the experience of cognitive analysis to visual works of art served as a prerequisite for studying the mental representations of hell and heaven on the basis of the most vivid cinematic images. Two films — “What Dreams May Come” (V. Ward, USA, 1998) and “Heavenly Judgement” (A. Zvantsova, Russia, 2011–2014) — were chosen as the research material. The center of scientific interest is the cognition of the “inner man” through art. The article outlines the trajectory of the development of individual and collective artistic interpretations of the afterlife within Christian culture. It is argued that the concept of hell has spread directly through objects of verbal and non-verbal creativity. This*

has significantly distorted the original doctrine of life as a path of spiritual transformation. By the will of man, the “infernal picture of the world” embraced the sphere of the Earth and was embodied in reality. At the turn of the 20–21 centuries, in the conditions of rapid technical evolution, there is a reassessment of metaphysical experience. A cognitive analysis of two directorial concepts — heaven and hell as a state of consciousness (V. Ward) and as a fictitious form of life (A. Zvantsova) — reveals an important qualitative change. It consists in the transformation of the concepts of the inner world in relation to the traditional vertical structure “heaven — earth — hell”. In the modern cognitive model, “hell” is located between “heaven” and “earth”. In the boundaries of the inner world (soul) hell directly intersects with or absorbs paradise, and heavenly paradise is practically absent. As a result of comprehending the screen images of heaven and hell in the context of the established mental representations, an updated picture of ideas about post-mortem existence and the nature of the soul is formed.

Key words: hell, paradise, image interpretation, conceptualisation, What Dreams May Come, Heavenly Judgement, mental representations, afterlife, nature of the soul, cognition, film studies, screen arts, philosophy of culture.

Citation: Alesenkova V.N. Hell and Heaven: Film Interpretations of Images in the Context of Mental Representations, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 358–366. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-358-366.

References

- Jung C.G. *Struktura psikhiki i arkhetypy* [The Structure of the Psyche and Archetypes]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2009, 303 p.
- Jaspers C. *The Origin and Goal of History*. Moscow, Respublika Publ., 1994, 527 p. (in Russ.).
- Khangeldieva I.G. Humanistics in the Digital Age: A New Renaissance? *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 6, pp. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-564-573 (in Russ.).
- Adorno T. *Negative Dialectics*. Moscow, AST Publ., 2014, 511 p. (in Russ.).
- Tarmaeva V.I. Mental Representations, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Buryat State University Bulletin], 2010, no. 11, pp. 93–98. (in Russ.).
- Vtyurina T.A. Mental Representation of Motivation: Theoretical and Empirical Aspects of the Study, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Herald of Vyatka State University], 2013, no. 2–1, pp. 145–152. (in Russ.).
- Hall M.P. *The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1993, 794 p. (in Russ.).
- Origen. *O nachalakh* [On the First Principles]. Samara, RA Publ., 1993, 318 p.
- Dzhivelegov A.K. *Iskusstvo ital'yanskogo Vozrozhdeniya: uchebnoe posobie* [Art of the Italian Renaissance: textbook]. Moscow, RATI — GITIS Publ., 2007, 504 p.
- Sedlmayr H. *Utrata serediny* [The Lost Center]. Moscow, Progress-Traditsiya, Territoriya Budushchego Publ., 2008, 640 p.
- Artaud A. *Teatr i ego dvoynik: S pril. teksta “Teatr Serafima”* [Theater and Its Double: With the Application of the Text “Seraphim Theater”]. Moscow, MARTIS Publ., 1993, 192 p.
- Ebert R. What Dreams May Come: reviews. October 02, 1998, *RogerEbert.com*. Available at: <https://www.roger-ebert.com/reviews/what-dreams-may-come-1998> (accessed 18.07.2023).
- O’Sullivan M. “Dreams”: Heaven Help Us, *The Washington Post*. 1998, October 2. Available at: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1998/10/02/dreams-heaven-help-us/3ee15167-0fc3-4500-9332-480a106f9591/> (accessed 18.07.2023).
- Lewis C. *Lyubov'. Stradanie. Nadezhda: Pritchi. Traktaty* [Love. Suffering. Hope: Parables. Treatises.]. Moscow, Respublika Publ., 1992, 432 p.
- Fromm E. *Psychoanalysis and Religion, Sumerki bogov: sbornik* [Twilight of the Gods: collection]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 143–221 (in Russ.).
- Cirlot J.E. *Slovar' simvolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow, REFL-Book Publ., 1994, 601 p.
- Kovtun E.N. The Universe of Afterlife Intertext in Fantasy of 20th–21st Centuries: The Functionality of Art Model, *Studia Litterarum*, 2022, vol. 7, no. 4, pp. 34–53. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-4-34-53 (in Russ.).
- Nietzsche F. The Antichrist: A Criticism of Christianity, *Sumerki bogov: sbornik* [Twilight of the Gods: collection]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 17–93 (in Russ.).
- Berdyaev N.A. *Tsarstvo Dukha i tsarstvo Kesarya* [Realm of the Spirit, and the Kingdom of Caesar]. Moscow, Respublika Publ., 1995, 383 p.
- Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2017, 235 p.
- Solovyev V.I. *Chteniya o bogochelovechestve. Stat'i. Stikhotvoreniya i poehma. Iz “Trekh razgovorov...”*: *Kratkaya povest' ob Antikhriste* [Lectures on the Godmanhood. Articles. Verses and Poem. From the Book “Three Conversations...”]: A Brief Tale of the Antichrist]. St. Petersburg, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1994, 528 p.

С.В. МИЛОВИДОВ

ОТ ЛАБОРАТОРИИ К ГАЛЕРЕЕ: ПЕРЕНОС ПРИНЦИПОВ КОНСТРУИРОВАНИЯ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯ САЙЕНС-АРТА

Станислав Вячеславович Миловидов,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
факультет креативных индустрий,
Институт медиа,
преподаватель
Школа дизайна,
Аспирантская школа по искусству и дизайну,
аспирант
Покровский бульвар, д. 11, Москва, 109028, Россия
ORCID 0000-0003-1406-5406; SPIN 1290-7832
E-mail: smilovidov@hse.ru

Реферат. *Сайенс-арт (science-art — научное искусство) рассматривается как художественная практика, в которой в качестве основного инструмента используются научные теории, концепции и лабораторное оборудование, а в основе творческого метода художников лежат принципы научного эксперимента. С помощью методов социологии науки и техники Б. Латура и С. Вулгара для изучения сайенс-арта обнаружено, что научный эксперимент становится основой этого направления современного искусства. Таким образом, сайенс-арт заимствует не только материальные предметы научного мира, но и способы конструирования научного знания, которые, согласно исследованиям Б. Латура, скрыты в специфике лабораторных практик. Ключевыми в данном случае представляются «приемы записи», которые в рамках производства научного знания замещают разнообразные данные, диаграммы, образцы*

и материалы, они становятся аргументом в академических дискуссиях. Для сайенс-арта аналог подобных письменных документов — кураторские тексты и экспликации к произведениям, которые могут быть размещены как напрямую в выставочном пространстве, так и образовывать сложную систему ссылок на различные исследовательские материалы, интервью с учеными, подкасты и пр. Эти тексты и медиатексты позволяют зрителю воспринять контекст творческого эксперимента художника и образуют специфический художественный комплекс «арт-объект — текст — аудитория». Вместе с лабораторными практиками сайенс-арт переносит зрителя в сферу искусства и механики конструирования научного знания, выполняя невольно популяризаторские и просветительские задачи. Однако концептуальная сложность произведений и ориентация на процесс научного исследования, а не на презентацию результатов возвращают человеку сомнение философского поиска и критический взгляд на научные изыскания как базовые элементы академического исследования.

Ключевые слова: сайенс-арт, современное искусство, социология науки, просвещение, научная лаборатория, наука и искусство, Бруно Латур, искусствование, техническая эстетика.

Для цитирования: Миловидов С.В. От лаборатории к галерее: перенос принципов конструирования научного знания в произведения сайенс-арта // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 367—376. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-367-376.

Среди множества направлений современного искусства сайенс-арт (science-art — научное искусство) занимает особое место. За последние несколько лет в России прошло большое число выставок, биеннале «Искусство будущего» в Мультимедиа Арт Музее (МАММ), тематических мероприятий, дискуссий и круглых столов, посвященных этому направлению. В крупных университетах¹ открываются или планируются образовательные программы, посвященные технологическому и научному искусству.

Отечественные исследователи для описания подобных практик часто используют различные термины и определения: научное искусство, научно-технологическое искусство, сайенс-арт, арт-сайенс, искусство науки и пр. Такое терминологическое разнообразие (а также варианты написания) свидетельствует о том, что данное направление находится в процессе становления в России и представление о нем в искусствоведческом поле концептуально сформировалось не полностью. Однако как отечественные, так и зарубежные исследователи сходятся во мнении (обсуждение этого вопроса встречается, например, в работах И. Рейхле [1, р. 7–10], Д.Х. Булатова [2], О.Е. Левченко [3, с. 132–135], В. Громовой [4, с. 311] и др.), что сайенс-арт — это «направление современного искусства, представители которого используют новейшие технологии, исследовательские методики и концептуальные основания для создания своих работ» [цит по: 4, с. 311]. Далее в статье термин будет использоваться именно в этой трактовке.

С каждым годом увеличивается количество научных работ, экспериментов, развиваются технологии. В современной науке возникают новые междисциплинарные области знания на пересечении естественных, гуманитарных и общественных наук (социобиология, нейролингвистика, когнитивная психология и пр.). Умножаются и креативные подходы художников. Они воплощают свои работы в самых разных формах, будь то перформанс (Р. Беккер, М. Лаваль-Жанте), интерактивные инсталляции (А.-М. Брандис, Т. Фойештайн), фотоили видеоработы (Э. Бергер, А. Иномату), и это далеко не весь список.

Таким образом, эмпирически выработанные критерии начинают размываться в связи с постоянным расширением художественной практики, и сайенс-арт как направление в искусстве пополняется «серыми зонами», требующими уточнения. К тако-

вым относится множество произведений, созданных с помощью нейросетевых алгоритмов, обращающихся к трудной проблеме сознания [5]; или радикальные спекулятивные работы на пересечении сайенс-арта, медиаискусства и современной философии, в которых за генеративным видеорядом «кинотеатра для растений»² могут скрываться отсылки к исследованиям в области апиологии³; традиционный музыкальный фольклор Сванетии и технические возможности современного машинного обучения. Таким образом, сайенс-арт смешивается с выставками этнографической и научно-популярной направленности, а в некоторых случаях даже научно-фантастической.

В рамках настоящего исследования в качестве основной гипотезы выдвигается предположение о том, что художники направления сайенс-арт, заимствуя лабораторные практики как средство художественной выразительности, переносят в сферу искусства методы конструирования научного знания. При этом сайенс-арт не репрезентирует результаты научных исследований, хотя подобные задачи регулярно обсуждаются и продвигаются различными научными институтами, а представляется специфической практикой современного искусства, в которой нашли отражение проблемы философии науки и социологических исследований деятельности лабораторий.

Так, авангард в искусстве начала XX в. воспринял установки эпохи модерна с его рационализацией, утверждением прогресса в познании и в различных областях общественной жизни. Стоит вспомнить манифесты Ф. Маринетти и К. Малевича с их идеями улучшения мира. По замечанию искусствоведа Л. Хендерсона, открытие рентгеновских лучей, радиоактивности и электронов способствовало появлению новых образов благодаря инструментам, визуализирующим невидимое: спинтарископу, газоразрядной трубке, камере Вильсона, — а также развитию новых эстетических принципов в искусстве, основанных на стремлении передать «динамический поток энергии» [6, р. 128]. Так же и сайенс-арт аккумулировал разнонаправленные устремления идей пост- и метамодерна, критики антропоцентризма, плоской онтологии и акторно-сетевой теории в попытке под разными углами взглянуть на современную науку (преимущественно на естественные и технические направления) с ее собственными большими нарративами (стандартная модель, теория Большого взрыва и др.).

² Художники Ю. Вергазова и Н. Ульянов создали серию аудиовизуальных работ для растительного кинотеатра, идея которого возникла на основе исследований в области восприятия растениями звука и электромагнитного излучения (Выставка Svan/Nectar. Электромудей в Ростокино, Москва, 18 марта 2021 г.).

³ Апиология (от лат. *apis* — пчела и др.-греч. *λόγος* — слово) — раздел энтомологии, изучающий медоносных пчел.

¹ Например, в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики», Национальном исследовательском технологическом университете «МИСиС», Санкт-Петербургском национальном исследовательском университете информационных технологий, механики и оптики и др.

Исследователи отмечают, что сайенс-арт, с одной стороны, использует научные методы и инструментарий, а с другой — в противоположность научному подходу стремится к преодолению рациональности. Так, по наблюдениям Д.Х. Булатова, рациональность — это главное ограничение, которое «прививается» молодым ученым или инженерам в процессе обучения и специализации [7]. Российские ученые Т.С. Ахромеева, Г.Г. Малинецкий и С.А. Посашков высказывают мысль, что современный научно-технический прогресс слишком поверхностно затрагивает знание «об эмоциональной вселенной и почти не касается интуиции» [8, с. 121]. А исследовательница из США К. Ренк приходит к выводу, что наука в принципе ассоциируется с рационализмом и культом разума в его высокомерных и бесчувственных формах, которые возвышают до крайнего превосходства определенную узкую форму человеческого мышления. Если политикой колониальных империй стало покорение «дикости» и привнесение порядка и рациональности в жизнь «нецивилизованных» народов, то имперская наука превозносит разум над всеми другими подходами к познанию, предполагает, что реальность не является целостной и что природу можно и нужно покорять [9, р. 25].

Наиболее значимыми для целей данного исследования представляются работы Б. Латура, как специалиста по научным практикам, деятельности академических институций и лабораторий, которые задействуют те же процессы и инструменты, что и сайенс-арт [10; 11]. Б. Латур предпринял попытку пересмотреть взаимоотношения науки и общества как искусственный конструкт фактов и ценностей, требуемый для производства знания. Он отмечал, что «всякий раз, как мы пытаемся смешивать научные факты с эстетическими, политическими, экономическими и моральными ценностями, мы ставим себя в затруднительное положение. Если мы во всем соглашаемся с фактами, то все человеческое попадает в сферу объективности, становится чем-то предсказуемым и поддающимся расчету. Если мы во всем ориентируемся на ценности, то природа оборачивается зыбким мифом, растворяется в поэзии и романтике; все становится душой и духом» [10, с. 11].

НАУЧНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КАК ОСНОВА

Чтобы проанализировать, как художники работают с научным знанием в рамках сайенс-арта, очевидным стартовым условием исследования становится формирование представлений об основаниях, характеризующих это направление в искусстве, и способах его презентации

в выставочном пространстве. Для решения этой задачи требуется обнаружить, что объединяет научный эксперимент, лабораторное оборудование и другие предметы, имеющие отношение к практикам научного познания. Подобные исследования проводились в рамках социологии науки и техники Б. Латуром и С. Вулгаром, чьи методы и подходы будут использованы в дальнейшем. Базовой предпосылкой для этого служит предположение, что кураторские тексты и экспликации к произведениям, содержащие информацию о научной базе работы, представляют некий аналог того «письменного документа (записи)», который, согласно Б. Латуру, создается в результате исследовательской деятельности ученого, когда «фрагменты материи» (подопытные крысы, элементарные частицы, химические реактивы и т. д.) посредством «наблюдения или автоматической фиксации прибором или записывающим устройством превращаются в диаграммы, таблицы с цифрами и в конечном счете в публикацию в научном журнале» [11, с. 100–101].

Текст научной статьи и кураторский текст — это репрезентации системы взаимосвязей разнородных объектов, принадлежащих к категории научного, которая и определяет то, что мы называем научным знанием. В случае академической статьи происходит его приращение, в случае же кураторского текста возникает художественное высказывание, при этом материальная составляющая в обоих случаях совпадает. Как отмечал американский исследователь М. Маклюэн в середине XX в., содержанием любого средства коммуникации всегда является другое средство коммуникации; тогда содержанием телеграфа является печатный текст, представляющий собой слова, что, в свою очередь, является воплощением устной речи, а устная речь или, например, абстрактная живопись — это результат отображения процесса мышления, который сам по себе невербален [12, р. 6–7]. Однако, рассуждая в рамках подобной парадигмы, можно предположить, что содержанием научной статьи как письменного документа является не только и не столько устная речь, сколько научный опыт, основа которого — это действительный процесс мышления ученого. Техническим основанием или физической субстанцией для него также служат компьютеры, различные приборы, реактивы и вещества, подопытные животные и бесчисленное множество других связанных с наукой предметов. Таким образом, возникают весьма сложно организованные системы посредников, что ведет к трудностям анализа их взаимодействия и картографирования.

С подобной проблемой применительно к изучению современной скульптуры столкнулась американская исследовательница и искусствовед Р. Краусс [13]. Она отмечала, что понятием «скульптура» во второй половине XX в. назывались самые не-

ожиданные вещи. «Скульптура и живопись, демонстрируя чудеса эластичности, показывают, что значение любого термина из сферы культуры можно расширить настолько, чтобы вместить туда все что угодно» [13, с. 273]. Она ввела собственный концепт «парадигмы средства», она рассматривает это как основу всех возможных вариаций, доступных физической субстанции: например, основанием для пигмента могут служить как холст, так и деревянная панель, витражное стекло или оштукатуренная стена [14, р. 17]. Таким образом, Р. Краусс пытается переопределить представление о живописи и скульптуре, чей инструментарий стремительно расширялся. Для произведений сайенс-арта подобной физической субстанцией как раз и становится лабораторное и научно-исследовательское оборудование, а парадигмой средств — научный опыт.

Рассмотрим две работы художников направления сайенс-арт. Первая — One Tree ID немецкой художницы А.-М. Брандис, которая посвящена процессам коммуникации между растениями. В ее основе — исследования, проводимые международной научно-исследовательской станцией SMEAR⁴ в Финляндии. Лаборатория несколько десятилетий занимается инструментальным изучением Земли как комплексной и нелинейной системы с целью расширения представлений о физических, химических и биологических процессах взаимодействия земной поверхности и атмосферы на всех уровнях — от локального до глобального [15]. Соответственно, в рамках различных климатических проектов проводятся измерения химического состава воздуха, в том числе аэрозолей и летучих органических соединений, содержащихся в нем. В арт-проекте художница использует процесс выделения растениями летучих органических соединений, которые человек определяет как аромат леса. С помощью этих химических веществ растения взаимодействуют друг с другом. Посетителю предлагается принять участие в подобного рода коммуникации, нанося, например, на кисти рук специальный парфюм, содержащий те самые летучие органические соединения. Вторая работа — «Ауторадиографическое исследование ландшафта» (рис. 1) — принадлежит финскому художнику Э. Бергеру. Автор обращается к исследованиям естественного радиационного фона земли: мир радиоактивен, и примерно 82% поглощенных человеком доз радиации возникают из естественных источников [16]. Фиксируя природное гамма-излучение на пленку, художник представляет его в серии фоторабот как неотъемлемую часть ландшафта нашей планеты.

Каждое произведение использует свой собственный набор приборов и материалов для научного



Рис. 1. Эрих Бергер. Ауторадиографическое исследование ландшафта. Выставка New Elements. Новая Третьяковка, Москва, 2022. Фото автора

исследования. Подобный инструментальный подход к определению границ художественной практики привел к появлению «узкодисциплинарных» направлений в искусстве: био-арт, нано-арт, робо-арт, нейро-арт и др. Однако общим местом этих работ является обращение к научному знанию, которое можно обнаружить как посредством прямых ссылок на научные институты и публикации, так и путем анализа сокрытых в тексте косвенных маркеров, указывающих на те или иные научные исследования.

В рамках социологии науки и техники ранее уже проводились исследования практик получения и распространения научного знания. Так, Б. Латур, изучавший деятельность лабораторий, утверждал, что именно записи делают науку строгой, а эксперимент воспроизводимым, они конструируют современную физику, химию, биологию и другие науки [17]. В случае сайенс-арта именно такая научная запись становится основой художественного высказывания, так как представляет собой материальное воплощение теории, гипотезы или концепта исследования и объединяет разнообразное лабораторное оборудование в единое пространство.

Сайенс-арт, отчасти перенося лабораторию в выставочное пространство, заимствует академическое отношение к научной записи в процессе художественной коммуникации. Произведение создает ощущение повторяемости и проверяемости художественного опыта, текст в нем служит обозначением правил и инструкций для взаимодействия с аудиторией, которая становится соисследователем. Роль научной записи в работах сайенс-арта играют кураторский текст или экспликация, помещенные в выставочное пространство, или текст художника, опубликованный, например, на личном интернет-ресурсе. В результате формируется худо-

⁴ Station of Measuring Forest Ecosystem (SMEAR) — станция измерения лесной экосистемы.



Рис. 2. Анна Кабирова. One artsapiens ID. Выставка «Пространство сообщения. От знака до ощущения». Галерея Краснохолмская, Москва, 2023. Фото автора

жественный комплекс «арт-объект — текст — аудитория», который представляется базовой оптикой для рецепции и анализа этого вида изобразительного искусства.

Следует отметить, что данную коммуникативную роль выполняют не только в прямом смысле печатные тексты, но также и любые медиатексты, сопровождающие произведения. Сегодня на выставках в поисках новых форм общения с аудиторией кураторы задействуют, в частности, форматы видеointервью с художниками и учеными, подкасты и дополненную реальность.

Например, российская художница А. Кабирова в своих работах обращается к мультисенсорному опыту в восприятии окружающей действительности и коммуникации. Так, произведение One artsapiens ID (рис. 2) на выставке «Пространство сообщения. От знака до ощущения»⁵ выполнено в виде ольфакторных и генеративных скульптур, которые представляют собой колбы с химическим составом, чувствительным для обоняния человека, и определенным образом соответствующий ему видеоряд на экранах. Научной основой работы стали исследования в Центре нейробиологии и нейрореабилитации им. В. Зельмана Сколковского института науки и технологий (Сколтех), посвященные изучению коры головного мозга. Цель эксперимента — определить участки мозга, отвечающие за восприятие цвета, и его реакцию при одновременном воздействии первичных цветов (желтого, красного, синего), звука и аромата. А. Кабирова рассуждает о том, что ожидает человечество в будущем, когда люди смогут выращивать «думающие субстанции», обладающие чувствами и наделенные творческими способностями, предвещая необходимость вза-

имодействия с нечеловеческими агентами и возникновение новых способов коммуникации, как вербальных, так и чувственных [18]. Помимо самого арт-объекта и текста экспликации к нему, работа представлена серией видео- и аудиоматериалов на YouTube и izi.TRAVEL с участием руководителя исследовательской группы Сколтеха М. Шарая и автора теории перевода цвета в звук Д. Старова, а также фильмом-исследованием о проекте One artsapiens ID с участием самой А. Кабировой [18].

Таким образом, анализ текста или медиатекста позволяет выявлять специфику художественной коммуникации с использованием научной проблематики, методологии, материалов и артефактов научно-технического происхождения в качестве средств художественной выразительности. Сам кураторский текст, а также экспликация представляются ключевыми элементами произведения, которые обеспечивают взаимосвязь искусства и научного базиса в рамках художественной коммуникации.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ САЙЕНС-АРТА В ФОКУСЕ СОЦИОЛОГИИ НАУКИ Б. ЛАТУРА

Используя в качестве выразительного средства научный эксперимент, невозможно избежать влияния современных подходов, конструирующих научное знание, поэтому сайенс-арт как направление мог появиться только в современной культуре, где существует четкая граница между наукой и искусством. Однако так было не всегда. Например, в античной Греции не проводилось подобное различие, предполагалась нераздельность искусства, природы, ремесла, науки и жизни. «Искусство, ремесло и наука для грека одно и то же, даже терминологически, и главный вдохновитель всего этого — Гомер с его искусством, данным богами, с его художественным творчеством, неотличимым от мысли и знания» [19, с. 244]. В свою очередь, различные мифологические традиции связывали «кузнеца, шамана, поэта и ремесленника в общую фигуру» [20].

Разделение науки и искусства возникло в трудах Аристотеля, а стремительный разрыв произошел в Новое время, когда на смену алхимикам и ученым-универсалам, которые находились в поисках тотального знания, объединяющего науку, искусство и технику [21], стали приходить научные сообщества, академии и лаборатории со своей специализацией, распространяя принципы доказательности, опыт, наблюдение и практику. И. Кант, в частности, провел границу по способу восприя-

⁵ Галерея Краснохолмская, Москва, 4 марта — 14 мая 2023 г.

тия окружающего мира — посредством логических умозаключений или эстетического восприятия [22, с. 41]. В работах Г. Гегеля также встречался тезис о том, что наука «тесно связана с абстрактным мышлением, исключая воображение, которое связывалось с художественной деятельностью» [23, с. 81]. Уже в XX в. Т. Кун в работе «Структура научных революций» приходит к выводу, что ученый перестает быть носителем особого сознания и первооткрывателем истины, а занимается решением головоломок [24, с. 75–77]. Исследователь становится технологом со стандартизированным инструментарием и типовой методологией научного поиска. Искусство же во многом следовало магической традиции, которая подчеркивала, что разум имеет свои пределы в объяснении вселенной, и доверяла интуитивному знанию и воображению [9, р. 27]. Если рассматривать в данном контексте научный эксперимент как основу сайенс-арта, то можно обнаружить и элементы лабораторных практик, которые переходят в сферу художественного творчества.

Согласно исследованиям Б. Латура, «специфика науки заложена не в познавательных, социальных или психологических качествах, а в особом устройстве лабораторий, позволяющем осуществлять смену масштаба изучаемых явлений с целью сделать их удобочитаемыми» [25, с. 236]. Он выявил факторы, с помощью которых происходит конструирование научного знания: ликвидация границы между внутренним и внешним; изменение соотношения в масштабе и уровнях; и, наконец, процесс записи [25, с. 233].

В лаборатории осуществляется переход между внутренним и внешним. Внутри лаборатории изучаются феномены внешнего мира, чтобы затем полученные знания распространить вовне, конвертируя в практические решения и инновации. Для художественной практики сайенс-арта внешним является лаборатория, которая производит научное знание. Так, например, В. Громова отмечает, что для сайенс-арта могут применяться правила научных институций, которые требуют, чтобы новые теории или технологические решения были соотнесены с уже существующими [4]. В своей художественной практике она обращалась, например, к исследованиям американской художницы К. Любар [26] и работам российского медицинского физика Н. Блинова [27]. Подобный подход встречается и в других примерах, описанных выше (А.-М. Брандис, Э. Бергер, А. Кабинова и др.)

Художник, как и ученый, на первом этапе обращается к академическим публикациям и лабораториям, создавая отношения между научной и художественной практикой. Вне галереи художник уступает ученому в компетенции, но внутри нее он работает с привычным материалом. Научные термины, понятия и формулы превращаются в мета-



Рис. 3. Posthuman Studies Lab. Vanadium bloom. Галерея «Среда», Москва, 2022. Фото автора

форы, представляющие понимание одной области опыта (обычно абстрактной) в терминах другой (обычно конкретной) [28]. Тем самым проявляется невидимое, например теория струн или принцип неопределенности Гейзенберга. Однако за редким исключением данный эксперимент существует только в тексте, который обнаруживает через специфическую форму искусства философское рассуждение об основах современной сциентистской и материалистической культуры.

Художники не ограничиваются лишь инструментальным использованием научного знания, они предпринимают попытки полноценно включиться в его производство. Сайенс-арт выходит за пределы художественных галерей — в лаборатории, демонстрируя новые способы представления научных исследований и технологических разработок. Примером тому служат материалы массмедиа о том, что работы на выставке «Частоты 3.0: волшебство свертехнологий»⁶ созданы при активном участии Сколтеха. Художники и ученые из творческого коллектива Posthuman Studies Lab совместно с РХТУ им. Д.И. Менделеева (выставка Vanadium Bloom⁷) предприняли попытку вынести реальные научные эксперименты из лаборатории в пространство искусства и изучить, как можно визуализировать опыты, вывести их за пределы экспериментальных установок и превратить в арт-объекты (рис. 3). Стратегический партнер выставки New Elements⁸ Лаборатория Касперского также акцентирует внимание на участии своих сотрудников в создании одной из работ. Таким образом, сайенс-арт стано-

⁶ Галерея «Ходынка», Москва, 22 сентября — 6 ноября 2022 г.

⁷ Галерея «Среда», Москва, 29 января — 11 марта 2022 г.

⁸ Государственная Третьяковская галерея, Москва, 18 ноября 2021 г. — 17 марта 2022 г.

вится «коммуникационным каналом с художественной ценностью, способным передавать сообщения между наукой, технологиями, инновациями и обществом» [29].

Однако в отличие от традиционных просветительских и научно-популярных проектов сайенс-арт нацелен не на представление результатов исследований и их значения, а на сам процесс производства научного знания. Для того чтобы сделать академический текст доступным для аудитории, как отмечает И.В. Богословская, в логике и композиции научно-популярного текста «происходит упрощение за счет редукции в цепочке умозаключений, опущения некоторых ее звеньев, поскольку строгая доказательность, очевидно, не является здесь доминирующей [30, с. 42–43]. Следствием этого процесса становится возникновение иллюзии экспертности у аудитории с опорой на авторитет автора, просвещение приобретает «прозелитические черты, а популяризатор становится кем-то вроде проповедника, противореча самой сути научного знания» [31, с. 100], что приводит к исчезновению базового, конститутивного элемента научного производства — сомнения [32].

Иначе складывается ситуация вокруг произведений сайенс-арта. При переносе лабораторных практик с их особенностями в галерею научное знание подвергается влиянию современного искусства, «знание представляется как опыт формы или стиля самого познания, нежели познание чего-то вроде факта или морального суждения напрямую» [33, с. 20]. Художники обращаются к сложным для интуитивного восприятия исследованиям, с большим количеством абстрактных научных метафор (абсолютно черное тело, планетарная модель атомного ядра, квантовые суперструны), переводя их на язык современного искусства, в котором произошел отказ от практики репрезентации окружающей реальности в пользу философии и критического взгляда на научные изыскания. Такой подход формирует сложную систему взаимосвязей и ссылок, создающих трансмедийное пространство научного поиска, которое оставляет у зрителя больше вопросов, чем дает однозначных ответов.

Сила кураторской концепции возникает благодаря изменению масштаба, когда такие радикальные идеи и направления философии, как, например, плоская онтология и спекулятивный реализм на макроуровне, сталкиваются с научной лабораторией и художественной галереей на микроуровне и, преломляясь в рамках естественно-научной парадигмы, описываются в обход научных методов — через метафору «ужаса» Ю. Такера [34, с. 20–30] или «подозрения» Б. Гройса [35, с. 25–29, 49]. Как только философское рассуждение, облеченное художником в научную метафору сайенс-арта, оказывается в выставочном пространстве, оно обнаруживает себя,

приобретая силу лабораторных практик, а зритель может стать участником эксперимента через предлагаемые приемы записи. Однако насколько далека аудитория от научных проблем, над которыми трудятся современные ученые, настолько же зрителю непросто воспринимать современных художников, что делает восприятие арт-объектов вдвойне сложным, и это служит фактором возвращения элемента сомнения в просветительскую практику.

Подводя итог, отметим, что анализ выставок сайенс-арта обнаруживает ключевую роль кураторского текста и экспликации по отношению к произведению как неотъемлемого элемента экспозиционного пространства. Таким образом, работы художников этого направления в искусстве необходимо анализировать в рамках художественного комплекса «арт-объект — текст — аудитория», что позволяет применить к практикам художественной коммуникации широкий инструментарий современной науки.

Подобные работы представляют собой систему, состоящую из научного и лабораторного оборудования и сопровождающего его кураторского текста, что представляется концептуально похожим на лабораторную практику, в которой научное знание рождается в результате трансформации материального компонента (приборы и образцы) в запись. Текст внутри художественного комплекса (или запись) приобретает ключевое значение в качестве прямого носителя (или медиума) художественного высказывания, поскольку в нем открываются критерии и научные основания работы художника, позволяющие отнести произведение к такому направлению в искусстве, как сайенс-арт.

Научный эксперимент как средство (медиум) привносит в художественные практики механики, связанные с конструированием научного знания. Сайенс-арт обращается не к результатам исследования, а к самому процессу, и ключевым фактором в таком случае становится правильный подбор метафоры для той области научного знания, которая становится частью художественного высказывания. В свою очередь, аудитория открывает для себя не факты, но пространство поиска, представляющее многоуровневое повествование, в котором рациональность перестает быть главным ограничением и возвращается сомнение философского поиска и критический взгляд на научные изыскания.

Список источников

1. Reichle I. Art in the Age of Technoscience : Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art. Wien ; New York : Springer-Verlag, 2009. 422 p.
2. Булатов Д. Вступление // Наука как предчувствие : [каталог выставки]. Москва, 2009. С. 12.

3. Левченко О.Е. Освоение природы средствами сайнс-арта: «естественное» и «технологическое» : дис. ... канд. культурологии. Москва, 2016. 399 с.
4. Громова В. Первый манифест «сайнс-арт»: к истории понятия // Искусствознание. 2022. № 4. С. 310–331.
5. Chalmers D.J. Facing up to the Problem of Consciousness // Journal of Consciousness Studies. 1995. Vol. 2, № 3. P. 200–219.
6. Henderson L.D. Illuminating Energy and Art in the Early Twentieth Century and Beyond: From Marcel Duchamp to Keith Sonnier // Energies in the Arts / ed. by D. Kahn. Cambridge (MA): MIT Press, 2019. P. 127–170.
7. Симпозиум «New Elements». 12 февраля 2022 г. Секция 1. Science-art сегодня: трансформации междисциплинарных сообществ // YouTube : Laboratoria Art&Science Foundation. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RyNLuLnoD7k> (дата обращения: 11.07.2023).
8. Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А. Взаимодействие искусства и науки в контексте синергетики // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 2. С. 116–127. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-116-127.
9. Renk K. Magic, Science, and Empire in Postcolonial Literature : The Alchemical Literary Imagination. New York : Routledge, 2012. 196 p. DOI: 10.4324/9780203156117.
10. Латур Б. Политика природы. Как привить наукам демократию. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 336 с.
11. Латур Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // Логос : философско-литературный журнал. 2017. № 2. С. 95–156.
12. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. London ; New York : McGraw Hill, 1964. 389 p.
13. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва : Художественный журнал, 2003. 317 с.
14. Krauss R. Under Blue Cup. Cambridge : MIT Press, 2011. 152 p.
15. Hari P., Kulmala M. Station for Measuring Ecosystem-Atmosphere Relations (SMEAR II) // Boreal Environment Research. 2005. Vol. 10, № 5. P. 315–322.
16. Shahbazi-Gahrouei D., Gholami M., Setayandeh S. A Review on Natural Background Radiation // Advanced biomedical research. 2013. Vol. 2, № 3. Art. № 65. 6 p. DOI: 10.4103/2277-9175.115821.
17. Latour B., Woolgar S. Laboratory Life : The Construction of Scientific Facts. Princeton : Princeton University Press, 1979. 294 p.
18. Кабинова А. Фильм-исследование. Проект One artsapiens ID / авт. проекта Анна Кабинова // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xwM6jS8MlxQ> (дата обращения: 17.07.2023).
19. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. Москва : АСТ, 2000. 846 с.
20. Смирнов Н. Искусство как алхимия или праксис всеединства // Художественный журнал. 2022. № 120. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/108/article/2378> (дата обращения: 11.07.2023).
21. Элиаде М. Азиатская алхимия : сборник эссе : пер. с рум., фр., англ. Москва : Янус-К, 1998. 604 с.
22. Кант И. Критика способности суждения. Москва : Искусство, 1994. 367 с.
23. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике : в 4 т. Санкт-Петербург : Наука, 2001. Т. 1. 330 с.
24. Кун Т. Структура научных революций. Москва : АСТ, 2009. 317 с.
25. Латур Б. Дайте мне лабораторию, и я переверну мир // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 211–242.
26. Lubar K. Color Intervals: Applying Concepts of Musical Consonance and Dissonance to Color // Leonardo. 2004. Vol. 37, № 2. P. 127–132. DOI: 10.1162/0024094041139283.
27. Блинов Н.Н. Глаз и изображение. Москва : Медицина, 2004. 320 с.
28. Kövecses Z. Extended Conceptual Metaphor Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 206 p.
29. Комлева Е.А. Сайнс-арт как форма коммуникации науки и инноваций для общества // Коммуникология. 2019. Т. 7, № 4. С. 169–181. DOI: 10.21453/2311-3065-2019-7-4-169-181.
30. Богословская И.В. Научно-популярный текст: сложность понимания: дис. ... канд. филолог. наук. Москва, 2001. 192 с.
31. Быкова К.С. Лингвокогнитивные механизмы формирования научного мифа в научно-популярном дискурсе: к постановке проблемы // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2022. № 4 (222). С. 96–106. DOI: 10.23951/1609-624X-2022-4-96-106.
32. Вахштайн В.С. Популяризация науки: от просвещения к мракобесию // YouTube : FutureBiotech. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8hMmPZT7Rws> (дата обращения: 11.07.2023).
33. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. 351 с.
34. Такер Ю. Ужас философии : в 3 т. Москва : Медленные книги, 2018. Т. 1 : В пыли этой планеты. 177 с.
35. Гройс Б. Под подозрением. Москва : Художественный журнал, 2006. 197 с.

*Иллюстрации предоставлены
автором статьи*

From Laboratory to Gallery: Transfer of Construction Principles of Scientific Knowledge into Works of Science-Art

Stanislav V. Milovidov

National Research University
“Higher School of Economics”,
11 Pokrovsky Boulevard, Moscow, 109028, Russia
ORCID 0000-0003-1406-5406; SPIN 1290-7832
E-mail: smilovidov@hse.ru

Abstract. *Science-art is seen as an artistic practice that uses scientific theories, concepts and laboratory equipment as its main tools, and the creative method of artists is based on the principles of scientific experimentation. Using the methods of the sociology of science and technology of B. Latour and S. Woolgar to study science-art, it is found that scientific experimentation becomes the basis (medium) of this direction of contemporary art. Thus, science-art borrows not only material objects of the scientific world, but also ways of constructing scientific knowledge, which, according to B. Latour’s research, are hidden in the specifics of laboratory practices. Key in this case are “recording techniques”, which replace various data, diagrams, samples and materials in the production of scientific knowledge, and which become an argument in academic discussions. For science-art, the analogue of such written documents are curatorial texts and explications of works, which can be placed both directly in the exhibition space and form a complex system of references to various research materials, interviews with scholars, podcasts, etc. These texts and media texts allow us to use them in the exhibition space. These texts and media texts allow the viewer to perceive the context of the artist’s creative experiment and form a specific artistic complex “art-object – text – audience”. Together with laboratory practices, science-art brings the art and mechanics of constructing scientific knowledge into the sphere of art, unwittingly fulfilling popularizing and educational tasks. However, the conceptual complexity of the works and the focus on the process of scientific investigation rather than on the presentation of results bring back to the viewer the doubt of philosophical quest and a critical view of scientific research as basic elements of academic enquiry.*

Key words: science-art, contemporary art, sociology of science, enlightenment, science laboratory, science and art, Bruno Latour, art history, technical aesthetics.

Citation: Milovidov S.V. From Laboratory to Gallery: Transfer of Construction Principles of Scientific Knowledge into Works of Science-Art, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 367–376. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-367-376.

References

1. Reichle I. *Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*. Wien, New York, Springer-Verlag, 2009, 422 p.
2. Bulatov D. Introduction, *Nauka kak predchuvstvie* [Science as Suspense]. Moscow, 2009, p. 12. (in Russ.).
3. Levchenko O.E. *Osvoenie prirody sredstvami sains-art’a: “estestvennoe” i “tekhnologicheskoe”* [Mastering Nature by Means of Science Art: “Natural” and “Technological”], Cand. cult. sci. dis. Moscow, 2016, 399 p.
4. Gromova V. First Manifesto of “Science-Art”: The Origins of a Notion, *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2022, no. 4, pp. 310–331 (in Russ.).
5. Chalmers D.J. Facing up to the Problem of Consciousness, *Journal of Consciousness Studies*, 1995, vol. 2, no. 3, pp. 200–219.
6. Henderson L.D. Illuminating Energy and Art in the Early Twentieth Century and Beyond: From Marcel Duchamp to Keith Sonnier, *Energies in the Arts*. Cambridge (MA), MIT Press Publ., 2019, pp. 127–170.
7. Symposium “New Elements”. February 12, 2022. Section 1. Science-Art Today: Transformations of Interdisciplinary Communities, *YouTube: Laboratoria Art&Science Foundation*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=RyNLuLnoD7k> (accessed 11.07.2023) (in Russ.).
8. Akhmeeva T.S., Malinetsky G.G., Posashkov S.A. Interaction of Art and Science in the Context of Synergetics, *Observatoriya kul’tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 2, pp. 116–127. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-2-116-127 (in Russ.).
9. Renk K. *Magic, Science, and Empire in Postcolonial Literature: The Alchemical Literary Imagination*. New York, Routledge Publ., 2012, 196 p. DOI: 10.4324/9780203156117.
10. Latour B. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018, 336 p. (in Russ.).
11. Latour B. Visualization and Cognition: Drawing Wings Together, *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*. Greenwich, CT, Jai Press Publ., 1986, vol. 6, pp. 1–40.
12. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, New York, McGraw Hill Publ., 1964, 389 p.
13. Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 2003, 317 p. (in Russ.).
14. Krauss R. *Under Blue Cup*. Cambridge, MIT Press Publ., 2011, 152 p.
15. Hari P., Kulmala M. Station for Measuring Ecosystem-Atmosphere Relations (SMEAR II), *Boreal Environment Research*, 2005, vol. 10, no. 5, pp. 315–322.
16. Shahbazi-Gahrouei D., Gholami M., Setayandeh S. A Review on Natural Background Radiation, *Advanced Biomedical Research*, 2013, vol. 2, issue 3, no. 65, 6 p. DOI: 10.4103/2277-9175.115821.

17. Latour B., Woolgar S. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1979, 294 p.
18. Kabirova A. Film-Research. Project “One Artsapiens ID”, *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=xwM6jS8MlxQ> (accessed 17.07.2023) (in Russ.).
19. Losev A.F. *Istoriya antichnoi ehstetiki. Rannyya klassika* [History of the Antique Aesthetics. Early Classics]. Moscow, AST Publ., 2000, 846 p.
20. Smirnov N. Art as Alchemy or the Practice of Unity, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 2022, no. 120. Available at: <https://moscowartmagazine.com/issue/108/article/2378> (accessed 11.07.2023) (in Russ.).
21. Eliade M. *Aziatskaya alkhimiya: sbornik essey* [Alchimia Asiatica: collected essays]. Moscow, Yanus-K Publ., 1998, 604 p.
22. Kant I. *The Critique of Judgment*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, 367 p. (in Russ.).
23. Hegel G.V.F. *Lektsii po ehstetike. V 4 t. T. 1* [Lectures on Aesthetics. In 4 volumes. Vol. 1]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, 330 p.
24. Kuhn T.S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Moscow, AST Publ., 2009, 317 p. (in Russ.).
25. Latour B. Give Me a Laboratory and I Will Turn the World, *Logos*, 2002, no. 5–6 (35), pp. 211–242 (in Russ.).
26. Lubar K. Color Intervals: Applying Concepts of Musical Consonance and Dissonance to Color, *Leonardo*, 2004, vol. 37, no. 2, pp. 127–132. DOI: 10.1162/0024094041139283.
27. Blinov N.N. *Glaz i izobrazhenie* [Eye and Image]. Moscow, Meditsina Publ., 2004, 320 p.
28. Kövecses Z. *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2020, 206 p.
29. Komleva E.A. Science Art as Science and Innovation Communication to the Society, *Kommunikologiya* [Communicology], 2019, vol. 7, no. 4, pp. 169–181. DOI: 10.21453/2311-3065-2019-7-4-169-181 (in Russ.).
30. Bogoslovskaya I.V. *Nauchno-populyarnyi tekst: slozhnost' ponimaniya* [Scientific-Popular Text: The Complexity of Understanding], Cand. phil. sci. diss. Moscow, 2001, 192 p.
31. Bykova K.S. Linguo-Cognitive Mechanisms for the Formation of a Scientific Myth in Popular Science Discourse: To the Statement of the Problem, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin], 2022, no. 4 (222), pp. 96–106. DOI: 10.23951/1609-624X-2022-4-96-106 (in Russ.).
32. Vakhshstein V.S. Popularization of Science: from Enlightenment to Obscurantism, *YouTube: FutureBiotech*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=8hMmPZ-T7Rws> (accessed 11.07.2023) (in Russ.).
33. Sontag S. *Against Interpretation and Other Essays*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014, 351 p. (in Russ.).
34. Thacker E. *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy: Vol. 1*. Moscow, Medlennye Knigi Publ., 2018, 177 p. (in Russ.).
35. Groys B. *Pod podozreniem* [Under Suspicion]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 2006, 197 p.

С. ЧЖЭН

РОЛЬ ИММЕРСИВНЫХ ИСКУССТВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ФЕНОМЕНОВ КУЛЬТУРЫ

Сяои Чжэн,

Дальневосточный федеральный университет,
Школа искусств и гуманитарных наук,
аспирант

Аякс п., д. 10, корп. 24, Владивосток,
Приморский край, 690922, Россия

ORCID 0009-0009-2881-1001

E-mail: xiaoyikata@foxmail.com

Реферат. Иммерсивное искусство — новая форма медиаискусства, которая опирается на теорию потока сознания, на стимуляцию различных человеческих чувств, нередко с помощью света достигается глубокое психологическое и физиологическое погружение аудитории в трансное сочувствие искусству. С точки зрения технических средств его можно разделить на виртуальную реальность, дополненную реальность, смешанную реальность и расширенную реальность. В статье дан анализ проблем использования технических средств иммерсивного искусства, рассмотрены достоинства и недостатки его применения в различных культурных экспозициях. Рассматриваются вопросы, возникающие при применении средств иммерсивного искусства к традиционной культуре (в данном случае к шаманской культуре). В ходе исследования обнаружено, что произведения иммерсивного искусства демонстрируют современную культуру значительно чаще, чем традиционную. На примере четырех технических средств при анализе произведений иммерсивного искусства автор описывает проблемы, которые существуют на данном этапе его применения. Цель работы — выявить и рассмотреть достоинства и недостатки включения в виртуальную реальность традиционных смыслов. В качестве задач работ следует выделить: ана-

лиз технических средств иммерсивного искусства, особенности воплощения традиционных смыслов в иммерсивном искусстве (на примере шаманизма). Автор утверждает, что виртуальные пространства, создаваемые иммерсивным искусством, в настоящее время тяготеют к чисто сенсорному опыту и не способны нести информацию о коннотации смыслов. В процессе создания произведений иммерсивного искусства художники имеют собственное понимание шаманской культуры и не могут воспроизвести шаманские ритуалы, поэтому возникает проблема невозможности интерпретировать культурный подтекст и показать глубину богатой традиционной шаманской культуры.

Ключевые слова: иммерсивное искусство, виртуальная реальность (VR), дополненная реальность (AR), смешанная реальность (MR), расширенная реальность (XR), иммерсивный опыт, шаманская культура, философия культуры, художественная культура, религиозная культура.

Для цитирования: Чжэн С. Роль иммерсивных искусств в интерпретации традиционных феноменов культуры // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 377–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-377-385.

Иммерсивное искусство (от англ. immersive — создающий эффект присутствия, погружения) является одной из форм партиципаторного искусства (искусства участия) и ценит опыт аудитории, «современные экранные постановки требуют от зрителя стать соавтором искусства» [1, с. 302]. Понятие «партиципаторное искусство» ввела американский историк искусства и художе-

ственный критик К. Бишоп [2, р. 1–9]. Искусство участия подробно изучено Р.С. Осминкиным [3]. Иммерсивное искусство взаимодействует с аудиторией в реальном времени, произведение, относящееся к этому направлению, неполноценно без участия аудитории, которая в какой-то степени также является создателем и частью произведения.

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ИММЕРСИВНОГО ИСКУССТВА

Иммерсивное искусство преодолевает разрыв между временем и пространством, между произведением и зрителем, между реальностью и виртуальностью с помощью технических средств. Развитие иммерсивного искусства привело к созданию метавселенной, и в будущем человечество, возможно, будет жить в мире, где виртуальное и реальное сливаются воедино. Человеческая культура должна быть унаследована и увековечена, поэтому художникам необходимо думать о том, как использовать иммерсивное искусство для его эффективной интеграции с традиционной культурой при создании произведений искусства.

В этом разделе рассмотрены четыре средства реализации иммерсивного искусства:

- ◆ технология виртуальной реальности (Virtual Reality, VR);
- ◆ дополненная реальность (Augmented Reality, AR);
- ◆ смешанная реальность (Mixed Reality, MR);
- ◆ расширенная реальность (Extended Reality, XR).

Виртуальная реальность относится к компьютерному созданию и моделированию виртуальной среды, которая погружает зрителей в виртуальный мир. VR-технология впервые была использована в 1929 г. для обучения пилотов, с тех пор она развивалась и теперь встречается в повседневной жизни, например в VR-играх, VR-очках и многом другом. В 1994 г. Г. Бурдеа и Ф. Койффе в книге «Технология виртуальной реальности» представили три характеристики VR-технологии: погружение (Immersion), взаимодействие (Interaction) и воображение (Imagination) [4, р. 4]. Китайский ученый Чжао Циньпин отмечает, что VR — это цифровая среда с компьютерной технологией в качестве ядра [5, с. 2]. VR-технология таит в себе определенные опасности в процессе применения. При использовании соматических устройств, таких как VR-очки, человек полностью погружается в виртуальный мир

и не может вовремя обнаружить реальные препятствия и другие опасности, поэтому при просмотре иммерсивных произведений искусства (с использованием VR) некоторые художники расчищают площадки или обводят определенную зону для пользователей, чтобы избежать опасностей, однако такой способ влияет на иммерсивный опыт зрителей.

Дополненная реальность отличается от виртуальной тем, что она должна зависеть от реального окружения. Проще говоря, AR можно представить как наложение виртуального пространства поверх реального окружения для достижения волшебного мира, который не может существовать в реальном мире. Впервые она была определена в 1994 г. П. Милгрэмом и Ф. Кишино с помощью концепции «реальность — виртуальность» [6]. AR ближе к реальной жизни, чем VR, поскольку дополненная реальность не может быть отделена от реальной среды. AR — более благоприятная среда для реализации иммерсивного искусства, способ ее наложения на реальность связывает виртуальный мир с окружающей средой в реальном мире, что можно сравнить с нанесением на карту объектов, которые существуют в реальном мире, и превращением их в часть виртуального мира [4].

Такой подход позволяет решить проблемы безопасности, возникающие при использовании VR из-за игнорирования препятствий в реальном мире. AR-технология в настоящее время широко используется в мобильных приложениях: например, в коротком видео с помощью различных фильтров AR-технология может позволить зрителям легко увидеть себя в 80-летнем возрасте, «путешествовать» таким образом во времени. Хотя при использовании AR-технологии в настоящее время возникает проблема конвергенции эффектов дополнения (из-за различных способов и различных сценариев применения), все равно AR принесет аудитории замечательный опыт погружения в новые эмоции.

Смешанная реальность содержит в себе как виртуальную, так и дополненную реальность и может пониматься как новая среда визуализации, возникающая в результате слияния виртуального и реального миров. С.В. Миловидов упоминает, что «трансмедийные повествования меняют способы создания и циркуляции произведений массовой культуры» [7, с. 41]. Будущее влияние MR на культурные коммуникации, как особой формы комбинированной технологии, в которой физические и цифровые объекты взаимодействуют в иной визуальной среде в реальном времени, существенно. Р. Азума с соавторами полагают, что технология смешанной реальности повышает реалистичность пользовательского опыта [8, р. 35]. MR должна

быть реализована в среде, где элементы проекта взаимодействуют друг с другом в реальном мире, — это сочетание виртуальной и дополненной реальности. Если это полностью виртуальный мир, то это виртуальная реальность, а если это просто наложение виртуального мира на реальную среду, то это дополненная реальность.

MR-технологии в основном используются в веб-трансляциях и прямом эфире. Природа MR в реальном времени позволяет значительно снизить затраты при использовании в таких областях, как веб-трансляции и телевидение. Раньше при телевизионном вещании ведущие должны были стоять в студии с построенными декорациями (в соответствии с требованиями сценария), ведущим нужно было переодеваться между эфирами в различные костюмы, что требовало дополнительных затрат. С появлением MR-технологии затраты на прямые трансляции в Интернете и на телевидении удалось эффективно контролировать, при этом ранее сложные студийные декорации заменяются зеленым экраном, а ведущие могут надевать зеленую одежду, чтобы облегчить процесс наложения спецэффектов на этапе постпроизводства. Фантастические сцены, ранее невозможные в реальной жизни, также могут быть наложены на прямой эфир с помощью MR-технологий и иметь гибкое взаимодействие с актерами или ведущими.

Расширенная реальность — это комбинация названных выше технологий. Такое сочетание нескольких технологий осуществляется с помощью различных технических средств для слияния виртуального мира с реальным, чтобы обеспечить аудитории незаметное для восприятия погружение в реальный и виртуальный мир. В своем исследовании Янь Циншань отметил, что между XR и VR существуют не только технические отличия, но и существенные различия в способе взаимодействия [9, с. 42]. XR, вероятно, является технологической основой будущего иммерсивного искусства. Фильм «Первому игроку приготовиться» (Ready Player One) описывает наполненный этой технологией игровой мир, в котором люди могут делать все, что захотят. В виртуальном мире под названием «Оазис» можно, например, танцевать в воздухе, мчаться по фантастической трассе или сражаться на межгалактическом поле боя. Вещи, которые невозможны в реальности, в будущем будут достижимы с помощью AR. Однако в настоящее время очевидны и недостатки XR. Технология расширенной реальности по сравнению с MR является скорее концепцией, и автор настоящей статьи утверждает, что сегодня она не стала незаменимой, за исключением увеличения скорости синтеза в таких видах деятельности, как веб-вещание. На данном этапе XR демонстрирует лишь

рост технологии синтеза и не открывает новых областей применения, как это делают первые три технологии.

ОПЫТ И ПРОБЛЕМЫ ПРИМЕНЕНИЯ ИММЕРСИВНОГО ИСКУССТВА

Было проанализировано 10 объектов иммерсивного искусства, в которых используются различные технические средства. Выяснилось, что только один из них — выставка работ проекта «Дуньхуан-Мугуан. Руины перевала Юймэнь» — был основан на китайской поэзии и с помощью XR-технологии направлен на выражение тоски по другу (через традиционную китайскую поэзию и культурные атрибуты перевала Юймэнь). Культуру необходимо передавать и развивать, и некоторые из виртуальных технологий предоставляют для этого новые средства.

Иммерсивные произведения искусства, созданные с использованием традиционной культуры, встречаются значительно реже, чем иммерсивные произведения современной культуры. Новая культура формируется под влиянием традиционной, поэтому крайне важно развивать ее. В «Дуньхуан-Мугуан» — иммерсивном произведении искусства, основанном на древней китайской поэзии, тексты (китайские лирические стихи, связанные с Юймэнским перевалом) проецируются на различные фасады Юймэнского перевала. В процессе написания стихи постоянно меняются, пока ночью белые иероглифы не покроют весь перевал Юймэнь. «Дуньхуан-Мугуан» — это крупная работа, ее масштабы влияют на опыт погружения зрителей в иммерсивное произведение искусства. Мы полагаем, что значительная работа больше способствует опыту погружения зрителей. Интерпретация и понимание художником традиционной культуры оказывает непосредственное влияние на интерпретацию ее в иммерсивном искусстве. Художник должен иметь правильное и полное понимание традиционной культуры, чтобы суметь воссоздать ее лучшим образом.

Китайская поэзия — это «ци юнь», древнюю китайскую поэзию можно разделить на строфы из пяти слов и рифмы из семи слов, причем древние выражали свои эмоции в 20 или 28 словах. Поэтому традиционную культуру следует использовать в качестве материала для иммерсивных произведений искусства, которые должны быть сосредоточены на ядре традиционной культуры. Это требует от художника способности к обобщению, не нужно привязываться к внешнему виду традиционной

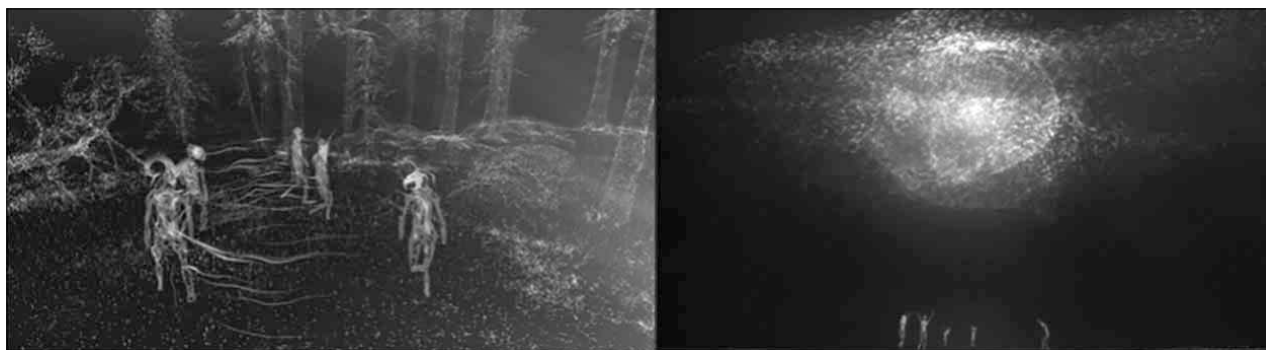


Рис. 1. Иммерсивное произведение искусства Кукеон [17]

культуры, механически копируя существующие элементы традиционного искусства. Скорее, художник должен «очищать» и обобщать различные традиционные культуры и создавать новые идеи, чтобы передать традиционную культуру.

Преимущества иммерсивного искусства очевидны, поскольку оно снимает барьеры между временем и пространством, между произведением и зрителем, а также между реальностью и виртуальностью с помощью технологических средств. Для дизайнеров были выдвинуты новые требования, Е.И. Ярославцева указывает, что «перевод физики и чисел требует глубокого понимания природных параметров, лежащих в основе существования вида» [10, с. 526]. Появление иммерсивного искусства способствовало созданию метавселенной: «Казалось бы, массивная виртуализация прочно утвердилась в роли главного тренда развития постсовременной культуры» [11, с. 34], в которой люди смогут адекватно передать особенности человеческого общества в виртуальном мире. А поскольку происходит совершенствование виртуальных средств, можно сказать, что иммерсивное искусство — это начертанный путь к будущей виртуальной территории человечества.

Однако технические средства для реализации иммерсивного искусства на данном этапе не совершенны, поэтому существуют проблемы в его применении, такие как высокая стоимость, кросс-культурная восприимчивость, социальная приемлемость [6; 12]. Назовем основные проблемы, возникающие при использовании современных технологий:

- ♦ VR — легко получить головокружение, из-за которого могут появиться симптомы укачивания, и это сделает иммерсивный опыт зрителя неприятным;

- ♦ AR — использование проекции будет создавать избыточную тень, что негативно скажется на впечатлениях от погружения; кроме того, излишняя концентрация на создании реалистичного пространства увеличивает его стоимость, что осложняет взаимодействие между произведением и аудиторией;

- ♦ MR — зеленый экран применяется в основном для прямых трансляций и хореографии на вечерин-

ках, поэтому взаимодействие со зрителями в реальном времени ограничено;

- ♦ XR — к характеристикам электронного оборудования, а также к использованию природных ресурсов и охране окружающей среды предъявляются очень большие требования, потому стоимость применения технологии высока; XR в основном используется в событийном живом сценическом оформлении и других специальных сценах, где существуют ограничения по тематике.

ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ СМЫСЛОВ В ИММЕРСИВНОМ ИСКУССТВЕ

Рассмотрим связь между иммерсивным искусством и реальными шаманскими ритуалами, чтобы понять, почему на данном этапе в иммерсивном искусстве меньше представлена традиционная религиозная культура, каковы недостатки и рекомендации по представлению традиционной культуры в иммерсивном искусстве.

Термин «шаманская культура» возник как процесс переноса таинственных и уникальных религиозных ритуалов в обобщенные формы искусства. В шаманское искусство включаются воссозданные неверующими произведения искусства, которые заимствуют визуальные символы из шаманского искусства. Шаманизм как явление религиозного толка, в основе которого лежит вера в общение шамана с духами в состоянии транса, неплохо изучено [13; 14].

В основе шаманского обряда — внимание к особой одежде с ритуальными узорами, имеющими свою семантику, обусловленную той или иной географической традицией. Упрощенное «шаманское искусство» как понятие является менее религиозным, но более культурным и более художественным, оно включает в себя и фор-

мы искусства, созданные культурологами или художниками [15, с. 292–293]. Применительно к традиционному искусству понятия «виртуальная реальность» и «культурная виртуализация» становятся предметами обсуждения среди ученых [16, с. 525].

Иммерсивное произведение искусства Кукеон [17] (рис. 1) художницы М. Юдовой создано на основе шаманской культуры. При обсуждении таких иммерсивных произведений важно рассмотреть, являются ли они выражением шаманского искусства или сами принадлежат к шаманскому искусству. Религиозное шаманское искусство — это средство для проведения ритуалов, произведение искусства должно быть максимально реалистичным, т. е. произведение объясняет ритуал. Шаманский танец предназначен для ритуального исполнения [18, с. 90].

Иммерсивное искусство — это форма искусства, которая фокусируется на опыте, и это имеет определенные преимущества в представлении шаманских культурных ритуальных танцев, но культурное наследие традиционной религиозной культуры, накопленное с течением времени, не может быть просто воспроизведено в виртуальном мире. Именно по этой причине авторы исследования [18] выбрали современную культуру в качестве материала для своей работы. И зрители, и художник в какой-то степени являются создателями современной культуры, люди быстрее принимают неизвестное в соавторстве, но традиционная культура — это результат накопления многих поколений, это культурное наследие не может быть представлено современными виртуальными технологиями.

Кукеон, несомненно, удачен как презентация шаманской культуры. М. Юдова пишет, что Кукеон — это иммерсивный опыт виртуальной реальности, который исследует шаманизм как способ переосмыслить наше современное общество [17]. Принципиальное здесь выражение — «новый ритуал», поскольку воспроизвести старый ритуал новыми средствами вне традиционной практики не представляется возможным.

Конечно, есть ряд проблем в этой работе, поскольку создание иммерсивного искусства требует немалых финансовых и других ресурсов для создания иммерсивного опыта, близкого к реальному миру, а также кросс-культурной восприимчивости и социального принятия в дизайне и исполнении. Как видно на рис. 1, художник использовал черно-белые цвета для создания работы, которая упрощает сложную религиозную графику и цвета шаманского ритуала. При подготовке ритуала в качестве площадки была выбрана пещера (рис. 2), а огонь, используемый в традиционном шаманизме как средство общения с приро-



Рис. 2. Посетители Кукеон [17]

дой, в работе отсутствует. Иммерсивное искусство создает опыт, который может отличаться от реального опыта местного населения, поэтому необходимо позаботиться об интеграции этого опыта с новой работой.

В Кукеон с помощью VR-очков демонстрируются шаманские маски и танцы. Во время записи танцевального произведения М. Юдову привлекли движения танцоров, можно сказать, что все произведение началось с танца. И.Г. Белякова и А.Л. Милешко указывают, что искусство, в частности танец, имеет возможность воздействовать на эмоциональную сферу человека [19, с. 188]. Создатели Кукеон включили в работу повторяющиеся движения танцоров (рис. 3), придавая им новый образ в виртуальном мире. М. Юдова упоминает, что эти танцевальные движения очень примитивны — похожи на племенные танцы, исполняемые у костра [17]. В то же время VR-очки и маски, которые зрители надевают во время шаманских ритуалов, в некотором смысле обладают одними и теми же свойствами — это окно в невидимый мир.

Исследователи отмечают, что танцевальные движения отражают тотемную культуру поклонения и являются ключом к применению религиозной культуры в шаманских жертвенных танцах [20, с. 103]. Шаманы проводят ритуалы с помощью священных барабанов, мечей, посохов и других инструментов, помогающих в ритуальном танце. Эти ритуалы сочетают в себе различные элементы для совершения исцеления (темнота ночи, пламя костра, пение, заклинания, различные ритуальные принадлежности и костюмы, движения танца и пр.), чтобы ввести аудиторию в среду, созданную шаманом. Разница отчетливо видна при сравнении ритуалов и иммерсивных произведений искусства. В иммерсивных работах создатель обобщает облик шамана, его одежда — черного и белого цвета, игнорируется использование традиционного одеяния шамана в ритуалах и теряется духовное значение



Рис. 3. Танцоры двигаются по кругу [17]

узор на одежде. Выбор звука в работе не совсем удачен. Пение мантр является очень важной частью шаманских ритуалов и целительства, но в Кукеоп роль звука принижена, и использование музыкального произведения для доведения людей до состояния внутреннего осознания, на наш взгляд, недостаточно.

Это дает возможность предположить, что в Кукеоп сделан чрезмерный акцент на связи между танцем и архетипами, в работе заимствованы некоторые теории из шаманской культуры, но, по сути, без полного их понимания. Иммерсивное искусство использует технологии для вовлечения органов чувств зрителей, в определенной степени — для облегчения погружения в эзотерическую среду, а традиционные шаманские ритуалы используют различные элементы, чтобы помочь людям войти в царство иллюзий. Однако в современной практике иммерсивных произведений искусства художественная обработка и сокращение авторами произведений традиционных элементов шаманской культуры может повлиять на иммерсивный опыт зрителей, что вызовет непонимание ими шаманской культуры. С точки зрения распространения шаманской культуры это может привести к неправильной интерпретации ее основных элементов. Исследователь Ма Южэнь указывает, что примитивные религиозные ритуалы сохраняют некоторые фрагментарные «архетипы» и являются моделью для осознания происхождения вещей и инициализации духовных эмоций [21, с. 189].

Это также может объяснить, почему шаманские ритуалы, проводимые художниками в виртуальном мире, принципиально отличаются от ритуалов, проводимых шаманами. Когда иммерсивные произведения искусства сочетаются с традиционной культурой, создатель должен иметь конкретное и полное представление о ней. Если извлекать только поверхностные элементы, у зрителей мо-

жет сложиться впечатление, что произведение — это просто еще одна культурная оболочка без интерпретации основных чувств. Именно поэтому многие иностранные художники, использующие китайские элементы в своем художественном дизайне, создают произведения, которые не очень хорошо воспринимаются в Китае. Это связано с тем, что некоторые художники игнорируют коннотации традиционной культуры при создании своих работ. Художник, как правило, сосредоточен на выражении личных эмоций и, вбирая в себя части шаманской культуры, должен одновременно балансировать между различными парадигмами в художественном дизайне. В то же время шаман следует традициям и полностью вовлечен в процесс общения с природой, обеспечивая более чистый опыт для зрителей.

Однако здесь важно отметить, что мы не подразумеваем полное воспроизведение всех элементов традиционной культуры в иммерсивном художественном произведении. Способность шамана погрузить аудиторию в магическую среду посредством ритуалов является результатом воздействия множества факторов. Художник должен понять смысл ритуалов шамана и значение каждого процесса, а затем усовершенствовать их, чтобы создать действительно погружающее произведение искусства, интегрированное в традиционную шаманскую культуру. Механическое воспроизведение того, что можно увидеть с помощью новых технологий в виртуальном мире, не сможет раскрыть мастерство традиционного шаманского искусства.

ВЫВОДЫ

По итогам систематизации технических средств иммерсивных искусств и исследования возможностей воплощения смыслов традиционной культуры через иммерсивное искусство можно сделать некоторые выводы. Когда иммерсивное искусство сочетается с традиционной культурой, такой как шаманская, истинное значение самой культуры может быть раскрыто не полностью из-за субъективного участия художника. В настоящее время иммерсивное искусство фокусируется на технических средствах и зрительском опыте, в то время как более глубокая интерпретация культурного подтекста игнорируется. Виртуальные, иммерсивные среды удовлетворяют любопытство аудитории с точки зрения культурной коммуникации, но могут не иметь истинного понимания культурных коннотаций по существу.

Использование иммерсивного искусства для представления культуры должно быть сосредоточено на раскрытии глубины самой культуры,

а не просто на создании виртуального зрелища. Автор полагает, что понимание культуры должно сопровождаться чувственным опытом, формируя эмпатию и рефлексию. В том случае, если художник будет фокусироваться на демонстрации глубины культуры, иммерсивные технологии будут способствовать эффективному продвижению культуры.

Список источников

1. Старусева-Першеева А.Д. Роль зрителя в экранных искусствах // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 302–309. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-3-302-309.
2. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London : Verso, 2012. 382 p.
3. 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.
4. Burdea G.C., Coiffet P. Virtual Reality Technology. 2nd Edition. Wiley-IEEE Press, 2003. 464 p.
5. Чжао Циньпин. Обзор виртуальной реальности // Наука в Китае. Серия F: Информатика. 2009. № 39. С. 2–46. (Кит. яз.).
6. Milgram P., Kishino F. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays // IEICE Transactions on Information and Systems. 1994. Vol. E77-D, № 12. P. 1321–1329.
7. Миловидов С.В. Партиципаторные возможности трансмедийного повествования // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 40–45. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-4-40-45.
8. Azuma R., Baillot Y., Behringer R., Feiner S., Julier S., MacIntyre B. Recent Advances in Augmented Reality // IEEE Computer Graphics and Applications. 2001. Vol. 21, № 6. P. 34–47. DOI: 10.1109/38.963459.
9. Янь Циншань. От виртуальной реальности к расширенной реальности: философские основы и этические проблемы // Народный форум. Академический рубеж. 2016. № 24. С. 38–52. (Кит. яз.).
10. Ярославцева Е.И. Технологии культуры: синергия естественного и искусственного в творческой деятельности человека // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 526–533. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-5-526-533.
11. Савицкая Т.Е. Открывая новую социально-культурную парадигму: плюсы и минусы технологии дополненной реальности // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 34–41. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-4-34-41.
12. Цао Сюань. Технические трудности виртуальной реальности // Руководство по науке и технике. 2016. № 34. С. 94–103. (Кит. яз.).
13. Воронина В.Ю. Исцеление в традиции базового шаманизма // Медицинская антропология и биоэтика. 2012. № (4). URL: <https://journals.iea.ras.ru/medanthro/article/download/315/407?inline=1> (дата обращения: 12.08.2023).
14. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / пер. с англ.: К. Богущкий, В. Трилис. Киев : София, 2000. 480 с. URL: https://biblio.imli.ru/images/abook/folklor/Eliade_M._SHamanizm._Arhaicheskie_tehniki_ekstaza._2000.pdf (дата обращения: 18.08.2023).
15. Чжэн Дэ. Теория характеристик шаманского искусства // Форум культуры Китая. 2022. № 1. С. 291–298. (Кит. яз.).
16. Кириллова Н.Б. «Виртуальная реальность» и «виртуализация культуры» как концепты современной культурологии // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 5. С. 524–531. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-524-531.
17. Judova M. Kykeon. URL: <https://www.mariajudova.net/project/kykeon/> (дата обращения: 12.08.2023).
18. Вэй Шуфа, Вэй Луо. Исследование религиозных и культурных элементов в шаманском ритуальном танце // Художественное образование. 2019. № 5. С. 90–91. (Кит. яз.).
19. Белякова И.Г., Милешко А.Л. Искусство и экологическая устойчивость. Формирование экологической идентичности средствами хореографии // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 2. С. 187–200. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-2-187-200.
20. Юань Цзе. Поиски корней национальной культуры и сопротивление ассимиляции. Возрождение шаманской культуры североамериканских индейцев // Журнал Высшей школы Китайской академии общественных наук. 2013. № 2. С. 99–103. (Кит. яз.).
21. Ма Южэнь. Примитивные религиозные ритуалы и внутренний общий путь создания древних мифов // В поисках. 2016. № 4. С. 188–192. (Кит. яз.).

The Role of Immersive Arts in Interpreting Traditional Cultural Phenomena

XiaoYi Zheng

Far Eastern Federal University,
10 bldg. 24 Ajax, Vladivostok,
690922, Russia
ORCID 0009-0009-2881-1001
E-mail: xiaoyikata@foxmail.com

Abstract. *Immersive art is a new form of media art that relies on the theory of stream of consciousness, on the stimulation of various human senses, often using light to achieve a deep psychological and physiological immersion of the audience in a trance-like empathy with the art. From the point of view of technical means it can be divided into virtual reality, augmented reality, mixed reality and expanded reality. The article analyses the problems of using technical means of immersive art, considers the advantages and disadvantages of its application in various cultural expositions. The questions arising when applying the means of immersive art to traditional culture (in this case to shamanic culture) are considered. The study finds that works of immersive art demonstrate contemporary culture much more often than traditional culture. Using the example of four technical tools in analysing works of immersive art, the author describes the problems that exist at this stage of its application. The aim of the work is to identify and consider the advantages and disadvantages of incorporating traditional meanings into virtual reality. The tasks of the work include: analysing technical means of immersive art, peculiarities of embodiment of traditional meanings in immersive art (on the example of shamanism). The author argues that virtual spaces created by immersive art are currently gravitating towards purely sensory experience and are not able to carry information about the connotation of meanings. In the process of creating works of immersive art, artists have their own understanding of shamanic culture and cannot reproduce shamanic rituals, so there is a problem of inability to interpret the cultural connotation and show the depth of the rich traditional shamanic culture.*

Key words: immersive art, virtual reality (VR), augmented reality (AR), mixed reality (MR), expanded reality (ER), immersive experience, shamanic culture, cultural philosophy, artistic culture, religious culture.

Citation: Zheng XiaoYi. The Role of Immersive Arts in Interpreting Traditional Cultural Phenomena, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 377–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-377-385.

References

1. Staruseva-Persheeva A.D. The Role of Spectator in the Screen Arts, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 3, pp. 302–309. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-3-302-309 (in Russ.).
2. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso Publ., 2012, 382 p.
3. 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.).
4. Burdea G.C., Coiffet P. *Virtual Reality Technology. 2nd Edition*. Wiley-IEEE Press Publ., 2003, 464 p.
5. Zhao Qiping. Virtual Reality Overview, *Chinese Science (Series F: Information Science)*, 2009, no. 39, pp. 2–46 (in Chin.).
6. Milgram P., Kishino F. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays, *IEICE Transactions on Information and Systems*. 1994, vol. E77-D, no. 12, pp. 1321–1329.
7. Milovidov S.V. Participatory Capability of Transmedia Storytelling, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 4, pp. 40–45. DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-4-40-45 (in Russ.).
8. Azuma R., Baillot Y., Behringer R., Feiner S., Julier S., MacIntyre B. Recent Advances in Augmented Reality, *IEEE Computer Graphics and Applications*. 2001, vol. 21, no. 6, pp. 34–47. DOI: 10.1109/38.963459.
9. Yan Qingshan. From Virtual to Extended Reality: Philosophical Foundations and Ethical Challenges, *People's Forum. Academic Frontier*, 2016, no. 24, pp. 38–52 (in Chin.).
10. Yaroslavtseva E.I. Technologies of Culture: the Synergy of Natural and Artificial in the Creative Activity of a Person, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 5, pp. 526–533. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-5-526-533 (in Russ.).
11. Savitskaya T.E. Discovering the New Cultural Reality: Benefits and Drawbacks of the Augmented Reality Technology, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 34–41. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-4-34-41 (in Russ.).
12. Cao Xuan. Technical Bottleneck in Virtual Reality, *Technology Herald*, 2016, no. 34, pp. 94–103 (in Chin.).
13. Voronina V.Yu. Healing in the Tradition of Core Shamanism, *Meditinskaya antropologiya i bioetika* [Medical Anthropology and Bioethics], 2012, no. (4). Available at: <https://journals.iea.ras.ru/medanthro/article/download/315/407?inline=1> (accessed 12.08.2023) (in Russ.).
14. Eliade M. *Shamanism: arkhaischeskie tekhniki ehkstaza* [Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy] Kiev, Sofia Publ., 2000, 480 p. Available at: https://biblio.imli.ru/images/abook/folklor/Eliade_M._SHamanizm._

- Arhaicheskie_tehniki_ekstaza._2000.pdf (accessed 18.08.2023).
15. Zheng De. Theory of Shamanic Art Features, *Huaxia Culture Forum*, 2022, no. 1, pp. 291–298. (in Chin.).
 16. Kirillova N.B. “Virtual Reality” and “Virtualization of Culture” as Concepts of Modern Cultural Studies, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 5, pp. 524–531. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-524-531 (in Russ.).
 17. Judova M. *Kykeon*. Available at: <https://www.mariajudova.net/project/kykeon/> (accessed 12.08.2023).
 18. Wei Shufa, Wei Weiwei. Research on Religious and Cultural Elements in Shamanic Ritual Dance, *Art Education*, 2019, no. 5, pp. 90–91 (in Chin.).
 19. Belyakova I.G., Milesenko A.L. Art and Environmental Sustainability. Forming Environmental Identity by Means of Choreography, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2020, vol. 17, no. 2, pp. 187–200. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-2-187-200 (in Russ.).
 20. Yuan Jie. Search for The Roots of National Culture and Resistance to Assimilation — the Revival of North American Indian Shamanic Culture, *Journal of the Graduate School of the Chinese Academy of Social Sciences*, 2013, no. 2, pp. 99–103 (in Chin.).
 21. Ma Yuzhen. The Primitive Religious Rituals and the Inner Way of Creating Ancient Myths, *In Search*, 2016, no. 4, pp. 188–192 (in Chin.).
-
-

НОВИНКА



Научные исследования в библиотеках: тематика, организация, представление результатов : монография / Российская гос. б-ка, Российская нац. б-ка, Президент. б-ка им. Б.Н. Ельцина ; отв. ред. А.Ю. Самарин ; предисл. В.В. Дуда. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2023. 326, [1] с. : ил.

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

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 75.056(091)(47+57)"17"
ББК 85.145.83(2=411.2)51
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-386-395

Л.В. ПУЛИКОВА

СОЗДАНИЕ КЛАССА МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ КАК СОБЫТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Любовь Витальевна Пуликова,
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
отдел словаря художника,
старший научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0009-0000-4600-6262; SPIN 7718-7802
E-mail: lubek@yandex.ru

Реферат. Класс миниатюрной живописи в Императорской академии художеств существовал более полувека, однако никто из исследователей не рассматривал предпосылки его образования. Сведения о деятельности класса отрывочны, а имена и численность учеников остаются неизвестными. Из рассмотрения историографии по теме становится ясно, что документов, посвященных проблеме преподавания миниатюрной живописи в Императорской академии художеств, почти нет. Миниатюрный портрет со времени царствования Петра I прошел несколько стадий: наградной портрет с изображением царствующих особ (отличительный знак, говорящий об особом положении и статусе награжденного); модный аксессуар, наряду с ве-

рами и табакерками; наконец, портрет, который всегда можно взять с собой для сохранения образа любимого человека. У городских жителей к середине XVIII в. особую популярность получил камерный портрет, отвечавший новым представлениям о ценности и особой значимости частной жизни, внутреннего мира человека. Однако открытию класса миниатюрной живописи способствовала не только мода на миниатюрные портреты, нельзя забывать и об экономической стороне вопроса, который был весьма актуален для академии. Для обучения в классах Академии художеств принимали детей из небогатых семей, таким образом, в одном не самом большом классе вполне могли учиться сыновья подмастерьев, солдат, церковных служителей, торговцев, музыкантов, и материальный вопрос для них не был второстепенным. Поэтому весьма актуальным становится вопрос о переходе миниатюристов на работу на фарфоровые заводы. Создание класса миниатюрной живописи явилось своего рода ответом на потребности времени, когда с наступлением XVIII в. Россия постепенно включается в общеевропейское русло развития художественной культуры.

Ключевые слова: портретная миниатюра, портрет, обучение, рисунок, Императорская академия художеств, живописец, финифть, акварель, слоновая

кость, фарфор, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Пуликова Л.В. Создание класса миниатюрной живописи как событие художественной культуры // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 386–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-386-395.

ИСТОРИОГРАФИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Многие десятилетия класс миниатюрной живописи в Императорской академии художеств был единственным местом профессионального обучения искусству миниатюры в России. Небольшие сведения о деятельности класса можно найти уже в современной ему литературе. «Привилегия и Устав Императорской академии трех знатнейших художеств...» [1] упоминает об обучении миниатюрной живописи, краткие сведения можно почерпнуть из выпускаемых Академией художеств отчетов о проделанной работе за месяц, где говорилось об успехах учеников, также проходили «чрезвычайные», «публичные» (отчет о работе за год), «торжественные» собрания. Подобные отчеты до 1820 г. публиковались в газетах «Санкт-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости». Позднее освещать работу академии стали «Отечественные записки», «Журнал изящных искусств», «Северная пчела», «Русский инвалид», «Художественная газета».

Иногда отчеты появлялись в виде небольшой книжечки и не были привязаны к газетному изданию, как это произошло с отчетами за 1817–1834 гг. [2] и 1828–1830 гг. [3]. При Академии художеств существовал музей, где выставлялись произведения мастеров, неоднократно создавался специальный указатель-путеводитель по отдельным залам музея [4]. Обширную информацию дает «Каталог старинных произведений искусства, хранящихся в Императорской академии художеств» [5], составленный Н. Врангелем.

Особенно следует выделить «Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования», изданный под редакцией П.Н. Петрова и разделенный на три части. Первая часть охватывает период с 1758 по 1811 г. [6], вторая — с 1811 по 1843 г. [7], третья посвящена 1852–1864 гг. [8]. Сведения о миниатюристах, работавших в классе

или же преподававших до и после официального открытия класса миниатюрной живописи, можно почерпнуть из первых двух частей. Автор воспроизводит множество архивных документов (или дает ссылки на них), многие из них ныне утрачены. Все мастера, каким-либо образом связанные с академией и упомянутые на страницах «Сборника материалов», приведены в специальном «Указателе к сборнику материалов», составленном А.Е. Юндовым [9]. В России конец XIX — начало XX в. характеризуется всплеском интереса к прошлому, особенно к XVIII столетию. Появляется издание «Императорская академия художеств. История ее устава и управления» [10], а в «Русском художественном архиве» — статья Г. Реймерса «Императорская академия художеств в Петербурге. Со времени своего основания до царствования Александра I, в 1807 г.» [11]. В 1909 г. в статье «Очерки по истории миниатюры в России» барон Н. Врангель выделяет небольшую главу, посвященную искусству миниатюры в Императорской академии художеств [12]. Он приводит сведения, касающиеся учеников и их предположительных работ, также указывает темы, задаваемые на занятиях.

В 1914–1915 гг. вышел фундаментальный «Юбилейный справочник Императорской академии художеств, 1764–1915», составленный С.Н. Кондаковым, первая часть повествует об истории Академии, во второй приведены сведения биографического характера [13; 14].

В советский период отдельные данные о классе миниатюрной живописи в Академии художеств можно было обнаружить в трудах, посвященных системе преподавания: «Педагогическая система Академии художеств XVIII века» [15] и «Русская художественная школа первой половины XIX века» [16].

В 1957 г. Академии художеств исполнилось 200 лет; к юбилею было подготовлено специальное издание, целью которого являлось создание библиографической базы по истории академии с момента ее основания до времени выпуска сборника [17]. И.А. Пронина в исследовании, посвященном декоративному искусству в Академии художеств, рассматривает произведения, исполненные учениками класса миниатюрной живописи, как неотъемлемую часть декоративно-прикладного искусства [18]. Кроме того, она приводит данные о некоторых учениках-миниатюристах и дает краткие сведения о них.

Короткие упоминания о классе миниатюрной живописи можно найти в монографиях, посвященных творчеству его руководителей.

В монографии Л.Н. Целищевой о Степане Семеновиче Шукине, жизнь которого была неразрывно связана с Академией художеств, можно найти ценные сведения о преподавании различных дис-

циплин, ссылки на архивные документы, где фигурируют дела академии, связанные с классом, и воспоминания [19]. Рассказывается о приписываемых Шуйкину миниатюрах, воспроизводятся заново атрибутированные произведения, связанные с классом портретной живописи, после того как он был соединен с классом миниатюры. В последней части книги — чрезвычайно важный список учеников портретного класса, многие из которых впоследствии закончили свое обучение в качестве миниатюристов.

В.С. Турчин в монографии об Александре Григорьевиче Варнеке уделяет внимание его работе учителем, касается его метода преподавания искусства миниатюры; автор полагает, что Варнек не считал возможным разделять принципы обучения написанию станковых и миниатюрных портретов [20].

В книге Г.Н. Комеловой о портретной миниатюре на эмали в XVIII — начале XIX в. одна глава посвящена классу миниатюрной живописи в Академии художеств [21]. Комелова приводит данные о программах обучения миниатюристов, касается их повседневной жизни, описывает инструменты и материалы, которыми пользовались живописцы. Кроме того, представлены сведения о работах и жизненном пути П.Г. Жаркова — первого руководителя этого класса.

Такова историография преподавания миниатюрной живописи в Императорской академии художеств. Однако, даже с учетом на рассмотренный выше материал и самостоятельные архивные исследования, выясняется, что документов, посвященных проблеме преподавания миниатюрной живописи в академии почти нет, информацию приходится добывать буквально по крупицам.

Никто из исследователей не рассматривал предпосылки образования класса миниатюрной живописи. В иностранных академиях художеств миниатюре не уделяли такого большого внимания, мастерство передавалось частным образом от художника к художнику либо входило в учебную программу как что-то само собой разумеющееся и не нуждающееся в отдельном классе. В английской Королевской академии художеств и французской Академии изящных искусств обучение миниатюре происходило параллельно с преподаванием основ рисунка, живописи. В практике обучения иностранных миниатюристов частные уроки у прославленных живописцев были распространенным явлением.

Поэтому рассмотрим культурные и исторические предпосылки образования класса миниатюрной живописи в России, обозначим те новшества и особенности, которые появились в жизни людей XVIII в., повлияли на распространение миниатюрных произведений и способствовали расцвету этого вида живописи.

ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ КЛАССА МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ

Конец XVII — начало XVIII столетия в истории русского искусства называют переходным периодом. На первый план постепенно выступает личность человека, формируется тип сознания, характерный для культуры Нового времени. В этот период рождается русская живопись в современном ее понимании и новые виды искусства, среди них — миниатюра на эмали. Под творениями художников появляется авторская подпись, причем исследователи отмечали, что «портретисты, начинавшие специализироваться на эмалевых миниатюрных портретах, быстрее перешли к подписным произведениям, чем их собратья-живописцы» [22, с. 143]. В этом можно увидеть отражение идейно-эстетических изменений в обществе, утверждение авторского сознания творческого «я» художника, возникает пристальный интерес к личности человека и художника.

В петровское время увеличивается приток из-за границы в Россию неизвестных ранее редких вещей, дорогих предметов европейского происхождения. Петр I, воспитанный в эпоху «нарышкинского» барокко, хорошо усвоил принципы прекрасного, ставшие неотделимыми от понятия «удивлять» и «поражать» [23, с. 176]. Основываясь на них практически во всех своих деяниях, несмотря на изменение взглядов, он сохранил верность основополагающим принципам XVII в., не разрывая окончательно культурную связь с Московской Русью. Миниатюра, явление новое и необычное, наряду с другими предметами роскоши заинтересовала Петра I и вошла в число тех занимательных вещей, которые царь собирал и показывал, изумляя ими своих соотечественников, подобно тому как поражал их экспонатами Кунсткамеры¹.

Первое знакомство Петра I с искусством миниатюры происходило во время его путешествия в составе Великого посольства в Англию в 1698 г.; видимо, тогда он заказал известному миниатюристу Ш. Буату исполнить несколько своих портретов на

¹ Эмалевая миниатюра имела своих предшественников в России, финифтяные экземпляры были известны еще со времен Киевской Руси. Центры финифтяного производства — Москва (с XV в.) и Усолье (с конца XVII в.). Характер произведений предполагал украшение бытовых предметов и Евангелий. Основные мотивы работ усольских мастеров — растительные орнаменты, изображение мифологических существ, библейские сюжеты. Знаменитое ростовское финифтяное производство оформляется в последние десятилетия XVII в., в основном это роспись иконок с изображением святых, вставки к церковным книгам и утвари. Появившаяся при Петре I эмалевая портретная миниатюра из Европы была светского характера, российские же аналогии имели иную традицию и направление.

эмали. Созданные Буатом произведения настолько понравились царю, что, встретив художника в Париже в 1717 г., он дает ему новый заказ, предварительно написав Екатерине: «Пришли мою партию, что писал Мор, и свои оба... также финифтных маленьких, ибо еще тот мастер жив, который делал в Англии при мне, а ныне здесь...» [21, с. 17].

Свои миниатюрные изображения Петр I жаловал ближайшим соратникам и использовал в качестве дипломатических подарков. Во время Северной войны финифтяные портреты царя, писанные уже русскими мастерами, использовались в качестве наградных знаков и в большом количестве поступали в армию из Оружейной палаты.

Миниатюрные портреты царствующих особ — отличительный знак, говорящий об особом положении и статусе награжденного ими человека. Один миниатюрный и осыпанный бриллиантами портрет в августе 1722 г. Петр I переслал в подарок из Кизляра Никите Демидову, приложив интересную записку-рескрипт: «Демидыч! Я заехал в зело горячую сторону, велит ли бог свидеться? Для чего посылаю тебе мою персону! Лей больше пушкарских снарядов и отыскивай по обещанию серебряную руду» [24, с. 221].

Наградной портрет-миниатюра сопровождал его владельца «на службе царю и Отечеству». Хотя появление наградных портретов-миниатюр — новое явление в художественной культуре России, однако восприятие портрета как «одушевленного предмета», «живого» напоминания «незримого присутствия» изображенного восходит к эпохе Средних веков [22, с. 156]. В начале XVIII в. произошла своеобразная трансформация в отношении к «двойничеству»: теперь миниатюрный портрет оставался у семьи, у возлюбленного вместо находящегося далеко от дома человека. Эта идея нашла выражение в двойных портретах (когда изображаемый представлен с миниатюрой²), также появившихся уже в эпоху Петра I. Подобные портреты создавались на протяжении всего XVIII в., например портреты царевны Елизаветы Петровны в детстве (Л. Каравак, 1710-е, Государственный Русский музей), А.А. Меншиковой (И.Г. Таннауэр (?), 1722–1723, «Дворец Меншикова», Государственный Эрмитаж), А.П. Голицыной (А. Матвеев, 1728, частное собрание, Москва), графини Н.Д. Разумовской (Г.Г. Хойзер, 1746, Государственный исторический музей), графини М.А. Румянцевой (А.П. Антропов, 1764, Государственный Русский музей), великой княгини Марии Федоровны (И.Г. Пуль-

ман, 1782–1787, Государственный музей-заповедник «Гатчина»). Причем во второй половине XVIII в. подобных примеров встречается гораздо больше, особенно много таких портретов в творчестве В.Л. Боровиковского.

Новый этап в развитии миниатюрного портрета начинается в елизаветинское время. В царствование Елизаветы Петровны наблюдается национальный подъем и расцвет русской культуры. Постепенно ушли в прошлое события беспокойного правления Анны Иоанновны, наступило время политической стабильности, дворянское сословие получило некоторые привилегии. Аристократия украшала и обставляла свои дома в соответствии с модными европейскими веяниями. Началось формирование галерей выдающихся личностей и предков, по которым можно было проследить историю рода в лицах. Во многом это было связано с собиранием коллекций, в которых переплеталось прошлое и настоящее.

К созданию разнообразных собраний начиная с петровского времени привело увлечение различными диковинами и предметами роскоши, а миниатюру как раз можно отнести к ним. В первой половине XVIII в. миниатюры были преимущественно эмалевые, в большинстве случаев они представляли собой орден или отличительный знак. Находясь в общеевропейском русле развития, русская миниатюра на финифти с середины XVIII в. постепенно уступает место миниатюре на костяной основе. Финифтяные произведения стоили очень дорого, так как их производство было чрезвычайно трудоемким, а выполнение миниатюр на тонких пластинках слоновой кости привело к значительному их удешевлению и сокращению сроков исполнения заказов.

Чистые пластинки слоновой кости как нельзя лучше подходили, чтобы изобразить выбеленные по моде того времени лица. Благодаря подложке из серебряной фольги костяная основа светилась в отражении проходящих сквозь нее лучей. За счет этого сам портрет обладал эффектом, близким свечению мраморной поверхности или кожи³. «Только с воцарением Елизаветы, — отмечал Н.Н. Врангель, — в эпоху поклонения капризной и веселой красоте, все захотели носить ювелирные изделия, табакерки, миниатюры. Стало потребностью всех женщин видеть свои розовые лица с черными мушками в маленьких изображениях. И мужчины, мало отличные от женщин, захотели тех же игрушек и забав» [12, с. 515]. В эпоху Елизаветы Петровны с пышными празднествами и балами миниатюра начинает рассматриваться как модный аксессуар, наряду с веерами и та-

² Подробнее о двойных портретах и процессах становления человеческой личности, происходивших в России на протяжении XVIII в., см. работы А.А. Карева [25, с. 14–54], Г.В. Вдовина [26; 27].

³ О свойствах различных основ для написания миниатюр, красящих пигментах, создании рамок и о самостоятельных способах исполнения произведений см.: [28].

бакерками (миниатюра неразрывно связана с этими предметами, ведь она — их неотъемлемая деталь).

К середине XVIII столетия в отстраиваемом на европейский лад Санкт-Петербурге постепенно сформировалось мировоззрение столичного жителя. Для человека, пусть даже не имеющего большого достатка (чиновника, военного, коммерсанта средней руки), приобретение различных предметов искусства становится своеобразным актом самоутверждения, переходящим из модной необязательной прихоти в разряд престижного достоинства. Произведения миниатюрного искусства постепенно становятся важными атрибутами жизни, указывающими и подчеркивающими статус состоятельного человека.

Особую популярность в середине XVIII в. получил камерный портрет, отвечавший новым представлениям о ценности и особой значимости частной жизни, внутреннего мира человека. В художественной практике выработалась и утвердилась определенная композиционная форма таких портретов — погрудное или поясное изображение персонажа в легком трехчетвертном повороте. Миниатюрное искусство, камерное по сути, как нельзя лучше отвечало веяниям эпохи, обладало особыми образно-выразительными возможностями. Портреты, исполненные акварелью на тончайших пластинах слоновой кости, небольшие по формату произведения, которые легко было переносить, могли сопровождать своего владельца повсюду. Миниатюрные портреты вставляли в крышки шкатулок, часов и табакерок, помещали в медальоны, перстни, носили на груди как броши; их часто брали с собой в путешествия, вставляли в футляры или дорожные бьювары. Как подарок миниатюрное произведение несло двойной смысл — портрет дорогого человека и ценная вещь. В отличие от живописного портрета, он мог быть оформлен в рамку из золота или серебра, украшен драгоценными камнями. Авторы особенно удачных портретов заказчики рекомендовали друг другу.

В одном из писем графа М.Л. Воронцова к И.И. Шувалову от 12 (23) октября 1765 г. читаем: «Жена моя благодарит вас... она согласуется с представлением вашим употребить 600 франков для бриллиантов к портрету... и просит вас, когда будет сделана табакерка, прислать оную через надежную оказию» [29, с. 385]. Речь идет о миниатюрном портрете супруги Воронцова, который будет оформлен бриллиантами и вставлен после изготовления табакерки в ее крышку.

И.И. Шувалов, основатель и куратор (первый президент) Императорской академии художеств, на момент написания письма находился в опале и жил за границей. Он интересовался произведениями миниатюрного искусства и просил всех своих корреспондентов уведомлять его обо всех ма-

стерах, имеющих достаточно навыков в этом виде живописи. Например, тот же М.Л. Воронцов пишет ему 17 (28) февраля 1766 г.: «Для известия вашего дружески уведомляю, что я сегодня послал через маркиза Жерини во Флоренцию золотую медаль аббата Лоренцо; вы можете с сим аббатом знакомство вести, которой отменным мастерством в живописной работе, пишет как Пастель в миниатюре, я недавно получил здесь одну картину его искусства и имею честь рекомендовать вашему превосходительству» [29, с. 392].

Среди заказчиков миниатюрных произведений — императорский двор, аристократия и мелкопоместное дворянство, старающееся во всем подражать высшему сословию. О широком распространении миниатюр на протяжении всего XVIII в. и месте, которое они занимали в жизни владельцев, наглядно повествуют многочисленные письма дворянского рода Шереметевых. «При сем послан портрет за стеклом покойной государыни императрицы Елисаветы Петровны и при нем ободок золотой, который и показать табакерошнику Адору и поговорить, чтоб он сделал мне табакерку золотую, овальную, всю гладкую и борты чтоб были гладкие без финифти на крышке, чтоб сделал имя ее величества и над именем корону», — пишет из Кусково П.Б. Шереметев своему управляющему [30, с. 20].

Интересно письмо-приказ графа Николая Петровича, представителя уже следующего поколения Шереметевых, к приказчику Никите Александрову: «Посылаю к тебе табакерку бриллиантовую, из которой в середине вынул я нарочно медальон, почему и осталось пустое место. Оно сделано для того, что Государь позволил тут поставить его портрет, писанный из красок, и для того тебе и Аргунову должно поговорить и приискать хорошего мастера, которому велеть найти самого лучшего мастера, который пишет хорошо, и велеть написать портрет Государя миниатюрный и в оную табакерку вставить и под хорошее стекло, и стараться, чтобы написать самый схожий и чтобы как можно не мешкав вставить и ко мне прислать» [31, с. 169–170]. Миниатюрные портреты прочно вошли в дворянский обиход. При необходимости не составляло труда заменить одно изображение, даже вставленное в драгоценный предмет, на иное, более важное в тот момент для владельцев. В какой-то степени здесь можно видеть экономическую выгоду — заменить миниатюру проще и дешевле, чем заказать новую дорогостоящую оправу или табакерку.

До середины XVIII в. большинство заказов императорского двора получают преимущественно иностранные миниатюристы, так как русские мастера еще не могут с ними конкурировать. Произведения зарубежных художников зачастую

стоят на порядок выше отечественных, но такое расхождение в цене объясняется не только статусом авторов и известностью: цена обусловливается и дороговизной используемых материалов, заграничных красок. Миниатюры очень ценились, а качество работы художников-дилетантов не всегда устраивало заказчиков. Иностранные мастера не могли полностью удовлетворить возрастающий спрос на миниатюру в русском обществе. Требовались собственные художники, не крепостные или дилетанты, в большинстве обучавшиеся на скорую руку, а профессионалы. Все это побудило поставить вопрос о подготовке этой категории художников в Императорской академии художеств.

ПОДГОТОВКА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО МИНИАТЮРЕ

Академия, учрежденная в 1757 г., ставила своей задачей, в частности, подготовку специалистов по миниатюре, мастерство которых мог бы удовлетворить возрастающий спрос на такие произведения. Художники-миниатюристы, наряду с другими учениками академии, могли претендовать на звание академиков. «В число академиков, — гласил устав Императорской академии художеств 1764 г., — принимать не токмо всякого искусства живописцев, пишущих портреты, баталии, ландшафты и всякие виды, цветы, фрукты, животных и архитектурных украшения, також в *миниатюре, финифтью и сухими красками* (курсив наш. — Л. П.); но равным образом и орнаментных скульпторов, гравировальщиков в металлах, крепких камнях и прочих художников как российских, так и иностранных, которые искусством своим, а притом и добрым поведением похвалу себе получили...» [1, с. 35]. Хотя официальное открытие класса происходит только в 1779 г., приведенная выдержка из устава академии дает право с уверенностью утверждать, что искусство живописной миниатюры в Императорской академии художеств существовало с момента ее учреждения. Для исполнения миниатюрных произведений при широком общем художественном образовании необходима была особая сосредоточенность, которая вырабатывалась исключительно в процессе обучения, как и навыки художественных приемов.

Открытию класса миниатюрной живописи в Академии художеств способствовала не только мода на миниатюрные портреты, нельзя забывать и об экономической стороне вопроса, кото-

рый был весьма актуален для академии. В отчетах академии часто встречается информация о долгах, нехватке денег на обучение воспитанников, которым иногда приходилось из личных средств оплачивать даже инструменты для работы. Например, люстровый класс был закрыт, просуществовав немногим более года, так как затраты не оправдывали себя. Кроме того, изготовление портретных миниатюр в стоимостном выражении было значительно более экономично, чем исполнение станковых живописных произведений. Академии был необходим класс, изделия которого имели бы спрос среди состоятельных людей, т. е. создание класса миниатюры обуславливалось потребностями самой жизни, запросами потенциальных потребителей. Большой спрос и возможность сбыта изделий, изготавливаемых в академическом классе, играли очень важную роль. В одном из контрактов, заключенном с мастером миниатюры, прямо говорилось о его обязанности обучать учащихся изготовлению вещей, выполняемых лишь по заказу или на продажу, а для «единой выучки он не обязан будет делать такой инструмент или вещь, которой он не уповает с рук сбыть без убытку» [6, с. 476].

Миниатюрная живопись — не обязательно портрет; популярны были изображения святых, религиозные, исторические и аллегорические сюжеты, а также копии с известных произведений. Помимо портретов, художники-эмальеры академического класса исполняли «в малом виде» копии с произведений известных западноевропейских мастеров XVII–XVIII вв. (Г. Рени, Доменикино, П.П. Рубенса, А. ван Дейка, Ж.-Б. Греза).

Открытие в академии класса миниатюрной живописи состоялось в 1779 г., а класс финифтяной живописи отдельно выделяется только в 1790 году. Первым преподавателем стал П.Г. Жарков — известный мастер эмалевых миниатюр. Но как самостоятельный финифтяный класс просуществовал недолго: слишком специфической и трудоемкой по практике была сфера деятельности эмальеров, поэтому она мало кого привлекала.

Для обучения в классах Академии художеств принимали детей из небогатых семей, поэтому в одном классе вполне могли учиться сыновья подмастерьев, солдат, церковных служителей, торговцев, музыкантов, и материальный вопрос для них не был второстепенным. В архиве Академии художеств хранятся сотни расписок от родителей, отдающих детей в обучение, с подробными данными о их происхождении и родственниках, имевших отношение к академии (при этом год рождения будущих учащихся часто опускали).

Редко кто из выпускников делал написание миниатюр своей основной профессией. Обычно мастера совмещали умение миниатюриста с навыками живописца, портретиста, акварелиста, гравера

и силуэтиста, т. е. с профессиональной деятельностью, приносившей стабильный заработок.

С середины XVIII в. начинается активное развитие фарфорового производства в России. Императорский фарфоровый завод известен с 1765 г., немного позднее начинает выпускать свои хрупкие произведения завод Ф.Я. Гарднера в Вербильцах⁴. К миниатюрной живописи на финифти, кости, цинковой основе добавились миниатюры на фарфоре⁵.

Финифтяная и фарфоровая основы сходны по своим свойствам, однако писать на фарфоре гораздо проще, надглазурная роспись делается непосредственно на предмете, прошедшем обжиг, в то время как финифтяные миниатюры должны были пройти долгий путь создания (каждая краска обжигалась при своей определенной температуре).

Производство фарфоровой продукции, помимо высококачественного материала, подразумевало и изящную миниатюрную роспись изделий. Часто встречающиеся немецкие, австрийские, французские и английские фарфоровые экземпляры, на которых тонко выписаны пейзажи, бытовые сценки, портреты, заставляли задуматься о подготовке мастеров по росписи фарфора в России. Художественные навыки, терпение, вкус, мастерство, приобретаемые во время обучения в Академии художеств, как нельзя лучше подходили для работы на фарфоровых заводах. Еще с конца XVIII в. ученики класса миниатюрной живописи были тесно связаны с производством: с Императорским фарфоровым заводом, фаянсовой фабрикой и даже с частными керамическими предприятиями. Многие из них (И.Г. Григорьев, И.М. Лецкой, А. Матвеев, С. Яковлев и др.), работая там, выполняли на выпускаемых изделиях тонкие миниатюрные росписи.

Как свидетельствует переписка Академии художеств с конторой Императорского фарфорового завода, командируемые ученики-миниатюристы были преимущественно из выпускных классов. Содержание их должно было включать стол, обувь и прочее, им также определялась заработная плата, которая по окончании срока пребывания на заводе (около года) передавалась в академию и выплачивалась ученикам [32]. Служба живописцем на фарфоровом заводе для миниатюристов означала получение постоянного места и стабильного дохода, им не было необходимости искать себе работу, это был один из привлекательных вариантов устройства в жизни.

⁴ По разным сведениям, завод Гарднера был основан в 1754 или в 1766 г. в селе Вербильцы (ныне Вербилки) в Дмитровском уезде Московской губернии.

⁵ В Великобритании, на родине миниатюрных портретов, первые миниатюры создавались на особом пергаменте.

Класс официально просуществовал с 1779 по 1830-е гг., т. е. более полувека (а если считать с упоминания в 1764 г., получается более 66 лет). На основании исследования каталогов ведущих аукционных домов, занимающихся продажей миниатюрных портретов и русского искусства, выяснилось, что появление на рынке произведений, исполненных учениками-миниатюристами, — большая редкость. Возможно, это связано с хрупкостью произведений и анонимностью, а возможно, и с тем, что на самом деле художников-миниатюристов было очень немного.

Так, найденный автором настоящей статьи архивный документ за 1815 г. отчасти подтверждает это предположение. «По выпуску учеников 4-го возраста, в Академии художеств остается учеников как на казенном содержании, так и пенсионеров — живописи миниатюрной — 5» [33]. Для сравнения: исторических живописцев насчитывалось 33 человека, однако совсем грустно выглядят класс перспективы (два ученика) и батальный класс (всего один ученик). А вот класс портретной живописи был достаточно большой — 14 человек.

Такова история создания класса миниатюрной живописи в Императорской академии художеств, явившегося своего рода ответом на потребности времени, когда с наступлением XVIII столетия Россия постепенно включается в общеевропейское русло развития художественной культуры.

Список источников

1. *Бецкой И.И.* Привилегия и Устав Императорской академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с воспитательным при ней академии училищем. Санкт-Петербург, 1765. 46 с.
2. Отчет президента Императорской академии художеств с 1817 по 1834 год. Санкт-Петербург, 1834. 24 с.
3. Отчет Императорской академии художеств за 1828, 1829 и 1830 годы. Санкт-Петербург, 1830. 54 с.
4. Указатель художественных произведений, выставленных в залах (музее) Императорской академии художеств. Санкт-Петербург, 1842. 94 с.
5. *Врангель Н.* Каталог старинных произведений искусства, хранящихся в Императорской академии художеств. Санкт-Петербург, 1908. 140 с.
6. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. Части 1–3 / изд. под ред. П.Н. Петрова с его примечаниями. Санкт-Петербург : Типография Гогенфельдена и Ко, 1864. Ч. 1 : 1758–1811. 612 с.
7. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее

- существования. Части 1–3 / изд. под ред. П.Н. Петрова с его примечаниями. Санкт-Петербург : Типография Гогенфельдена и Ко, 1865. Ч. 2 : 1811–1843. 464 с.
8. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. Части 1–3 / сост. П.Н. Петров. Санкт-Петербург : Типография В. Спиридонова, 1866. Ч. 3 : 1852–1864. 450 с.
9. Указатель к Сборнику материалов для истории С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования, изданному под редакцией почетного вольного общника академии П.Н. Петрова с его примечаниями / сост. А.Е. Юндов. Санкт-Петербург : Типография М.М. Стасюлевича, 1887. 347 с.
10. Императорская академия художеств. История ее устава и управления. Санкт-Петербург, 1891. 35 с.
11. Реймерс Г. Императорская академия художеств в Петербурге. Со времени своего основания до царствования Александра I, в 1807 г. // Русский художественный архив. 1892. Вып. 1. С. 292–320.
12. Врангель Н.Н. Очерки по истории миниатюры в России // Старые годы. 1909. № 10. С. 509–573.
13. Юбилейный справочник Императорской академии художеств. 1764–1914 : в 2 ч. / сост. С.Н. Кондаков. Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914. Ч. 1 : Часть историческая. 353 с.
14. Юбилейный справочник Императорской академии художеств. 1764–1914 : в 2 ч. / сост. С.Н. Кондаков. Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. Ч. 2 : Часть биографическая. 459 с.
15. Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. Москва : Искусство, 1956. 520 с.
16. Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа первой половины XIX века. Москва : Искусство, 1963. 408 с.
17. Материалы к библиографии по истории Академии художеств. 1757–1957 : в 4 т. / отв. ред. Л.С. Полякова. Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2009. Т. 1. 208 с.
18. Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 311 с.
19. Целищева Л.Н. Степан Семенович Шукин, 1762–1828. Москва : Искусство, 1979. 264 с.
20. Турчин В.С. Александр Варнек, 1782–1843. Москва : Искусство, 1985. 168 с.
21. Комелова Г.Н. Русская миниатюра на эмали XVIII — начала XIX века. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1995. 336 с.
22. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Москва : Языки русской культуры, 1999. 283 с.
23. Бусева-Давыдова И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен : Россия семнадцатого столетия. Москва : Индрик, 2008. 283 с.
24. Парфенов С. Демидовы: высокая риска. К 350-летию горнозаводской династии // Урал. 2006. № 12. С. 218–230.
25. Карев А.А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. Москва : Искусство, 1989. 260 с.
26. Вдовин Г.В. Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2004. 184 с.
27. Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность : Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 248 с.
28. Основательное и ясное наставление в миниатюрной живописи, посредством которого можно сему искусству весьма легко и без учителя обучиться, с приобщением многих редких, и особливых способов, как разные краски, твореное золото, серебро и китайский лакфернис делать, и как на полименте золотить / пер. с немецкого языка М. Агентовым. Москва : Печатано при Императорском Московском университете, 1765. 119 с.
29. Письма гр. М.Л. Воронцова к И.И. Шувалову // Русский архив. 1864. № 4. С. 345–395.
30. Выдержки из указов графа Петра Борисовича Шереметева его управителям // Русский архив. 1898. № 9. С. 5–35.
31. Из бумаг графа Николая Петровича Шереметева // Русский архив. 1897. № 10. С. 157–172.
32. Комелова Г.Н., Принцева Г.А. Неизвестный миниатюрист первой трети XIX в. Иван Григорьев // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : ежегодник. Москва : Наука, 1987. С. 257–264.
33. Вторичное представление министру просвещения об утверждении определяемых в медальерный класс Шилова и Доброхотова, и в краскотерную палату живописца Фохта // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2526. Л. 4.

Creation of a Miniature Painting Class as an Artistic Cultural Event

Lyubov V. Pulikova

Research Institute of the Russian Academy of Arts,
21 Str. Prechistenka, Moscow, 119034, Russia
ORCID 0009-0000-4600-6262; SPIN 7718-7802
E-mail: lubek@yandex.ru

Abstract. *The miniature painting class at the Imperial Academy of Arts existed for more than half a century, but no researcher has examined the prerequisites for its formation. Information about the class's activities is sketchy, and the names and number of students remain unknown. From a review of the historiography on the subject it becomes clear that there are almost no documents devoted to the problem of teaching miniature painting at the Imperial Academy of Arts. Since the reign of Peter the Great, the miniature portrait has gone through several stages: a reward portrait depicting reigning persons (a distinctive sign that speaks of the special position and status of the awarded person); a fashion accessory, along with fans and snuff-boxes; finally, a portrait that can always be taken with you to preserve the image of your favorite person. By the middle of the 18th century, the chamber portrait was particularly popular among city dwellers, which met the new ideas about the value and special significance of private life and a person's inner world. However, not only the fashion for miniature portraits contributed to the opening of the miniature painting class, one should not forget about the economic side of the issue, which was very relevant for the Academy. Children from poor families were accepted to study in the classes of the Academy of Arts, so that in one class, which was not the largest, the sons of apprentices, soldiers, church servants, merchants, musicians could study, and the material issue was not of secondary importance for them. That is why the question of transferring miniaturists to work at porcelain factories becomes very urgent. The creation of a class of miniature painting was a kind of response to the needs of the time, when with the advent of the XVIII century. Russia is gradually included in the pan-European development of artistic culture.*

Key words: portrait miniature, portrait, teaching, drawing, Imperial Academy of Arts, painter, finift, watercolour, ivory, porcelain, art history, fine and decorative arts.

Citation: Pulikova L.V. Creation of a Miniature Painting Class as an Artistic Cultural Event, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 386–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-386-395.

References

1. Betskoi I.I. *Privilegiya i Ustav Imperatorskoi akademii trekh znatneishikh khudozhestv, zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury s vospitatel'nyy pri onoi akademii uchilishchem* [Privilege and Charter of the Imperial Academy of the Three Most Famous Arts, Paintings, Sculptures and Architecture with the Educational School Attached to the Academy]. St. Petersburg, 1765, 46 p.
2. *Otchet prezidenta Imperatorskoi akademii khudozhestv s 1817 po 1834 god* [Report of the President of the Imperial Academy of Arts from 1817 to 1834]. St. Petersburg, 1834, 24 p.
3. *Otchet Imperatorskoi akademii khudozhestv za 1828, 1829 i 1830 gody* [Report of the Imperial Academy of Arts for 1828, 1829 and 1830]. St. Petersburg, 1830, 54 p.
4. *Ukazatel' khudozhestvennykh proizvedenii, vystavlennykh v zalakh (muzee) Imperatorskoi akademii khudozhestv* [Index of Artworks Exhibited in the Halls (Museum) of the Imperial Academy of Arts]. St. Petersburg, 1842, 94 p.
5. Wrangel N. *Katalog starinnykh proizvedenii iskusstva, khranyashchikhsya v Imperatorskoi akademii khudozhestv* [Catalogue of Ancient Artworks Stored in the Imperial Academy of Arts]. St. Petersburg, 1908, 140 p.
6. Petrov P.N. (ed.) *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoi S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya. Chasti 1–3* [Collection of Materials for the History of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for a Hundred Years of Its Existence. Parts 1–3]. St. Petersburg, Tipografiya Gogenfel'dena i Ko Publ., 1864, part 1: 1758–1811, 612 p.
7. Petrov P.N. (ed.) *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoi S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya. Chasti 1–3* [Collection of Materials for the History of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for a Hundred Years of Its Existence. Parts 1–3]. St. Petersburg, Tipografiya Gogenfel'dena i Ko Publ., 1865, part 2: 1811–1843, 464 p.
8. Petrov P.N. (ed.) *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoi S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya. Chasti 1–3* [Collection of Materials for the History of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for a Hundred Years of Its Existence. Parts 1–3]. St. Petersburg, Tipografiya V. Spiridonova Publ., 1866, part 3: 1852–1864, 450 p.
9. Yundolov A.E. *Ukazatel' k Sborniku materialov dlya istorii S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya, izdannomu pod redaktsiei pochetnogo vol'nogo obshchnika akademii P.N. Petrova s ego primechaniyami* [Index to the Collection of Materials for the History of the St. Petersburg Academy of Arts for a Hundred Years of Its Existence, Published Under the Editorship of the Honorary Academy Member P.N. Petrov with His Remarks]. St. Petersburg, Tipografiya M.M. Stasyulevicha Publ., 1887, 347 p.

10. *Imperatorskaya akademiya khudozhestv. Istoriya ee ustava i upravleniya* [The Imperial Academy of Arts. The History of Its Charter and Management]. St. Petersburg, 1891, 35 p.
11. Reimers H. The Imperial Academy of Arts in St. Petersburg. From the Time of Its Foundation to the Reign of Alexander I, in 1807, *Russkii khudozhestvennyi arkhiv* [Russian Art Archive], 1892, issue 1, pp. 292–320 (in Russ.).
12. Wrangel N.N. Essays on the History of Miniatures in Russia, *Starye gody* [Old Years], 1909, no. 10, pp. 509–573 (in Russ.).
13. Kondakov S.N. (ed.) *Yubileinyi spravochnik Imperatorskoi akademii khudozhestv. 1764–1914. V 2 ch.* [The Anniversary Book of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914. In 2 parts]. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1914, part 1, 353 p.
14. Kondakov S.N. (ed.) *Yubileinyi spravochnik Imperatorskoi akademii khudozhestv. 1764–1914. V 2 ch.* [The Anniversary Book of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914. In 2 parts]. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1915, part 2, 459 p.
15. Moleva N.M., Belyutin E.M. *Pedagogicheskaya sistema Akademii khudozhestv XVIII veka* [The Pedagogical System of the Academy of Arts of the 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956, 520 p.
16. Moleva N.M., Belyutin E.M. *Russkaya khudozhestvennaya shkola pervoi poloviny XIX veka* [Russian Art School of the First Half of the 19th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, 408 p.
17. Polyakova L.S. (ed.) *Materialy k bibliografii po istorii Akademii khudozhestv. 1757–1957: v 4 t.* [Materials for the Bibliography on the Academy of Arts History. 1757–1957: in 4 volumes]. St. Petersburg, Istoricheskaya Illyustratsiya Publ., 2009, vol. 1, 208 p.
18. Pronina I.A. *Dekorativnoe iskusstvo v Akademii khudozhestv. Iz istorii russkoi khudozhestvennoi shkoly XVIII – pervoi poloviny XIX veka* [Decorative Art at the Academy of Arts. From the History of the Russian Art School of the 18th – First Half of the 19th Century]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1983, 311 p.
19. Tselishcheva L.N. *Stepan Semenovich Shchukin, 1762–1828*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 264 p. (in Russ.).
20. Turchin V.S. *Alexandr Varnek, 1782–1843*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, 168 p. (in Russ.).
21. Komelova G.N. *Russkaya miniatyura na ehmalii XVIII – nachala XIX veka* [Russian Enamel Miniatures of the 18th – Early 19th Century]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1995, 336 p.
22. Chernaya L.A. *Russkaya kul'tura perekhodnogo perioda ot Srednevekov'ya k Novomu vremeni* [Russian Culture of the Transition Period from the Middle Ages to the New Time]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 1999, 283 p.
23. Buseva-Davydova I.L. *Kul'tura i iskusstvo v ehpokhu peremen: Rossiya semnadtsatogo stoletiya* [Culture and Art in the Era of Change: Russia of the 17th Century]. Moscow, Indrik Publ., 2008, 283 p.
24. Parfenov S. The Demidovs: High Groove. To the 350th Anniversary of Industrialists Dynasty, *Ural*, 2006, no. 12, pp. 218–230 (in Russ.).
25. Karev A.A. *Miniatyurnyi portret v Rossii XVIII veka* [Miniature Portrait in Russia of the 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, 260 p.
26. Vdovin G.V. *Stanovlenie "Ya" v russkoi kul'ture XVIII veka i iskusstvo portreta* [Self-Identity Formation in the Russian Culture of the 18th Century, and Art of Portrait], Cand. art sci. diss. Moscow, 2004, 184 p.
27. Vdovin G.V. *Persona. Individual'nost'. Lichnost': Opyt samopoznaniya v iskusstve russkogo portreta XVIII veka* [Persona. Individuality. Character: The Experience of Self-Knowledge in the Art of Russian Portrait of the 18th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005, 248 p.
28. *Osnovatel'noe i yasnoe nastavlenie v miniatyurnoi zhivopisi, posredstvom kotorogo možno semu iskusstvu ves'ma legko i bez uchitelya obuchit'sya, s priobshcheniem mnogikh redkikh, i osoblivykh sposobov, kak raznye kraski, tvorennoe zoloto, srebro i kitaiskii lakfernits delat', i kak na poliamente zolotit'* [Teaching the Speedy and Perfect Acquisition of the Art of Painting in Miniature without a Master, by Various Secret Rules and Method for Making the Finest Colours, Shell Gold and Silver, Chinese Lacquer and Burnished Gold]. Moscow, Pechatano pri Imperatorskom Moskovskom Universitete, 1765, 119 p.
29. Letters from Count M.L. Vorontsov to I.I. Shuvalov, *Russkii arkhiv* [Russian Archive], 1864, no. 4, pp. 345–395 (in Russ.).
30. Excerpts from the Orders of Count Pyotr Borisovich Sheremetev to His Managers, *Russkii arkhiv* [Russian Archive], 1898, no. 9, pp. 5–35 (in Russ.).
31. From the Documents of Count Nikolai Petrovich Sheremetev, *Russkii arkhiv* [Russian Archive], 1897, no. 10, pp. 157–172 (in Russ.).
32. Komelova G.N., Printseva G.A. Unknown Miniaturist of the First Third of the 19th Century. Ivan Grigoriev, *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya: ezhegodnik* [Monuments of Culture. New Discoveries. Writing. Art. Archaeology]. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 257–264 (in Russ.).
33. Resubmission to the Minister of Education on the Appointment of Shilov and Dobrokhoto to the Medal Class, and Artist Focht to the Rubbing Paints Chamber, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA)* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 2526, p. 4 (in Russ.).

УДК 093:01
ББК 76.103(0)511
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-396-406

Е.Р. СКВАЙРС

АЛЬБОМ ИНКУНАБУЛ КОНРАДА ГЕБЛЕРА В БИБЛИОТЕКАХ МОСКВЫ

Екатерина Ричардовна Сквайрс,
Российская государственная библиотека,
научно-исследовательский отдел редкой книги
(Музей книги),
главный научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

доктор филологических наук, профессор
ORCID 0000-0002-3030-9354; SPIN 1903-1222
E-mail: skvayrs@gmail.com

Реферат. В статье раскрывается необычный подход к дубликатам и дефектным инкунабулам, характерный для времени создания трудов классика инкунабуловедения Конрада Геблера (начало XX в.), и анализируется знаменитый альбом западноевропейских инкунабул К. Геблера *Der westeuropäische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen* (1928). Обосновывается необходимость библиографического отражения в современных описаниях и каталогах библиотек отдельных инкунабульных фрагментов в составе альбома, который определяется как издательский конволют и характеризуется на основании двух экземпляров, находящихся в Москве: в Российской государственной библиотеке и Государственной публичной исторической библиотеке России. Полные экземпляры, которые ныне находятся в России, продолжают оставаться неизвестными международному научному сообществу, и этот

пробел требует восполнения. Труд выдающегося немецкого инкунабуловеда, одного из создателей метода Проктора-Геблера и основателя сводного каталога *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* имеет основополагающее значение для изучения истории книгопечатания. Он рассматривается в контексте развивающихся в начале XX в. библиографических принципов. Показано, что альбом соединяет в себе элементы, относящиеся к разным эпохам: подборку листов из оригинальных изданий XV в., заключенную в издательскую структуру (том с авторским текстом и аппаратом, паспарту с библиографическими наклейками и футляр) XX века. На основе сравнения нескольких экземпляров, доступных для анализа (в том числе оцифрованной копии), можно утверждать, что старопечатные издания представлены в экземплярах альбома различными листами. Проведенное исследование показало, что неоднородный состав конволюта представляет трудности для современного библиотечного учета, если это издание описывается и каталогизируется только как целое, без оформления отдельных листов инкунабул. Таким образом, каждый его экземпляр уникален, а каждый лист должен быть учтен как отдельная единица в коллекции инкунабул библиотеки.

Ключевые слова: историко-культурное наследие, инкунабулы, метод Проктора-Геблера, западноевропейские печатные издания, Конрад Геблер, дубликаты книг.

Для цитирования: Сквайрс Е.Р. Альбом инкунабул Конрада Геблера в библиотеках Москвы // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 396–406. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-396-406.

Первый большой библиографический перечень печатных книг до 1500 г. был создан в начале 1820-х гг. Людвигом Хайном [1]; он содержал еще далеко не полные сведения об инкунабулах, и поэтому вскоре последовали дополняющие его исследования и публикации. Новые результаты, накопившиеся за 100 лет после выхода этого библиографического труда, а в еще большей степени — создание Робертом Проктором и Конрадом Геблером системы классификации шрифтов заставили задуматься о необходимости усовершенствованного издания, «нового Хайна». В 1904 г. в Берлинской (королевской, а ныне государственной) библиотеке (Staatsbibliothek zu Berlin, SBB) была создана Комиссия по составлению Сводного каталога инкунабул (Gesamtkatalog der Wiegendrucke, GW), на должность первого председателя которой был приглашен К. Геблер (этот пост он занимал до 1920 г.) [2, S. 322–323].

К этому времени К. Геблер уже являлся авторитетнейшим специалистом в данной области: с 1879 г. он работал в Дрезденской королевской библиотеке и с 1898 г. занимался каталогизацией ее инкунабул, что позволило ему накопить опыт изучения первопечатных изданий и конкретные знания для их атрибуции по характеру шрифтов. Им были впервые собраны и описаны все типы шрифтов, в результате чего была создана их классификация и метод определения шрифта по форме маюскула «М», воплощенный в знаменитых таблицах инвентаря шрифтов (Typenrepertorium der Wiegendrucke, TW) [3], который до сих является важнейшим инструментом для библиографической работы со старопечатными изданиями¹.

Новые принципы подхода к изучению инкунабул по методу Проктора-Геблера были реализованы в комиссии GW. Благодаря этому его появление произвело научный переворот в своей области. Сама идея классифицировать все инкунабулы в хронологическом порядке по странам, городам и книгопечатникам и на этой основе точно и исчерпывающе описать шрифты каждого из типографов принадлежала Генри Брэдшоу [5, S. 1], а впоследствии общий вклад Г. Брэдшоу, Р. Проктора, К. Геблера надолго

определил вектор дальнейшего развития науки об инкунабулах.

Важнейшими ступенями этого развития в 1904–1905 гг. стали созданный К. Геблером инвентарь шрифтов (TW) и деятельность возглавляемой им комиссии. В аннотации готовящегося к публикации GW² издатели перечисляли аспекты его новизны³. Помимо новаторского методического подхода, качественно отличавшего справочник от более ранних попыток систематизации, новый каталог принципиально превосходил своего предшественника и по охвату материала. Корпус описанных в нем книг значительно расширился за счет: а) полного учета всех инкунабул, хранящихся в публичных собраниях Германии; б) включения инвентаря Испании, Португалии, Бельгии и Англии; в) привлечения данных, полученных из Швейцарии, США и колониальных владений Англии; г) пополнения сведений из Франции, Голландии, Скандинавии, России и Польши. Таким образом, и в количественном и в качественном отношении каталог представлял собой принципиально новое библиографическое произведение — международное по охвату материала.

КОНРАД ГЕБЛЕР И ЕГО ИНКУНАБУЛЫ

Свой огромный опыт в области изучения печатных книг XV в. К. Геблер воплотил также в публикации цикла альбомов-справочников по инкунабулам, посвященного изучению ранних книгопечатников и атрибуции изданий по характеру шрифта. Альбом по книгопечатникам стран Западной Европы [7], хранящийся в Российской государственной библиотеке (РГБ), оказался в числе книг, с которыми автору настоящей статьи довелось работать. В статье изложены сделанные во время этой работы наблюдения, касающиеся структуры и состава данного и аналогичных альбомов К. Геблера, а также некоторых особенностей отношения к первопечатной книге, присущих эпохе пионеров инкунабуловедения и времени создания трудов К. Геблера и его коллег.

Альбом К. Геблера, удивительным образом часто забываемый исследователями при перечислении работ выдающегося библиографа⁴, представляет со-

² Первые тома каталога начали выходить в 1925 г. [4].

³ Аннотация издательства Hiersemann на готовившийся к публикации Сводный каталог (Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Herausgegeben von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke) была размещена в конце книги К. Геблера [6] на нумерованных страницах [188–189].

⁴ Например, О. Дунтце, являющийся в настоящее время ведущим специалистом в группе Gesamtkatalog der Wiegendrucke, в юбилейной ретроспективе достижений Геблера на сайте SBB не упоминает его альбомов [8].

¹ На основе этого труда отдел инкунабул SBB продолжает развивать одноименную электронную базу данных (сокращенно TW), доступную по адресу: <https://tw.staatsbibliothek-berlin.de> (дата обращения: 10.07.2023).

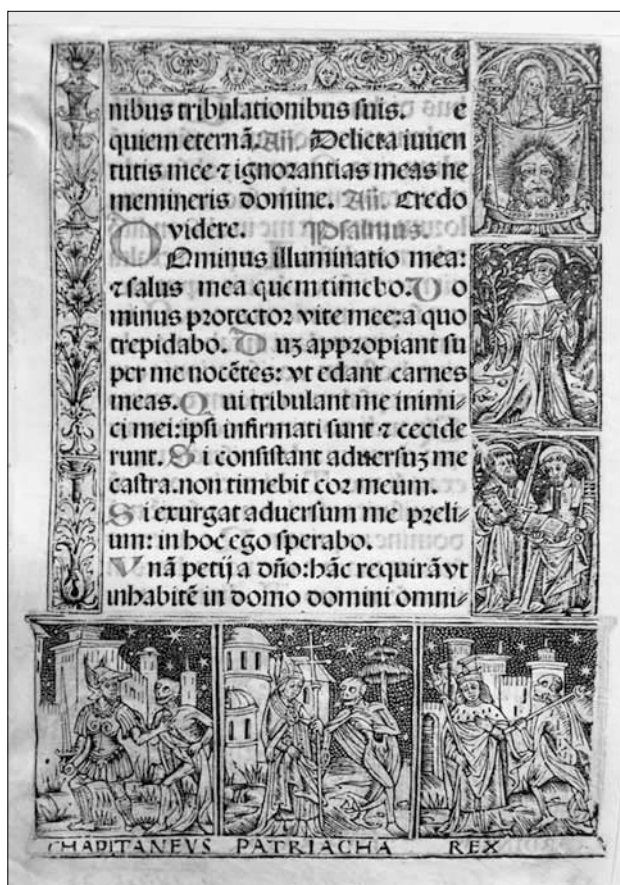


Рис. 1. Officium Beatae Mariae Virginis. Lyon : [Jacobinus Suigus et Nicolaus de Benedictus] pro Boninus de Boninis, 20.III. 1499/1500. Экземпляр Российской государственной библиотеки. Лист [L 6].

бой подборку листов (образцов) из печатных изданий до 1500 г., расположенных по географическому принципу — по странам, а внутри каждой из них — по месту издания в алфавитном порядке. В приложенном к этой подборке текстовом томе (Textband) размещение материала отражает тот же принцип: в каждом разделе представлена одна из стран, дан краткий очерк книгопечатания по отдельным ее городам, информация о каждом печатнике и шрифтах, которые он использовал. Аналогичную информацию: имя типографа, год издания и шрифт/шрифты — содержат и наклейки на паспарту, в которые вложены листы инкунабул.

Проведение принятого К. Геблером общего методического принципа обусловило две интересные особенности организации структуры альбома. Во-первых, ни в разделах, рассказывающих о типографах, ни на паспарту самих листов не названа книга, из которой взят конкретный образец и которую представляет данный печатник (на паспарту указан книгопечатник и год, но не книга). Автор и титул произведения все же приведены в альбоме, но не рядом с образцами, а отдельно — в общем списке

в начале текстового тома. Во-вторых, отсутствуют указания на пагинацию, фолиацию или сигнатуру листа, вложенного в паспарту в качестве образца печати данного типографа (нет этой информации и в списке книг в сопроводительном текстовом томе). Эти две особенности, являясь прямым следствием принятого в альбоме методического подхода к классификации материала, связаны между собой, однако удобнее рассмотреть их по отдельности.

Направленная на задачу идентификации типографии и времени издания книги, методика Проктора-Геблера вывела на передний план технический критерий тождества литеры, с учетом варьирования по хронологии и географии распространения книгопечатания. В соответствии с этим принципом К. Геблер демонстрировал особенности печати конкретной типографии, предлагая образцы листов из ее книг, но оставляя при этом на заднем плане характеристики изданного произведения. Этим объясняется первая особенность — использованные книги названы в альбоме только в перечне, помещенном довольно далеко от самих печатных листов.

Что же касается второй особенности — отсутствия ссылок на нумерацию или сигнатуру листа, — то ее объяснение затрагивает неожиданные и очень важные и интересные аспекты, на объяснении которых следует остановиться подробнее.

Альбом К. Геблера представляет собой издательский конволют, включающий, кроме текста самого автора-составителя, фрагменты из 60 инкунабульных изданий, которые демонстрируют характер индивидуальных шрифтов книгопечатников. Эта подборка образцов составлена из оригинальных листов подлинных экземпляров изданий, о чем К. Геблер сообщает уже в самом названии труда: «In Original-Typenbeispielen», что означает «на оригинальных образцах шрифтов» [7].

Как пришлось убедиться автору настоящей статьи, этот момент в наше время не только не вполне осознается исследователем или пользователем альбома, но иногда не учитывается даже в процессе описания и хранения книги в библиотеке. Между тем подлинность печатного материала собранных в альбоме образцов должна означать, что они (образцы) не могут полностью повторяться в его различных экземплярах, т. е. что каждый альбом К. Геблера является уникальным с точки зрения состава собранных в нем листов.

Чтобы удостовериться в этих двух поразительных фактах — подлинности использованных в альбомах образцов ценнейших старопечатных изданий и уникальности каждого комплекта, а также преодолеть вполне понятное сомнение, специалисту необходимо иметь два (или более) экземпляра, доступных для сравнения. В настоящем исследовании сравнительный анализ проводился с использованием источников, группирующихся по полно-

те комплекта, форме хранения (оригинальной или цифровой), месту хранения и языку публикации печатных экземпляров.

1. Полные экземпляры альбома 1928 г. на немецком языке, имеющиеся в некоторых библиотечных собраниях Москвы. Было установлено, что полным комплектом (с образцами всех 60 инкунабул в оригинальных паспарту, с сопроводительным текстовым томом и в сохранном футляре) обладают РГБ и Государственная публичная историческая библиотека России (ГПИБ).

2. Дополнительно приходилось обращаться к полным экземплярам, доступным в оцифрованном виде в Интернете. Например, экземпляры немецкого издания альбома имеются в США — в Центре Британского искусства Йельского университета (Yale Center for British Art) и в Библиотеке и музее Морган (Morgan Library & Museum) в Нью-Йорке [9];

3. Кроме немецкоязычного издания К. Геблера существует и англоязычная версия [10], доступная на сайтах библиотек университетов Чикаго (University of Chicago Library) и Брансуика, штат Мэн (Bowdoin College Library, Brunswick), США. Это англоязычное издание также содержит 60 единиц с образцами инкунабул.

4. Наконец, отдельные листы из альбома размещены на сайтах:

а) библиотек (например, Национальная библиотека Франции, Bibliothèque nationale de France, BnF, указывает один лист лиссабонского издания Perush ha-Torah (Moses ben Nahman Eliezer Toledano, [1489]), который происходит из паспарту № 54 альбома К. Геблера [11]);

б) книжных аукционов (например, лот, объявленный аукционным домом Bassenge в 2021 г., содержал лист из инкунабулы Officium Beatae Mariae Virginis ad usum Romane Ecclesie («Книга часов»), напечатанной в Лионе в 1499 г. (Jacobinus Suigus et Nicolaus de Benedictis, Lyons, 1499), идентифицированный как образец № 29 в альбоме К. Геблера [12; 13]).

Для наглядности можно сравнить листы из только что упомянутой книги Officium... (№ 29 по альбому К. Геблера), поскольку они доступны нам в трех разных экземплярах альбома. Сравним эти образцы, убеждаемся, что лист из аукционного лота и листы из экземпляров РГБ и ГПИБ действительно различаются: в альбоме К. Геблера из РГБ книга представлена листом [L 6]⁵, в экземпляре ГПИБ лежит лист [N 1], а на аукционе дома Bassenge предлагался лист F iii того же лионского издания, также проис-

⁵ Сигнатуры листов, на которых отсутствует фолиация/пагинация, приведены здесь и ниже в квадратных скобках и сверены по оцифрованной копии полного издания, хранящегося в Баварской государственной библиотеке (Bayerische Staatsbibliothek, BSB): [BSB-Ink H-343 - GW 13038] [14].

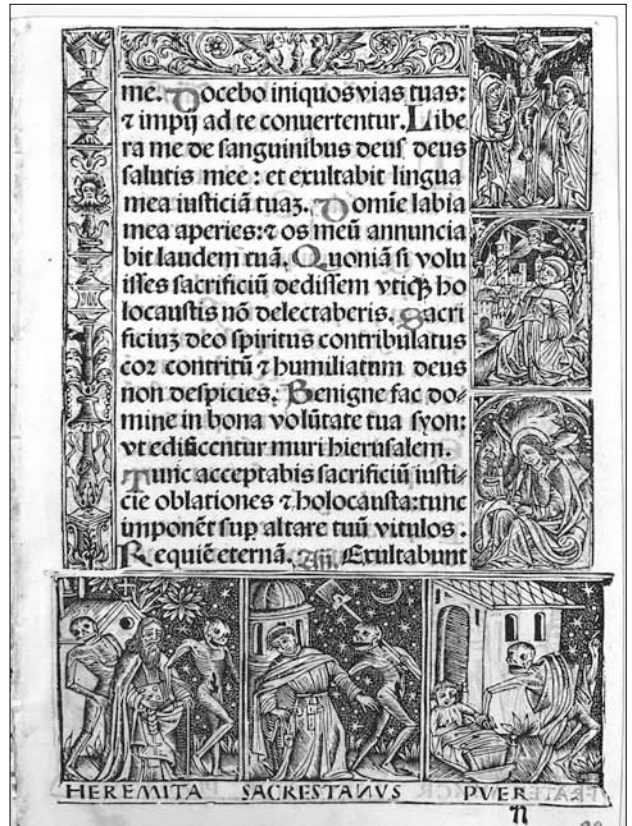


Рис. 2. Officium Beatae Mariae Virginis. Lyon : [Jacobinus Suigus et Nicolaus de Benedictis] pro Boninus de Boninis, 20.III. 1499/1500. Экземпляр Государственной публичной исторической библиотеки России. Лист [N 1].

ходящий из альбома (рис. 1–3). Это позволяет нам воочию убедиться в буквальной точности заявленных самим К. Геблером в заглавии его труда слов об «оригинальных образцах шрифтов»: образцы в альбомах являются фрагментами подлинных изданий. Верным оказалось и высказанное выше предположение о том, что все альбомы К. Геблера представляют собой уникальные подборки оригинальных фрагментов из общего списка 60 инкунабул.

Сейчас, спустя почти столетие после появления труда К. Геблера, трудно представить себе подобное обращение с материалом инкунабул, особенно учитывая количество созданных экземпляров. Немецкая версия альбома [7] имела тираж 103 экземпляра, английская [10] — 100 экземпляров. Следовательно, для того чтобы укомплектовать две версии 1928 г., необходимо было иметь 203 оригинальных листа каждого из 60 изданий, представленных в альбоме.

Однако эти подсчеты относятся только к альбому западноевропейских инкунабул [7; 10], в котором представлены страны к западу от Германии: Нидерланды (13 книгопечатников), Франция (34 образца), Испания (6) и Англия (2 примера). Две ранние и самые многочисленные группы ин-

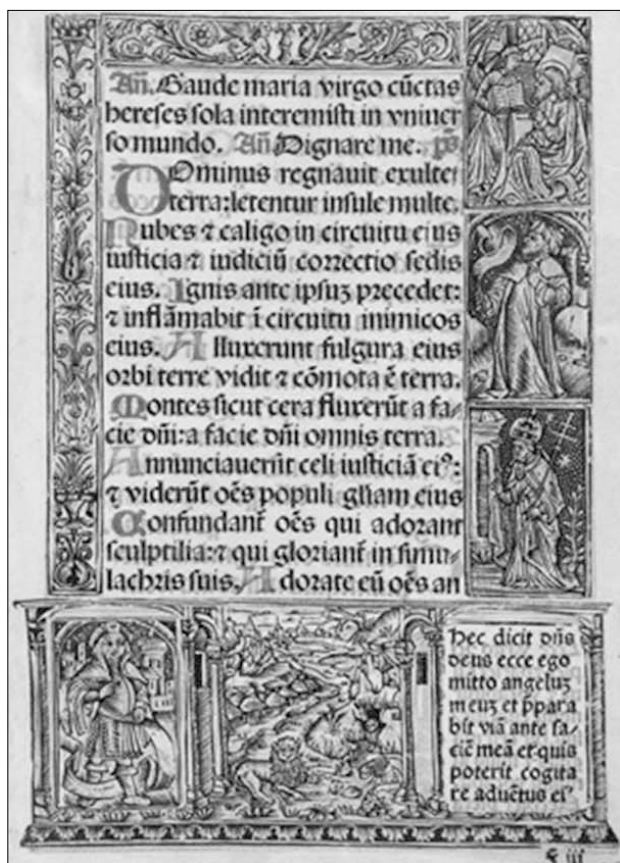


Рис. 3. Officium Beatae Mariae Virginis. Lyon : [Jacobinus Suigus et Nicolaus de Benedictus] pro Boninus de Boninis, 20.III. 1499/1500. Экземпляр аукциона Bassenge. Лист F iii.

кунабул — книгопечатники Германии и Италии — в данные издания не были включены.

Дело в том, что они представлены в других аналогичных альбомах К. Геблера. Инкунабулам Германии посвящен альбом, опубликованный в 1927 г., который содержит 115 оригинальных образцов из книг немецких печатников [15]. Третий из этой группы альбом, тоже вышедший в 1927 г., посвящен инкунабулам Италии [16]. Как и основной рассматриваемый здесь «западноевропейский» альбом из собрания РГБ [7], тома, посвященные Германии и Италии, имели тиражи в 103 экземпляра.

Для того чтобы составить правильное представление о количестве подлинных фрагментов, использованных К. Геблером в качестве образцов, важно учесть, что в конкретных экземплярах могли быть дополнительные листы: например, известен экземпляр с «лишним» листом⁶, содержащий, таким образом, 116 фрагментов из 70 немецких изданий 1468–1500 годов.

Получается, что в 1927–1928 гг. К. Геблером было распространено в составе его печатных аль-

⁶ Информация из описания данного экземпляра приводится в каталоге аукциона Christian Hesse от 25 мая 2019 г. [17, S. 48. № 417].

бомов более 400 подлинных листов из печатных шедевров, выпущенных до 1500 года. О размахе работы, связанной с использованием в этих публикациях фрагментов из подлинных инкунабул, говорит тот факт, что для отбора и правильной раскладки сотен листов по альбомным экземплярам был привлечен специальный библиотечный сотрудник, упомянутый в составе группы, готовившей издания⁷.

Все сказанное раскрывает нам необычную (с точки зрения представлений нашего времени) практику обращения с ценным оригинальным материалом.

СТАРОПЕЧАТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ В АЛЬБОМАХ К. ГЕБЛЕРА

Удостоверившись в том, что в издании К. Геблера 1928 г. [7] действительно использовались фрагменты редких книг, зададимся следующим вопросом относительно происхождения этих образцов: располагал ли составитель столь обширным запасом разрозненных листов и неполных экземпляров или для альбомов пришлось расшить целые книги?

Внимательное изучение листов из книги Officium... и упомянутых выше (см. пункт 4б), показывает, что рубрикация, синие и красные инициалы, внесенные вручную, очень похожи на всех трех образцах из альбома К. Геблера: в экземплярах РГБ (рис. 1) и ГПИБ (рис. 2), а также на листе аукциона Bassenge (рис. 3). В этом можно увидеть свидетельство того, что листы, относящиеся к разным альбомам, могли происходить из одного и того же экземпляра инкунабулы. Однако так же похожи на них и листы в полном экземпляре книги из BSB, с которой производилось сравнение выше. Следовательно, если даже допустить, что синие и красные элементы выполнены одними и теми же лицами, то они могли оформлять весь тираж или его часть, тогда листы не обязательно должны происходить из одного и того же экземпляра. Неоднозначность таких признаков оформления книги, как рубрикация и рукописные инициалы, связана с тем, что они могли быть внесены в печатный текст еще на стадии подготовки тиража у издателя/типографа.

⁷ В аукционных описаниях сообщается, что «проверку и распределение материала оригиналов осуществил г-н Конрад Финк из Мюнхена» (Die Sichtung und Ordnung des Originalmaterials für die Tafeln besorgte Herr Conrad Fink, München). Очевидно, это в будущем известный мюнхенский политик, а в 1920-е гг. — молодой филолог и библиограф, научный сотрудник книжного антиквариата Конрад Вармунд Кристиан Мария Финк (1900–1981).

Однако если какие-то дополнительные черты оформления были внесены позднее на протяжении жизни печатной книги, то на их основе можно с разумной вероятностью проследить происхождение листов из одного и того же книжного блока. Примером такой атрибуции на основе поздних дополнений, а также признаков физического состояния является № 60, представляющий типографию Уинкина де Ворда в Вестминстере, — книга «Хроники Англии» (*Chronicles of England, Westminster: Wynkyn de Worde, 1497*).

В экземплярах РГБ и ГПИБ это издание представлено разными листами, однако, сравнивая их, нельзя не заметить, что рукописные записи на английском языке на полях сделаны на обоих образцах одним и тем же очень характерным почерком (рис. 4, 6). Такое сходство делает вполне правдоподобным общее происхождение листов из одной и той же книги. Вдобавок на обоих листах в верхней части заметно большое пятно (от намокания) очень близких очертаний (рис. 4, 5). В таком случае вполне вероятно возникновение этих признаков (рукописных маргиналий и совпадающих пятен) в ситуации, когда оба листа являлись частями одного книжного блока.

Проведенное сравнение показало, что комплекты образцов, собранные К. Геблером для экземпляров издания [7], различаются между собой, поскольку содержат различные листы одних и тех же книг, в том числе иногда происходящие из одного экземпляра. Именно этим объясняется вторая отмеченная выше особенность альбома К. Геблера — отсутствие указаний на пагинацию/фолиацию или сигнатуру. Авторский печатный текст и паспарту, созданные в 1928 г., — это издательский «каркас» альбома, общий для всего тиража, и здесь нельзя было предусмотреть различия между материалами XV в., вложенными в отдельные его экземпляры. К тому же целью альбома было представить шрифты типографов, а не их отдельные книги, и для этого ссылки на лист или страницу не были важны.

Обе структурные особенности альбомов, являвшиеся, как мы видели, основополагающими методическими принципами системы, реализованной К. Геблером, представляют определенное неудобство для некоторых видов работы с альбомом. Например, образцы из альбома могут представлять самостоятельный интерес при изучении инкунабул, и тогда необходима полная библиографическая информация о каждом листе. Выше (см. примеч. 5) также были выявлены некоторые трудности, возникшие при сравнительном анализе в определении конкретного листа (а отчасти даже книги), из которой лист происходит.

Остается открытым вопрос о том, возможно ли, чтобы для укомплектования издательских экземпляров «западноевропейского» альбома (а также «германского» и «итальянского» альбомов)

К. Геблер и его коллеги пошли на расшивку ценных старинных книг. В этой связи интересен вопрос о ресурсах, доступных К. Геблеру: были ли это материалы библиотеки, в которой он работал, или в его распоряжении находилось личное собрание подобных фрагментов или «ненужных» экземпляров, которые он мог использовать.

Известно, что К. Геблер активно работал в библиотеках (в Берлине в группе «Сводного каталога» и в Дрезденской библиотеке) до своего ухода на пенсию в 1925 г. — почти до самого выхода всех четырех альбомов (считая английскую версию «западноевропейского» альбома). Сведений о наличии у К. Геблера собственной коллекции инкунабул не обнаружено. Можно указать лишь на одно замечание, косвенно выражающее его не вполне положительное отношение к частному коллекционированию книг, которое содержится во вступлении к каталогу инкунабул В. фон Клемперера: «...после опыта знакомства с частными коллекциями инкунабул у меня не было особенно высоких ожиданий»⁸ [18, S. 13].

Таким образом, не исключено, что наглядный материал К. Геблер мог подобрать через библиотеку, например из имеющихся там дефектных книг или фрагментов. Никаких конкретных данных об этом найти не удалось, однако отчасти картину проясняет то, что известно об отношении к практическому использованию дублетного печатного материала из инкунабул в немецких библиотеках.

«ЛИШНИЕ КНИГИ»?

С конца XVIII в. сложилась целая область библиотечного знания и практики, связанная с книжными дублетами и работой с ними. В особенности эта тема стала актуальной после проведения секуляризации монастырей в начале XIX в., когда целые книжные собрания хлынули из них в общественные библиотеки. Вызванные этим проблемы (нехватка места в хранилищах, увеличение объема работы и др.) привели к разработке целой системы методических подходов к вопросу о том, сколько экземпляров инкунабульного издания надлежит иметь библиотеке (предполагалось, что один) и по каким критериям делать выбор между дублетными экземплярами и вообще отбирать нужные библиотеке книги.

В библиотечной практике это породило взгляд на дублеты как на признак беспорядка в фондах, нерасторопности и даже неграмотности их хранителей. От лишних экземпляров стали избавляться, продавая их ради выручки, которая помогала

⁸ В оригинале: "...[daß] nach den Erfahrungen, die ich mit privaten Inkunabelsammlungen gemacht hatte, meine Erwartung nicht eben sonderlich hoch gespannt waren" [18, S. 13].

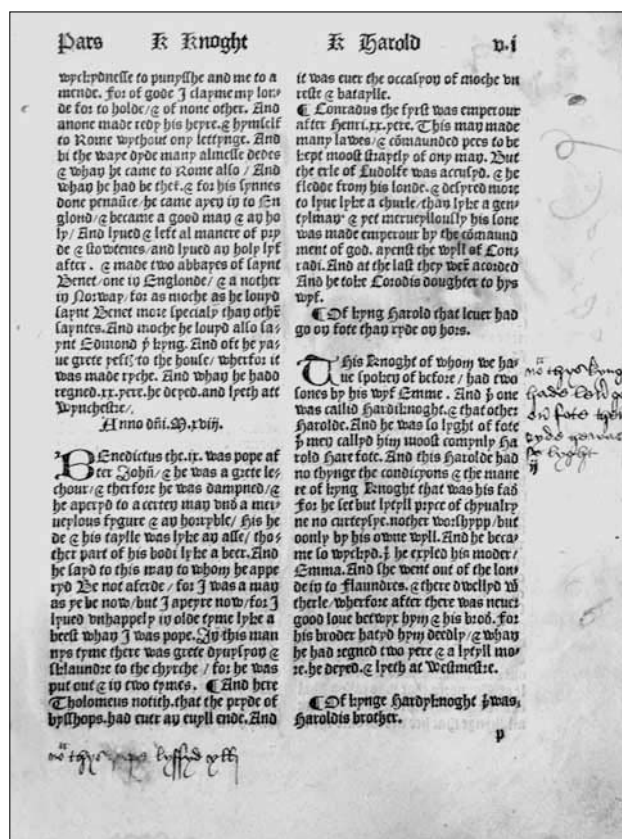


Рис. 4. Chronicles of England, Westminster : Wynkyn de Worde, 1497. Лист из альбома К. Геблера в экземпляре Российской государственной библиотеки

решить материальные проблемы библиотеки (например, обеспечить ее отопление) или позволяла приобрести более желанные для нее книги. С другой стороны, библиотеки, покупавшие эти дубликаты, заполняли таким образом лакуны в своих собраниях. В ответ на возникший запрос в это время начинают развиваться антикварные книготорговые фирмы, растет аукционная активность. Вскоре сложилась и специализированная система межбиблиотечного обмена.

Результаты этих процессов не замедлили проявиться. В частности, Берлинская библиотека (ныне SBV) значительно приумножила свой фонд инкунабул путем продажи дублетов и обмена книг. В отчетах, составленных одним из соратников К. Геблера по «Сводному каталогу инкунабул» Э. Вульемом (E. Voulliéme), фиксируется высокая прибыль библиотеки в 1907–1926 гг., и в тот же период она увеличила свой фонд инкунабул на 1500 книг [19, S. 35; 20, 395]. В результате этой практики, получившей международное распространение, сложились собрания инкунабул некоторых библиотек, сегодня являющихся важнейшими и авторитетнейшими

в мире. Например, после того как в XIX в. Мюнхенская библиотека «оптимизировала» (по-немецки: rationalisiert) таким образом свои фонды, Бодлианская библиотека в Оксфорде смогла приобрести 400 немецких инкунабул [19, S. 13].

Все это говорит о том, что начиная с конца XVIII в. и до 1920-х гг. практика избавления от дублетных экземпляров и перемещения их в другие библиотеки считалась приемлемой. Она имела научные обоснования в соответствии с общепринятыми тогда принципами библиотечного дела и расценивалась как форма работы с библиотечными собраниями, которая даже способствует международной кооперации в создании крупнейших книжных центров.

Как выяснилось далее, эта практика включала также использование материалов из дублетов для восполнения недостающих частей и даже отдельных листов в других экземплярах.

КОМИССИЯ «СВОДНОГО КАТАЛОГА» И ПРОБЛЕМА ДУБЛЕТОВ

С началом деятельности комиссии К. Геблера сложившийся в Берлинской библиотеке фонд дублетов приобрел особое значение как важный и ценный ресурс для обмена и получения таким образом книг, содержащих нужные для исследовательской работы «Сводного каталога» образцы печати и шрифтов [19, S. 44]. На это косвенно указывает и сам К. Геблер, который отмечал в своих воспоминаниях, что, работая над проектом каталога, он близко познакомился с ведущими книжными антикварами и книготорговцами и эти связи впоследствии помогли ему в поисках издателя, готового взять на себя тяжелую задачу публикации каталога [21, S. 9].

В книговедческой литературе в основном освещается вопрос использования целых дублетных экземпляров, тогда как об их частях или отдельных листах из инкунабул встречаются только единичные свидетельства. Однако их достаточно, чтобы понять, что в определенных ситуациях шли на то, чтобы нарушить целостность книги ради отдельных частей или даже небольших фрагментов. Так, нередко прибегали к расшиванию конволютов для извлечения из них особо нужной или ценной книги. Например, сохранилась переписка берлинских библиотекарей с библиотекой г. Галле, в которой предлагалось разделить конволют, состоявший из 13 книг XVI в., ради одной понадобившейся книги [19, S. 46–47, Ann. 205]. Наконец, в документах Берлинской библиотеки тех лет нередко идет речь и о возможности исполь-

зовать отдельные листы из таких «лишних» экземпляров для восполнения недостающих частей в «основных».

Практика извлечения листов или тетрадей для дополнения других экземпляров становилась привычной, а антиквариаты поддерживали ее в силу своих финансовых интересов, так как видели выгоду в «улучшении» книг, которые они принимали на продажу [19, S. 45, 47].

С точки зрения сегодняшних представлений такое небрежное обращение с наследием книжной культуры XV в. может вызывать глубокое непонимание [19, S. 47], однако приходится признать, что и работа над «Сводным каталогом» в какой-то степени способствовала повышению интереса к использованию инкунабул-дублетов и, по мнению историков книжного дела, вероятно, даже несколько затормозила выработку правовых норм, регулирующих обращение с подлинными печатными материалами [19, S. 47, 61].

С другой стороны, при такой активной практике разрушения конволютов и восполнения одних экземпляров за счет извлечения листов из других, какая имела место в библиотеках Германии, к первой трети XX в., т. е. ко времени организации комиссии «Сводного каталога», в них могли накопиться немалые остатки печатных фрагментов, которые не рассматривались как ценные материалы. В этом случае их вторичное использование в качестве образцов для трудов по истории книгопечатания, подобных альбомам К. Геблера, могло считаться вполне допустимым и даже разумным применением не очень нужного, бросового (по представлениям того времени) материала для благородных научных и культурных целей.

АЛЬБОМ К. ГЕБЛЕРА В СОВРЕМЕННЫХ КАТАЛОГАХ

Рассмотренные выше особенности структуры и состава альбома [7] позволяют увидеть высокую ценность этого библиофильского издания. Причем он равным образом представляет большой научный и культурный интерес в двух своих структурных качествах, рассмотренных выше: во-первых, в своем совокупном виде — как целостный издательский конволют, составленный К. Геблером в 1928 г., снабженный авторскими текстами и аппаратом и включающий подлинный материал 60 инкунабул; во-вторых, с точки зрения отдельных содержащихся в нем печатных листов, каждый из которых по отдельности обладает большой научной и культурной ценностью как подлинный фрагмент инкунабулы.

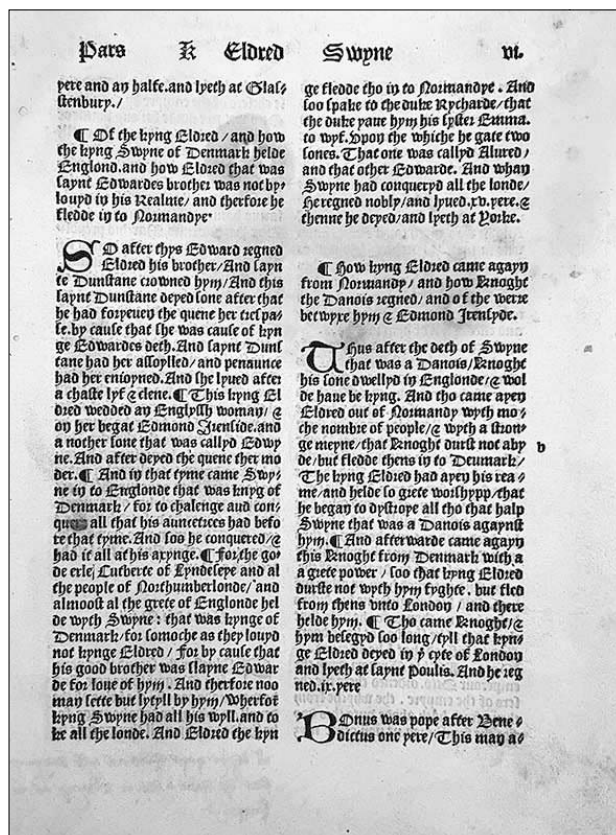


Рис. 5. Chronicles of England, Westminster : Wynkyn de Worde, 1497. Лист из альбома К. Геблера в экземпляре Государственной публичной исторической библиотеки России

Следует подчеркнуть, что одиночные листы из инкунабул значатся сегодня в международных сводных каталогах инкунабул (GW, ISTC) и учитываются там (как фрагменты) наряду с полными экземплярами.

Каждый альбом К. Геблера содержит (если говорить, например, о «западноевропейском» альбоме) листы из 60 инкунабул Нидерландов, Франции, Испании, Португалии, Англии. Причем, как показано выше, этот список одних и тех же 60 изданий представлен в разных экземплярах разными листами. Таким образом, весь совокупный материал инкунабульной печати, содержащийся в альбоме, довольно велик, и его количество удваивается в результате издания в том же 1928 г. англоязычной версии альбома. Сказанное в полной мере относится и к «германскому», и к «итальянскому» альбому.

Несмотря на описанную выше (сомнительную с современной точки зрения) практику работы с дублетами, конволютами и отдельными фрагментами или листами инкунабул, несомненным фактом остается, что высокая ценность альбомов признавалась и подчеркивалась и их автором, и тем кругом

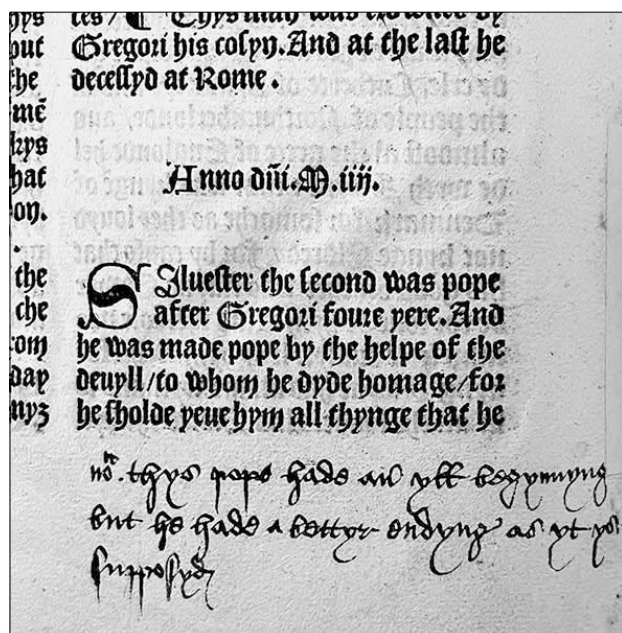


Рис. 6. Маргинальная запись на листе из книги
Chronicles of England, Westminster :
Wynkyn de Worde, 1497.
Государственная публичная
историческая библиотека России

библиографов и библиофилов, которому они были адресованы. Об этом свидетельствует то, что каждому экземпляру альбома был присвоен индивидуальный номер, внесенный вручную, причем первые 13 альбомов, пронумерованные римскими цифрами, не поступали в продажу, а были вручены близкому кругу получателей (то же относится и к альбомам 1927 г. по Германии и Италии); остальные же 90 экземпляров немецкого тиража получили отдельную нумерацию арабскими цифрами (также вручную, на последней странице текстового тома)⁹.

Листы из некоторых альбомов К. Геблера учтены в международных сводных каталогах (GW, ISTC), что, к сожалению, не касается экземпляров, которые ныне находятся в России — они остаются неизвестными международному научному сообществу. Дело отчасти объясняется тем, что в результате выясненных выше особенностей структуры и состава альбом К. Геблера оказался по-разному описан и представлен в каталогах московских библиотек.

Так, в ГПИБ он учтен в первом своем качестве (как единый конволют) и, соответственно, находится в общем хранении, при этом наличие 60 инкунабул из стран Западной Европы не отражено в доступной информации об издании, а потому не удивительно, что о них не сообщают сводные международные каталоги и не знает научное сообщество. Этим же,

⁹ То же и в экземплярах РГБ и ГПИБ: первый носит арабский номер 13, второй — 22.

очевидно, объясняется и недостаточное внимание к альбомам К. Геблера как к источнику и материалу для исследования (см. прим. 4). Между тем в России труды К. Геблера были известны по крайней мере с 1920-х гг., т. е. непосредственно с момента их выхода в свет. Так, его инвентарь шрифтов TW, который публиковался в 1905–1924 гг., использовался в качестве базы точных технических и статистических сведений для изучения истории книгопечатания в работах М.И. Щелкунова 1923 и 1926 гг. [22, с. 85; 23, с. 94–95].

Электронный каталог РГБ отражает экземпляр в совокупности двух качеств: и как целый альбом (комплекс из частей XX и XV вв.), и как фрагменты инкунабул по отдельности (с индивидуальными шифрами отдела редких книг РГБ), благодаря чему в собрании библиотеки правильно отображается наличие 60 ценных инкунабул.

Надо сказать, что и листы из альбома РГБ не указаны в зарубежных сводных каталогах (GW, ISTC, BNC), однако информация о них доступна на сайте библиотеки в электронном каталоге, что позволяет исследователям обращаться к этим материалам и в перспективе делает возможным их изучение в международном масштабе.

Список источников

1. Hain L. Repertorium Bibliographicum, in quo Libri Omnes ab Arte Typographica Inventa Usque ad Annum MD. Typis Expressi recensentur. Stuttgartiae et Tubingae : J.G. Cottae, 1826–1838.
2. Lexikon des gesamten Buchwesens : Hrsg. Corsten S. [et al.]. Bd. III. Stuttgart : Hiersemann, 1991.
3. Haebler K. Typenrepertorium der Wiegendrucke : 5 Bdd. Leipzig : 1905–1924.
4. Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Hrg. Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. 1 — / Deutsche Staatsbibliothek, Staatsbibliothek zu Berlin, K. W. Leipzig : Hiersemann, 1925–1938 ; Stuttgart : Hiersemann, 1978–2021.
5. Consentius E. Die Typen der Inkunabelzeit. Eine Betrachtung. Berlin : Gruyter, 1929. 160 S. DOI: 10.1515/9783111501161-001.
6. Haebler K. Handbuch der Inkunabelkunde. Leipzig : Hiersemann, 1925. 187 S.
7. Haebler K. Der westeuropäische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen: 60 Inkunabelproben niederländischer, französischer, iberischer und englischer Pressen. München : Weiss & Co., Antiquariat, 1928. 59 S., 60 Bl. Tafeln.
8. Duntze O. Vom “Tanzbären” zum “Nestor der Inkunabelkunde”. Zur Erinnerung an Konrad Haebler († 13. Dezember 1946) : [блог], 13.12.2016 // Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin : Blog — Network für Forschung und Kultur. URL: <https://blog.sbb.berlin/konrad-haebler/#comments> (дата обращения: 10.07.2023).

9. *Haebler K.* Der Westeuropäische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen: 60 Inkunabelproben Niederländischer, Französischer, Iberischer und English-er Pressen // The Morgan Library & Museum : Corsair online catalog. URL: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=202053> (дата обращения: 10.07.2023).
10. *Haebler K.* West-European incunabula: 60 original leaves from the presses of the Netherlands, France, Iberia and Great Britain / described by K. Haebler, translated from the German by André Barbey. Munich : Weiss & Co. ; Antiquariat, 1928. 58 p., 60 mounted plates.
11. Paris, Bibliothèque nationale de France (FR) : Rés. Atlas Q. 7 // Consortium of European Research Libraries (CERL) : [электронный каталог]. URL: <https://data.cerl.org/mei/02132925> (дата обращения: 10.07.2023).
12. Bassenge. Kunst-, Buch- & Fotoauktionen : Los 409, Haebler K. Wiegendrucke // WayBack Machine : Internet Archive : [сохраненная копия интернет-страницы от 07.05.2021]. URL: <https://web.archive.org/web/20210507080215/https://bassenge.com/lots/117/4090> (дата обращения: 14.07.2023).
13. Los 409 : Haebler K. Wiegendrucke // Bassenge. Kunst-, Buch- & Fotoauktionen. URL: <https://bassenge.com/kataloge/117/WB?page=12&limit=30> (дата обращения: 14.07.2023).
14. *Horae.* Officium BMV secundum usum Romanum // Digitale Bibliothek — Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) / Bayerische Staatsbibliothek. URL: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00074553/image_226 (дата обращения: 10.07.2023).
15. *Haebler K.* Der deutsche Wiegendruck in Original-Typenbeispielen : 115 Inkunabelproben [2 Bdd.]. München : Weiss & Co. ; Antiquariat, 1927. Bd. 1. 72 S., 1 Bl. (Textheft) ; 1928. Bd. 2. 115 Bll. Tafeln.
16. *Haebler K.* Der italienische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen. 120 Inkunabel-Proben. München : Weiss & Co. ; Antiquariat, 1927. 120 Bll. Tafeln.
17. Buchwesen Konrad Haebler // Der deutsche Wiegendruck in Original-Typenbeispielen christian hesse auktionen. Bücher, Autographen, Kunst. Auktion 19', S. 48. № 417. URL: https://hesse-auktionen.de/wp-content/uploads/2021/02/cat_19_02.pdf (14.07.2023).
18. *Haebler K.* Einleitung // Frühdrucke aus der Bücherei Victor von Klemperer / hrg.: V. von Klemperer, E. von Rath, K. Haebler. [Dresden] : [Hellerau] ; [Heger], [1927]. S. 13–20.
19. *Hanisch E.* Der Umgang mit Inkunabeldubletten: Kauf, Verkauf und Tausch von Wiegendruckten der Königlichen Bibliothek / Preußischen Staatsbibliothek (1904–1945). Berlin : Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, 2019. 87 S.
20. *Altmann U.* Die Inkunabelsammlung // Deutsche Staatsbibliothek, 1661–1961. 1961. Bd. 1 : Geschichte und Gegenwart / Hrg. Horst Kunze. S. 381–403.
21. *Haebler K.* Wie ich Inkunabelforscher wurde. Ein Stückchen Lebensgeschichte. St. Gallen, 1931. [10] S.
22. *Щелкунов М.И.* Искусство книгопечатания в его историческом развитии : с 16 таблицами иллюстраций. Москва : Изд. Московского ин-та журналистики, 1923. VIII, 215 с.
23. *Щелкунов М.И.* История. Техника. Искусство книгопечатания. Москва ; Ленинград : Государственное издательство, 1926. XI, 478 с.

Konrad Haebler's Album of Incunabula in Moscow Libraries

Catherine R. Squires

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str.,
Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0002-3030-9354; SPIN 1903-1222
E-mail: skvayrs@gmail.com

Abstract. *The paper discloses the unusual treatment of duplicates and defective copies, characteristic of European libraries at the time when Haebler's works were created and published (beginning of 20th century) and stresses the necessity of correct bibliographic treatment of the valuable printed materials in modern libraries. The paper also presents the famous album of West-European incunabula (Der westeuropäische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen), compiled by Konrad Haebler in 1928, two copies of which are held in Moscow at the*

Russian State Library and the State Public Historical Library of Russia.

This fundamental work in the history of typography by the prominent German expert on incunabula, one of the inventors of the Proctor-Haebler method in bibliography and founder of the world incunabula catalogue Gesamtkatalog der Wiegendrucke, is analyzed in the aspect of the specific early 20th-century bibliographic principles underlying the composition of the album and the way the original old prints are presented in it. The album consists of a collection of 15th-century original fragments enclosed in a 20th-century overall structure (text booklet, case and set of labeled passe-partouts).

This unusual composition can present classification problems in some modern public libraries, when the album is recorded as a whole, whereas the separate incunabula fragments are not catalogued. Moreover, a comparative study of several copies of the album available for analysis on- and offline, carried out in the study, proved that their sample collections were composed of different authentic incunabula leaves, thus making each album unique.

Key words: historical and cultural heritage, incunabula, Proctor-Haebler method, Western European printed editions, Konrad Haebler, book duplicates.

Citation: Squires C.R. Konrad Haebler's Album of Incunabula in Moscow Libraries, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 396–406. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-396-406.

References

- Hain L. *Repertorium Bibliographicum, in quo Libri Omnes ab Arte Typographica Inventa Usque ad Annum MD. Typis Expressi recensentur*. Stuttgartiae et Tubingae, J.G. Cottae Publ., 1826–1838.
- Corsten S. (ed.) et al. *Lexikon des Gesamten Buchwesens: Bd. III*. Stuttgart, Hiersemann Publ., 1991.
- Haebler K. *Typenrepertorium der Wiegendrucke: 5 Bdd.* Leipzig, 1905–1924.
- Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. Hrg. Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. 1–. Leipzig, Hiersemann Publ., 1925–1938, Stuttgart, Hiersemann Publ., 1978–2021.
- Consentius E. *Die Typen der Inkunabelzeit. Eine Betrachtung*. Berlin, Gruyter Publ., 1929, 160 p. DOI: 10.1515/9783111501161-001.
- Haebler K. *Handbuch der Inkunabelkunde*. Leipzig, Hiersemann Publ., 1925, 187 p.
- Haebler K. *Der Westeuropäische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen: 60 Inkunabelproben Niederländischer, Französischer, Iberischer und Englischer Pressen*. München, Weiss & Co., Antiquariat Publ., 1928, 59 p.
- Duntze O. Vom “Tanzbären” zum “Nestor der Inkunabelkunde”. Zur Erinnerung an Konrad Haebler († 13. Dezember 1946): 13.12.2016, *Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin: Blog – Network für Forschung und Kultur*. Available at: <https://blog.sbb.berlin/konrad-haebler/#comments> (accessed 10.07.2023).
- Haebler K. Der Westeuropäische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen: 60 Inkunabelproben Niederländischer, Französischer, Iberischer und Englischer Pressen, *The Morgan Library & Museum: Corsair online catalog*. Available at: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=202053> (accessed 10.07.2023).
- Haebler K. *West-European Incunabula: 60 Original Leaves from the Presses of the Netherlands, France, Iberia and Great Britain*. Munich, Weiss & Co., Antiquariat Publ., 1928, 58 p.
- Paris, Bibliothèque nationale de France (FR): Rés. Atlas Q. 7, *Consortium of European Research Libraries (CERL)*. Available at: <https://data.cerl.org/mei/02132925> (accessed 10.07.2023).
- Bassenge. Kunst-, Buch- & Fotoauktionen: Los 409, Haebler K. Wiegendrucke, *WayBack Machine: Internet Archive*. Available at: <https://web.archive.org/web/20210507080215/https://bassenge.com/lots/117/4090> (accessed 14.07.2023).
- Los 409: Haebler K. Wiegendrucke, Bassenge. Kunst-, Buch- & Fotoauktionen. Available at: <https://bassenge.com/lots/117/4090> (accessed 14.07.2023).
- Horae. Officium BMV secundum usum Romanum, *Digitale Bibliothek – Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ)*. Available at: http://daten.digitalisierungs-zentrum.de/bsb00074553/image_226 (accessed 10.07.2023).
- Haebler K. *Der deutsche Wiegendruck in Original-Typenbeispielen: 115 Inkunabelproben: 2 Bdd.* München, Weiss & Co., Antiquariat Publ., 1927, Bd. 1, 72 p., 1928, Bd. 2, 115 Bll. Tafeln.
- Haebler K. *Der italienische Wiegendruck in Original-Typenbeispielen. 120 Inkunabel-Proben*. München, Weiss & Co., Antiquariat Publ., 1927, 71 p.
- Buchwesen – Konrad Haebler, Der deutsche Wiegendruck in Original-Typenbeispielen, *Christian Hesse Auktionen: Büche. Autographen. Kunst: Auktion 19*, p. 48, no. 417. Available at: https://hesse-auktionen.de/wp-content/uploads/2021/02/cat_19_02.pdf (accessed 14.07.2023).
- Haebler K. Einleitung, *Frühdrucke aus der Bücherei Victor von Klemperer*. Dresden, Hellerau, Heger Publ., 1927, pp. 13–20.
- Hanisch E. *Der Umgang mit Inkunabeldubletten: Kauf, Verkauf und Tausch von Wiegendruckten der Königlichen Bibliothek*. Berlin, Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin Publ., 2019, 87 p.
- Altmann U. Die Inkunabelsammlung, *Deutsche Staatsbibliothek, 1661–1961. Bd. 1: Geschichte und Gegenwart*. 1961, pp. 381–403.
- Haebler K. *Wie ich Inkunabelforscher wurde. Ein Stückchen Lebensgeschichte*. St. Gallen, 1931, 10 p.
- Shchelkunov M.I. *Iskusstvo knigopechataniya v ego istoricheskom razvitii: c 16 tablitsami illyustratsii* [The Art of Printing in Its Historical Development: with 16 Tables of Illustrations]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo Instituta Zhurnalistiki, 1923, VIII, 215 p.
- Shchelkunov M.I. *Istoriya. Tekhnika. Iskusstvo knigopechataniya* [History. Technique. The Art of Printing]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1926, XI, 478 p.

О.Ю. КОШКИНА

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ В МОНОТИПИЯХ ВАЛЕРИЯ БАБАНОВА

Ольга Юрьевна Кошкина,

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

кандидат искусствоведения

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

E-mail: olga_koshkina@bk.ru

Реферат. Профессиональная деятельность Валерия Бабанова с юности связана с искусством оформления книги. Он художник-график, иллюстратор классической и современной прозы, поэзии отечественных и зарубежных авторов. Поиск собственной линии в искусстве выявил близость индивидуальной творческой природы к технике монотипии. Важное значение на выбор оказала история творческого пути выдающегося мастера эстампа Е.С. Кругликовой, благодаря деятельности которой именно в Санкт-Петербурге в начале XX в. зародилась отечественная школа монотипии. Наставниками в освоении «живописной» графической печатной техники стали видные ленинградские художники К.А. Кордобовский, Г.Д. Епифанов, Д.М. Плаксин. Но примером виртуозной артистичности в работе с монотипией стал К.И. Рудаков. Настоящий поклонник монотипии в книжной иллюстрации, Бабанов стремится создавать тонкие профессиональные графические работы, раскрывающие суть литературного произведения. Долгая практика отточила технические приемы, используемые художником в работе: основа — идеально

гладкие пластины оргстекла разных размеров со слегка скругленными краями, черный красочный слой, беличьи кисти, хлопок бумаги. Помимо визуальной интерпретации литературных текстов, мастер активно работает в станковой графике, в частности реализует проект пластических интерпретаций мирового художественного наследия. Ставшая промежуточным итогом деятельности персональная выставка художника «Стремление к совершенству» (2020) представила избранные монотипии, в которых Бабанов осмысливает творчество великих мастеров живописи, пропускает историю искусства через свое восприятие. Визуальный рассказ о созерцании и пластическом пересказе наследия старых мастеров и художников XX в. — интерпретация посредством монотипии — в личностных ощущениях есть отражение творческой индивидуальности, более полное раскрытие природной самобытности. Чем больше художник понял, проникся, прочувствовал образец копирования, тем больше представил себя. Обращаясь к прошлому, В.В. Бабанов продолжает идти вечным путем ученичества.

Ключевые слова: В.В. Бабанов, художественный образ, монотипия, графика, печатная графика, метафора, интерпретация, пластическая реплика, художественное видение, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Кошкина О.Ю. Пластические интерпретации мирового художественного наследия в монотипиях Валерия Бабанова // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 407—417. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-407-417.

Мастер художественного оформления книги, книжно-журнальной и станковой графики Валерий Васильевич Бабанов (р. 1942) блестяще использует в своей работе технику монотипии. Более полувека он активно вовлечен в работу ведущих издательств Ленинграда — Санкт-Петербурга: художественный редактор «Советского художника» и «Авроры» (1968–1972), заведующий отделом художественного оформления журнала «Аврора» (1982–1991), главный художник и член редколлегии журнала «Всемирное слово» (1991–1998). С 1972 г. В.В. Бабанов — член Ленинградского горкома художников¹, с 1978 г. — член Союза художников России.

ХУДОЖНИК НЕУСТАННОГО ПОИСКА

Окончив вечернюю школу Ленинградского художественного училища (Таврическое), В.В. Бабанов в 1956–1960 гг. обучался специальности учителя рисования и черчения в Ленинградском художественно-графическом педагогическом училище. Здесь были получены первые уроки профессионального образования у видного художника и преподавателя К.А. Кордобовского². Но подлинной альма-матер стало ленинградское отделение Московского полиграфического института, факультет художественно-технического оформления печатной продукции, ведущим преподавателем которого был профессор Г.Д. Епифанов³.

Естественно, что В.В. Бабанов, активно искавший возможности самовыражения в станковой форме, не мог пройти мимо монотипии как одной из наиболее постижимых сторон графики. Молодому профессионалу демократичность этой печатной техники показалась доступной — уже в 1970-е гг. были созданы оригинальные листы серии «Карелия», в которой поэтично отображена сдержанная

красота северной природы. Однако познание специфики монотипии, внешне обманчивое видимой легкостью процесса, растянулось на многие десятилетия, став делом его жизни.

Художник участвовал в работе десятков издательств: «Детгиз», «Искусство», «Лениздат», «Художественная литература», «Художник РСФСР» и др. Бабанов является автором нескольких иллюстративных циклов классической и современной прозы, поэзии отечественных и зарубежных авторов. В последние годы Бабанов активно сотрудничает с издательством «Вита Нова», чья принципиальная позиция — сочетание академической подготовки текстов с лучшими традициями книгопечатания — сопровождается активной некоммерческой выставочной деятельностью [2]. Многие его работы находятся в коллекции издательства, отечественных и зарубежных собраниях, участвуют в экспозициях на престижнейших выставочных площадках России и за рубежом, он является дипломантом многочисленных премий и конкурсов, посвященных искусству оформления книги.

Более десяти лет Санкт-Петербургское общество мастеров монотипии, каллиграфии и силуэта выступает инициатором проведения регулярных международных фестивалей монотипии. Экспозиционные площадки расширяются за счет участия художников Москвы и ряда городов Финляндии, а названия фестивалей — «Мастерская воображения. Монотипия», «Фестиваль трех столиц», «Музыка изображения» — сменяются посвящениями выдающимся мастерам техники: Е.С. Кругликовой, У. Блейку, У. Тёрнеру. Участвуя в мероприятиях фестиваля, В.В. Бабанов представлял персональные выставки «Белое. Черное» (2010), «Поэзия изображения» (2011), «ИГРОК. Иллюстрации к одноименному роману Ф.М. Достоевского» (2012), проводил многочисленные мастер-классы. Своей деятельностью он подтверждает тезис о том, что каждый лист монотипии становится своеобразным психологическим портретом личности художника «в один-единственный, уникальный момент времени» [3, с. 7].

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕХНИКА С МАКСИМАЛЬНЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ САМОВЫРАЖЕНИЯ

Монотипия, традиционно относимая к графическим печатным техникам, — соединение элементов живописи и гравюры со специфическими, свойственными ей одной качествами. Отсутствие масляного связующего прида-

¹ Ленинградский объединенный комитет художников-графиков Профсоюза работников культуры был создан в 1961 г. как профсоюз художников, работающих в области книги. С момента создания «фактически стал организацией, обеспечивающей социальный статус многим художникам ленинградского андеграунда» [1, с. 227].

² Кордобовский Константин Александрович (1902–1988) — художник-график, педагог, искусствовед. Его многочисленные ученики сохранили о нем память как о мудром наставнике, учившем не только мастерству живописи и графики, но и умению видеть, чувствовать и размышлять.

³ Епифанов Геннадий Дмитриевич (1900–1985) — выдающийся отечественный художник, иллюстратор книги, представитель ленинградской школы графики, чл.-корр. Академии художеств СССР (1975), заслуженный деятель искусств РСФСР (1963).

ет работам изысканную шелковистость фактуры, а проявляющийся под давлением печатного станка прозрачный тонкий слой красочного состава блесит и мерцает на белом полотне бумаги.

Именно в Санкт-Петербурге в результате творческих поисков художницы Е.С. Кругликовой⁴, стремившейся «соединить богатства живописной техники с условностью гравюры» [4, с. 11], зародилась отечественная школа монотипии. Единственный оттиск после печатания оставляет так мало краски на рабочей поверхности, что допускает лишь слабый бледный след для другого листа бумаги. Только опытные художники могут соблюсти баланс между свободой творчества, скоростью исполнения (краска не должна высохнуть) и технической безупречностью. Именно поэтому Е.С. Кругликова называла монотипию «живописью в манере эстампа» [5, с. 129]. Отмечая важность творческого метода Е.С. Кругликовой, искусствовед А.А. Сидоров характеризовал монотипию как особенность технического приема, «своеобразный триумф живописного начала» [6, с. 188], когда доминирует краска и исчезают линии. Ему же принадлежит, по нашему мнению, самое точное определение, монотипия — это «оттиск с написанной на доске картины» [6, с. 188].

У Кругликовой, профессора и руководителя основной творческой дисциплины «Офорт» графического факультета Академии художеств (1922–1929), образовалась группа преданных учеников, любивших ее и способствовавших распространению в графической школе творческих идей своего педагога⁵. Среди них был и Г.Д. Епифанов, получивший там первые уроки по работе с монотипией. Обучение продолжилось и во вновь созданном кабинете графики при Академии художеств, в задачи которого входило «изучение графического наследия прошлого и современных художников» [8, с. 8]. Приобретенные знания и опыт, окрашенные влюбленностью в монотипию, ученики Е.С. Кругликовой не только сохранили в своем творчестве, но и передали своим воспитанникам. Так, спустя десятилетия, по воспоминаниям одного из учеников самого Г.Д. Епифанова, преподаватель раскрывал неисчерпаемые возможности самобытной графической техники: «...композицию надо строить по законам двухмер-

ности... Если непонятно, смотрите мастеров. Смотрите глубинно. Постоянно контролируйте себя. Не надо работать с “чужой” руки. Мастеров смотрите, но не надо быть их рабом. У каждого из нас — собственное восприятие... Эти временные увлечения очень важны и обязательны. Увлечетесь классиком — получите прекрасный опыт. Это замечательное наследие...» [9, с. 44]. В.В. Бабанов с благодарностью пронес эти уроки через всю свою творческую жизнь.

Профессиональное окружение В.В. Бабанова также повлияло на выбор графического метода, укрепляя предпочтение: так, ближайший его друг Д.М. Плаксин⁶, ученик одного из ведущих мастеров монотипии в Ленинграде А.В. Каплуна⁷, давал уроки ремесла по избранному способу работы, позволяющему «в одном листе сочетать приемы и живописи, и графики» [10, с. 3].

Но примером виртуозной артистичности в работе с монотипией стал К.И. Рудаков⁸, в свое время также бравший уроки монотипии у Е.С. Кругликовой и освоивший этот прием в ее мастерской⁹. Маэстро графики, живо чувствовавший красоту штриха, линии, мазка туши, общую «таинственность процесса создания» [11, с. 92], К.И. Рудаков являлся «чудесным импровизатором. Каждое яркое впечатление от поразившего его искусства немедленно претворялось им в пластических интерпретациях, варьируясь на разные лады. Таковы его реплики и на творчество Рембрандта, Гаварни, и на Э. Мане и Ренуара» [11, с. 89].

В современном профессиональном мире техника монотипии как выбор художника весьма редка. Видимая доступность и «легкость процесса» [12, с. 14] привлекает к ней как профессионалов, так и художников-любителей. Но понастоящему овладевают ею единицы энтузиастов, избранные, среди которых В.В. Бабанову принадлежит заметное место. В работах мастера проявляются особая склонность к этой технике и наличие углубленных навыков: в ней «возможности увлекательной импровизации соединяются с трезвым расчетом, основанным на серьезном практическом опыте» [13].

⁶ Плаксин Давид Моисеевич (1936–2018) — российский художник-график, дизайнер книги, книжный иллюстратор.

⁷ Каплун Адриан Владимирович (1887–1974) — видный русский и советский художник, график, живописец и эстампист.

⁸ Рудаков Константин Иванович (1891–1949) — выдающийся советский художник-график, мастер акварельного портрета, книжный иллюстратор, педагог.

⁹ По воспоминаниям историка искусства П.Е. Корнилова, «до восстановления графической мастерской в Академии художеств и до организации мастерской при созданном Союзе художников единственным центром, где можно было работать графикам, оказалась мастерская, созданная энтузиастами гравюры во главе с Е.С. Кругликовой при доме санитарного просвещения на улице Раковой» [11, с. 84].

⁴ Кругликова Елизавета Сергеевна (1865–1941) — русская и советская художница, график, мастер эстампа и силуэта, педагог. Специфика художественной манеры Кругликовой, использовавшей редкие техники офорта, и экспериментальный характер творчества, позволили ей добиться значительных достижений в монотипии (с 1909 г.) и в области силуэта (с 1914 г.).

⁵ Графический факультет в тот период «оставался островком сохранения традиций классической графики в сложное бурное время преобразований и изменений не только художественной жизни страны» [7, с. 120].

СТРЕМЛЕНИЕ К СОВЕРШЕНСТВУ

Валерий Бабанов — настоящий поклонник монотипии в книжной иллюстрации, создающий, по словам М.М. Шемякина, «тонкие и высокопрофессиональные графические работы, которые раскрывают для читателя суть произведения» [14, с. 10]. Наиболее значительные циклы последних лет — иллюстрации к драматическим произведениям А.С. Пушкина «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери», к романам и повестям Ф.М. Достоевского «Бедные люди», «Игрок», «Бесы», «Белые ночи», «Неточка Незванова», ряду произведений Д.А. Гранина. Серии иллюстраций на тему текстов художник сочиняет «как вероятный спектакль, погружаясь в предлагаемые обстоятельства» [14, с. 10]. Одновременно, не стремясь украшать поэзию, которая «и есть красота» [15], художник создал иллюстративные циклы к поэзии Р.М. Рильке, Басё, С. Есенина, А. Блока, так формулируя задачу: «Определить свои пропорции реального и ирреального — вот что значит проиллюстрировать произведение. Иллюстрация — не повторение написанного словом, а его творческое осмысление, помогающее шире раскрыть мысль творца, удивить его, сохранив тайну недосказанного. Метафора — главная союзница и для художника; ее улыбка для него также непотворима» [15].

Отдельно стоит выделить цикл иллюстраций к повести Л.Н. Андреева «Иуда Искариот», включающий в себя 24 монотипии размером 27 × 18,5 см. В этой работе художник исследует психологию предательства и ее оправдания — основную тему литературного произведения: листы, выстроенные в ряд, визуально формируют алгоритм измены. Образы и мотивы Нового Завета, транскрибированные Л.Н. Андреевым, график передает тонким языком монотипии, используя весь накопленный творческий опыт, в основе которого — «самые общие, типовые принципы формообразования» [16, с. 6], а также стихия творческой случайности и непредвиденности. Содержащее явные и скрытые цитаты, аллюзии, символы из Евангелия, произведение Л.Н. Андреева — свободное высказывание, фантазия на библейский сюжет. Обобщенность и некоторое пренебрежение к деталям формируют притчевый характер повести, что органично пересекается с пластикой графики и образно-смысловой синтетичностью художественного языка В.В. Бабанова. Высочайший уровень исполнения и напряженность зрительных поисков проявляют тонкую и точеную специфику техники. Оттиски монотипии художника — прозрачно-плотные, выразительные, с редким проявлением приема граттажа. Художнику свой-

ственен сюжетный лаконизм, обобщенность и символизм высказывания. «Процарапывание» (в технике мастера — снятие красочного слоя с рабочей поверхности) используется лишь для подчеркивания динамики пластического объема, усиления контурного эффекта.

Остановимся подробнее на технических приемах, используемых Бабановым в работе. Основа — идеально гладкие пластины оргстекла разных размеров со слегка скругленными краями. Краска — черная ламповая, костяная или из виноградных жмыхов с разбавителями (чаще — керосин с вкраплением растительного масла; художник, однако, не раскрывает до конца своих секретов). Красочный слой наносится на поверхность мягкими беличьими кистями, восприимчивыми к красителю, но и случайное прикосновение пальцев может обогатить рисунок особой выразительностью. Иногда краска выбирается с печатной поверхности руками, но чаще для этого служат различные подручные средства — от кусочков ткани до ватных палочек. Общие тоны дальнего плана после покрытия сменяются силуэтами близких объектов и предметов путем вытирания. И вновь накладывается краска в нужном месте, и снова — вытирание до просвета, до тонкого слоя, до чистоты бумаги. Бумага — специальная, офортная или акварельная, немного увлажненная, чтобы на ней не оставались следы масла из краски и возникал эффект «акварельности» — неконтролируемое проникновение красочного слоя в мягкую белизну хлопка. Художник рассказывает: «Когда делаю монотипию, долго “гоняю” краску по стеклу, иногда сразу получается, а иногда долго ничего не выходит. Когда хочешь понравиться — всё, загубил работу... Я просто дышу, руки сами делают» [10, с. 4].

В монотипии «сильно начало импровизации, самопроизвольности, стихийности» [16, с. 6]. Никакой предварительный рисунок не стесняет свободы творчества. Краску же необходимо наносить «быстро, живо, “спонтанно”». Иначе она может быстро высохнуть» [6, с. 188]. Время высыхания — максимум час, поэтому процесс творчества ограничивается 10–15 минутами. Сам художник так описывает преддверие созидания: «Только один оттиск можно сделать с формы и этот единственный экземпляр является тем самым произведением, которое ты искал, вкладывая в него свое видение, умение и надежду. Печать облагораживает произведение, придает ему легкость, скрывая трудности поиска при рисовании, вносит элемент волшебства»¹⁰. В результате рождается оттиск — сплав масляного раствора с плоскостью бумаги.

¹⁰ Мастер-класс Валерия Бабанова, 20 сентября 2019 г. (https://vk.com/festmonotypy_vbabanovmk20190).

РАДОСТЬ УЗНАВАНИЯ

Помимо визуальной интерпретации литературных текстов, В.В. Бабанов много работает в станковой графике, в частности долгие годы реализуя проект пластических интерпретаций мирового художественного наследия. Неким промежуточным итогом в 2020 г. прошла персональная выставка художника «Стремление к совершенству», представившая избранные монотипии, в которых автор осмысливает творчество великих мастеров живописи: «Он пропускает историю через себя и показывает нам картины художников XX века так, как ощущает их сам» [17].

Искусствовед Н.А. Дмитриева отмечала, что специфическое «бессмертие» художественных шедевров имеет характерную особенность: «...они становятся резервуаром ценностей, не пустеющим по мере того, как из него черпают, — чем больше из него черпают, тем больше он наполняется... Очевидно, черпающие из... источника одновременно и пополняют его, присоединяя свой духовный опыт к духовному опыту художника» [18, с. 20]. Попробуем рассмотреть расширение такого опыта на конкретном примере.

Искусство — сфера деятельности человека, но также и способ художественного познания мира: «Универсальной формой художественного познания является художественный образ, в котором концентрируются основные характеристики художественного способа познания действительности» [19, с. 17]. Образ, созданный живописцем, — базис художественного шедевра. Испытываемое зрителем сопричастие как эстетическая реакция возникает, когда происходит диалог между ним и автором, когда зритель улавливает некий «зов», обращенный к нему: результатом становится активация внутренних духовных резервов. Как переживает подобный духовный опыт художник, становится ясно по результатам его изобразительной деятельности.

Евангельский фрагмент, объединяющий три притчи, самая известная из которых — о блудном сыне, в монотипии В.В. Бабанова сузилась до фрагмента великой эрмитажной картины «Блудный сын» (2010) (рис. 1). Взяв из рембрандтовского сюжета первый изобразительный пласт момента встречи отца с сыном (переступив порог, сын опустился на колени перед отцом), наш современник останавливается на этом мгновении. Точно передано расположение фигуры в пространстве — легкий трехчетвертной поворот тела. Отсутствие фигуры отца (у Рембрандта отец и сын — как одно целое), казалось, облегчает драматизм патетики раскаяния, но компенсируется интерпретацией положения тела сына — скругленная спина, обреченно-понуро склоненная голова, и только невидимая вертикаль руки удерживает весь объем принесенного горя, хрупко изламываясь в запястье. Эффект немедленного покаяния усилен максимальным приближением к зрителю: ступни коленопреклоненного сына упираются в формат монотипии, светотеневой контраст максимален. Бабанов создал свой визуальный рассказ на основании рембрандтовского шедевра, учитывая исповедальную достоверность оригинальных образов.

Шедевры У. Тёрнера маслом и акварелью наполнены своеобразной загадочностью, а глубина заложенных в них обра-



Рис. 1.
В.В. Бабанов. Блудный сын. 2010.
Монотипия. 41,8 × 30,1 см.
Частное собрание В.П. Третьякова,
Санкт-Петербург



Рис. 2.
В.В. Бабанов. Подражая Сезанну. 2017.
Монотипия. 41,8 × 30,2 см.
Частное собрание В.П. Третьякова,
Санкт-Петербург



Рис. 3.
В.В. Бабанов. Метафизический поиск
Де Кирико. 2019. Монотипия. 41,8 × 30,2 см.
Частное собрание О.Ю. Кошкиной,
Санкт-Петербург



Рис. 4.
В.В. Бабанов. Взгляд девушек Пикассо. 2019.
Монотипия. 29,5 × 21,2 см.
Частное собрание О.Ю. Кошкиной,
Санкт-Петербург

зов не всегда доступна для зрительского восприятия. Однако природная способность мастера чутко воспринимать и отображать эффекты атмосферы и света, конструировать изменчивую к движению композицию вдохновляет художников — «Эффект Дж. Тёрнера» (2020), «Корабль Тёрнера» (2020). В этих работах Бабанова есть одномоментный отсыл ко множеству марин Тёрнера, ко всем судам, кораблям и фрегатам, им написанным, растворяющимся в морской дымке, уходящим в небытие, как тающий на рассвете сон с четкими деталями и размытыми туманными образами.

«Предполагаемый эскиз — идея — замысел к картине Эндрю Уайета “Мир Кристины”» — воплощенная идея живописного приквела культовой картины и одновременно оммаж Э. Уайету с ненавязчивым желанием прикосновения к хрупкому состоянию одинокой женщины, замершей в ожидании, и с осознаваемой невозможностью облегчения ее стоицизма.

«Подражая Сезанну» (2017) (рис. 2) — ироничный реверанс в сторону великого творца: известно, что более 40 лет мотив купальщиц был отличительной частью творчества П. Сезанна, полем для экспериментов с композицией и цветом. В.В. Бабанов не стремится создать копию какой-либо из многочисленных «Купальщиц», не берет фрагмент полотна, не повторяет конкретную композиционную схему. Имитируя Сезанна, он акцентирует основные позиции его художественного метода — обнаженные фигуры, помещенные в пространство без места и времени, контраст светлых фигур на размытом фоне, устойчивая стабильность композиции, разновекторное движение мазков. Перебирая эти правила сложносочиненной сезанновской живописной системы, словно бусины на четках, следуя за его взыскательностью к соблюдению классических канонов, мы с легкой грустью вновь убеждаемся в невозможности союза индивидуализма и требований художественной традиции. Вслед за нашим современником В.В. Бабановым выскажем почтительную благодарность за уроки и продемонстрируем их знание.

Своеобразная и выразительная живопись Джорджо де Кирико, особенно «метафизического» периода творчества, вдохновила В.В. Бабанова на монотипии «Метафизика городского пейзажа де Кирико» (2019), «Метафизический поиск Де Кирико» (2019) (рис. 3). В последней без труда считается фрагмент известнейшего полотна «Итальянская площадь». Цитата транскрибирована нашим современником: деталь застывшей в необъяснимой тревоге башни с арками, безлюдными галереями и проемами воспроизведена достаточно точно, но задний план «растворил» в силуэте гор движущийся поезд. Облако пара, вырывающееся из трубы паровоза в оригинале, преобразилось в нимбус вулкана над его выразительным конусом. Перистые облака на небе, сменив развещающиеся треугольные флаштки у Кирико, следуют напутственному направлению ветра, в целом сохраняя меланхоличную тему встреч и прощаний. Можно сказать, что Бабанов вступает в диалог с самим Кирико: как известно, на одном из поворотов своего творческого пути итальянский мастер убедительно призывал к обращению к живописной манере старых мастеров, не копируя, но создавая «образы в стиле Гойи, Рафаэля, Веласкеса, Эль Греко, смешивая приемы и детали, создавая ребусы для зрителя,



Рис. 5.

В.В. Бабанов. Женщины Фернана Леже. 2018.
Монотипия. 29,5 × 21,2 см. Частное собрание О.Ю. Кошкиной,
Санкт-Петербург

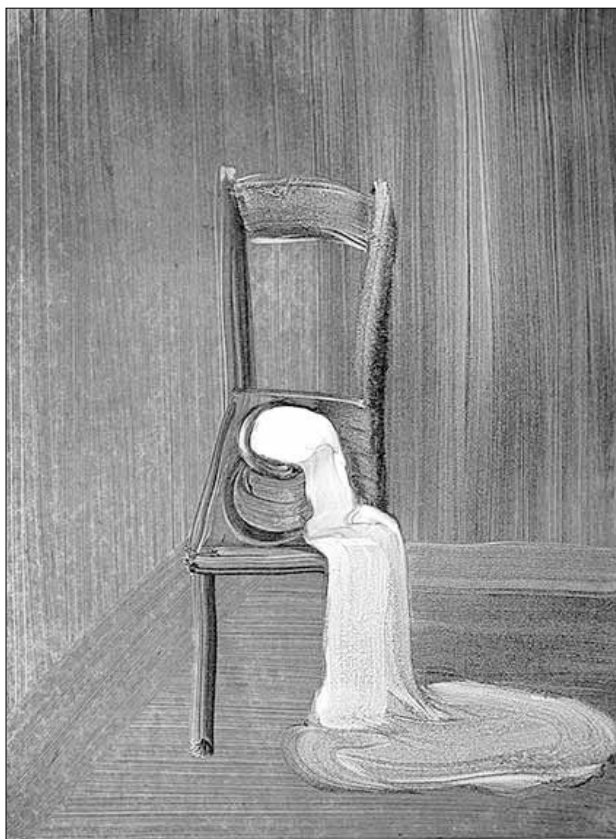


Рис. 6.

В.В. Бабанов. Тесто по-Дали. 2017.
Монотипия. 41,8 × 30,2 см. Частное собрание В.П. Третьякова,
Санкт-Петербург

которому остается лишь гадать, где же он видел эти до боли знакомые черты» [20].

Обманчивая простота живописной манеры Пикассо периода кубизма и сюрреализма вдохновила на создание ряда работ: «Подражание кубизму Пикассо “Материнство”» (2017), «Уроки Пикассо» (2019), «Взгляд девушек Пикассо» (2019) (рис. 4). В образах «девушек Пикассо» сконцентрированы основные метаморфические портреты женщин соответствующего стилистического периода, не обремененные индивидуальностью, — их специфику определяла лишь внутренняя логика развития творчества Пикассо. Приведенная монотипия в качестве характеристики художественного способа познания позволяет разглядеть в этом лике черты и Сильветт Давид, и Доры Маар, и Жаклин Рок.

Элементы кубизма и «механизированного» изображения людей, свойственного творчеству французского живописца Ф. Леже, выпукло проступают в листах «Неудачная попытка приближения к творчеству Леже» (2017), «Женщины Фернана Леже» (2018) (рис. 5).

Кубизм со скругленными линиями — орфизм, художественное ответвление главного авангардного течения с использованием геометрических форм,

проявил талант С. Делоне. Черно-белую палитру монотипии В.В. Бабанова не наполнить буйством ярких цветов французской художницы, но геометрическая абстракция, не зависящая от реалистических изображений мира, и визуальная интенсивность цвета переданы вполне достоверно — смотрим «Фантазии Сони Делоне» (2018), «Фантазии Сони Делоне. II» (2018), «Кружение Сони Делоне» (2018) и проникаемся экспрессией.

Наследие одного из самых ярких представителей сюрреализма Сальвадора Дали не оставит, наверно, равнодушным никого, в том числе и художников, вдохновляющихся его творчеством: в ряду монотипий В.В. Бабанова — «Смотрящая вдаль от Дали» (2011). Но более его заинтересовали кулинарные фантазии испанского живописца, в частности необыкновенный сборник рецептов *Les Dinners de Gala* («Ужины Галы»); в результате — «Каша по-Дали» (2017), «Тесто по-Дали» (2017) (рис. 6). Несмотря на то что стилистическая аскетичность изображения и каши, и теста в графике Бабанова больше навеивает воспоминания о волшебном горшочке каши братьев Гримм, визуальные образы этих «блюд» безупречно соответствуют духу культовой сюрреалистической поваренной книги Дали.



Рис. 7.

В.В. Бабанов. Музыка Марка Шагала. 2017.
Монотипия. 41,8 × 30,2 см. Частное собрание В.П. Третьякова,
Санкт-Петербург

«Черный квадрат» К. Малевича — бесспорно, самое обсуждаемое произведение отечественной живописи XX века. Имеющий много титулов (классический образец супрематизма, базисный элемент бытия, акт творения художника) и статус самого радикального арт-объекта, «Черный квадрат» не переставая будоражит умы, сердца, не раскрывая своей загадочности. Всевозможным трансформациям этого образа посвящались выставки в нашей стране и за рубежом¹¹. Пластические размышления Бабанова в этом направлении — часть большого диалогового поля наших современников и самого изобретателя Квадрата как универсальной формы супрематизма. И большая часть его собственного графического наследия в разделе интерпретации: только за последние годы были созданы десятки монотипий-размышлений о заданной геометрической конфигурации — «Тайна Квадрата К. Малевича» (2010), «Тайна Квадрата» (2010),

¹¹ «Приключения “Черного квадрата” К. Малевича», Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2007; «Приключения “Черного квадрата”», Галерея Уайтчепел, Лондон, 2015; Inspired by Black Square, Галерея «Мистецька збірка», Киев, 2015.

«Зависть» (2017), «Видали мы квадраты...» (2017), «Возмущение» (2017), «Почему о нем столько говорят?» (2017), «Тайна черного квадрата» (2018), «Коллекция “Казимир Малевич”» (2018), «Право на выбор» (2019), «Как же его понимать?» (2019) и др.

Перебирая главные направления в живописи XX в., нельзя обойти абстракционизм и стоявшего у его истоков В.В. Кандинского. Его работы, полные геометрических фигур, цельные и взвешенные по композиции, кажется, сами приглашают к пластическому диалогу. И если краски в картинах В.В. Кандинского яркие и чистые, то монохромные вариации В.В. Бабанова, стремящегося сохранить источник абстрактного изображения понятным зрителю, больше похожи на иллюстрации к теоретическому исследованию основ художественного языка книги «Точка и линия на плоскости» [21]: «По следам Кандинского» (2017), «Зеркальный фрагмент картины В. Кандинского “Вибрация”» (2020). И это становится очевидным при сопоставлении дат: создание картины «Вибрация» — 1925 г., написание одной из основных работ В.В. Кандинского о беспредметной живописи — 1923–1926 годы. Черно-белая графическая интерпретация могла бы уверенно дополнить разделы «Линейный перевод», «Абсолютное звучание» или «Комплексы линий» главы «Линия», визуально подтверждая тезис об элементе как внутренне подвижном напряжении, возникшем из движения [21, с. 172]. В монотипии Бабанова считывается необходимое: внутренние напряжения основной плоскости (заданный вектор диагонали слева направо) и живая пульсация деталей (в местах проникновения треугольников в ступенчатые горизонталы).

Создатель собственного уникального стиля М.З. Шагал, по определению художника М. Кантора, был «живописцем рая», которому свойственно было писать счастье и синь небес, он был «скорее графиком» в своих ранних акварелях [22]. Свободная живая выразительность письма Шагала и сдержанный колорит произведений, посвященных любимому Витебску, — открытый путь художественной импровизации в монотипии. Изысканностью и органичностью отличаются работы В.В. Бабанова «Шагал и Муза» (2010), «Музыка Марка Шагала» (2017) (рис. 7), «Музыка Марка Шагала. II» (2017), «Музыка Марка Шагала. III» (2017), «Музыка Марка Шагала. IV» (2017). Всмотревшись в монотипию, а затем на мгновение закрыв глаза, мы представляем серую, с легким оттенком голубого, атмосферу провинциального городка с низкими неяркими бревенчатыми домиками, покосившимися главками церквей, расхлябанную дорогу с бредущими по ней людьми, но чистым небом, выстреливающим ввысь ультрамарином, в котором и скрипка, и полет, и крылья — все паттерны

живописи Шагала счастливого витебского периода, города первой любви. В художественном образе, созданном Бабановым, мы различаем синий цвет счастья, влюбленных, осененных щемящей мелодией скрипки, и необъяснимую веру в рай на земле.

ВДОХНОВЕНИЕ ШЕДЕВРАМИ, ПОРОЖДАЮЩЕЕ ТВОРЧЕСТВО

Перечисление шедевров, вдохновивших Бабанова на пластические интерпретации мирового художественного наследия, обширно. Но все же некоторые источники выделим особенно. Это выдающиеся зарубежные мастера XX столетия — Ван Гог, Матисс, Гоген («Тропами Гогена», 2017), А. Руссо («В лесах Анри Руссо», 2020), А. Дерен («Дерен не забыт», 2018), М. Ротко («Созерцай М. Ротко», 2016), П. Клее («Дворик по рисункам Клее», 2017), Р. Магритт («Видения Магритта», 2017), А. Модильяни («Ню в стиле Модильяни», 2019), Д. Моранди («В ожидании Моранди», 2014), Ж. Миро («Звездное небо Миро», 2019). И, безусловно, художники, имеющие отношение к истории искусства нашего отечества — Н. Пирсманни («Кувшин для Пирсманни», 2019), М.К. Чюрленис («К Солнцу. Памяти Микалоюса Чюрлениса», 2011). Особняком — один из лидеров русского авангарда П.Н. Филонов («Формула Весны» по П. Филонову», 2020; «Формула Космоса» по П. Филонову», 2020; «Формула березового леса по П. Филонову», 2020).

Весь свой художнический путь В.В. Бабанов опирался на опыт мастеров живописи прошлого — и старых, и новейшего времени. Этому учили его педагоги-наставники и те отечественные мастера, чье наследие стало творческим примером. Верно, каждый созидатель, вглядываясь в шедевры прошлого, вступает в пластический диалог с автором, выражающийся по-разному — цитатой, оммажем, копированием, интерпретацией. Важно то, что ни новые приемы мастерства, ни их уровень не перекрывают индивидуальности, сокрытой в творце, и эта самобытность, личностная нетривиальность проявляется в работах по всевозможной трансформации наследия прошлого тем ярче, чем больше художник понял, проникся, прочувствовал образец копирования. Зачастую Муза, «лица необщим выраженьем», светлее в копировании, нежели в оригинальных работах. Относится ли это к нашему автору — покажет время.

Для В.В. Бабанова монотипия удивительно созвучна с его внутренним миром, она — способ избразительного мышления. В умелых и талантливых руках мастера монотипия способна давать удивительные эффекты, недоступные никаким иным графическим техникам. Бабанов виртуозно использует

метод скрещения графики печатной с графикой уникальной, иначе — графики с живописью. Он воистину «пользуется красками, но пишет чувствами». Свобода самовыражения художника высока, его проекция внутреннего мира — тонка и бесспорна в искренности. Валерий Бабанов, как подлинный рыцарь монотипии, вооруженный эстетическим идеалом графики, обретшим в его руках законченность и совершенство, следует в русле особого, культуроцентричного направления отечественного искусства. Художник, как и многие его коллеги-ровесники, творящие в области интерпретации художественного наследия, участвует в формировании одного из магистральных путей искусства второй половины XX — начала XXI в., связанного с постмодернизмом, — со стремлением «к отказу от “описательности” и углублению в духовный мир человека, к выражению умопостижимой сущности...» [23, с. 59]. Поиску истинной гармонии форм, пробуждающей человеческие эмоции, и посвящены опыты создания вариаций на темы великих мастеров прошлого.

Список источников

1. Новый художественный Петербург : справочно-аналитический сборник / общ. ред. и сост.: О. Лейкинд, Д. Северюхин. Санкт-Петербург : Издательство им. Н.И. Новикова, 2004. 628 с.
2. Валерий Бабанов // Издательство «Вита Нова» : [сайт]. URL: <https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/?aid=10> (дата обращения: 01.08.2023).
3. Княжицкая Т.В., Даур А.Ю. Монотипия в начале XXI века // Смотреть и видеть : VIII Международный фестиваль монотипии. 16–29 сентября 2019 г. : каталог. Санкт-Петербург, 2019. С. 6–8.
4. Елизавета Сергеевна Кругликова : каталог выставки к 100-летию со дня рождения. Москва : [б. и.], 1966. 61 с.
5. Париж накануне войны в монотипиях Е.С. Кругликовой. Петроград : [Художественно-графическое заведение «Унион»], 1916. 130 с.
6. Сидоров А.А. Е.С. Кругликова : [Жизнь и творчество] // О мастерах зарубежного, русского и советского искусства. Москва : Советский художник, 1985. С. 185–190.
7. Харшак А.А. Павел Александрович Шиллинговский // Научные труды / Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. 2008. Вып. 7. С. 112–143.
8. Е.С. Кругликова и ее ученики : каталог выставки. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1985. 55 с.
9. Богдеско И.Т. Круг за кругом : [автобиографические заметки художника-графика]. Кишинев : [б. и.], 2014. 135 с.
10. Козырева Н.М. Монотипии Валерия Бабанова // Валерий Бабанов. Поиск своей тональности : выставка.

- 19 сентября — 12 октября 2022 г. Санкт-Петербург : Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, 2022. С. 1–6.
11. Константин Иванович Рудаков : Воспоминания о художнике / сост. Е.Н. Литовченко. Ленинград : Художник РСФСР, 1979. 320 с.
12. Климова Е., Золотинкина И. Живопись в манере эстампа // Монотипия : из собрания Русского музея : [альбом]. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2011. С. 5–15.
13. Кузнецов Э.Д. Игрок : выставка монотипий Валерия Бабанова // Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского. URL: https://www.md.spb.ru/kalendar_sobytij/IGROK_Vystavka_monotipij_Valeriya_Babanova_238/ (дата обращения: 01.08.2023).
14. Рецеттер В. Судьба и биография героя // Приглашение командора. «Каменный гость» А.С. Пушкина. Санкт-Петербург : Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2005. С. 8–10.
15. О художнике этой книги // С.А. Есенин. Разбитое зеркало : Избранные стихотворения и поэмы. Санкт-Петербург : Вита Нова, 2007. С. 616.
16. Кузнецов Э.Д. О художнике // Валерий Бабанов. Монотипия : Избранное. 2000–2003. Санкт-Петербург : [б. и.], 2004. С. 5–6.
17. Бабенко К. Валерий Бабанов. «Стремление к совершенству» // Галерея Третьякова : [сайт]. URL: <http://www.artgarden.spb.ru/nindex.php?id=galeriy&more=463> (дата обращения: 01.08.2023).
18. Дмитриева Н.А. В поисках гармонии : Искусствоведческие работы разных лет. Москва : Прогресс-Традиция, 2009. 520 с.
19. Мальцева Е.А. Художественный образ как результат отражения и конструирования реальности // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25.
20. 10 неизвестных: «Метафизическая живопись» Джорджо де Кирико. 17 апреля 2017 // Москва24 : [сайт]. URL: <https://www.m24.ru/articles/Tretyakovskaya-galereya/17042017/136336> (дата обращения: 10.01.2023).
21. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука, 2015. 240 с.
22. Кантор М. История живописи: Живописец рая // STORY : [сайт]. URL: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/istoriya-iskusstv/istoriya-zhivopisi-zhivopisets-рая/> (дата обращения: 01.08.2023).
23. Афасижев М.Н., Оганов А.А. Формально-структурные разновидности в искусстве модернизма // Вестник Московского университета. Серия 7 : Философия. 2011. № 3. С. 57–72.

Иллюстрации предоставлены
автором статьи

Plastic Interpretations of the World Artistic Heritage in the Monotypes of Valery Babanov

Olga Yu. Koshkina

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

Abstract. Since his youth, Valery Babanov's professional activity has been connected with the art of book design. He is a graphic artist, illustrator of classic and modern prose, poetry of domestic and foreign authors. The search for his own line in art revealed the proximity of his individual creative nature to the monotype technique. The history of the creative path of the outstanding master of prints E.S. Kruglikova, thanks to whose activity it was in St. Petersburg in the early twentieth century that the Russian school of monotype was born, had a great influence on his choice. Prominent Leningrad artists K.A. Kordobovskiy, G.D. Epifanov, D.M. Plaksin

became mentors in mastering the “pictorial” graphic printing technique. But an example of virtuoso artistry in working with monotype was K.I. Rudakov. A true fan of monotype in book illustration, Babanov strives to create subtle professional graphic works that reveal the essence of the literary work. Long practice has honed the techniques used by the artist in his work: the base — perfectly smooth plates of plexiglass of different sizes with slightly rounded edges, black paint layer, squirrel brushes, cotton paper. In addition to the visual interpretation of literary texts, the master actively works in easel graphics, in particular, realizing a project of plastic interpretations of the world's artistic heritage. The artist's solo exhibition “Striving for Perfection” (2020), which became the intermediate result of his activity, presented selected monotypes, in which Babanov reflects on the work of the great masters of painting, passing the history of art through his perception. A visual narrative of contemplation and plastic retelling of the legacy of the old masters and artists of the twentieth century — interpretation by means of monotype — in personal sensations there is a reflection of creative individuality, a fuller disclosure of natural identity. The more the artist understood, penetrated, felt the sample of copying, the more he presented himself. Turning to the past, V.V. Babanov continues to follow the eternal path of apprenticeship.

Key words: V.V. Babanov, artistic image, monotype, graphics, printed graphics, metaphor, interpretation, plastic replica, artistic vision, art history, fine and applied arts.

Citation: Koshkina O.Yu. Plastic Interpretations of the World Artistic Heritage in the Monotypes of Valery Babanov, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 407–417. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-407-417.

References

1. Lakind O., Severyukhin D. (eds.) *Novyi khudozhestvennyi Peterburg: spravochno-analiticheskii sbornik* [New Art Petersburg: reference and analytical collection]. St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N.I. Novikova, 2004, 628 p.
2. Valery Babanov, *Izdatel'stvo "Vita Nova": sait* [Publishing House "Vita Nova": website]. Available at: <https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/?aid=10> (accessed 01.08.2023) (in Russ.).
3. Knyazhitskaya T.V. Monotype in the Beginning of the 21st Century, *Smotret' i videt': VIII Mezhdunarodnyi festival' monotipii. 16–29 sentyabrya 2019 g.: katalog* [Watch and See: The 8th International Monotype Festival. September 16–29, 2019: catalogue]. St. Petersburg, 2019, pp. 6–8 (in Russ.).
4. Elizaveta Sergeevna Kruglikova: *katalog vystavki k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Elizaveta Sergeevna Kruglikova: Exhibition Catalogue for the 100th Anniversary of Her Birth]. Moscow, 1966, 61 p.
5. *Parizh nakanune voyny v monotipiyakh E.S. Kruglikovoi* [Paris on the Eve on War in MonoTypes by E.S. Kruglikova]. Petrograd, Khudozhestvenno-graficheskoe Zavedenie "Union" Publ., 1916, 130 p.
6. Sidorov A.A. E.S. Kruglikova: Life and Work, *O masterakh zarubezhnogo, russkogo i sovetskogo iskusstva* [About the Masters of Foreign, Russian and Soviet Art]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1985, pp. 185–190 (in Russ.).
7. Kharshak A.A. Pavel Alexandrovich Shillingovsky, *Nauchnye Trudy* [Scientific Works]. 2008, issue 7, pp. 112–143 (in Russ.).
8. *E.S. Kruglikova i ee ucheniki: katalog vystavki* [E.S. Kruglikova and Her Students: exhibition catalogue]. Leningrad, Iskusstvo Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1985, 55 p.
9. Bogdesko I.T. *Krug za krugom: avtobiograficheskie zametki khudozhnika-grafika* [Circle by Circle: graphic artist autobiographical notes]. Kishinev, 2014, 135 p.
10. Kozyreva N.M. Monotypes by Valery Babanov, *Valerii Babanov. Poisk svoei tonal'nosti: vystavka. 19 sentyabrya – 12 oktyabrya 2022 g.* [Valery Babanov. The Search for Your Tonality: exhibition. September 19 – October 12, 2022]. St. Petersburg, Literaturno-memorial'nyi Muzei F.M. Dostoevskogo Publ., 2022, pp. 1–6 (in Russ.).
11. Litovchenko E.N. *Konstantin Ivanovich Rudakov: Vospominaniya o khudozhnike* [Konstantin Ivanovich Rudakov: Memories of the Artist]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1979, 320 p.
12. Klimova E., Zolotinkina I. Painting in the Printmaking Manner, *Monotipiya: iz sobraniya Russkogo muzeya: al'bom* [Monotype: from the Collection of the Russian Museum: album]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2011, pp. 5–15 (in Russ.).
13. Kuznetsov E.D. The Gambler: Valery Babanov's Monotype Exhibition, *Literaturno-memorial'nyi muzei F.M. Dostoevskogo* [F.M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum] Available at: https://www.md.spb.ru/kalendar_sobytij/IGROK_Vystavka_monotipij_Valeriya_Babanova_238/ (accessed 01.08.2023) (in Russ.).
14. Recepter V. Destiny and Biography of the Hero, *Priglasenie komandora. "Kamennyi gost" A.S. Pushkina* [The Comendador's Invitation. The Stone Guest A.S. Pushkin's]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Pushkinskii Teatr'nyi Tsentr v Sankt-Peterburge Publ., 2005, pp. 8–10 (in Russ.).
15. About the Artist of This Book, S.A. Esenin. *Razbitoe zerkalo: Izbrannye stikhotvoreniya i poehmy* [S.A. Yesenin. The Broken Mirror: Selected Verses and Poems]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2007, pp. 616 (in Russ.).
16. Kuznetsov E.D. About the Artist, *Valerii Babanov. Monotipii: Izbrannoe. 2000–2003* [Valery Babanov. Monotypes: Selected Works. 2000–2003]. St. Petersburg, 2004, pp. 5–6 (in Russ.).
17. Babenko K. Valery Babanov "Striving for Perfection", *Galereya Tret'yakova: sait* [Tretyakov's Gallery: website]. Available at: <http://www.artgarden.spb.ru/nindex.php?id=galery&more=463> (accessed 01.08.2023) (in Russ.).
18. Dmitrieva N.A. *V poiskakh garmonii: Iskusstvovedcheskie raboty raznykh let* [In Search of Harmony: Works of Art from Different Years]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2009, 520 p.
19. Maltseva E.A. Artistic Image as a Result of Reality Reflection and Construction, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2020, vol. 17, no. 1, pp. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25 (in Russ.).
20. 10 Unknowns: "Metaphysical Painting" by Giorgio de Chirico. April 17, 2017, *Moscow24: website*. Available at: <https://www.m24.ru/articles/Tretyakovskaya-galereya/17042017/136336> (accessed 10.01.2023) (in Russ.).
21. Kandinsky V.V. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line to the Plane]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015, 240 p.
22. Kantor M. History of Painting: The Painter of Paradise, *STORY: website*. Available at: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/istoriya-iskusstv/istoriya-zhivopisizhivopisets-rama/> (accessed 01.08.2023) (in Russ.).
23. Afasizhev M.N., Oganov A.A. Formal and Structural Varieties of Modern Art, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya* [Moscow University Bulletin. Series 7: Philosophy], 2011, no. 3, pp. 57–72 (in Russ.).

УДК 7.042.011
ББК 85.147.80.01
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-418-429

И.В. ПОРТНОВА

ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА ИСКУССТВА АНИМАЛИСТИКИ В ТРУДАХ ЗАРУБЕЖНЫХ И РОССИЙСКИХ АВТОРОВ

Ирина Васильевна Портнова,

Российский государственный аграрный университет –
Московская сельскохозяйственная академия
имени К.А. Тимирязева,
кафедра ландшафтной архитектуры,
доцент
Тимирязевская ул., д. 49, Москва, 127550, Россия

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

Реферат. В статье рассматривается анималистическое искусство как значимый историко-художественный феномен, ставший областью исследования зарубежных и российских авторов. Анализируются важные вопросы, касающиеся специфики анималистики и связанных с ней размышлений мировоззренческого плана.

Автор рассуждает на темы морали, задается вопросом о роли животных в человеческой истории, отмечает негативные результаты потребительского отношения человека к живой природе и в этой связи необходимость позитивного и бережного отношения к ней.

Внимание читателя обращается на анималистическое искусство как благодатную сферу воздействия

на чувства и мысли человека, особенно в эпоху глобальных перемен. Выявляется позиция художника, исследователя, смотрящего и изучающего мир живой природы. В этом аспекте акцентирован исторический пласт отдельных эпох, в которых ярко выявлена образная природа животных и в ней качества знаковости, символа, как опознавательных, концентрированных смыслов.

В первой группе вопросов рассматривается анималистическое искусство с образовательной точки зрения, позволяющей взглянуть на изображения зверей и птиц с позиции ученого, изучения.

Вторая группа связана с методом работы художника-анималиста, раскрывающим особенности жанра. Мировоззренческий аспект, определяемый взглядами художников на мир животных, неразрывен с изобразительным, т. е. воплощением зверей и птиц в художественном образе. Данный аспект также предполагает разговор о специфике анималистики, которая в трудах русских исследователей нашла ясное и точное выражение.

Актуальность темы обозначается важностью разговора о проблемах экологии, приобретших в современном мире ярко выраженный характер. Эта всеобщая концепция сохранения природного мира, ставшая универсальной, открыла новый пласт значимости анималистического искусства.

На современном этапе, когда происходит переоценка главного принципа — взаимоотношения человека с природой, обращение к миру животных, в том числе и в историко-художественном аспекте, приобретает высокую значимость.

Ключевые слова: анималистическое искусство, исследователи, автор, оценка, трактовка, природа, животное, жанр, эпоха, мировоззрение, символ, изобразительное искусство.

Для цитирования: Портнова И.В. Исследование феномена искусства анималистики в трудах зарубежных и российских авторов // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 418–429. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-418-429.

Мне кажется, что есть еще что-то помимо ума и умения, или тонкости, или чистоты. Возможно, это животное.

*Nigel Rothfels. Esenting Animal.
Indianay Press, 2002*

На протяжении всей истории, начиная с древних времен, мир флоры и фауны всегда включался в сферу интересов человека, находил отражение в изобразительном искусстве, имел теоретическое осмысление в научном и художественном творчестве. Изобразительное анималистическое искусство в разных культурах всегда было показателем человеческого мышления о природном мире, о том, что он думал о животном и о себе. Диапазон таких взаимоотношений в истории был многогранен.

Мифы, сказания, ритуалы, изобразительные каноны и символы свидетельствовали о разветвленной коммуникативной сфере и области познания, в которых флора и фауна были не отвлеченной темой, а плодом коллективного или индивидуального ума. Понятно, что восприятие природы и животных не может оставаться в диапазоне устоявшихся тем и изобразительных приемов. Луиза Липпинкотт, Андреас Блюм [1] отмечают, что большие изменения во взглядах на мир природы произвело философское наследие просветительской эпохи, промышленная революция, идеи Ч. Дарвина и последовавшая за ними интеллектуальная трансформация, механические изобретения промышленной революции. Многие традиционные роли, отводимые животным, перевернули наше представление о них. Звери и птицы теперь не связаны божественной целью, надеждаемой человеком, они стали самодостаточными. Со временем живая природа все более подверглась

настоящим широкомасштабным междисциплинарным исследованиям. Ее судьба слишком важна, чтобы ученый рассматривал ее в границах какой-то одной академической дисциплины. Постепенно формировался широкий взгляд на природу, исполненный сложных и многообразных жизненных проявлений.

В настоящей статье мы рассмотрим точки зрения ученых и художников на анималистическое искусство как явление неординарное и специфическое в истории, осветим их авторские позиции, значимые критерии во взглядах на мир живой природы, оценим работы художника-анималиста. Посмотреть на данную деятельность непосредственно через призму разных точек зрения представляется важным. Опираясь на размышления исследователей, можно сконструировать целостную картину бытия природного мира, в котором осмысляется место и роль животных как культурного явления. Историко-культурный подход позволяет определить место анималистики как специфического художественного феномена. Типологический ракурс поможет обозначить различные точки зрения исследователей по степени важности их оценок. Такими значимыми акцентами выступают:

1. Взгляд на анималистическое искусство с образовательной точки зрения.
2. Взгляд на анималистическое искусство разных периодов истории.
3. Взгляд на анималистическое искусство в ракурсе экологических проблем.

Первый аспект теоретического осмысления, касающийся образовательных вопросов, объясняется законами человеческого познания, изучением изобразительного искусства, в том числе анималистического, которое представляется не менее сложным, чем человек, имеющий свою специфику. Второй аспект, на котором сосредоточены исследователи, объясняется свойствами анималистического искусства в разные периоды истории. Наконец, третий аспект высвечивает нравственную позицию мыслителей во взглядах на мир живой природы, ставшую очевидной в эпоху обострения экологических проблем, нашедшую отражение в искусстве современной анималистики.

Таким образом, в основу статьи положены три группы вопросов, которые волновали русских и зарубежных ученых. Теоретическое осмысление анималистического искусства рассмотрим начиная с конца XVIII в. и до наших дней, т. е. с начала осмысления теоретиками ряда проблем анималистического искусства, их взглядов в истории, которые высветили свойства феномена анималистики как специфического, самобытного художественного явления.

АНИМАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО С ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

КОНЕЦ XVIII — НАЧАЛО XXI ВЕКА

Первый этап (конец XVIII в.) в истории изучения анималистического искусства связан с появлением литературы образовательного характера [2]. Эпоха Просвещения и открытие в Европе и России светских учебных заведений способствовали концентрации научной мысли прежде всего на вопросах учебного плана. Этому способствовала организация частных художественных мастерских, а затем академий, которые поставили процесс изучения на профессиональную стезю. Приведем пример. В русской Академии художеств с момента ее возникновения образовались классы по основным родам и жанрам искусства, ориентированные на конкретную область обучения. Теоретики и сами педагоги стали освещать вопросы их специализации на страницах периодических изданий.

Так произошло, когда в 1763 г. был открыт класс «зверей и птиц». Его открытие благотворно сказалось на обучении этому искусству первых русских художников-анималистов. Под кураторством немецких мастеров учащиеся шаг за шагом учились раскрывать специфические черты анималистики, подражая природе. До этого времени животное не выступало объектом изучения и правдоподобного изображения. Поскольку в Академии художеств были организованы разные классы по роду деятельности: «исторический», «батальный», «ландшафтный», «бытовой», «цветов и плодов» — и в каждом из них могли фигурировать звери и птицы, важно было научить будущих художников их правильно изображению, так как звери, птицы, насекомые, вся видимая флора должны были легко узнаваться в пейзаже, в натюрморте, на бытовой картине и т. п. Поэтому делался акцент на узнаваемости вида, породы зверей, их внешней схожести и знании анатомии, чтобы они выглядели «исправного рода». С целью изучения животных классифицировали на две группы: «звериная с птицами» и «дворовыми скотами». Тогда же сложилось мнение, что «род» анималистики будет полноценным, если изображать зверей и птиц в разных положениях, состояниях, отводя им место в соответствующих жанрах и изображая отдельно.

Понимая всю сложность трактовки животных, в стенах Академии художеств стали появляться всевозможные руководства, справочники по их изучению, а именно как изображать зверей в ландшафте, бытовой среде, в натюрморте. По-

лагалось, что, чтобы достичь мастерства «чрезвычайной и отменной работы», следовало выполнять множество упражнений, неоднократно штудировать натуру. Только такой опыт поднимет анималистику до степени превосходного изображения «дел Божьих и человеческих». Как видим, наряду с другими жанрами: «историческим», «цветочным с фруктами и насекомыми», «ландшафтным», «портретным», «баталическим», — анималистический уже в тот ранний период продемонстрировал свои особенные художественные качества, требующие серьезного изучения. Д.А. Ровинский считал, что анималистический жанр заслужил право быть отдельным, самостоятельным. Он говорил об эстетических качествах анималистики, о мастерстве живописцев, что поднимало искусство изображения животных на уровень высокого профессионализма [3].

Хотя в Академии художеств анималистический жанр не занял ведущих позиций, как, например, исторический портрет, тем не менее существенно то, что он стал включаться в программу академического образования. Уметь изображать животных полагалось всем: историческим живописцам, баталистам, жанристам, пейзажистам, мастерам натюрморта и т. д. Когда Н.Н. Врангель говорил о принципе подражания природе, который был положен в основу академического обучения анималистическому искусству в XVIII в., он подразумевал тщательное изучение натуры, всматривание в ее материю, аналогично тому, как это умели делать художники-голландцы XVII в. [4].

Процесс обучения в академиях художеств XVIII—XIX вв. шел полным ходом, а следом за ним и теоретическое осмысление многих вопросов. Академическое обучение, приверженное традициям, определенным художественным приемам, находило соответствующее отражение у теоретиков, которые фиксировали достижения в образовании и происходящие в стенах академии изменения. Перемены стали очевидными в XX в., когда специализированная учебная литература появлялась чаще. Она как бы выходила из-под контроля академий, приобретала разную направленность. Сами художники посвящали себя литературному творчеству, на страницах книг, журналов делились непосредственным опытом.

С позиции понимания сущности анималистического искусства в суммарном, целостном варианте заслуживает внимания отдельный мемуарный труд художника-анималиста В.А. Ватагина «Воспоминания. Записки анималиста», вышедший в 1980 г., уже после смерти художника [5]. В его основу были положены материалы более раннего издания — «Изображение животного» (1957) [6]. Много важных моментов затрагивает мастер, касаясь специфики анималистического образа. Животное, по

его мнению, является сложным объектом, который требует много знаний, умений, навыков. Он полагал, что процесс работы анималиста, при всей близости к методам других художников (портретиста, пейзажиста, жанриста и т. д.) базируется на более длительных, преимущественно натуральных, этапах работы над моделью. При близкой общности последовательных ступеней изучения человека и животного (от конструктивно-пластического строя к рисованию с гипсовых моделей и чучел к живой натуре) особенности и сложность труда анималиста заключаются в самой модели, подвижной, часто меняющей свое положение, не позирующей, которая и предполагает относительно длительный процесс работы с натуры, а не в мастерской.

Труд В.А. Ватагина и книга скульптора-анималиста И.С. Ефимова «Об искусстве и художниках», которая также вышла после смерти мастера [7], содержат ценный материал, касающийся специфики искусства анималистики, понимания художественно-теоретических взглядов художников, их отношения к миру живой природы, приемов работы в скульптуре и графике. Методическая литература по данному вопросу в те годы была еще недостаточной. Отрывочные сведения по анатомии животных, описание общих этапов их рисования содержались в учебных пособиях по основам рисунка и изобразительной грамоты. Вышедшие в конце 1960-х и в 1970-е гг. книги А.О. Барща [8], Г.Н. Карлова [9], В.С. Кузина [10], А.Е. Терентьева [11] частично восполнили этот пробел. Художники останавливались на специфике анималистического искусства, методах работы анималиста, рассматривают характер анималистического наброска, зарисовки, этюда, приемы работы над ними, выработанные в ходе собственной практики. Говоря о скульптуре, мастера вели разговор о процессе создания скульптурного образа, обращали внимание на качества и свойства различных материалов (камня, дерева, керамики, меди), раскрывали технологические процессы работы в них. На страницах популяр-



Рис. 1. А. Миньон. Цветы и фрукты. 1669–1679.
Холст, масло. 75 × 63. Маурицхейс, художественная галерея, Гаага.
Источник: <https://portrets.ru/natymort/minon-abraham/minon-abraham-natymorty.html>

ных в то время журналов, таких как «Декоративное искусство», «Искусство», «Юный художник», «Юный натуралист», В.А. Ватагин, Д.В. Горлов, И.С. Ефимов, Б.Я. Воробьев и другие художники-анималисты XX в. подчеркивали определяющее значение живой природы в рисовании, говорили о любовно-творческом отношении к ней, давали рекомендации рисующим.

Современные зарубежные авторы, такие как Ли Дж. Эймис [12], Натаниэль Уоллок [13], Джей Си Эмберлин [14], Хью Лайдман [15], не меньшее внимание уделяют вопросам образовательного характера, в частности профессиональному рисованию зверей и птиц (изучению скелетного строения, анатомии, пластики и т. д.), вплоть до подробных инструкций. Так, Ли Джей Эймис описывает все последовательные этапы изображения животных. Дэвид Уэбб демонстрирует разнообразные способы работы акварелью, приемы свободного письма.

Можно сказать, что эти публикации, не являющиеся в настоящем смысле научно-исследовательскими, все же имеют «интернациональное» значение, активно внедряясь в творческий обиход как художников-профессионалов, так и любителей из разных стран, формируя художественное видение, вкус и нравственно-этические установки читателей во всем мире (в том числе и в России, где некоторые из них переведены и изданы).

В итоге широкий аспект образовательных вопросов всякий раз подчеркивает всю сложность искусства анималистики как культурного феномена, проявлявшегося в разные периоды истории.

АНИМАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО РАЗНЫХ ПЕРИОДОВ ИСТОРИИ

В конце XIX — начале XX в. в связи с интересом к разным темам изобразительного искусства, устройством выставок, аукционов о жанре анималистики стали писать чаще. В разные исторические периоды, начиная от древних и заканчивая современностью, животное всегда выступало значимым персонажем, включенным в человеческую жизнедеятельность. Заметим, что в качестве критериев яркого, запоминающегося искусства исследователи выбирают ряд эпох, например древности, классической античности, Средневековья, вспоминают эпоху Просвещения или романтизма XVIII—XIX вв., не оставляют без внимания и XX столетие. Об этом много писали зарубежные авторы: Натаниэль Уоллок [13], Сиан Льюис, Ллойд Ллевеллин-Джонс [16], Кэрл Хикс [17], Джоселин Тойнби [18]. Выбор классического искусства, вероятно, связан с традиционным исследовательским интересом к большим историческим стилям и ярким проявлениям художественного потенциала в области анималистики.

Рассмотрим период Средневековья. Казалось бы, эпоха схоластики оставила природу в стороне или привела к серьезному переосмыслению ее роли, забвению античного философского учения о материи. Животные превратились в чистый символ, утратили свою природную сущность. В изобразительных мотивах доминируют не реальные, а фантастические образы. Тем не менее налицо следующий факт, отмеченный исследователями. Когда мастер Средневековья изображал, например, химер, гаргулий на готических соборах или коней на русской иконе, он так или иначе за основу брал реальное животное, только потом его преобразовывал в согласии с замыслом, соответствующими канонами. На протяжении столетий художники

неоднократно обращались к изображению зверей, наблюдаемых ими в реальности, и тех, которых не видели, не имели представления о том, как они выглядят, что не мешало им видоизменять и преобразовать их по своему замыслу. Действительно, звери, птицы, насекомые охотнее подвергаются стилизации, фантастическим превращениям, нежели другие материальные формы. Их природная конструкция настолько многолика, что ее можно моделировать во всевозможных ракурсах и видах. Здесь авторы говорят о живой природе, представляющей сферу множественного разнообразия. Еще пример — мир флоры и фауны на голландских, немецких, французских натюрмортах XVII—XVIII вв. (рис. 1).

В картинах нет заметного изменения форм, напротив, подчеркивается реальная конструкция. Выписанные в своих миниатюрных подробностях прозрачные крылья стрекоз, богатые цветовым колоритом и узором крылья бабочек, стройный ряд тонких ножек пауков или бархатистость «одеяния» гибкого тела гусениц, отливающий здоровый блеск оперения экзотических птиц, шкурок зайцев, белок, кошек и других представителей звериного царства свидетельствуют о явном восторге художников живой физической материей. Мастера стремились как можно красочнее и достовернее передать весь колористический узор этой материи. Мадлен Пино, П. Стерджесс [19] отмечают, что букеты цветов с фруктами, насекомыми, зверями и птицами давали художникам возможность проявить свою виртуозность. Чем сложнее были букеты, тем изощреннее выглядела живопись. Даже современного зрителя удивляет степень скрупулезного письма каждой детали, на которую ссылались исследователи [19; 20]. Животные на картинах голландских художников XVII в., в частности Пауля Поттера, выглядят не менее натурально, словно настоящие (рис. 2).

Художественная оценка этого историко-культурного периода и происходящих в нем процессов базировалась на любви к материи. При этом смысловая символическая нагрузка остается значимой. На картинах художников демонстрируется не просто порхающая бабочка, ползущий жучок, божья коровка с огненно-красным панцирем и белыми горошинками на бликующей поверхности или перламутровые ракушки с улитками на белоснежной драпировке, а целое «мироздание» во всех биологических закономерностях и тонкостях. В каждом из них заключен природный смысл. Предметы и живые модели одухотворены мыслями художника. Поэтому в творениях мастеров разных культур формируется образ, наделенный чертами человеческой эмоциональности, и он часто облекается в форму символа. Отсюда подход исследова-

телей к анализу анималистического искусства с разбором его символической природы. Об этом пишет Хоуп Б. Вернесс в своей книге «Континуальная энциклопедия анималистической символики в мировом искусстве» [21]. Животные выступают метафорами, сквозь которые, по мнению автора, как в зеркале, проявляются мировые культуры. Посредством знакового смысла, как полагает автор, можно говорить о перекрестке культур, их идентичности.

Таким образом, анималистика XVII–XVIII вв. интересовала исследователей как знаковое звено на пути познания природы и нашла продолжение в последующее время.

Еще один аспект в изучении анималистического искусства, который рассматривался в трудах исследователей, — это эпоха XIX в. с ее так называемой «лошадиной» культурой. Тогда много писали об «иппическом жанре» (изображении лошади) в русском искусстве. Информации было достаточно, было что доносить до сознания знатоков и любителей лошадей. Например, журналы по коневодству, наиболее популярные из них: «Коннозаводство и коневодство», «Коннозаводство и охота», «Журнал спорта» — рассматривали актуальные вопросы развития коннозаводческих хозяйств, разведения породистых лошадей, освещали хроники ипподромных испытаний, программы летних и зимних забегов и пр. Наряду с этим анализировалось творчество художников-анималистов. Сами коннозаводчики охотно писали о своих любимых лошадях и мастерах, их изображающих, в частности о Н.Е. Сверчкове (рис. 3), Ф.А. Рубо, П.О. Ковалевском и др. [22].

Неординарность данной исследовательской линии заключалась в том, что знатоки лошадей смогли дать аналитическую оценку творчеству художников, увидели в них дарование, определившее целую линию развития анималистики под названием «иппический жанр». Показательны также

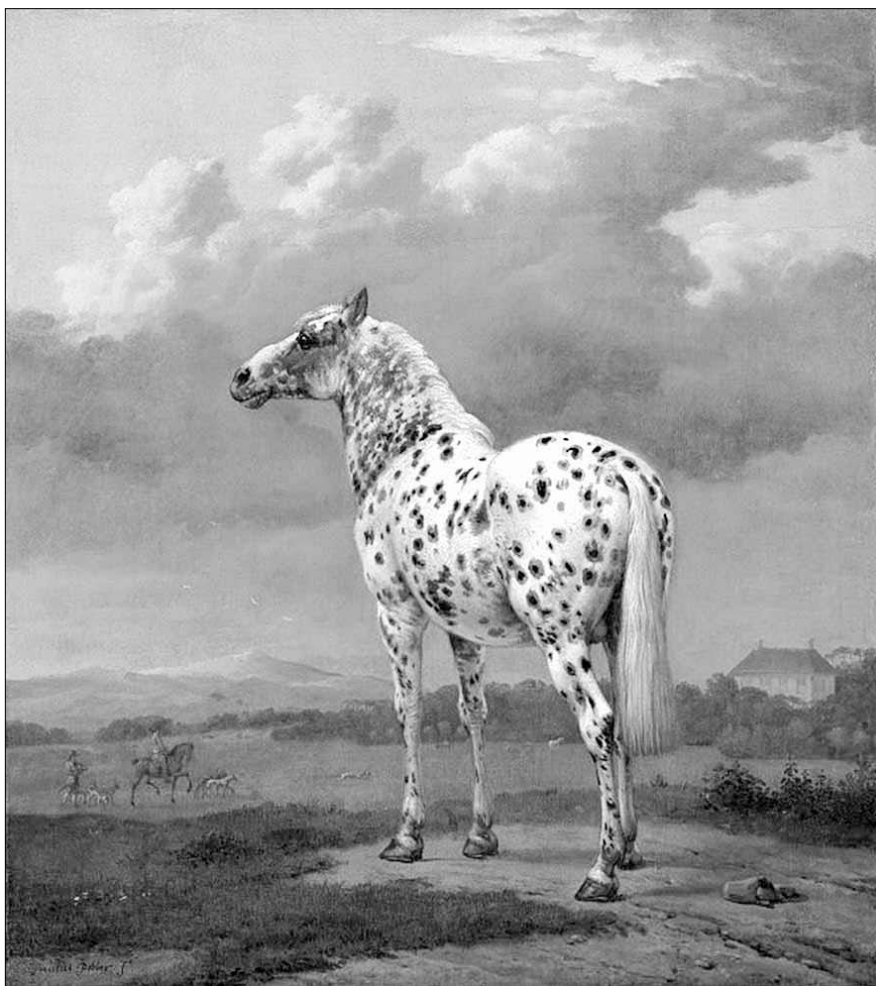


Рис. 2. П. Поттер. Пегая лошадь. 1650–1654.
Холст, масло. 49 × 45. Музей Гетти, Лос-Анджелес.
Источник: [https://gallerix.ru/storeroom/1946731234/
N/1689282470](https://gallerix.ru/storeroom/1946731234/N/1689282470)

статьи авторов, которые писали о первом русском скульпторе-анималисте П.К. Клодте — скульпторе коней. Таковы публикации А.Г. Ромма [23], Н.Н. Рубцова [24], В.Н. Петрова [25]. Они отмечали безукоризненное знание скульптором лошадей, его приверженность анализу живой натуры, указывали на то, что анималистический жанр в скульптуре, прежде всего в лице П.К. Клодта, обрел качества самостоятельного бытования, получив распространение в разных видах скульптуры (рис. 4).

Знание П.К. Клодтом анатомии и природы лошадей позволило ему лепить их во всех видах и положениях, они выходили из его рук как живые. К. Шилковский, автор воспоминаний о русском скульпторе-анималисте Н.И. Либерише, писал о П.К. Клодте: «Раз как-то в беседе со мной, сравнивая лепку лошадей барона Клодта и одного модного художника, Николай Иванович сказал: “Если бы можно было оживить клодтовскую

лошадь и этого конька, то последний жить бы не мог, у него ни почек, ни легких нет, а клодтовский конь жил бы да жил — у него все есть»» [26, с. 57]. Именно в силу анализа натуры, на что обращали внимание авторы, скульптору удавалось достичь высокой степени воплощения образа. Светотень, объемы, ритмика звериных форм в скульптурном материале выглядят выразительными, еще более подчеркивая качества реальной натуры. Авторы писали о древнем материале — бронзе, которая в руках скульптора-анималиста обретала схожесть с живыми лошадьми. Они стремились охарактеризовать значение творчества П.К. Клодта в русской скульптуре XIX в., подчеркнуть его роль основоположника анималистического жанра в российской пластике, одного из первых русских скульпторов, в совершенстве овладевшего техникой литья из бронзы. Для нашего исследования эти издания представляют интерес, так как в них более обстоятельно рассматривается творчество русских скульпторов и живописцев-анималистов XIX века. В результате иппические изображения представляли целое направление в западном и русском изобразительном искусстве, особенно многогранно проявившее себя в России.



Рис. 3. Н.Е. Сверчков. Лошадь в конюшне. 1850. Холст, масло.

Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Источник: http://www.art-catalog.ru/picture.php?id_picture=12087

АНИМАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В РАКУРСЕ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ

Активное развитие биологической науки в конце XIX и в XX в. позволило дать адекватную оценку природе. Как бы заново открылся смысл понимания значимости общей биологической взаимосвязи материи в рамках целостной вселенной. Еще во второй половине XX в. в связи с изменением картины развития анималистического искусства появилось большое количество публикаций, в которых рассматриваются социально-нравственные вопросы. Все более зазвучали темы общечеловеческие, философские. В этом отношении можно отметить статьи В.А. Тихановой [27], которые носят характер художественно-критических очерков. Они важны постановкой проблемы, тесно связанной с нравственно-этической оценкой, вытекающей из самой сути творчества художника-анималиста. Автор отмечает, что в многообразии выразительных средств и приемов, к которым обращаются художники XX в., ясно определяется концепция сохранности живой природы, соотносимая с задачами анималистического искусства на современном этапе. Тогда все чаще

стали фигурировать каталоги выставок художников-анималистов, в том числе и персональных, в ряде которых подчеркивается значимость анималистического искусства в связи с насущными проблемами современности, а именно взаимодействием человека с миром живой природы.

Уже в ранней библейской истории прослеживаются эти связи. Бог привел Адаму животных, и человек дал им имена. Здесь два важных момента. Адам и животные не стоят по отдельности, они вместе, значит, взаимодействуют. Второй аспект — как происходит данная коммуникация? Нам понятна картина этого общения. У первого человека нашлось множество имен, чтобы назвать каждого зверя и птицу по отдельности. Животное оказалось под покровом человека, и у него есть свое собственное имя, посредством которого он будет общаться с Адамом.

В данной коммуникативной цепочке прослеживается благо и мироустройство самого Творца, а человек смотрит на вверенное ему царство зверей и птиц с позиции ответственного лидера и защитника. Человек, природа, животные сотворены в явной гармонии. Так было в ранней истории, и все поменялось в будущем.

Зарубежные и русские авторы много рассуждают на тему морали, что связано с эпохой глобальной природной неустойчивости. Размышления о нравственности возникают в тот момент, когда человек начинает использовать животное в угоду своим целям. Многие авторы пишут о служении животных людям [28], подразумевая под этим их жесткую эксплуатацию. Мари Вомак [29] говорит о включенности животных в спорт и охоту. Она — исконное развлечение царствующих особ — считалась обязательной придворной церемонией. Пышная и истребительная охота имела широкое распространение на Западе и по всей территории обширной России, особенно в ее губерниях [30]. Стойкий интерес к данной теме объясняется культурными традициями, существующими как на Западе, так и в России. В среде богатых европейцев было модным разведение животных в зверинцах и питомниках, которые использовались и для охоты.

О потребительском отношении к природе писал Клайв Филлипс [31]. Рассматривая драматическую трансформацию отношений между людьми и животными, автор указывал на то, что живые существа стали просто ресурсом в целях человеческого прогресса, который привел к очевидному разладу во взаимоотношениях. Нет ни одной цивилизации, которая бы не была варварской. Несомненно, что выстроенная столетиями иерархия связей человека с живой природой заключена в нравах людского общества. Как бы человек ни обожествлял зверя или птицу, он считал их своей собственностью и часто ощущал свое могущество перед животными. Например, древние египтяне представляли анималистический образ возвышенным и величавым, словно на пьедестале почета.



Рис. 4. П.К. Клодт. Кобыла с жеребенком. 1854–1855. Бронза, литье. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва. Источник: https://www.pushkinmuseum.art/data/fonds/olk/mlk_sk/mlk_sk_2/index.php

Однако они не о природе заботились, не ее превозносили. Их интересовал вполне утилитарный религиозный культ, направленный на них самих. Полуобнаженные торсы воинов на мраморных горельефах с Парфенона на рисунках итальянцев не уступают в статике и мощи коням, напротив, их силы уравниваются. Только конь здесь находится под всадником, он не самостоятельное, а покорное человеку существо на вечной службе у него.

С таким подходом ранняя гармония отношений «человек — природа — животные» оказалась обреченной. Мэтью Старший [32] задается вопросом: можно ли говорить о новых истинах и стандартах в XX в. или животные по традиции продолжают рассматриваться с потребительской точки зрения, а напряжение между человеком и природой будет только нарастать? Человек продолжит мнить себя монархом, его взгляд будет основываться на власти. Об этом размышляет Рэнди Маламуд в своей книге «Знакомство с животными и визуальной культурой» [33]. Автор заключает, что при утилитарно-потребительском отношении человек не сможет занять позицию мастера, разумного творца, восстановителя разрушенной экосферы.

Изучая сложную организацию звериной жизни, описывая ее законы, например инструменты, которыми пользуются животные, формируя среду своего обитания, многие авторы подчеркивают мудрость ее устройства. Они называют весь этот жизненный процесс «архитектурой животных». Стараясь ее сохранить, Хоуп Б. Вернесс отмечает, что люди устраивают зоопарки и заповедники, заводят домашних животных [21]. Заботясь о сохранении дикой природы, они все чаще начинают практиковать экотуризм [34]. Стив Бейкер [35] указывает на активность в художественной среде. Он полагает, что современное искусство может многое сделать на пути восстановления связей с живой природой. В.С. Турчин отмечал тенденцию к созданию скульптурных композиций, включающих пластическую разработку окружающего пространства. Такие композиции он называл «картинами природы» [36]. Да и само пространство вокруг скульптуры мыслится теперь некой природоохранной зоной. Образ животного внутри этого пространства предполагает не только дом — место обитания, но и присутствие человека с его мыслями.

Искусство выстраивается в настоящий проект, приглашая к участию все большее количество равнодушных участников: историков, искусствоведов, этнографов, литературоведов, культурологов, тем самым демонстрируя несомненную художественную активность. Об этом писал Джованни Алои [37]. Он полагал, что наряду с человеком животное может включаться в инновационные визуальные представления. В раскрытии экологических проблем такое искусство способно решать вопросы современной цивилизации. Например, характеризуя творчество немецкого художника Франца Марка, Терри В. Стритер в своей книге «Европейское искусство XIX века: тематический словарь» [38] отмечает, что, изображая животных, художник ощущал «чувство мира на краю разрушения». Его обращение к изображению и изучению животных давало ему внутреннюю духовную силу в унисон самой природе.

В целом в публикациях очевидно стремление охватить круг тех вопросов, которые отражают интересы в области изобразительного искусства к сфере познания природы и животных. Издания дают некоторое представление о творчестве художников, эпохе, в которой они работали. Анималистика предстает как культурный феномен, как жанровое явление большого исторического периода, который оставил в наследие значительное количество разнообразных произведений.

Небольшой обзор анималистического искусства все же позволяет дать оценку исследовательской линии авторов, их заинтересованности

миром природы. В разного рода публикациях, которые носят исторический, культурологический, философский характер, прослеживается позиция человека, его отношение к животным в истории. В обозначенной триаде «эпоха — художник — животное» в цепочке обусловленных взаимосвязей животное всегда является необходимой частью. По-разному можно к ним относиться, однако их присутствие вместе с человеком в истории сформировало точки зрения, взгляды, теории об их роли в обществе. В связи с этим можно говорить о феномене искусства анималистики, его особых свойствах, касающихся человеческого восприятия флоры и фауны, в отношении моральных принципов и, конечно, художественной структуры звериного образа. При всем разнообразии вопросов, которые прослеживаются в трудах исследователей, анималистическое искусство в ближайшей перспективе будет иметь своих последователей и продолжится его рассмотрение в контексте сохранности живой природы.

Список источников

1. Lippincott L., Blühm A. Fierce Friends: Artists and Animals, 1750–1900. London ; New York : Merrell, 2005. 160 p.
2. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. Санкт-Петербург : Тип. Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. 133 с.
3. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. : [в 2 т.]. Санкт-Петербург : Тип. Императорской академии наук, 1895–1899. Т. 2. С. 99–102.
4. Врангель Н.Н. Венок мертвым : художественно-исторические статьи. Санкт-Петербург : Тип. Сириус, 1913. 187 с.
5. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. Москва : Советский художник, 1980. 213 с.
6. Ватагин В.А. Изображение животного: записки анималиста. Москва : Искусство, 1957. 170 с.
7. Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. Художественное и литературное наследие / сост. А.Б. Матвеева, А.И. Ефимов ; [Биографические очерки Н.Я. Симонович-Ефимовой]. Москва : Советский художник, 1977. 423 с.
8. Барц А.О. Наброски и зарисовки. Москва : Искусство, 1970. 166 с.
9. Карлов Г.Н. Изображение птиц и зверей. Москва : Просвещение, 1976. 192 с.
10. Кузин В.С. Рисунок. Наброски и зарисовки : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030800 «Изобразительное искусство». Москва : Academia, 2004. 228 с.

11. Терентьев А.Е. Изображение животных и птиц средствами рисунка и живописи : учебно-методическое пособие для студентов-заочников художественно-графических факультетов педагогических институтов. Москва : Просвещение, 1980. 48 с.
12. Ames Lee J. Animal Art. Doubleday Books for Young Readers. New York : Garden City, 1986. 52 p.
13. Wolloch N. Subjugated Animals: Animals and Anthropocentrism in Early Modern European Culture. New York : Prometheus Books, 2017. 280 p.
14. Amberlyn J.C. The Artist's Guide to Drawing Animals: How to Draw Cats, Dogs, and Other Favorite Pets. New York : Watson-Guption Publications, 2012. 192 p.
15. Laidman H. Drawing Animals. New York : Courier Corporation, 2012. 160 p.
16. Lewis S., Llewellyn-Jones L. The Culture of Animals in Antiquity : a Sourcebook with Commentaries. New York : Routledge, 2018. 768 p.
17. Hicks C. Animals in Early Medieval Art. Edinburgh : University Press, 1993. 309 p.
18. Toynbee J.M.C. Animals in Roman Life and Art. Baltimore. USA : Johns Hopkins University Press, 1996. 431 p.
19. Pinault M. The Painter as Naturalist: From Dürer to Redouté. Paris : Flammarion, 1991. 288 p.
20. Giorgi R. European Art of the Seventeenth Century. Los Angeles : Getty Publications, 2008. 383 p.
21. Werness H.B. Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art. New York ; London : A&C Black, 2006. 476 p.
22. Контев В.И. Очерк русского коннозаводства. Москва : Печатня С.П. Яковлева, 1872. 37 с.
23. Ромм А.Г. Петр Карлович Клодт. 1805—1867 : [очерк творчества]. Москва ; Ленинград : Искусство, 1948. 32 с.
24. Рубцов Н.Н. В.П. Екимов и П.К. Клодт — выдающиеся мастера русского художественного литья. Москва ; Ленинград : Машгиз, 1950. 58 с.
25. Петров В.Н. Петр Карлович Клодт, 1805—1867. 2-е изд. Ленинград : Художник РСФСР, 1985. 63 с.
26. Шилковский К. Воспоминания о Николае Ивановиче Либерице // Русский художественный архив. 1892. Вып. 2. С. 57—61.
27. Тиханова В.А. Лик живой природы : очерки о советских скульпторах-анималистах. Москва : Советский художник, 1990. 238 с.
28. Cuneo P.F. Animals and Early Modern Identity. New York : Ashgate Publishing, Ltd., 2014. 428 p.
29. Womack M. Sport as Symbol: Images of the Athlete in Art, Literature and Song. North Carolina ; London : McFarland Company, 2003. 243 p.
30. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / под ред. П.Н. Петрова. [Ч. 1]. Санкт-Петербург, 1864—1866. 774 с.
31. Phillips C. The Welfare of Animals: The Silent Majority. Australia, Springer Science & Business Media, 2009. 220 p.
32. Senior M. A Cultural History of Animals in the Age of Enlightenment. New York : Bloomsbury Academic, 2009. 256 p.
33. Malamud R. An Introduction to Animals and Visual Culture. New York : Springer, 2012. 162 p.
34. Hurn S. Humans and Other Animals: Cross-Cultural Perspectives on Human-Animal Interactions. London : Pluto Press, 2012. 266 p.
35. Baker S. Artist/Animal. London : University of Minnesota Press, 2013. 278 p.
36. Турчин В.С. Границы художественного образа в скульптуре // Творчество. 1976. № 11. С. 10—15.
37. Aloï G. Art and Animals. London, I.B. Tauris, 2012. 170 p.
38. Strieter T.W. Nineteenth-Century European Art: a Topical Dictionary. Westport, CT : Greenwood Publishing Group, 1999. 312 p.

Research of the Phenomenon of Animalistic Art in the Works of Foreign and Russian Authors

Irina V. Portnova

Russian State Agrarian University — Moscow
Timiryazev Agricultural Academy,
49 Timiryazev street, Moscow, 127550, Russia
ORCID 0000-0002-9064-5288; SPIN 3007-3071
E-mail: irinaportnova@mail.ru

Abstract. *The article considers animalistic art as a significant historical and artistic phenomenon, which has become a field of research of foreign and Russian authors. The article analyses important questions concerning the specificity of*

animalistics and related reflections of world outlook. The author discusses moral issues, asks the question about the role of animals in human history, notes the negative results of the consumerist attitude of man to wildlife and, in this regard, the need for a positive and careful attitude to it. The reader's attention is drawn to animalistic art as a fertile sphere of influence on human feelings and thoughts, especially in the era of global change. The position of the artist, researcher, looking at and studying the world of living nature is revealed. In this aspect the historical stratum of separate epochs is emphasized, in which the figurative nature of animals and in it the qualities of iconicity, symbol as identifying, concentrated meanings are vividly revealed. The first group of questions considers animalistic art from an educational point of view, allowing us to look at the images of animals and birds from the position of a scholar, study. The second group is related to the method of

work of the animalist artist, revealing the peculiarities of the genre. The worldview aspect, determined by the artists' views on the animal world, is inseparable from the pictorial aspect, i.e. the embodiment of animals and birds in the artistic image. This aspect also implies a conversation about the specificity of animalistics, which in the works of Russian researchers found a clear and precise expression. The relevance of the topic is denoted by the importance of talking about the problems of ecology, which have acquired a pronounced character in the modern world. This universal concept of preservation of the natural world, which has become universal, has opened a new layer of significance of animalistic art. At the present stage, when the main principle — the relationship between man and nature — is being reassessed, the reference to the world of animals, including in the historical and artistic aspect, acquires high significance.

Key words: animalistic art, researchers, author, evaluation, interpretation, nature, animal, genre, era, worldview, symbol, fine art.

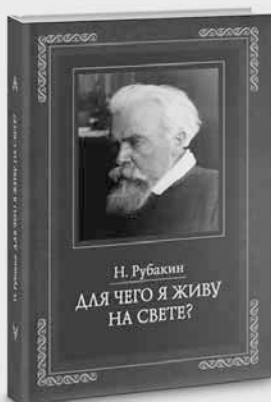
Citation: Portnova I.V. Research of the Phenomenon of Animalistic Art in the Works of Foreign and Russian Authors, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 418–429. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-418-429.

References

- Lippincott L., Blühm A. *Fierce Friends: Artists and Animals, 1750–1900*. London, New York, Merrell Publ., 2005, 160 p.
- Urvanov I.F. *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytakh. Sochineno dlya uchashchikhsya khudozhnikom I.U.* [Brief Guide to the Knowledge of Drawing and Painting of a Historical Nature, Based on Speculation and Experiments. Composed for Students by the Artist I.U.]. St. Petersburg, Tip. Morskogo Shlyakhetnogo Kadetskogo Korpusa Publ., 1793, 133 p.
- Rovinsky D.A. *Podrobnii slovar' russkikh graverov XVI–XIX vv.* [Detailed Dictionary of Russian Engravers of the 16th–19th Centuries]. St. Petersburg, Tip. Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1895–1899, vol. 2, pp. 99–102.
- Vrangel N.N. *Venok mertvym: khudozhestvenno-istoricheskie stat'i* [Wreath to the Dead: artistic and historical articles]. St. Petersburg, Tip. Sirius Publ., 1913, 187 p.
- Vatagin V.A. *Vospominaniya. Zapiski animalista. Stat'i* [Memories. Animalist Notes. Articles]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1980, 213 p.
- Vatagin V.A. *Izobrazhenie zhivotnogo: zapiski animalista* [Drawing Animal: Animalist Notes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957, 170 p.
- Efimov I.S. *Ob iskusstve i khudozhnikakh. Khudozhestvennoe i literaturnoe nasledie* [About Art and Artists. Artistic and Literary Heritage]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1977, 423 p.
- Barshch A.O. *Nabroski i zarisovki* [Sketches and Drawings]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, 166 p.
- Karlov G.N. *Izobrazhenie ptits i zveri* [Drawing Birds and Animals]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1976, 192 p.
- Kuzin V.S. *Risunok. Nabroski i zarisovki: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti 030800 "Izobrazitel'noe iskusstvo"* [A Drawing. Sketches and Drawings: textbook for students of universities, studying on specialty 030800 "Fine Arts"]. Moscow, Academia Publ., 2004, 228 p.
- Terentiev A.E. *Izobrazhenie zhivotnykh i ptits sredstvami risunka i zhivopisi: uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov-zaochnikov khudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh institutov* [Image of Animals and Birds by Means of Drawing and Painting: textbook for part-time students of art and graphic faculties of pedagogical institutes]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1980, 48 p.
- Ames L.J. *Animal Art. Doubleday Books for Young Readers*. New York, Garden City Publ., 1986, 52 p.
- Wolloch N. *Subjugated Animals: Animals and Anthropocentrism in Early Modern European Culture*. New York, Prometheus Books Publ., 2017, 280 p.
- Amberlyn J.C. *The Artist's Guide to Drawing Animals: How to Draw Cats, Dogs, and Other Favorite Pets*. New York, Watson-Guption Publ., 2012, 192 p.
- Laidman H. *Drawing Animals*. New York, Courier Corporation Publ., 2012, 160 p.
- Lewis S., Llewellyn-Jones L. *The Culture of Animals in Antiquity: A Sourcebook with Commentaries*. New York, Routledge Publ., 2018, 768 p.
- Hicks C. *Animals in Early Medieval Art*. Edinburgh, University Press Publ., 1993, 309 p.
- Toynbee J.M.C. *Animals in Roman Life and Art*. USA, Baltimore, Johns Hopkins University Press Publ., 1996, 431 p.
- Pinault M. *The Painter as Naturalist: From Dürer to Redouté*. Paris, Flammarion Publ., 1991, 288 p.
- Giorgi R. *European Art of the Seventeenth Century*. Los Angeles, Getty Publ., 2008, 383 p.
- Werness H.B. *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*. New York, London, A&C Black Publ., 2006, 476 p.
- Koptev V.I. *Ocherk russkogo konnozavodstva* [Essay on Russian Horse Breeding]. Moscow, Pechatnya S.P. Yakovleva Publ., 1872, 37 p.
- Romm A.G. *Petr Karlovich Klodt. 1805–1867* [Peter Carlovich Clodt. 1805–1867]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1948, 32 p.
- Rubtsov N.N. *V.P. Ekimov i P.K. Klodt — vydayushchiesya мастера russkogo khudozhestvennogo lit'ya* [V.P. Ekimov and P.C. Clodt — Outstanding Masters of Russian Art Molding]. Moscow, Izd. i 1-ya Tip. Mashgiza v L. Publ., 1950, 58 p.
- Petrov V.N. *Petr Karlovich Klodt, 1805–1867. 2-e izd* [Peter Carlovich Clodt. 1805–1867. Second Edition]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1985, 63 p.
- Shilkovskii K. *Memories of Nikolai Ivanovich Liberich, Russkii khudozhestvennyi arkhiv* [Russian Art Archive]. 1892, issue 2, pp. 57–61 (in Russ.).

27. Tikhonova V.A. *Lik zhivoi prirody: ocherki o sovetskikh skul'ptorakh-animalistakh* [The Face of Living Nature: Essays on Soviet Sculptors-Animalists]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1990, 238 p.
28. Cuneo P.F. *Animals and Early Modern Identity*. New York, Ashgate Publ., 2014, 428 p.
29. Womack M. *Sport as Symbol: Images of the Athlete in Art, Literature and Song*. North Carolina, London, McFarland Company Publ., 2003, 243 p.
30. Petrov P.N. (ed.) *Sbornik materialov dlya istorii Imp. S.-Peterburgskoi Akademii khudozhestv za sto let ee su-shchestvovaniya* [Collection of Materials for the History of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for One Hundred Years of Its Existence]. St. Petersburg, 1864–1866, 774 p.
31. Phillips C. *The Welfare of Animals: The Silent Majority*. Australia, Springer Science & Business Media Publ., 2009, 220 p.
32. Senior M. *A Cultural History of Animals in the Age of Enlightenment*. New York, Bloomsbury Academic Publ., 2009, 256 p.
33. Malamud R. *An Introduction to Animals and Visual Culture*. New York, Springer Publ., 2012, 162 p.
34. Hurn S. *Humans and Other Animals: Cross-Cultural Perspectives on Human-Animal Interactions*. London, Pluto Press Publ., 2012, 266 p.
35. Baker S. *Artist/Animal*. London, University of Minnesota Press Publ., 2013, 278 p.
36. Turchin V.S. The Boundaries of the Artistic Image in Sculpture, *Tvorchestvo* [Creativity], 1976, no. 11, pp. 10–15 (in Russ.).
37. Aloï G. *Art and Animals*. London, I.B. Tauris Publ., 2012, 170 p.
38. Strieter T.W. *Nineteenth-Century European Art: A Topical Dictionary*. Westport, CT, Greenwood Publishing Group, 1999, 312 p.

НОВИНКА



Рубакин Н.А. Для чего я живу на свете? / Н. Рубакин ; Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2022. 137, [4] с. : ил.

Николай Александрович Рубакин (1862–1946) – выдающийся русский просветитель, социолог, общественный деятель, книговед, библиотековед, писатель и мыслитель. Он был одним из тех, кто разбудил в широких слоях народа тягу к знаниям, желание поспособствовать улучшению окружающей социальной жизни, уяснить смысл и собственной жизни. Тысячи писем шли на имя Рубакина, который воспринимался как учитель жизни. В данном эссе он отвечает на вечный вопрос, неизбежно волнующий каждого человека. Издание сопровождается пространной статьей о жизни и творчестве Н.А. Рубакина доктора педагогических наук, профессора Ю.Н. Столярова.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»

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

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

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

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 745(091)(47+57)"10/145"
ББК 85.12(2=411.2)4
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-430-444

М.В. ГАЛКИНА

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОГО ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Марина Владимировна Галкина,
Государственный университет просвещения,
кафедра дизайна и народных
и художественных ремесел,
профессор
Веры Волошиной ул., д. 24, Мытищи,
Московская область, 141021, Россия

доктор педагогических наук,
почетный член Российской академии художеств
ORCID 0000-0001-6073-1399;
SPIN 3712-4512
E-mail: Galkina.Marina.2022@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются историко-культурные аспекты процессов формирования художественной традиции в русском декоративно-прикладном искусстве и народных ремеслах с XI до середины XV века. На примере выдающихся образцов различных видов и направлений декоративного искусства определяются основные периоды и этапы формирования общей стилистики творчества мастеров и пути распространения сходных художественно-образных решений. Приводимые автором примеры затрагивают вопросы, напрямую связанные с процессами интеграции русского традиционного ремесла и деко-

ративного искусства с творчеством Византии, Скандинавии, Центральной Европы и культурой народов европейской части России, подвергшихся экспансии северных славянских племен. Автор определяет развитие русской художественной традиции как активное внедрение в базовую славянскую культуру отдельных элементов и образных решений различных источников, основываясь на сохранившихся памятниках архитектуры, искусства и печатной письменности.

Исследование опирается на работы археологов, искусствоведов и художников, являющиеся основополагающими трудами по истории и теории декоративно-прикладного искусства (А.Н. Кирпичникова, М.А. Орловой, Б.А. Рыбакова и др.).

Проведен сравнительный анализ современного состояния отдельных видов русского декоративно-прикладного искусства, традиционных ремесел и народных промыслов с учетом влияния технологической трансформации на аутентичные технические приемы и материалы. Выводы автора основаны на многолетнем опыте изучения декоративно-прикладного искусства как фактора развития профессиональных компетенций студентов художественных вузов и учреждений дополнительного образования в процессе становления самостоятельной деятельности мастеров и художников.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, археология, история, ремесло, промысел, интеграция, художественная деятельность, стилизация.

Для цитирования: Галкина М.В. Историко-культурные аспекты формирования русского декоративно-прикладного искусства // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 430–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-430-444.

Культурные аспекты формирования русской художественной традиции зародились в X–XI вв. в связи с экспансией северных славянских племен к югу и формированием торговых путей. Наблюдалась концентрация ремесленников вдоль рек, а также непосредственно в торговых поселениях, где проводилось снабжение нового класса жителей — воинов и военной аристократии, которые не производили предметы торгового оборота, а получали лучшую одежду, обувь, продукты питания, украшения и оружие в обмен на безопасность торговых путей. Именно под воздействием данного фактора возникает персонально-ориентированное ремесло — оружейное, ювелирное, кораблестроительное. В целом ремесленные изделия начинают представлять две различные парадигмы: предметы обихода и предметы роскоши. С этого момента и возникает современное понимание понятия «декоративно-прикладное искусство» — предмет не только должен быть функциональным, но и выделяться на фоне утилитарных изделий или обладать и ритуальным значением.

В течение долгого времени, фактически до середины XIX в., понятие «ремесло» было определяющим как для народного творчества, так и для прикладного искусства. Лишь в середине XX в. советские ученые-искусствоведы, художники, занялись вопросом разделения пласта народной культуры и творчества на народное творчество, ремесло и декоративно-прикладное искусство. И.П. Перфильева, опираясь на труды историков искусства, художников-практиков, искусствоведов, подчеркивает, что с 1960-х гг. формировалось понятие о декоративно-прикладном искусстве как едином виде пластических искусств, в котором синтезируются обе ипостаси предметного мира (декоративное и прикладное искусство) как самостоятельные разделы [1, с. 11].

В период 1930–1970-х гг. на территории центра европейской части России велись наиболее масштабные поисково-археологические работы комплексного типа. В отличие от экспериментальных изысканий XIX в., проводимых индивидуальными исследователями, которые положили начало исто-

риографии и этнографии славянских и угро-финских племенных групп, к середине XX в. уже сложились определенные теоретические школы, выступавшие за различные подходы в атрибуции найденных предметов и позволяющие точно определять исторические периоды или даже точную датировку объектов.

АРЕАЛЫ ФОРМИРОВАНИЯ СЛАВЯНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Изучение исторических источников по культуре и археологии славянских племен привело нас к следующей гипотезе: сформировавшиеся в VII–IX вв. на территории современной европейской России традиции декоративно-прикладного искусства (например, технологические и орнаментальные отличия в керамических изделиях) позволяют исследователям очерчивать наиболее вероятные ареалы различных культурных и социальных образований племен, предшествовавших экспансии Хазарского каганата на земли славян. Можно с уверенностью утверждать, что наличие традиции украшения и декоративизации присутствовало как минимум в двух видах ремесел — керамике и ткачестве, судя по дошедшим до нас предметам из мест археологических раскопок. Наиболее ранние предметы гончарного ремесла декорировались вощением (черно-вощенная керамика) или фактурно — оттисками, защепами, процарапыванием.

Под давлением культуры и традиции хазар славянские племена отесняются в северные и центральные районы будущей Руси, уплотняя население в формирующихся открытых торгово-ремесленных поселениях, предшествующих появлению городищ. Данный фактор свидетельствует о возникающей интеграции ремесленных кустарных мастерских и художественно-технических приемов, характерных для славянских племен киевско-полянской группы. Находясь на фронтире двух этнографических групп — хазарской и варяжской, к XI в. славянские племена уже обладали достаточно тесными культурно-торговыми связями, чтобы обмениваться не только технологическими, но и художественными элементами ремесла. Следы пожарищ, свидетельствующие о регулярных локальных катаклизмах в разрушенных городищах, поселениях и забытых погребальных комплексах, указывают на сложность в сохранении художественной традиции племен, подвергавшихся с VIII по XI в. набегам кочевников.

Вынужденная агломерация племен в крупные социальные объединения позволила положить начало формированию Руси как союзу славянских племен, которые объединила стратегия выживания и противостояния внешним деструктивным факторам, а затем, в период начала варяжского правления, перейти к самостоятельному планомерному поглощению различных местных социально-культурных групп.

Уже к началу X в. мы видим переход к единой технологической системе ремесленных поселений, при которой наиболее успешные и рентабельные технические приемы противостоят кустарному домашнему ремеслу, начинают формироваться товарно-денежные отношения за счет применения культурных и социально-экономических мер воздействия.

Яркий пример подобной системы — Ладожская экономическая система, где вместо денежного эквивалента в драгоценных металлах использовалась схема обмена товаров и услуг подконтрольных племен на «глазки» — многослойные бусины, монопольным правом на производство которых обладали только правящие слои Старой Ладogi доваряжского периода развития. Если данной технологией изготовления прозрачного и молочного бисера в VIII—IX вв. обладали славянские племена широкого ареала, то к XI в. технология сконцентрировалась практически полностью в Северной Руси. Данный аспект говорит о том, что южные славянские племена, подвергавшиеся регулярным набегам кочевников и участвовавшие в локальных междоусобицах могли потерять ранее широко распространенное ремесло в результате уничтожения мастеров и технологии. Одним из наиболее интересных факторов развития ремесел и промыслов является сезонное увеличение числа жителей городищ (максимальное зимой и минимальное летом), т. е. ремесленное производство ориентировалось на запросы населения.

Уже в этом историческом периоде ремесленные поселения обладали технологиями всех видов: керамика, ткачество, кузнечное дело, кожевенное, деревообработка, заготовка предметов быта и обихода. Спрос на определенные типы товаров разделял временные параметры на три основные стадии: заготовка материалов, изготовление, реализация. Отсутствие постоянного спроса компенсировалось бартерной системой купеческого оборота, что напрямую связано с геополитическим положением Руси — расположением на основном торговом пути из Византии в Скандинавию.

Таким образом, развитие ремесленных мастерских предполагало развитие импортно-меновых и экспортно-бартерных отношений. Денежные отношения оставались уделом купеческого сословия,

поскольку ценность предметов ремесла не позволяла оперировать сколько-нибудь значимыми суммами, а количество меновых товаров (меха, мед, воск, кость, болотная руда) строго регламентировалось экосистемой и количеством добытчиков. В этом периоде становления раннефеодального государства Руси практически полностью отсутствует реальное понимание универсальной ценности товаров (как сырьевых, так и производственных), изменение стоимости напрямую зависело от насыщенности рынка.

Обращаясь к опыту аутентичного ремесленного производства, мы неоднократно утверждались в понимании сложности и обособленности отдельных этапов производства любого ремесленного изделия — от керамической посуды до изготовления холодного оружия. Приводя в пример изготовление ювелирных изделий, можно говорить о двух основополагающих аспектах: отсутствии в данном историческом периоде на территории Руси месторождений серебра и драгоценных камней и материальной ценности существовавшего серебряного стандарта, где ювелирное изделие в первую очередь определялось по весовой материальной стоимости, а уже после — по художественной.

СЛОЖНОСТЬ АТРИБУЦИИ ОБЪЕКТОВ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Основными источниками, на которые мы опираемся в процессе исследования декоративно-прикладного искусства периода становления Руси, являются клады, найденные в ходе планомерных археологических раскопок или случайно, в результате иных видов деятельности. В случае официальных изыскательских работ осуществляется обязательная фиксация всех параметров (место, предполагаемый исторический период, сохранность, назначение клада). Имеет место описание клада с точки зрения и материальной, и культурной ценности, привязанной к возможным владельцам.

Как известно, клад представляет собой комплекс, состоящий из изделий, обладавших максимальной ценностью для владельца. Неудивительно, что в комплексе клада, как правило, находились материальные и культурные ценности, имевшие значение для всего культурно-исторического отрезка. Разделяя клад на несколько основных групп (денежные, ювелирные, культовые), археологи интересуются скорее атрибуцией, чем этнографическим значением, за редчайшими исключениями, когда

предметы клада приписываются историческим или легендарным личностям.

Мастера в равной мере опирались и на опыт зарубежных мастеров — Византии, Европы, Скандинавии, арабских стран, но приносили в каноничные произведения и стили свою видимость эстетики и творческого подхода. Археологические находки объектов русского традиционного искусства (как отдельные, так иклады) позволяют говорить о становлении национальной традиции в искусстве уже с VIII—IX веков. Вот несколько примеров, когда археологические находки на протяжении долгого времени атрибутируются в зависимости от различных историографических параметров, мы же рассматриваем данные предметы с точки зрения художественного решения.

Интересен в рассматриваемом контексте объект, более известный как «Топорик Андрея Боголюбского» (рис. 1 [2]). Владельцем этого уникального топора называют князя Андрея Боголюбского, на что указывает трижды нанесенная буква «А». Топор изготовлен из стали, имеет выступающий обух и расширенное лезвие. «Щеки» топорика украшены рисунками из серебряной проволоки и подчеркнуты позолотой. На одной стороне изображен пронзенный мечом дракон с восемью гребнями, образующий букву «А», на другой — «древо жизни» и две птицы. На «яблоке», месте соединения обуха и лезвия, тоже изображена буква «А» в форме греческой альфы. На топор нанесены и другие узоры, а именно треугольники по краю лезвия. Относительно места и времени изготовления топора В. Сизов на основании изображенных сюжетов на «щеках» указывал на Владимиро-Суздальскую землю XII—XIII веков [3].

В то же время историк-археолог А.Н. Кирпичников утверждал: «В отделке топорика использованы серебро, золото и чернь. Топорик приписывался Андрею Боголюбскому, однако он изготовлен, судя по орнаменту, еще в первой половине XI века. На лезвии “владимирского” чекана изображены древо жизни с птицами и дракон, пронзенный мечом. Элементы орнамента топорика (узор в виде ступенчатой пирамиды, “лестничная” кайма) обнаружены на некоторых предметах из Центральной и Северной Европы. Изображения на топорике можно сопоставить с сюжетами северной мифологии (например, борьба Зигурда со змеем). При всем этом в русском происхождении вещи не приходится сомневаться. Подтверждается это наличием русской буквы «А» на проушном выступе (возможно, инициал владельца топорика), в виде буквы «А» оформлено также изображение дракона, пораженного мечом» [4, с. 34]. Андрею Боголюбскому атрибутировали и декоративный церемониальный топорик с орнаментированной буквой «А» на яблоке. Топорик был куплен на антикварной ярмарке в Нижнем Новгороде у татарина, по словам которого топорик нашли в Биярске. Однако долгое время топорик считался происходящим из владимирского клада. Такая легенда была нужна для атрибуции топорика Андрею Боголюбскому. В настоящее время топорик атрибутируют ки-



Рис. 1. Топорик Андрея Боголюбского. Среднее Поволжье, XI–XII вв. [2, с. 248]

зом. Элементы орнамента топорика (узор в виде ступенчатой пирамиды, “лестничная” кайма) обнаружены на некоторых предметах из Центральной и Северной Европы. Изображения на топорике можно сопоставить с сюжетами северной мифологии (например, борьба Зигурда со змеем). При всем этом в русском происхождении вещи не приходится сомневаться. Подтверждается это наличием русской буквы «А» на проушном выступе (возможно, инициал владельца топорика), в виде буквы «А» оформлено также изображение дракона, пораженного мечом» [4, с. 34]. Андрею Боголюбскому атрибутировали и декоративный церемониальный топорик с орнаментированной буквой «А» на яблоке. Топорик был куплен на антикварной ярмарке в Нижнем Новгороде у татарина, по словам которого топорик нашли в Биярске. Однако долгое время топорик считался происходящим из владимирского клада. Такая легенда была нужна для атрибуции топорика Андрею Боголюбскому. В настоящее время топорик атрибутируют ки-

евскому князю Всеволоду Ярославичу (в крещении Андрею) — на основании датировки XI в. и того обстоятельства, что кроме буквы «А» на нем читается еще буква «юс малый». Характерно, что такая атрибуция не пришла в голову сразу по обнаружении топорики. Его предпочитали считать личной вещью владимирского князя Андрея Боголюбского [5, с. 292].

Таким образом, исследователи, подтверждая русское происхождение объекта, расходятся в атрибуции орнамента и его семантики, с учетом активных торговых связей Руси и Центральной (Северной) Европы. Перед историками и искусствоведами встает дилемма: объявить данный культурный феномен аутентичным русским или интегративным с европейской художественной традицией ювелирного и оружейного искусства.

Опираясь на опыт исторических исследований и реконструкций объектов культурного наследия, можно говорить о том, что значительное количество исторических техник и технологий изготовления предметов декоративного, декоративно-прикладного и народного искусства, сохранились до наших дней со значительной степенью аутентичности. Более того, общая заинтересованность подрастающего поколения к историографическому разделу периода становления государственности Руси подхлестнула мастеров на более глубокое изучение исторических материалов в сфере археологии, культурологии и историографии, связанной с традиционной русской культурой. Самобытные традиции народных ремесел изучаются специалистами из различных областей науки — истории, этнографии, географии, педагогики, культурологии — как движущаяся сила культуры, феномен преобразовательной деятельности человека. Дошедшие до нас уникальные образцы декоративно-прикладного и народного искусства показывают всю многогранную красоту и вариативность работы мастеров, создававших свои произведения. Основные направления декоративного искусства, позволяющие оценить уровень профессионализма мастеров раннего периода становления русской культурной традиции, — это белокаменная резьба, иконопись, ювелирное мастерство, наиболее полно сохранившие аутентичные элементы процесса созидания творчества.

В качестве яркого примера ювелирного мастерства мы рассматриваем серебряный браслет-наруч из состава клада № 8 с городища Старая Рязань, найденный в результате археологических исследований, проводимых летом 1966 года. Артефакт датируется XI–XIII вв., до 1237 г. включительно. Раскопки возглавлял известный археолог А.Л. Монгайт, специалист, наиболее осведомленный о древней столице Ря-

занской Земли как археологическом памятнике [6, с. 91]. В русле преемственности византийских традиций историк-искусствовед Т.И. Макарова выделяла киевскую школу: «Сложение киевской школы эмальерного дела в эпоху Ярославичей в настоящее время можно рассматривать как самую яркую иллюстрацию деятельности великокняжеских золотых и серебряных дел мастеров в Киеве в эту эпоху» [7, с. 98]. Среднерусские браслеты разнообразнее, чем киевские, их оформление не подвержено канону, в них гораздо ярче проявляется творческая фантазия мастера. Появляется свой тип наруча с мотивами разнообразной сюжетно-орнаментальной символики. Производство этих украшений первоначально было освоено в княжеских мастерских Киева, а затем распространилось и в другие центры. На формирование их декора влияли произведения византийской торевтики, книжные заставки и миниатюры, образцы монументального зодчества. Пластика владими́ро-суздальской резьбы и узорочье галицких поливных полов также нашли свое отражение в декоре этого типа древнерусских украшений [8, с. 264].

БЕЛОКАМЕННАЯ РЕЗЬБА КАК УНИКАЛЬНАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛЕТОПИСЬ

Исторический опыт, труды теоретиков и практиков народного и декоративно-прикладного искусства (например, А.Н. Кирпичникова [4], М.А. Орловой [9], Б.А. Рыбакова [10] и многих других) подтверждают: традиции различных видов русского искусства и ремесел тесно переплетались между собой и создали уникальную многомерную структуру. Расположение Руси на основных торговых путях позволило насытить культуру быта состоятельного общества предметами декоративного и прикладного искусства, представлявшими ценность как в материальном, так и в духовном плане. Среди ввозимых предметов роскоши особенно следует отметить рукописные издания на религиозную тему, многие из которых являются уникальными произведениями художественного мастерства и служат основой для переосмысления декоративного и орнаментального раздела русского искусства.

Белокаменная резьба соборов и церквей Владимиро-Суздальской земли, относящаяся к XII–XIII вв., является уникальным образцом декоративного искусства, находящегося на стыке архитектуры и иконографии, которая во многом основана на ор-

наментальных мотивах рукописей и печатных изданий, в том числе зарубежных (византийских, арабских, европейских). На основе приведенных ниже примеров можно отметить, что современные исследователи не только четко установили основу орнаментальных мотивов белокаменной резьбы, ее источники в рукописных и печатных изданиях, но и проследили динамику изменения символики и образности как отдельных элементов белокаменной резьбы и росписей, так и цельных комплексов убранства храмов.

Дмитровский собор во Владимире — храм, возведенный Всеволодом Большое Гнездо в 1194–1197 гг., — является каноническим примером крестово-купольного белокаменного храма владими́ро-суздальской архитектурной школы. Собор знаменит своей белокаменной резьбой — его стены украшают около 600 рельефов, изображающих святых, мифических и реальных животных. Большинство рельефов сохранилось в первоначальном виде. Прославление княжеской власти было главной идеей фасадной скульптуры собора, поэтому на ней изображено множество геральдических символов — львов, орлов, грифонов, кентавров, сцен охоты, борьбы зверей и др. [11, с. 15].

Орнамент занимает особое место в искусстве первой трети XIII в. на территории Европы и Руси. В то время происходит своего рода взрыв орнаментальности. Этот процесс затронул практически все сферы художественной жизни, начиная со стенной живописи, белокаменной резьбы, произведений прикладного искусства в его монументальных формах (церковные двери) и иллюминированных рукописей.

При этом многие мотивы, циркулируя в единой художественной среде, как никогда ранее легко перемещались с произведений одного вида искусства на другие. «Кажущаяся подвижность, иллюзия трепетания, колыхания фантастических “цветочных” форм, их пластичность, свободное варьирование в основе, повторяем, имеет геометрически четкую систему. Неразрывно связанные между собой элементы, переходящие, перетекающие один в другой, образуют сложную сеть, типология которой позволяет предполагать влияние приемов построения схемы арабески» [12, с. 227]. Орнамент на своде галереи Успенского собора во Владимире (рис. 2) отчасти напоминает декор, встречающийся в рукописях начала XII в., например в оформлении миниатюры с евангелистом Иоанном из Мстислава Евангелия [13, с. 8] и некоторых других.

Собор Рождества Пресвятой Богородицы — храм Владимирской епархии Русской православной церкви, расположенный на территории Суздальского кремля. Главный храм средневекового Суздаля построен из белого камня в начале XIII века. Это один из архитектурных памятников Владимиро-Суздальского княжества, признанных Всемирным наследием ЮНЕСКО [114, с. 21]. Западные и южные врата Рождественского собора — выдающийся памятник русского прикладного искусства первой трети XIII века. Врата состоят из деревянной основы, обитой медными листами, украшены изображениями, выполненными в технике «огневого золочения». Западные врата содержат сцены христологического цикла и частично богородичного, а южные врата — в основном деяния ангелов, особенно архистратига Михаила.

Георгиевский собор на территории древнего детинца в городе Юрьеве-Польском Владимирской области сооружен

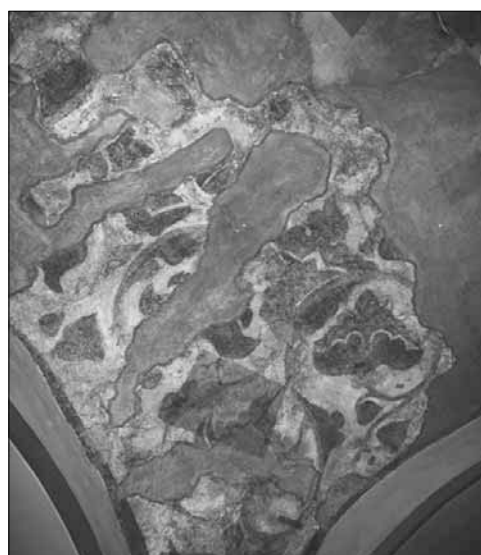
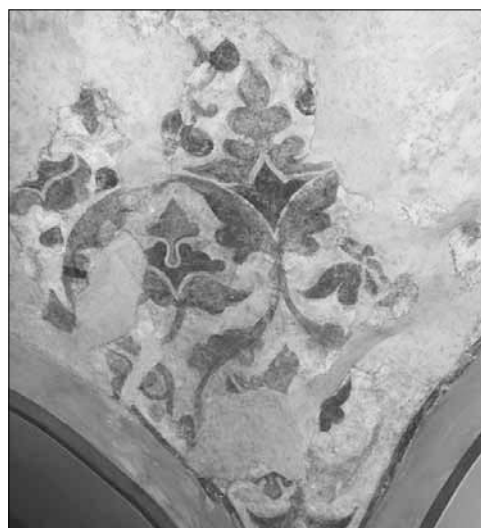


Рис. 2. Орнаментальная композиция на своде галереи Успенского собора во Владимире. 1237 (?). Фрагменты [12, с. 226–229]

в 1230–1234 гг. князем Святославом Всеволодовичем [15, с. 3]. Существенным техническим и художественным новшеством декоративной системы Георгиевского собора является соединение отдельных изображений и фигур, выполненных в высоком рельефе, с тончайшим ковровым орнаментом, обтягивающим и свободные плоскости стен, и фон вокруг горельефов. О характере данной системы позволяют судить фасады северного и южного притворов Георгиевского собора, где резные камни, исполненные в высоком рельефе, сочетаются с побегими плоскостного растительного орнамента. Аналогичная система сочетания коврового узора с горельефными фигурами святых, зверей и чудищ встречается и на втором ярусе фасадов.

Таким образом, европейская и византийская книжная миниатюра, орнаментастика и изография в ходе распространения на территории Руси канонических религиозных текстов позволила сформировать начальную художественную культурную декоративную традицию в плане единообразия. В дальнейшем это привело к созданию общекультурной парадигмы, основанной на двух составляющих — официальной религиозной (верхнесветской) и традиционной народной (символикообразной). Выдающиеся произведения мастеров домонгольского периода, где четко прослеживаются заимствования из зарубежной культурно-творческой традиции, постепенно сменяются суровыми и непритязательными объектами и предметами периода монгольского нашествия и служат предвестниками русского возрождения культуры и искусства XVII–XIX веков [9, с. 31].

ИЗОГРАФИЯ, ЖИВОПИСЬ И МИНИАТЮРА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Рассматривая белокаменное зодчество, скульптуру и резьбу по камню периода становления Русского государства, мы видим многие мотивы из более раннего времени — сюжеты изографии и книжных рукописей. Элементы орнаментов Византии соединяются со звериным стилем Скандинавии, геральдические звери выполнены в характерном средневековом стиле, причем поиск собственно русского национального стиля еще продолжается. В связи с этим в педагогической практике сложилась система, в которой изучение декоративно-прикладного искусства тесно взаимосвязано с актуальными задачами обучения современных художников-мастеров. «В европейском искусстве 1180–1220 гг. многие традиционные ориентиры были сдвинуты, век-

торы разнонаправлены, стили смешаны, давая неожиданные результаты. По фантастическому характеру, ощущению напряженности, скрытой угрозы и изобразительным приемам с суздальскими рельефами может быть сопоставлен облик льва во фресках монастыря Сан Педро де Орланза в Испании (1220). В данном случае речь не идет о прямом заимствовании, скорее о возможном посредничестве, например, через узоры испанских тканей, которые имели хождение на Руси. Об этом может свидетельствовать орнаментальная разделка туловища и головы суздальских львов, по сути, превращающая их в элемент орнаментальной декорации» [16, с. 58].

Приведем лишь несколько из множества примеров, когда исследователи практически однозначно указывают на влияние изографии и книжной миниатюры религиозных текстов на русскую культурную традицию в декоративном искусстве, напрямую повлиявшем на формирование профессиональной культуры современных художников.

Исследователями высказывалось предположение, что фрески суздальского собора свидетельствуют о том, что в начале XIII в. украшение рукописей и расписывание храмов было сосредоточено в одних и тех же руках [17, с. 126]. Иллюстрации из Остромирова Евангелия (рис. 3) — древнейшей рукописной книги Киевской Руси, написанной в середине XI в., ценнейшего памятника старославянского языка¹, вполне могли служить своего рода альбомом для изографов и художников, выполнявших фрески не только в городских соборах и храмах, но и небольших сельских церквях [18, с. 137]. «Нам кажется, что не архитектурные детали далеких романских соборов, как это предполагали исследователи, а вполне определенные латинские кодексы, свободно попадавшие в XI в. на Русь, служили образцами для киевских художников» [19, с. 226]. На основе этих фактологических исследований в преподавание декоративного искусства была введена система интегративного восприятия традиционного ремесла и декоративного искусства — на основе реальных источников формировалась база образно-художественного творчества. Скульптурные мотивы служили основой для различных видов декоративного творчества — резьбы по дереву, мелкой пластике, росписи по дереву и ткани, ткачеству.

«Изборник Святослава» 1073 г. — одна из самых древних сохранившихся (наряду с Остромировым Евангелием, «Изборником» 1076 г. и «Новгородским кодексом») древнерусских рукописных

¹ Рукопись хранится в Российской национальной библиотеке с 1806 г. (<https://expositions.nlr.ru/facsimile/OstromirGospel/RA5254/o-proekte>).

книг. Она была составлена для великого князя Святослава Ярославовича, украшена великолепными миниатюрами, заставками, инициалами и рисунками знаков зодиака на полях. Ценнейшей является миниатюра с изображением великокняжеской семьи Святослава. Ученые отмечают высочайшую культуру книжного письма и изысканность оформления рукописи. Первый писец, дьяк Иоанн, упомянутый в записи и написавший 85 листов рукописи, очевидно, руководил работой по ее созданию. Второму писцу, чье имя неизвестно, принадлежит основная часть текста (86а–264). Имеется и противоположная гипотеза, согласно которой Иоанн является вторым писцом рукописи. «Изборник Святослава» (1073) был найден в 1817 г. в Новоиерусалимском монастыре К.Ф. Калайдовичем и П.М. Строевым [20, с. 742]. Этот литературно-изографический источник, несомненно, являлся оригиналом для большого количества списков, также он привнес в русскую художественную культуру традицию письма и росписей, характерную для южнославянских государственных образований. Так как наиболее сохранившиеся аутентичные источники носили характер, в первую очередь, религиозного содержания, они имели наиболее долговечную систему образов, имевших не только художественное, но и сакральное значение. В то же время подобные образцы художественного творчества не потеряли свою актуальность и теперь, ведь выверенность, лаконичная красота и сейчас являются стимулом для создания высокохудожественных произведений, которые представляются студентами на различных этапах обучения.

Юрьевское Евангелие — Евангелие апракос, рукопись XII в., памятник древнеславянского языка. «Необходимо указать на еще один нелингвистический источник сведений для решения вопроса о месте написания Юрьевского Евангелия и о его переписчике — росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря, в частности роспи-



Рис. 3. Евангелист Марк. Остромирово Евангелие. Л. 126. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

си лестничной башни. Так, В.Д. Сарабьянов², в-первых, обращает внимание на «книжность», литературность росписей башни: изображенные на ее стенах звери — символы пороков и грехов человека и его же добродетелей, как, например, петух и павлин, встречаются в орнаментике Юрьевского Евангелия. Но, с другой стороны, и декоративные элементы Юрьевского Евангелия обнаруживают буквальное сходство с рисунками лестничной башни по содержанию и манере исполнения» [22, с. 421]. Современная книжная графика во многом противопоставляется традиционным русским печатным изданиям. С 1960-х гг., с наступлением эры ксилографии и линогравюры, художники получили возможность самостоятельно выполнять сложные графические элементы. Тем не менее средневековые изографы создавали подчас единичные, уникальные творения, образцы и эталоны. Студенты, изучая творчество художников-

² См.: [21, с. 200].

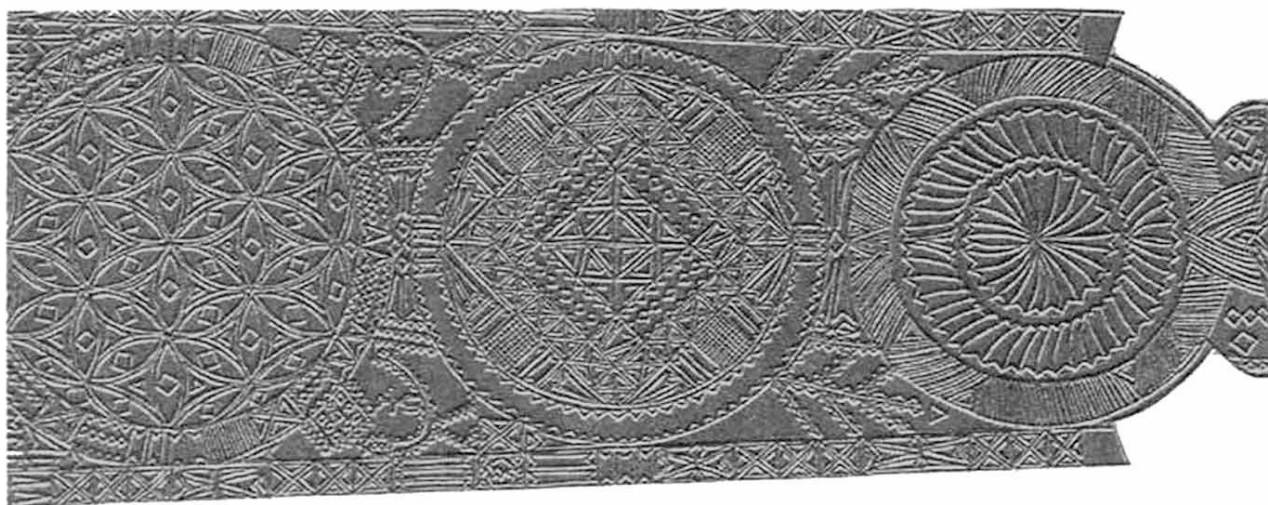


Рис. 4. Резная прялка. Фрагмент. Архангельская обл. [25, с. 41]

печатников, перенимают их опыт с пониманием сложности воспроизведения даже мельчайших графических изображений. Гравюры и печатные доски А. Дюрера и других гравиров являются идеалом в профессиональном, но не в художественном плане.

В Хутынском служебнике, созданном, скорее всего, в Галицко-Волынской Руси, известной своими тесными связями с Западом, в одной из заставок использованы чрезмерно крупные цветковые формы, своеобразные вариации на темы византийских кринов, разъятые на множество элементов. Они обрамлены толстыми светлыми стеблями со светлыми же листовыми ответвлениями. Эта заставка вызывает в памяти романские рукописи второй половины XII в. [12, с. 230].

СЕВЕРОРУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Монгольское нашествие нарушает динамичное развитие русских искусств и ремесел. Вместо золота, камня, ярких красок, наступает период не развития, но сохранения накопленного художественного потенциала — в дереве (рис. 4), узорах на ткани, народных росписях. На таких, казалось бы, недолговечных материалах, но распространенных значительно более широко по территориям русских княжеств, до нашего времени сохранились элементы древнерусской культуры, бережно передаваемые из поколения в поколение мастерами народного искусства. Большой вклад в изучение символики ор-

намента прялки внесла работа Б.А. Рыбакова «Макрокосм в микрокосме народного искусства» [23]. Автор, характеризуя форму прялки, наиболее характерные композиционные элементы ее декора, связывает весь этот комплекс с мировоззрением наших далеких предков-земледельцев и отмечает связь космогонической символики, закодированной в орнаменте прялки, с идеей плодородия, воспроизводства, с системой мифопоэтических представлений о гармонии жизни и смерти [23, с. 32]. На этом примере мы видим, что использование более близких по технологическому плану приемов, иных, местных материалов привело к формированию собственной творческой традиции.

«...Мы имеем дело с применением в резьбе и росписи северных прялок важнейших мировых символов. Чаще всего использовались солярные знаки в различных вариациях. Символика плодородия отображена мотивами ромбического орнамента либо одиночным ромбом, который играет роль композиционного центра. Мотив Мирового дерева (Древа) во всех видах росписей занимает центральное поле либо заполняет собой все свободное пространство. Часто Древо “вырастает” из треугольника, олицетворяющего земную твердь, гору, Мировую гору. В резьбе мотив Древа встречается нечасто. Что касается изображения мотивов животного мира в росписи северных прялок, то он ограничен мотивами коня-олени и птицы. В резьбе эти зооморфные мотивы практически не употреблялись...» [24, с. 40].

Неоднократно в наших исследованиях мы подчеркивали, что северорусские художественные традиции явились тем сокровенным хранилищем первозданной древнерусской культуры, в котором росписи и резьба по дереву, сохранив художественно-творческую осознанность, не потеряли связи с культурным наследием домонгольского

периода. Символизм северорусского народного творчества является сейчас основой народного и декоративного искусства.

О многообразии символического значения образа Древа в народном искусстве пишет В.Б. Кошаев: «Образ Мирового дерева (Древа) является одним из любимейших образов в русском искусстве. Обрядовая сторона символа связана с понятием Вселенной. При членении Древа Мира по вертикали выделяется нижняя (корни), средняя (ствол), верхняя (ветви) части. Троичная система космогенеза представляет мир из трех классов существ (птицы, животные, земноводные), временные понятия (прошлое, настоящее, будущее), три части тела (голова, туловище, ноги), три стихии (огонь, земля, вода)» [25, с. 23].

Орнаменты сохранили вид русской домонгольской культуры в крестьянском быту, затейливо переплетаясь с полузабытыми языческими верованиями и надеждой христианского мира. Недаром в этот период появляется большое количество мастеров, чьей специализацией становится религиозное искусство — иконопись, росписи куполов и стен церквей, создание резных панно и вышивок на христианские темы. Позднее, когда время нашествия и междоусобиц закончилось и наступила эпоха второй экспансии славянских и русских народов, заселение старых, подчас заброшенных мест и городов, приводило к появлению в местной художественной традиции новых, а на самом деле позабытых приемов творчества, сюжетов, орнаментов. В этот период формировался пласт традиционного народного искусства, объединенный общими знаково-символьными системами, но имеющий различные направления и способы выражения художественной культуры. «Русские мастера XIV—XV вв. были знакомы и с готическим искусством Северной Европы, и с орнаментикой среднеазиатских изделий, и с художественными приемами греческих живописцев, и с конструктивными новинками сербских зодчих. Не пассивная подверженность всяческим влияниям, а творческое восприятие опыта соседей, включение по мере возможности в общую культурную жизнь, стремление возродить разрушенное татарами — вот что характерно для русских городов XIV в.» [10, с. 637].

Мотив Древа, оберегаемого животными и птицами, относится к числу древнейших, прочно вошедших в искусство вышивки многих народов. В русском прикладном искусстве этот мотив известен с XII в., Дерево издавна воспринималось в народном сознании как прославление жизненной силы природы и растительного плодородия. Большое место в древних вышивках отводилось изображению оленя, который почитается многими народами. Птицы в прикладном искусстве всегда обозначали доброе начало и связывались с не-

бесной стихией. Похожие изображения животных по сторонам дерева имеются на женском головном уборе из археологических находок на территории Московского Кремля и на кайме ширинки конца XVI в. из собрания Загорского музея. На кайме можно видеть аналогичные оплечью фелони изображения коньков с повернутыми назад головами. Ширинка привезена с Севера академиком И.Э. Грабарем и поступила в музей в 1979 г., выполнена она из тонкого белого льняного полотна, по краям расположена орнаментальная кайма, шитая золотом, серебром и шелками: светло-коричневым, светло-голубым и светло-зеленым. Узор на кайме состоит из чередующихся композиций, расположенных в изгибах выющегося стебля: древо-цветок с коньками по сторонам и цветок с сидящими по его сторонам птицами. В исследованиях выдающегося этнографа Г.С. Масловой находим, что такие изображения встречаются и в русской северной крестьянской вышивке (они получили название «оборотни»). Такой орнамент встречается в Тверской, Новгородской, Петербургской губерниях. «Можно полагать, что это один из мотивов феодального искусства. Через монастырское шитье он попал в крестьянскую среду, будучи близким ей по своей композиции и орнаменту» [26, с. 82].

Среди экспонатов Загорского музея — уникальный стихарь 1641 г. «турецкого золотного бархата с золотисто-серебристым узором, по темно-красному фону расположены крупные опашала в овальных клеймах. Оплечье и зарукавья красной камки шиты жемчугом в одну прядь с серебряными золочеными басменными плащиками. <...> В вышивках высших слоев общества красный цвет заменялся золотым. <...> Древний мотив в городской среде получил определенную переработку. Силуэты животных приобрели более реалистичные формы, в орнамент введены типичные для феодального искусства грифоны, “древа” заключены в фигурные клейма. Русское орнаментальное шитье прошло сложный путь развития. Тесно связанное в своей основе с древними народными традициями, орнаментальное шитье постоянно испытывало влияние соседних и далеких культур» [27, с. 1498].

Искусство золотного шитья процветало на Руси с начала XIV века. В лучших произведениях русского золотного орнаментального шитья все изображения взаимно уравновешены и соразмерны. Сложные очертания подчинены определенному внутреннему ритму, рисунок отличается четкостью и плавностью. В целом для XVI — начала XVII в. характерны зеркальные композиции с симметричным построением узора относительно вертикальной оси. Во второй половине — конце XVII в. широкое распространение приобретают композиции

с основным мотивом в центре. Наиболее часто используется крупный, богатый по разработке мотив с отходящими от него побегами с листьями и плодами. Появляются произведения, где травы узорчя сплошь расшиты алым, малиновым, голубым и зеленым шелком, а золотная нить выступает как дополнение в деталях [28].

Важнейшее значение в ансамбле уникально-го древнерусского костюма играл головной убор, который обильно расшивали золотом и жемчугом. Торжок остался единственным русским городом, сохранившим традиции древнерусского золотного шитья, и сегодня промысел продолжает развивать свои особые художественные черты.

Кружевоплетение активно процветало с XVII века. Золотосеребряным кружевом богато украшались царские, боярские, княжеские одежды, дворянское платье, облачение духовенства, разнообразные предметы светского и церковного обихода. А в XVIII в. оно активно проникает и в народный быт. Центрами кружевоплетения могли быть боярские, княжеские светлицы, а также женские монастыри, в которых трудились талантливые мастерицы.

«На протяжении XVI в. и первой половины XVII в. на Московском печатном дворе немногочисленные иллюстрации резались исключительно на дереве — грушевых досках, которые специально закупаались для этого» [29, с. 242]. Недаром в традиционном русском искусстве, особенно в народном, большое значение имеет не только регион, но и губерния, уезд и даже отдельная деревня, где могла сохраниться с ранних времен своя школа народного ремесла, бытования и символики. Симбиотические связи между различными видами народного творчества стали объединяющим элементом формируемого комплекса традиционных ремесел и будущего декоративно-прикладного искусства с городами — центрами народного творчества. Так, например, отмечается деятельность резчиков по дереву в книгопечатании: «Во всех случаях для изготовления гравюр на олове привлекались “резцы”, т. е. граверы, но не мастера гравюры по олову, а обычные “резцы”, те же, что гравировали по дереву» [29, с. 243]. Творческая деятельность человека проявляется как эстетическая, духовная и социальная потребность в традиционном и декоративно-прикладном искусстве. Народная культура, особенно народное искусство, является одним из элементов самобытности человека [30, р. 54].

Становление российской культурной традиции напрямую связано с огромным художественным наследием, истоки которого были заложены в X—XII вв. в ходе агломерации различных этнополитических систем — славянской, византийской, цен-

тральной и северно-европейской. В современном декоративном искусстве России, в традиционных ремеслах и народных промыслах мы можем отследить изначальные устойчивые элементы орнаменталистики и изографии, характерные для периода формирования художественной традиции в русском декоративно-прикладном искусстве и народных ремеслах. «Глубокое изучение классических произведений не может не принести плодов. Эти плоды могут быть пока незрелыми, но, безусловно, в дальнейшем, согретые собственным духовным теплом, могут дозреть и дать семена для более совершенных, соответствующих времени создания, эпохи, которые в свою очередь станут тоже классикой для других поколений. Так не оборвется нить, соединяющая поколения в единый культурный мир» [31, с. 233].

ИЗУЧЕНИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ВЫСШЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

Факультет изобразительного искусства и народных ремесел, созданный в Государственном университете просвещения с целью возрождения и развития народных ремесел и промыслов, уверенно демонстрирует успешность реализации исключительно важного ресурса древнерусского художественного творческого наследия, орнаменталистики, изографии и культуры композиции. Студенты, обучающиеся на кафедре народных художественных ремесел, под руководством опытных педагогов осваивают традиционные основы мастерства по следующим специализациям: древнерусский княжеский костюм и золотошвейное искусство, авторская русская кукла, кистевая роспись жостовского подноса, авторская кистевая роспись матрешки, трехгранно-выемчатая резьба по дереву, тканый гобелен, глиняная игрушка Подмосковья, финифть, художественная роспись по ткани.

Многочисленные всероссийские и международные выставки, победы на конкурсах, научно-практические конференции демонстрируют важное значение данного направления. Производственная практика на подмосковных предприятиях (Жостовской фабрике, Павловопосадской платочной мануфактуре, Гжельском фарфоровом заводе и др.), играют ключевую роль в формировании профессионального мастерства будущих художников декоративно-прикладного искусства.

Интеграционным продолжением методических находок кафедры является организация выставочно-конкурсной деятельности в системе дополнительного образования Московской области в рамках областного фестиваля «Юные таланты Московии», который проходит при поддержке Министерства образования Московской области. Именно традиции древнерусских художественных ремесел стали базовым явлением для педагогов Подмоскovie в плодотворной работе с подростками по формированию духовно-нравственных ценностей молодежи и художественно-эстетической культуры.

Современную педагогику высшей художественной школы в сфере декоративно-прикладного искусства характеризуют следующие факторы, влияющие на успешность внедрения народных ремесел и промыслов в педагогический процесс:

- ♦ расположение в регионе исторических центров народного ремесла и развитая система передачи мастерства от первоисточника к подрастающим поколениям (школы искусств, профессиональные учреждения);

- ♦ развитие в образовательных системах и учреждениях собственной школы рисунка, профессиональных педагогов и мастеров для формирования целенаправленного процесса обучения заинтересовавшихся подростков (школьников и студентов);

- ♦ достаточное материально-техническое обеспечение в процессе обучения и возможность последующего трудоустройства по художественной специальности.

За прошедшие столетия русская культурная традиция, ставшая основой для многочисленных поколений мастеров народного творчества, внесла весомый вклад в общую культурную традицию цивилизации. Начиная с XVIII в., периода наиболее тесного контакта с европейской художественной традицией, русские мастера и художники творчески переосмысливали различные стили, перерабатывали и ассимилировали их, не воспринимая как догматические решения и образцы, но обогащали их русским символизмом и мировоззрением.

Значительное число современных мастеров, художников, дизайнеров с удовольствием обращаются в своем художественно-творческом поиске к оригинальным предметам традиционного русского искусства, их восприятию через призму русского барокко и модерна. В современном художественном пространстве творчество безымянных русских ювелиров, золотописцев, иконописцев и мастеров росписей стоит на одной ступени с произведениями В.М. Васнецова, Ф.О. Шехтеля, К. Фаберже.

В последнее время мы отмечаем динамичный рост интереса школьников и студентов к научно-исследовательской работе в области древнерусской культурной и художественной традиции, чему активно помогает популяризация традиционных ремесел. В европейской части России, в частности в Московской области, начиная с периода дополнительного образования школьников, наиболее доступными являются направления ремесел, связанные с обработкой дерева и керамики — резьба и роспись, литье в формы и мелкая скульптура и пластика. Доступность большинства материалов и инструментов позволяет широко привлекать учащихся школ искусств как к учебной, так и к выставочной деятельности по этим направлениям. В дальнейшем в высшем учебном заведении студенты способны расширить поле своих профессиональных компетенций по этим направлениям и выполнять важнейшую историческую миссию — углублять и крепить связь с памятью древнерусского искусства.

Список источников

1. *Перфильева И.Ю.* К истории терминологии в контексте живого процесса эволюции отечественного декоративно-прикладного искусства второй половины XX — начала XXI века // Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна : коллективная монография по материалам Круглого стола (Москва, 4 октября 2018 г.). Москва : ИП Павлов, 2019. С. 6—19.
2. *Славяне и скандинавы* : пер. с нем. / общ. ред. Е.А. Мельниковой. Москва : Прогресс, 1986. 416 с.
3. *Сизов В.И.* Древний железный топорик из коллекций Исторического музея. Москва : Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1897. 20 с.
4. *Кирпичников А.Н.* Древнерусское оружие. Вып. 2. Копья, сулицы, боевые топоры, булавы, кистени IX—XIII вв. Москва ; Ленинград : Наука, 1966. 186 с.
5. *Сиренов А.В.* Реликвии владимирских князей // Палеороссия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. 2016. № 5. С. 286—294.
6. *Рязань* : Памятники архитектуры и искусства : альбом / авт. текста и сост. Е.В. Михайловский ; фото-съемка Э.В. Стейнерта. Москва : Советская Россия, 1985. 306 с.
7. *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. Москва : Наука, 1975. С. 98—135 с.
8. *Рябцева С.С.* Древнерусский ювелирный убор. Основные тенденции формирования. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2005. 384 с.
9. *Орлова М.А.* Орнамент в монументальной живописи Древней Руси конца XIII — начала XVI в. : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2004. 43 с.

10. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. Москва : Академический проект, 2015. 720 с.
11. Гладкая М.С. Символика и иконография изображений белокаменной резьбы Дмитровского собора во Владимире (композиции, сюжеты, отдельные образы и мотивы). Владимир : Владимирская областная научная библиотека, 2019. 236 с.
12. Орлова М.А. Об орнаменте на своде галереи Успенского собора во Владимире // Художественная культура. 2019. Т. 2, № 3. С. 224–239.
13. Апракос Мстислава Великого / АН СССР, Институт русского языка ; изд. подгот. Л.П. Жуковская [и др.]. Москва : Наука, 1983. 527 с.
14. Собор Рождества Богородицы в Суздале / Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник ; под ред. М.Е. Родиной ; авт. текста С.Н. Вахтанов, Л.Ю. Белова, М.С. Гладкая, М.А. Быкова, С.П. Гордеев, Е.И. Чижилова. Владимир, 2014. 208 с.
15. Георгиевский собор в Юрьев-Польском / Ю.М. Арабов, К.С. Иванова, С.А. Горошникова [и др.] Рыбинск : Медиарост, 2021. 59 с.
16. Орлова М.А. О фасадном декоре Рождественского собора в Суздале. К проблеме реконструкции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. № 36. С. 48–65. DOI: 10.15382/sturV201936.48-65.
17. Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописи Северо-Восточной Руси XII — начала XV в. Москва : Искусство, 1980. 552 с.
18. История культуры Древней Руси. Домонгольский период / под общ. ред. акад. Б.Д. Грекова и проф. М.И. Артамонова. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1951. Т. 2 : Общественный строй и духовная культура / под ред. Н.Н. Воронина, М.К. Каргера. 548 с.
19. Уханова Е.В. Западноевропейские источники в древнерусской книжной культуре XI века и Остромирово Евангелие // Путем орнамента. Исследования по искусству Византийского мира : сборник статей. Москва : МАКС Пресс, 2013. С. 206–230.
20. Баранкова Г.С. Изборник Святослава 1073 // Большая российская энциклопедия. Москва, 2008. Т. 10. С. 742–743. URL: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/2001457> (дата обращения: 25.08.2023).
21. Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись конца X — середины XI века // История русского искусства : в 22 т. Москва : Северный паломник, 2007. Т. 1 : Искусство Киевской Руси IX — I четверть XII века. С. 179–323.
22. Дидковская В.Г. Юрьевское Евангелие: проблемы изучения // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 4 (37). С. 418–422. DOI: 10.34680/2411-7951.2021.4(37).418-422.
23. Рыбаков Б.А. Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1975. № 1. С. 30–33.
24. Земцова И.В. Мировые символы в декоре северных прялок // Арктика и Север. 2011. № 4. С. 34–41.
25. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) : учебное пособие для вузов. Москва : Владос, 2006. 128 с.
26. Маслова Г.А. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. Москва : Наука, 1978. 208 с.
27. Валькевич С.И. Генезис вышивки «орнаментальное шитье» в Древней Руси // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2013. № 89 (05). С. 1487–1498. URL: <http://ej.kubagro.ru/2013/05/pdf/25.pdf> (дата обращения: 25.08.2023).
28. Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного исторического музея : альбом. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 271 с.
29. Хромов О.Р. Гравюра на олове на Московском печатном // Румянцевские чтения — 2019 : материалы Международной научно-практической конференции : в 3 ч. (Москва, 23–24 апреля 2019 г.). Москва : Пашков дом, 2019. Ч. 3. С. 241–245.
30. Cudzych E. Edukacyjne znaczenie dziedzictwa kulturowego. Sztuka ludowa w procesie budowania tożsamości regionalnej // Warstwy. 2021. № 4. Р. 47–55. URL: <http://www.warstwy.ur.edu.pl/> (дата обращения: 25.08.2023).
31. Гавин С.В. Классика в контексте художественного образования // Традиция. Ретроспекция. Новация. «Новая классика» : коллективная монография. Москва : Российская академия художеств, 2020. С. 227–236.

Historical and Cultural Aspects of the Formation of Russian Decorative and Applied Arts

Marina V. Galkina,

State University of Education, 24 Vera Voloshina Str.,
Mytishchi, Moscow region, 141021, Russia
ORCID 0000-0001-6073-1399; SPIN 3712-4512
E-mail: Galkina.Marina.2022@yandex.ru

Abstract. *The article examines the historical and cultural aspects of the processes of formation of artistic tradition in Russian decorative and applied arts and folk crafts from the XI to the middle of the XV century. Using the example of outstanding pieces of various types and directions of decorative art, the main periods and stages of the formation of the general stylistics of the masters' creativity and the ways of spreading similar artistic and figurative solutions are determined. The examples given by the author touch upon issues directly related to the processes of integration of Russian traditional crafts and decorative art with the creativity of Byzantium, Scandinavia, Central Europe and the culture of the peoples of the European part of Russia, which were subjected to the expansion of the Northern Slavic tribes. The author defines the development of the Russian artistic tradition as the active introduction of individual elements and figurative solutions of various sources into the basic Slavic culture, based on the preserved monuments of architecture, art and printed writing. The research is based on the works of archaeologists, art historians and artists, which are fundamental works on the history and theory of decorative and applied arts (A.N. Kirpichnikova, M.A. Orlova, B.A. Rybakov, etc.). A comparative analysis of the current state of certain types of Russian decorative and applied arts, traditional and folk crafts, taking into account the influence of technological transformations on authentic techniques and materials. The author's conclusions are based on many years of experience in studying decorative and applied arts as a factor in the development of professional competencies of students of art universities and institutions of additional education in the process of becoming independent masters and artists.*

Key words: decorative and applied arts, archeology, history, craft, trade, integration, artistic activity, stylization.

Citation: Historical and Cultural Aspects of the Formation of Russian Decorative and Applied Arts, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 430–444. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-1-430-444.

References

1. Perfilieva I.Yu. On the Terminology History in the Context of the Ongoing Process of Domestic Decorative and

Applied Arts Evolution of the Second Half of the 20th — Beginning of the 21st Century, *Prikladnoe, dekorativnoe, dizain. K probleme sovremennoi terminologii dekorativnogo iskusstva i dizaina: kollektivnaya monografiya po materialam Kruglogo stola* (Moskva, 4 oktyabrya 2018 g.) [Applied, Decorative, Design. To the Problem of Modern Terminology of Decorative Art and Design: collective monograph based on the Round Table Materials (Moscow, October 4, 2018)]. Moscow, IP Pavlov Publ., 2019, pp. 6–19 (in Russ.).

2. Melnikova E.A. (ed.) *Slavyane i skandinavyy* [Slavs and Scandinavians]. Moscow, Progress, 1986, 416 p.
3. Sizov V.I. *Drevnii zheleznyi toporik iz kollektsii Istoricheskogo muzeya* [An Ancient Iron Hatchet from the Historical Museum Collection]. Moscow, Tovarishestvo Tipografii A.I. Mamontova Publ., 1897, 20 p.
4. Kirpichnikov A.N. *Drevnerusskoe oruzhie. Vyp. 2. Kop'ya, sulitsy, boevye topory, bulavy, kisteny IX–XIII vv.* [Old Russian Weapon. Issue 2. Spears, Sulitsa, Battle Axes, Maces, Flails 9th–13th Centuries]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966, 186 p.
5. Sirenov A.V. The Relics of Vladimir Princes, *Paleorosiya. Drevnyaya Rus': vo vremeni, v lichnostyakh, v ideyakh* [Paleorosiya. Ancient Russia: in Time, in Personalities, in Ideas], 2016, no. 5, pp. 286–294 (in Russ.).
6. Mikhailovsky E.V. (ed.). *Ryazan': Pamyatniki arkhitektury i iskusstva: al'bom* [Ryazan: Monuments of Architecture and Art: album]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1985, 306 p.
7. Makarova T.I. *Peregorodchatye ehmaln Drevnei Rusi* [Cloisonne Enamels of Ancient Russia]. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 98–135 p.
8. Ryabtseva S.S. *Drevnerusskiiyuvelirnyi ubor. Osnovnyetendentsii formirovaniya* [Old Russian Jewelry. Main Development Trends]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2005, 384 p.
9. Orlova M.A. *Ornament v monumental'noi zhivopisi Drevnei Rusi kontsa XIII — nachala XVI v.* [Ornament in the Monumental Painting of Ancient Russia of the Late 8th — Early 16th Century], Dr. art sci. diss. abstr. Moscow, 2004, 43 p.
10. Rybakov B.A. *Remeslo Drevnei Rusi* [Craft of Ancient Russia]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2015, 720 p.
11. Gladkaya M.S. *Simvolika i ikonografiya izobrazhenii belokamennoi rez'by Dmitrovskogo sobora vo Vladimire (kompozitsii, syuzhety, otdel'nye obrazy i motivy)* [Symbolism and Iconography of Images of the White Stone Carvings of the Dmitrievsky Cathedral in Vladimir (Compositions, Plots, Individual Images and Motifs)]. Vladimir, Vladimirskaia Oblastnaya Nauchnaya Biblioteka Publ., 2019, 236 p.
12. Orlova M.A. About Ornament on the Gallery Vault of the Assumption Cathedral in Vladimir, *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture], 2019, vol. 2, no. 3, pp. 224–239 (in Russ.).

13. Zhukovskaya L.P. et al. *Aprakos Mstislava Velikogo* [Mstislav Gospel]. Moscow, Nauka Publ., 1983, 527 p.
14. Vakhtanov S.N., Belova L.Yu., Gladkaya M.S., Bykova M.A., Gordeev S.P., Chizhikova E.I. *Sobor Rozhdestva Bogoroditsy v Suzdale* [The Cathedral of the Nativity of the Theotokos in Suzdal]. Vladimir, 2014, 208 p.
15. Arabov Yu.M., Ivanova K.S., Goroshnikova S.A. et al. *Georgievskii sobor v Yur'ev-Pol'skom* [Saint George Cathedral in Yuryev-Polsky]. Rybinsk, Mediarost Publ., 2021, 59 p.
16. Orlova M.A. Decor of the Facade of Nativity Cathedral in Suzdal: the Problem of Reconstruction, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Series 5: Problems of History and Theory of Christian Art], 2019, no. 36, pp. 48–65. DOI: 10.15382/sturV201936.48-65 (in Russ.).
17. Vzdornov G.I. *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi. Rukopisi Severo-Vostochnoi Rusi XII – nachala XV v.* [Art of Book in Ancient Russia. Manuscripts of North-Eastern Russia of the 12th – Early 15th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 552 p.
18. Grekov B.D., Artamonov M.I. (eds.) *Istoriya kul'tury Drevnei Rusi. Domongol'skii period* [The History of Ancient Russia Culture. Pre-Mongol Period]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1951, vol. 2, 548 p.
19. Ukhanova E.V. Western European Sources in the Ancient Russian Book Culture of the 11th Century and the Ostromir Gospels, *Putem ornamenta. Issledovaniya po iskusstvu Vizantiiskogo mira: sbornik statei* [By the Way of Ornament. Studies on the Art of the Byzantine World: collected articles]. Moscow, MAKSS Press Publ., 2013, pp. 206–230 (in Russ.).
20. Barankova G.S. *Izbornik of Svyatoslav 1073, Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Moscow, 2008, vol. 10, pp. 742–743. Available at: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/2001457> (accessed 25.08.2023) (in Russ.).
21. Popova O.S., Sarabianov V.D. Painting of the Late 9th – Mid 11th Century, *Istoriya russkogo iskusstva: v 22 t.* [History of Russian Art: in 22 volumes]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2007, vol. 1, pp. 179–323 (in Russ.).
22. Didkovskaya V.G. St. George's Gospel: Problems of Study, *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta* [Memoirs of NovSU], 2021, no. 4 (37), pp. 418–422. DOI: 10.34680/2411-7951.2021.4(37).418-422 (in Russ.).
23. Rybakov B.A. The Macrocosm in the Microcosm of Folk Art, *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Art of the USSR]. 1975, no. 1, pp. 30–33 (in Russ.).
24. Zemtsova I.V. World Symbols in a Decor of Northern Distaffs, *Arktika i Sever* [Arctic and North], 2011, no. 4, pp. 34–41 (in Russ.).
25. Koshaev V.B. *Kompozitsiya v russkom narodnom iskusstve (na materialakh izdelii iz dereva): uchebnoe posobie dlya vuzov* [Composition in Russian Folk Art (Based on Carving Materials and Painting on Wood): textbook]. Moscow, Vlado Publ., 2006, 128 p.
26. Maslova G.A. *Ornament russkoi narodnoi vyshivki kak istoriko-ethnograficheskii istochnik* [Ornament of Russian Folk Embroidery as a Historical and Ethnographic Source]. Moscow, Nauka Publ., 1978, 208 p.
27. Valkevich S.I. The Genesis of Embroidery “Ornamental Sewing” in Ancient Russia, *Politematicheskii setevoi ehlektronnyi nauchnyi zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* [Polythematic Online Scientific Journal of Kuban State Agrarian University], 2013, no. 89 (05), pp. 1487–1498. Available at: <http://ej.kubagro.ru/2013/05/pdf/25.pdf> (accessed 25.08.2023) (in Russ.).
28. Efimova L.V., Belogorskaya R.M. *Russkaya vyshivka i kruzhevo. Sbornik Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya: al'bom* [Russian Embroidery and Lace. The State Historical Museum Collection: album]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1982, 271 p.
29. Khromov O.R. Tin Engraving at the Moscow Print Yard, *Rumyantsevskie chteniya – 2019: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii: v 3 chastyakh (Moskva, 23–24 aprelya 2019 g.)* [Rumyantsev Readings – 2019: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference: in 3 parts (Moscow, April 23–24, 2019)]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2019, part 3, pp. 241–245 (in Russ.).
30. Cudzych E. Edukacyjne znaczenie dziedzictwa kulturowego. Sztuka ludowa w procesie budowania tożsamości regionalnej, *Warstwy*, 2021, no. 4, pp. 47–55. Available at: <http://www.warstwy.ur.edu.pl/> (accessed 25.08.2023).
31. Gavin S.V. Classics in the Context of Art Education, *Traditsiya. Retrospektiya. Novatsiya. “Novaya klassika”: kollektivnaya monografiya* [Tradition. Retrospection. Innovation. “New Classics: collective monograph]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Khudozhestv Publ., 2020, pp. 227–236 (in Russ.).

РЕЦЕНЗИРОВАНИЕ СТАТЕЙ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Все статьи, поступающие в научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры», перед принятием решения о публикации проходят обязательную процедуру двойного слепого рецензирования. В данном обзоре сформулированы основные правила и положения, касающиеся процесса рецензирования. На сайте журнала <http://observatoria.rsl.ru> размещены специальные разделы с более подробными материалами для Авторов и Рецензентов.

Общие положения

Рецензирование, как и публикация статей, является частью научного процесса и существенным звеном в научных коммуникациях. Для развития науки необходимо, чтобы исследовательские методы, открытия и результаты были апробированы, верифицированы и подтверждены не только Автором, но и специалистами-экспертами.

Рецензирование помогает Редакции принять решение о публикации, а Автору – повысить качество работы. Издатель разделяет мнение, что все ученые, которые хотят внести вклад в публикацию, могут выполнять работу по рецензированию рукописи.

Для обеспечения этого процесса Редакция устанавливает процедуру оценки всех поступающих материалов. Все рукописи проверяются на соответствие целям и задачам журнала, а также требованиям по оформлению, на этом этапе часть из них может быть отклонена или направлена Автору на доработку.

С целью экспертной оценки и получения консультации/совета по отдельным рукописям от экспертов в данной области редакция выявляет признанных специалистов, имеющих публикации и исследовательский опыт по тематике, сходной с проблемным полем оцениваемого материала, и обращается к ним с просьбой о рецензировании.

Полученные рецензии служат основанием для принятия решения Редакцией о начале подготовки рукописи к публикации, направлении на доработку или о ее отклонении.

В спорных случаях, при получении противоречащих друг другу заключений, Редакция привлекает к рецензированию дополнительных экспертов, что увеличивает срок принятия решения.

Все рецензии регистрируются и хранятся у Издателя и в Редакции в течение пяти лет. Редакция направляет Автору материалов копии рецензий или мотивированный отказ в публикации, а также обязуется предоставлять копии рецензий в Министерство науки и высшего образования Российской Федерации при поступлении соответствующего запроса.

Авторы журнала «Обсерватория культуры» обычно получают консолидированное мнение нескольких экспертов в форме сводной рецензии.

Виды рецензирования

В журнале «Обсерватория культуры» принято **двойное слепое рецензирование**, при котором Рецензент не обладает информацией об Авторе статьи, а Автор не получает сведений о Рецензенте. Рецензенту отправляется подготовленный Редакцией текст статьи, в котором удалены все сведения об Авторе, а также рекомендованная форма для рецензирования. Рецензент может воспользоваться ею или написать рецензию в удобном ему формате.

В некоторых случаях, а также в целях продвижения журнала в международное сообщество, Редакция использует форму краткого рецензирования (**brief review**) – дополнительное мнение зарубежного эксперта. В этом случае Рецензенту направляются материалы на английском языке: название статьи, реферат, ключевые слова и список источников в формате References. Редакция получает краткое мнение Рецензента об актуальности темы исследования для современных наук о культуре и искусстве и возможные рекомендации по использованию дополнительной библиографической информации. Однако такое рецензирование может быть только дополнительным и не является достаточным для принятия решения о публикации.

Кто может быть Рецензентом

К рецензированию привлекаются исследователи, имеющие опыт научной работы и ученую степень (доктора или кандидата наук), а также члены редакционного совета журнала «Обсерватория культуры».

Все привлекаемые Рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних трех лет публикации по сходной проблематике.

В исключительных случаях (при узкой теме исследования) к рецензированию могут быть привлечены исследователи, не имеющие ученой степени, но при этом известные в качестве ведущих экспертов в своей сфере деятельности.

Привлекаемый Рецензент не должен быть аффилирован с Автором работы (не работать в одном учреждении, по возможности проживать в другом городе).

Если Рецензент после получения рукописи понимает, что не имеет достаточного уровня квалификации для ее рассмотрения или времени для быстрого выполнения работы, он обязан уведомить об этом Редакцию.

Рецензенты, сотрудничающие с журналом, должны разделять «Этические принципы научных публикаций», принятые Ассоциацией научных редакторов и издателей 20 мая 2016 г., и придерживаться утвержденных стандартов поведения при рецензировании.

Содержание рецензии

Рецензия должна содержать экспертный анализ рукописи, объективную аргументированную оценку и рекомендации, выраженные обоснованно, корректно и доброжелательно. При наличии недочетов в статье следует указать на них – эта информация будет использована Автором при доработке материала.

Рецензия включает описание сильных и слабых сторон исследования, ставшего основой статьи. В ней

особое внимание необходимо уделить освещению следующих вопросов:

- ♦ общий анализ тематики статьи, ее актуальности, а также соответствие приоритетным научным направлениям журнала «Обсерватория культуры»;
- ♦ научность изложения, корректность использованных Автором методов и терминологии, а также результатов исследования в контексте современных достижений науки и практической деятельности; наличие четко сформулированных элементов статьи (цель, задачи, научная новизна и оригинальность решения, основные результаты исследований и их теоретическая и практическая значимость, выводы);
- ♦ включенность рецензируемой работы в общую научную картину публикаций сходной тематики (насколько полно и качественно представлены библиографические источники, отражены ли современные публикации в научных журналах за последние 3–5 лет, имеются ли отсылки на зарубежные источники и необходимо ли их использование), не дублирует ли статья материалы других Авторов (как в целом, так и частично);
- ♦ оценка готовности рукописи к изданию в отношении языка и стиля, соответствия установленным требованиям по оформлению материалов рукописи;
- ♦ предложения относительно рационального сокращения объема (за счет каких фрагментов рукописи) в случае превышения рекомендаций журнала (текст статьи более 30 тыс. знаков);
- ♦ допущенные Автором неточности и ошибки.

Рецензент дает рекомендации по повышению качества рукописи. Замечания и пожелания должны быть объективными и принципиальными. В случае отрицательной оценки необходимо обосновывать свои выводы особенно убедительно и уважительно.

В рецензии недопустимы резкие оценочные высказывания и неуважительное отношение к Автору и его работе. Редакция оставляет за собой право фиксировать такого рода нарушения и доводить их до сведения Рецензентов.

В заключительной части рецензии содержатся выводы о рукописи в целом и четкая рекомендация о целесообразности ее публикации в журнале.

Этические вопросы рецензирования

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как **конфиденциальный** документ. Неопубликованные данные, содержащиеся в представленной рукописи, нельзя использовать в личных исследованиях без письменного согласия Автора. Информация или идеи, ставшие доступными в ходе рецензирования, сохраняются конфиденциальными и не используются с целью получения личной выгоды.

Рецензент не должен участвовать в рассмотрении рукописи при наличии **конфликта интересов** вследствие конкурентных, совместных и других взаимодействий и отношений с любым из Авторов или организациями, связанными с представленной работой.

Рецензент обязан давать **объективную оценку** материалу, ясно и аргументированно выражать свое мнение.

При написании рецензии необходимо обращать внимание Автора и Редакции на значимые ранее опубликованные работы, соответствующие теме и **не включенные в список источников** рукописи. На любое утверждение (наблюдение, вывод или аргумент), опубликованное ранее (в том числе другим Автором), в рукописи должна быть соответствующая библиографическая ссылка. В случае обнаружения Рецензентом существенного сходства или совпадений между рассматриваемой рукописью и любой другой опубликованной работой, находящейся в сфере научной компетенции Рецензента, необходимо проинформировать Редакцию и по возможности привести сведения о ее идентификации.

Российская государственная библиотека как Издатель является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ) и в случае возникновения спорных ситуаций, связанных с нарушением этики научных публикаций, направляет запросы на рассмотрение в Совет по этике научных публикаций АНРИ.

Документы о рецензировании

- ♦ Правила направления, рецензирования и опубликования рукописей научных статей в научном журнале «Обсерватория культуры» // Обсерватория культуры : сайт журнала. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/pages/view/rules>.
- ♦ Этика научных публикаций / Документ подготовлен по материалам Международного комитета по публикационной этике (COPE) // Обсерватория культуры : сайт журнала. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/about/editorialPolicies#custom-2>.
- ♦ Декларация «Этические принципы научных публикаций» (принята на Общем собрании Ассоциации научных редакторов и издателей 20 мая 2016 г.) // Роснаучпериодика : экосистема устойчивого развития российских научных журналов : платформа Ассоциации научных редакторов и издателей. URL: <https://rassep.ru/sovet-po-etike/manifesty/deklaratsiya/>.
- ♦ Рецензентам: полезное // Обсерватория культуры : сайт журнала. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/pages/view/review-useful>.

Редакция журнала «Обсерватория культуры» высоко ценит безвозмездный труд Рецензентов и считает всех экспертов, помогающих готовить журнал к публикации, неотъемлемой частью редакционной команды.

Благодаря работе Рецензентов научное сообщество может быть уверено, что прошедшие рецензирование опубликованные статьи соответствуют научным стандартам и результатам этих исследований можно доверять.

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 РФФИ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуемые 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.



Издательство
«ПАШКОВ ДОМ»
Российской
государственной
библиотеки



Издание серии «Великий библиотекарь» посвящено выдающемуся библиотековеду, главному редактору Библиотечно-библиографической классификации Эдуарду Рубеновичу Сукиасяну (1937–2021).

Лейтмотив книги – слова Э. Р. Сукиасяна, вынесенные на обложку: «Да, правда, я – счастливый человек».

В издание вошли его неопубликованные воспоминания, фрагменты из рукописных дневников о поездках за рубеж, «Годовые отчеты» для коллег и друзей, которые готовил Э. Р. Сукиасян в 2016–2020 годах.

Большой раздел составили воспоминания современников об Э. Р. Сукиасяне.

Завершают издание объемные библиографические списки трудов Э. Р. Сукиасяна и избранных публикаций о его жизни и деятельности.



Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, главное здание, 3-й подъезд

rsl.ru/pashkovdom

+7 (495) 695-59-53; +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru



**Издательство
«ПАШКОВ ДОМ»
Российской
государственной
библиотеки
представляет**

*Второе издание,
исправленное
и дополненное*

Коллективная монография посвящена современному этапу развития научно-исследовательской деятельности в библиотеках Российской Федерации.

Проанализированы организация и тематика научных исследований в национальных библиотеках, центральных библиотеках регионов России, библиотеках системы РАН.

Рассмотрены основные каналы представления результатов научной деятельности библиотек (диссертации, научные отраслевые журналы, наукометрические базы данных).

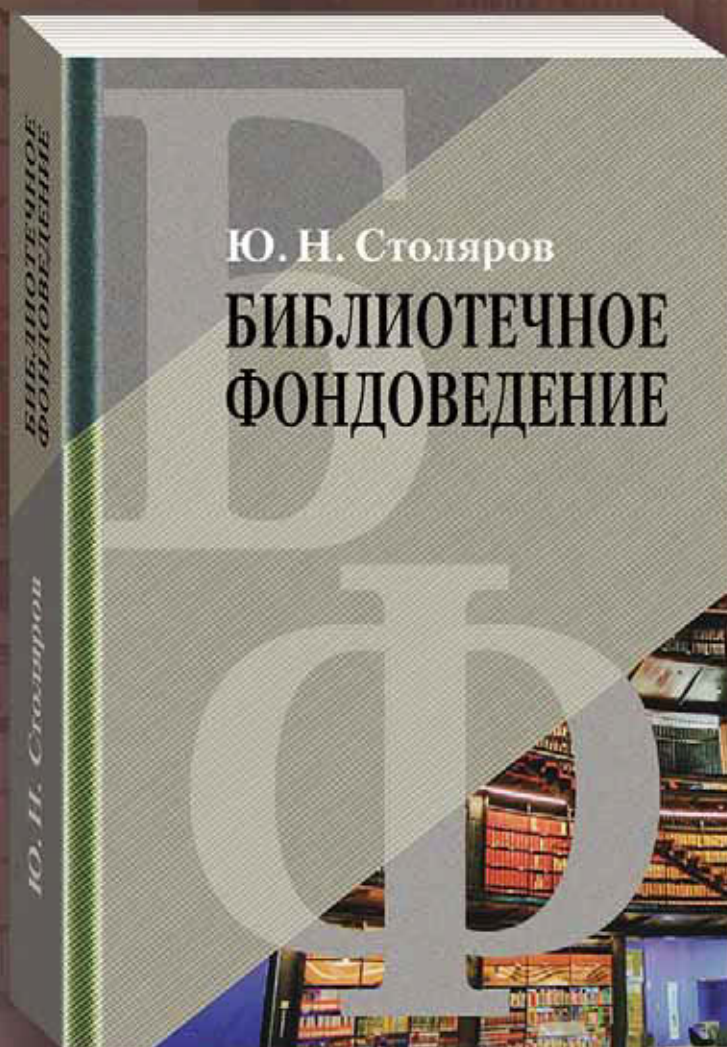


Приобрести книгу:

**Книжный магазин Российской
государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка,
д. 3/5, главное здание,
3-й подъезд**

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





Издательство
«ПАШКОВ ДОМ»
Российской
государственной
библиотеки
представляет

**Монографическое исследование теоретических,
исторических, методических и практических
вопросов библиотечного фондоведения**

**Особое внимание уделено исходным положениям
функционирования библиотечного фонда, тесно
связанным с целью, миссией, политикой библиотеки,
ее финансированием, материально-технической
базой и подготовкой квалифицированных кадров**



Приобрести книгу:

Книжный магазин
Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
3-й подъезд

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

БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ

Журнал о библиотечном и книжном деле в пространстве культуры.
Входит в Перечень ВАК по следующим научным специальностям:

- 5.6.1. Отечественная история (исторические науки);
- 5.6.2. Всеобщая история (исторические науки);
- 5.6.5. Историография, источниковедение и методы исторического исследования (исторические науки);
- 5.6.6. История науки и техники (исторические и философские науки);
- 5.6.8. Документалистика, документоведение, архивоведение (исторические науки, культурология);
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология);
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (исторические, педагогические, филологические науки, культурология).

Издается с 1952 года | 6 номеров в год | bvpress@rsl.ru | <https://bibliotekovedenie.rsl.ru>



ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Журнал посвящен теоретическим вопросам отечественной и мировой культуры и искусства. Входит в Перечень ВАК по следующим научным специальностям:

- 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).

Издается с 2004 года | 6 номеров в год | observatoria@rsl.ru | <https://observatoria.rsl.ru>

БИБЛИОГРАФИЯ И КНИГОВЕДЕНИЕ

Журнал посвящен изучению теории и практики российского и международного книжного дела, анализу издательско-книготорговой и библиотечно-библиографической деятельности.
Учредитель и издатель с 2023 г. — Российская государственная библиотека.
Входит в Перечень ВАК по научной специальности

- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (филологические науки).

Издается с 1929 года | 6 номеров в год | bik@rsl.ru | <https://bik.rsl.ru>



Отдел периодических изданий,
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 17-03

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»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор
**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибанова 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 распространение
Кувшинова А.О., Устинова Т.А.

**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 22.09.2023
Формат 60×90/8. Offsetная печать.
Печ. л. 14. Тираж 250 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Octava,
Open Sans, Spectral, Noto Sans Symbols 2.

Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами
в ООО «Амирит»
Чернышевского ул., д. 88,
Саратов, 410004, Россия
Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33
E-mail: zakaz@amirit.ru <http://amirit.ru>
Заказ № 4118-23

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
4/2023

OBSERVATORY
OF CULTURE