

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

4/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE

20
лет



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 государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)
Егоров Владимир Константинович, доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, 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, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)
Консон Григорий Рафаэльевич, доктор искусствоведения, профессор, Московский физико-технический институт, Институт кино и телевидения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва)
Кочеляева Нина Александровна, кандидат исторических наук, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый институт культурологии» (Москва)
Любимов Борис Николаевич, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина (Москва)
Малинецкий Георгий Геннадьевич, доктор физико-математических наук, профессор, Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша Российской академии наук (Москва)
Мальгина Ирина Викторовна, доктор философских наук, профессор, Московский государственный лингвистический университет (Москва)
Никонорова Екатерина Васильевна, главный редактор, доктор философских наук, профессор, Российская государственная библиотека (Москва)

Романова Екатерина Назаровна, доктор исторических наук, старший научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера ЯНЦ СО РАН, Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова (Якутск)
Рубинштейн Александр Яковлевич, доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Институт экономики РАН, Государственный институт искусствознания (Москва)
Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, доцент, заслуженный 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, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск)
Сиповская Наталия Владимировна, доктор искусствоведения, Государственный 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 духовная академия Русской православной церкви (Сергиев Посад)
Шлыкова Ольга Владимировна, доктор культурологии, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва), Арктический государственный институт культуры и искусств (Якутск)
Штейнер Евгений Семенович, доктор искусствоведения, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва)

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)
Olga N. Astafieva (Moscow)
Vladimir K. Egorov (Moscow)
Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)
Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)
Grigoriy R. Konson (Moscow)
Nina A. Kochelyaeva (Moscow)
Boris N. Lyubimov (Moscow)
Georgiy G. Malinetsky (Moscow)
Irina V. Malygina (Moscow)
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)
Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)
Aleksandr Yu. Samarín (Moscow)
Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)
Sergey B. 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)

Certificate of the mass information media
registration

ПИ no. 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 21

4/2024

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).

На основании решения Президиума ВАК Минобрнауки России от 08.12.2023 № 31/1-разн «О категорировании перечня рецензируемых научных изданий...» журнал распределен в категорию **K1**.

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). Публикует в открытом доступе метадаанные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

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

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

4/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Гнатик Е.Н., Марченкова О.В.** Идеиные истоки
проекта совершенствования человеческой
природы в философском наследии
Ф. Бэкона и Р. Декарта340

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Бугрова Е.Д., Кириллова Н.Б.**
Культурно-познавательный туризм
как ресурс memory studies348
- Былевский П.Г.** Библиографическая культура
как фактор безопасности доверенного
публичного Интернета358
- IV Международный библиографический
конгресс367**

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Заховаева А.Г., Жуколина М.В.**
В поисках формулы красоты368
- Норманская А.В.** Реинтерпретация
мифологических персонажей
в молодежной культуре377

НАСЛЕДИЕ

- Пуликова Л.В.** Миниатюристы — выпускники
Императорской академии художеств
на современном арт-рынке386

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Савенкова И.И.** Автопортрет
как самопрезентация в работах
женщин-живописцев
рубежа XIX—XX веков396

КАФЕДРА

- Родькин П.Е., Цыганова Л.А.**
Проблема визуальной сложности:
критерии анализа и оценки408

ORBIS LITTERARUM

- Инь Мэн.** Своеобразие творческого метода
Николая Кочергина в иллюстрациях
к китайским сказкам420

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Афанасьева И.А., Русанова Н.Л.**
Московский дворец пионеров в кино:
история, застывшая в кадре430
- Культурная политика как фактор развития
этнонационального согласия
и цивилизованного диалога447

Информация

для авторов и рецензентов

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

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL 21

4/2024

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

Gnatik E.N., Marchenkova O.V.Ideological Origins of the Project of Human
Nature Improvement in the Philosophical
Heritage of F. Bacon and R. Descartes340

CULTURAL REALITY

Bugrova E.D., Kirillova N.B.Cultural Tourism as a Resource
for Memory Studies348**Bylevskiy P.G.** Bibliographic Cultureas a Factor of Security
of Trusted Public Internet358

4th International Bibliographic

Congress367

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE**Zakhovaeva A.G., Zhukolina M.V.**

In Search of Beauty Formula.....368

Normanskaya A.V. Reinterpretationof Mythological Characters
in Youth Culture377

HERITAGE

Pulikova L.V. Miniaturists – Graduatesof the Imperial Academy of Arts
on the Modern Art Market.....386

NAMES. PORTRAITS

Savenkova I.I. Self-Portraitas Self-Presentation in the Works
of Female Painters of the Turn
of the 19th–20th Centuries396

CURRICULUM

Rodkin P.E., Tsyganova L.A.The Problem of Visual Complexity:
Criteria for Analysis and Evaluation408

ORBIS LITTERARUM

Meng Yin. The Peculiarity of Nikolai Kochergin'sCreative Method in Illustrations
to Chinese Fairy Tales.....420

JOINT OF TIME

Afanaseva I.A., Rusanova N.L.Moscow Palace of Pioneers in the Cinema:
A History Frozen in Time.....430

Cultural Policy as a Factor

in the Development of Ethno-Ethnic
Harmony and Civilized Dialogue.....447*Information
for Authors and Reviewers*Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in "Observatory
of Culture" Journal448

УДК 141.319.8
ББК 87.520
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-340-347

Е.Н. ГНАТИК, О.В. МАРЧЕНКОВА

ИДЕЙНЫЕ ИСТОКИ ПРОЕКТА СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ В ФИЛОСОФСКОМ НАСЛЕДИИ Ф. БЭКОНА И Р. ДЕКАРТА

Екатерина Николаевна Гнатик,
Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы,
факультет гуманитарных и социальных наук,
кафедра онтологии и теории познания,
профессор
Миклухо-Маклая ул., д. 6,
Москва, 117198, Россия

доктор философских наук, профессор
ORCID 0000-0003-0745-5019;
SPIN 4104-2924
gnatik-en@rudn.ru

Ольга Владимировна Марченкова,
Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы,
факультет гуманитарных и социальных наук,
кафедра онтологии и теории познания,
аспирант
Миклухо-Маклая ул., д. 6,
Москва, 117198, Россия

SPIN 4731-9048
olgalla@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена рассмотрению историко-культурных предпосылок современных представлений об «усовершенствовании» человека. Анализируя мировоззренческие и теоретические аспекты трансгуманистического дискурса, авторы отмечают, что истоки идейной платформы проекта совершенствования природы человека содержатся в недрах философии модерна. Сформировавшиеся в те времена устремления переделать природу, подчинить ее себе породили представления о принципиальной возможности распространения рациональной творческой деятельности на самого человека, о превращении его в объект научного проектирования и преобразования. В фокусе внимания авторов находится философское наследие Ф. Бэкона и Р. Декарта. Отмечается, что, будучи выразителями передовых взглядов своей эпохи, мыслители во многом подготовили платформу для формирования и развития представлений о всемогуществе научно-технического прогресса и в известной степени предвосхитили тематику научных поисков и высокотехнологичных изобретений XX–XXI веков. Рассматриваются идеи Бэкона и Декарта о прогрессе медицинской науки, о возможности совершенство-

вания природы человека (включая увеличение продолжительности жизни, повышение умственных способностей, лечение болезней, ранее считавшихся неизлечимыми), об эвтаназии, создании антропоморфных механизмов и пр. Показано, что гениальные умы той эпохи, обладая способностью заглянуть в далекое будущее науки и техники, смогли в определенной степени предугадать некоторые направления их развития, связанные с созданием техносферы и с потенциалом «технического» улучшения человека. Ф. Бэкон и Р. Декарт являются выразителями идей, которые спустя несколько столетий повлияли на формирование трансгуманистических концепций, связывающих перспективы человека с техногенным изменением его природно-биологической основы. Их проекты «осуществления всего возможного» (подразумевалось использование науки для достижения господства человека над природой) до сих пор служат источником вдохновения для людей науки и технократов. В последние десятилетия эти идеи обрели новое звучание, новый импульс развития в связи с открывшимися возможностями, предоставленными технонаукой.

Ключевые слова: историко-культурные предпосылки антропоцентризма, философская антропология, истоки трансгуманизма, культура познания и рефлексии, проект улучшения человека, Ф. Бэкон, Р. Декарт, научно-технический прогресс, техносфера

Для цитирования: Гнатик Е.Н., Марченкова О.В. Идеиные истоки проекта совершенствования человеческой природы в философском наследии Ф. Бэкона и Р. Декарта // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 340–347. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-340-347.

При поддержке. Статья подготовлена по плану научно-исследовательской работы Российского университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы в рамках научного проекта № 100414-0-000 «Культура, наука и технологии: вызовы современности».

Уникальный исторический момент, в котором нам довелось жить, характеризуется спринтерской скоростью изменений, связанных с прогрессом нано-, био-, информационных и когнитивных технологий (НБИК), расширяющих границы возможного. В рамках трансгуманистического проекта продвигается идея о том, что человечеству надлежит заняться самосовершенствованием, а именно — перестать «ждать милости от природы» (т. е. освободиться от бремени биологической эволюции) и выбрать, опираясь на новые технологии, собственный путь развития [1].

Распространение трансгуманистического дискурса наряду с активным внедрением конвергент-

ных технологий в жизнь современного социума способствует вытеснению гуманистических принципов, в результате чего человек как проект эпохи модерна может потерпеть сокрушительное поражение, будучи сведенным до статуса объекта технологического преобразования. Трансгуманистические концепции включают рассмотрение множества вариантов техногенного воздействия на человека, влекущих масштабные и долгосрочные последствия. Трансгуманизм «ориентирован на пересмотр традиционных представлений о жизни, в частности — на отказ от неприкосновенности и неизменности человеческого тела, провозглашение необходимости когнитивной, психической и телесной трансформации человека, значительное продление жизни, стремление к бессмертию» и пр. [2, с. 285].

Нарастание технократических тенденций к модификации всего, что технологически возможно модифицировать, включая самого человека, побуждает сфокусироваться на проблеме возникновения данных идей в социально-историческом контексте. Попробуем отыскать в прошлом начало современного процесса; попытаемся осмыслить истоки и причины формирования веры во всемогущество науки и научно-технического прогресса, истоки зарождения той мифологемы научного творчества, которая, собственно, и явилась основой современных представлений о возможности, необходимости и даже неизбежности радикальной трансформации природно-биологических оснований человека.

Представляется, что мировоззренческие и теоретические предпосылки трансгуманистического дискурса возникли в недрах философии модерна, характеризующейся глубинной связью с зарождающимся в те времена новым типом науки — экспериментально-математическим естествознанием. Специфика новоевропейской мысли заключается в определении фундаментальных принципов философии, в ее особом понимании процесса познания, а также в новых представлениях о природе и человеке. Эпоха формирования теоретического мышления, определившая характер индустриальной цивилизации, породила интерес к человеку во всем многообразии его проявлений, веру в безграничные возможности его разума и особое отношение к технике, возникающей в тандеме с точной наукой.

Творческий порыв человеческого знания, который в течение долгих веков сковывался схоластической философией, в XVII столетии получил мощнейший импульс. Как известно, это было время торжества и неуклонно растущей значимости практической науки, ориентированной на изменение мира. Укреплялось представление о возможности и необходимости вмешательства в природные процессы. Становление естественно-научной мысли и возможность воочию насладиться успешным практическим применением научных открытий

окрыляли современников и порождали непрерывно растущее число убежденных и горячих сторонников научно-технического прогресса. Наряду с этим культура гуманизма трансформировала отношение человека к самому себе и «в противоположность теологии и схоластической философии, усматривающим смысл человеческой жизни в осуществлении царства Бога на земле, обосновывала идеал учреждения в земной жизни царства самого человека» [3, с. 160]. Человек стал наделяться значительными интеллектуальными и духовными возможностями по преобразованию бытия.

Если наука эпохи Возрождения пыталась в гармонии человека и природы отыскать «божественные знаки», то наука Нового времени уже обосновывает антропоцентризм, рассматривающий человека как центр и главную цель мироздания в рамках эмпиризма и рационализма. Высшим достижением новой философии стала идея свободомыслия и приоритета рациональности в раскрытии тайн мира, общества и человека. Резкое ослабление религиозной веры, в частности веры в существование «рая на небесах», вместе с невиданным ранее развитием науки и техники послужили почвой для возникновения иллюзии всемогущества человека. Фокус внимания смещается с человека как существа, созданного Богом, на человека как часть природы. Устремления переделать природу, подчинив ее себе, порождали представления о принципиальной возможности распространения такой рациональной творческой деятельности на самого человека, о превращении его в объект проектирования согласно своим желаниям и представлениям. Гениальные умы той эпохи, обладая способностью заглянуть в далекое грядущее науки, предвосхитили некоторые направления ее развития, связанные с созданием техносферы и с потенциалом «технического» улучшения человека. Истоки подобных представлений обнаруживаются в наследии выдающихся мыслителей начала эпохи Нового времени Фрэнсиса Бэкона и Рене Декарта.

ИДЕИ БЭКОНА КАК КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ТРАНСГУМАНИЗМА

Фрэнсис Бэкон (1561–1626) — основоположник материализма, эмпиризма, автор изречения «Знание — сила», его деятельность оказала большое влияние на общий духовный климат, характерный для формирования философии и науки XVII столетия. Недаром Лондонское королевское общество его основатели именовали «бэкониянским учреждением». Как справедливо отмечал Б. Рассел, «вся основа его философии

была практической: дать человечеству возможность средствами научных открытий и изобретений овладеть силами природы» [4, с. 500]. Красной нитью в бэконовской философии проходила мысль о необходимости сосредоточения на получении истинного знания, поскольку только оно «дает людям реальное могущество и обеспечивает их способность изменять лицо мира; два человеческих стремления — к знанию и могуществу — находят здесь свою оптимальную равнодействующую» [5, с. 19].

Английский философ акцентирует особое внимание на необходимости развития человекознания: «...обратимся к той науке, к которой ведет нас древний оракул, т. е. к познанию самих себя. И чем она важнее для нас, тем тщательнее следует изучать ее. Эта наука для человека составляет цель всех наук» [6, с. 251]. Бэкон прозорливо подчеркивает междисциплинарность, комплексность учения о человеке: «Нужно взять за общее правило, что все деления наук должны мыслиться и проводиться таким образом, чтобы они лишь намечали или указывали различия наук, а не рассекали и разрывали их, с тем чтобы никогда не допускать нарушения непрерывной связи между ними. В противном случае науки, отделенные одна от другой, становятся бесплодными, пустыми и ошибочными, не получая питания и поддержки от их общего родника» [6, с. 251–252]. Тем самым Бэконом была предпринята попытка сформулировать идею «единой науки о человеке».

Важнейшее место в системе «человекознания» философ отводит медицине, справедливо отдавая ей должное как одному «из самых благородных искусств» [6, с. 259]. Характеризуя современное ему состояние этой науки, Бэкон оказывается весьма строг в суждениях: «Медицина, как видим, до сих пор продолжает находиться в таком состоянии, что она скорее хвастается своими успехами, чем действительно разрабатывается, а если даже и разрабатывается, то не развивается и не приумножается, ибо все усилия, потраченные на нее, скорее выглядят как движения по замкнутому кругу, чем как действительное продвижение вперед» [6, с. 263]. В немалой степени благодаря Бэкону медицине первой половины XVII в. удалось сделать огромный шаг на пути к прогрессу. Наряду с разработкой основ индуктивного исследования и возведением их в философский принцип, а также с осознанием необходимости устранения предубеждений, суеверий и преклонения перед любыми авторитетами, Бэкону удалось подготовить почву для превращения наук о природе в «опорные пункты» медицинской науки [7, с. 11]. Под влиянием его идей началось формирование новых направлений в естествознании и медицине, рассматривающих жизнедеятельность организмов с позиций физики и химии. Применение ятрофизиками и ятрохимиками

(от греч. ἰατρός — врач) количественных методов способствовало повышению точности наблюдений и измерений в медицине [8, с. 209]. Воодушевленные великими идеями Бэкона, «ятрохимии и ятрофизики» старались измерить и выразить в числовых отношениях все виды деятельности человеческого тела и его органов, работу мышц конечностей, силу и вес сердца, скорость тока крови, удельный вес телесных жидкостей» [8, с. 265].

Не имея отношения к медицине, Ф. Бэкон не только внес большой вклад в осмысление ее основных проблем, но и в определенной степени предвосхитил пути ее дальнейшего развития, заглянув в будущее на несколько столетий. Он стал идеологом и отчасти разработчиком новой доктрины медицины, реализацией которой занимались многие последующие поколения ученых. Бэкон сформулировал три основные задачи медицины: сохранение здоровья, лечение болезней и продление жизни. Важно подчеркнуть, что английский ученый был одним из первых, кто осознал необходимость строго научного подхода к вопросу продления человеческой жизни. Эту проблему великий мыслитель определяет как новое направление медицины.

Называя науку о долголетию «одной из важнейших и требующих своего развития», Бэкон подчеркивает свое первенство в этом вопросе и свидетельствует, что «из всех авторов, писавших на эту тему, никто не смог прийти к какому-нибудь значительному, чтобы не сказать просто дельному, результату» [6, с. 273]. Он акцентирует внимание на том, что никто из современных ему врачей «не исследовал должным образом, как продлить самую нить жизни и на какое-то время отдалить смерть, незаметно подкрадывающуюся к человеку, как результат естественного распада и старческой атрофии организма» [6, с. 264]. Учение о продлении жизни («наука, которая еще нова и, по существу, только должна быть создана») представляется Бэкону наиважнейшей частью медицины: «Если удастся создать подобную науку, то медицина уже не будет иметь дело только с тяготами лечения, а сами врачи заслужат благодарность и уважение не только потому, что они необходимы, но прежде всего за тот самый, пожалуй, драгоценный для смертных земной дар, который они по воле божьей смогут нести людям и распределять среди них» [6, с. 273].

Констатируя, что увеличение срока человеческой жизни с опорой на науку есть невероятно «грандиозное дело, задержка и обращение вспять естественного хода природы», Бэкон определяет «три главных пути продления жизни: замедление процесса изнашивания, надежное поддержание существования и обновление того, что уже начало стареть» [6, с. 273–274]. Ученый указывал на необходимость исследования всей совокупности факторов физического распада и способов их взаимодействия,

ибо старение, как он справедливо полагал, является результатом не одной, а множества причин, сочетающих пагубные последствия, и в силах человека обнаружить эти причины, остановить и обратить их вспять [6, с. 274]. Например, Бэкон задавался вопросом, может ли охлаждение организма быть эффективным средством его сохранения, проводил соответствующие эксперименты с растениями и животными. Он также отмечал, что люди, живущие в более холодном климате, живут дольше, и предполагал, что купание в холодной воде может способствовать долголетию [6, с. 275]. В начале XVII в. Бэкон размышлял и об эвтаназии, различая два ее аспекта: внешний, чисто медицинский, и внутренний — «подготовку души» [6, с. 269].

Философская мысль Бэкона весьма значимо стимулировала движение медицины по рельсам прогресса, поскольку содержала в себе, говоря современным языком, программу и дорожную карту развития этой науки. Указывая на необходимость разработки научного подхода к проблеме продления человеческой жизни, Бэкон подчеркивал, что «пусть никого не смущает и не волнует, что мы рассматриваем как задачу и предмет науки прежде всего то, что подвластно судьбе и божественному провидению» [6, с. 264]. Это является ярким свидетельством допущения великим философом возможности вмешательства науки в «божий промысел» по отношению к «вершине творения» — человеку. Более того, постановка Бэконом проблемы существенного продления человеческой жизни, а также попытки поиска научных путей ее решения позволяют нам в определенном смысле причислить идеи этого великого ученого XVII в. к концептуальным истокам трансгуманизма.

Бэкон по достоинству оценил роль науки в развитии техники и производства, ее значимость для общественного прогресса. Наука представлялась ему важнейшим средством решения множества социальных проблем. Ученый выступал за союз науки и власти, осознавал необходимость финансирования науки, а также создания научных учреждений. Образ такого учреждения («Дом Соломона») Бэкон подробно рисует в своем незавершенном труде «Новая Атлантида», подчеркивая его важную роль в рационально устроенном обществе. Красной нитью прошла сквозь это произведение идея величия и безусловного блага научно-технического прогресса. Целью элиты общества провозглашается «познание причин и скрытых сил всех вещей; и расширение власти человека над природой, покуда все не станет для него возможным» [9, с. 514].

Значительная часть утопии Бэкона посвящена описанию технических изобретений, еще не существовавших на тот исторический момент. Так, речь идет о рудниках, которые используются для лечения некоторых болезней и продления жизни;

о райском источнике, обладающем могучими свойствами сохранения здоровья и продления жизни; о комнате здоровья и купели для излечения болезней и предохранения человеческого тела от высыхания; наряду с этим повествуется о сохранении жизнеспособности после удаления некоторых органов, об оживлении животных после того, как по всем признакам наступила смерть [9, с. 514–517] и пр. Кроме того, жители вымышленного острова Бенсалаем «научились с помощью науки заставлять деревья цвести раньше или позже положенного времени, выращивать плоды много крупнее и слаще, иного вкуса и аромата, цвета и формы, нежели природные. А многим из них придаем целебные свойства» [9, с. 516–517]. То же касается и животных: «С помощью науки делаем мы некоторые виды животных крупнее, чем положено их породе, или, напротив, превращаем в карликов, задерживая их рост; делаем их плодовитее, чем свойственно им от природы, или, напротив, бесплодными; а также всячески разнообразим их природный цвет, нрав и строение тела» [9, с. 517]. Подобные идеи активно реализуются сегодня в рамках генноинженерной практики.

ИСТОКИ ТРАНСГУМАНИСТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЕКАРТА

Некоторые истоки современных трансгуманистических концепций и ценностей можно обнаружить и в научном наследии Рене Декарта (1596–1650). Французского философа по праву называют основоположником европейской интеллектуальной революции. Творчество этого великого современника Бэкона являет собой одну из самых ярких и значительных страниц, навсегда вошедших в мировую философию. Декарт — один из создателей новой науки, «которую без преувеличения можно назвать универсальной механикой и под знаком которой жил не только XVII век, но и добрая часть XVIII столетия» [10, с. 150]. Важно отметить, что ученый находился под сильным впечатлением от «идеи овладения силами природы на основе познания присущих ей свойств, весьма красноречиво сформулированной Ф. Бэконом» [3, с. 169]. Картезианское наследие наполнено идеями безграничности человеческого познания: «Нет познаний столь отдаленных, которые нельзя было бы достигнуть, настолько скрытных, чтобы нельзя было их разъяснить» [11, с. 78]. Овладение законами природы должно привести, по мнению философа, к «множеству изобретений, посредством которых мы будем без труда пользоваться произведениями и удобствами Земли» [12, с. 89].

Естественно-научное понимание мира у французского философа сочетается с идеалистическими воззрениями. Наличие у человека «разумной души» является непреодолимой преградой между метафизикой и физикой Декарта, который считал, что мышление — способность души, а не телесная субстанция. Понимание природы человека у Декарта носит дуалистичный характер. Философ отмечает, что различает в себе «ясно между собою несходные природы, духовную и вещественную» [12, с. 57]. С его точки зрения, духовную природу имеет душа, назначение которой заключается в мышлении, а местонахождение («главное седалище») — «в маленькой железе среди мозга» [12, с. 379]. Ее главными особенностями являются духовная природа и бессмертие: «Душа имеет состав совершенно независимый от тела, почему и не подвержена смерти, как тело... Мы естественно должны прийти к заключению о бессмертии души» [12, с. 86].

Наряду с Ф. Бэконом, Р. Декарт подчеркивает необходимость научного подхода к изучению проблемы долголетия и к развитию медицинского знания в целом, поскольку здоровье «есть, без сомнения, первое благо и основание всех других благ в этой жизни» [12, с. 89]. Воздействие картезианской философии на прогресс медицины того времени огромно, поскольку под влиянием данных идей эта наука становилась частью опытного естествознания. «Наибольшее значение для медицины прежде всего имело объяснение Декартом всех явлений механистическим путем. Его положение, что тело представляет, собственно говоря, только машину, подчиняющуюся законам механики, что все функции тела в большей своей части основаны на процессах движения в твердых и жидких его составных частях, заставило исходить в объяснении всех жизненных процессов без исключения из законов физики и химии» [7, с. 3–4].

Человеческое тело наряду с телами животных Р. Декарт отождествлял с машиной, подчеркивая, однако, что тело человека «превосходит по своему совершенству всякую человеческую изобретательность. Но это потому, что оно создано Богом» [12, с. 82]. Осознавая сложность задачи, Декарт все-таки полагал возможным сконструировать машину, подобную человеку. В его трактате «Человек» содержится описание тела-машины, работающего по аналогии с функционированием королевских фонтанов: «И поистине мы вполне можем сравнивать нервы машины, которую я описываю вам, с трубами машин фонтанов; мускулы и сухожилия — с другими разнообразными двигателями» [13, с. 17]. Рассуждая о строении человеческого мозга, Декарт определяет его как «ткань, составленную определенным образом» [13, с. 69]. Размышляя о возможности создания антропоморфных механизмов, фи-

лософ уделяет внимание феномену памяти: «Хотя в этой машине нет души, она естественно может быть расположенной к тому, чтобы подражать всем движениям, будь то подлинных людей или же других подобных машин» [13, с. 89]. Научные идеи Декарта оказали значимое воздействие на формирование не только ятрофизики, ятроматематики, но и физиологии, что «было страстно воспринято медицинским миром» [7, с. 8].

Как отмечает П.П. Гайденко, «слова ветхозаветного Бога, обращенные к первым людям: “Плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею” (Быт. 1, 28), получили в XVII в. новое истолкование. У Августина для того, чтобы человек был достоин этой высокой миссии, ему необходимы благочестие и вера, помогающая ему правильно использовать дарованный ему разум; у Декарта же человеку прежде всего необходим Метод, потому что само господство над природой понимается теперь не столько теоретически, сколько практически. Понятие “господства над природой” теперь тоже секуляризовано» [10, с. 137]. Декартовское механистическое представление о человеческом организме («нельзя считать невозможным», чтобы «имелись автоматы, подобные людям по устройству тел и действиям» [12, с. 82]) оказало мощное воздействие на современников и потомков. Идея господства над природой овладевала умами; порождала иллюзию всемогущества человека, вооруженного научным методом и знанием; обладала прикладной ориентацией, открыв «шлюзы» и вдохновляя на вмешательство в «божий промысел». Историк естествознания Б.Г. Кузнецов так описывает происходящие в те времена попытки практического воплощения картезианских идей: «Знаменитый конструктор автоматов Дроз-старший изготовил механического мальчика, писавшего пером, а Дроз-младший — пианистку, которая играла пьесу, кланялась публике и т. д. Инквизиция посадила Дроза-старшего в тюрьму за попытку нарушить божественную прерогативу создания живого человека. По-видимому, не только инквизиция, но и сам Дроз, и множество людей думали, что, построив достаточно сложный механизм, можно не только приблизиться к живому прообразу, но и создать его. В XVII—XVIII вв. эти иллюзии были, несомненно, связаны с идеями Декарта, который в своем романе природы полностью “повторил работу бога” с помощью механических средств» [14, с. 155].

Будучи людьми передовых взглядов своего времени, Ф. Бэкон и Р. Декарт полагали, что раскрытие тайн природы на основе научного метода непременно приведет человечество к открытиям, значимость которых превзойдет все ожидания. Эти великие мыслители XVII в. подготовили научную платформу для формирования

и развития идей о всемогуществе научно-технического прогресса. В своих работах они в известной степени предвосхитили тематику научных поисков и изобретений XX—XXI веков. Философы размышляли о прогрессе медицинской науки, о возможности совершенствования природы человека (увеличении продолжительности жизни, повышении умственных способностей, лечении болезней, ранее считавшихся неизлечимыми, увеличении силы и активности, повышении способности терпеть боль), об эвтаназии, создании антропоморфных механизмов и пр. Проницательность и пророческая сила предсказаний Бэкона и Декарта поражают. Каждый из них излагает не только научную методологию, основанную на эмпиризме или рационализме, но и является выразителем идей, которые спустя три столетия в определенной степени оказали влияние на формирование трансгуманистического дискурса. Их проекты «осуществления всего возможного», под чем подразумевалось использование научных методов для достижения господства человека над природой, до сих пор служат источником вдохновения для ученых. Однако оказалось возможным использование этих же идей современными технократами — в качестве мировоззренческой базы трансгуманизма, связывающего перспективы человека с техногенным изменением его природно-биологической основы.

Сегодня мы восхищаемся гениальностью Бэкона и Декарта, в том числе отдавая должное их способности так далеко заглянуть в будущее. Конечно, хотелось бы разделить тот искрометный оптимизм, который исходит от страниц их философских трудов. Однако «горечь за все перипетии, пережитые на этом пути в прошлом, и тревога за то, что ожидает нас в будущем» [5, с. 21—22] не позволяют нам этого. На заре Нового времени предполагалось, что демиургическая творческая деятельность человека, опирающегося на рациональное знание природы и техносферу, не знает границ. Жизнь показала, что это заблуждение. И сегодня мы являемся созерцателями противоречивых результатов развития научных идей и философских концепций великих мыслителей XVII столетия.

На современном этапе, когда на смену модерну пришел постмодерн, фундаментальные основы и идеалы новоевропейской культуры отодвигаются в прошлое. Вместе с тем мифологема научного творчества не только не канула в Лету, но и обретает новое звучание, новый импульс развития в связи с открывшимися возможностями, предоставленными технонаукой. Несмотря на то что классическая естественно-научная картина мира уже более века представляет лишь исторический интерес, механистический, «инженерный» подход к человеку остается на повестке дня [15, с. 146—153]. Как справедливо

констатирует профессор В.М. Найдыш, «трансгуманизм следует оценивать как напоминание, что цивилизация вступает в период доминирования деструктивных процессов, в постцивилизацию с очень неопределенными чертами будущего сообщества людей (социального или техносциального)» [16, с. 290].

На наш взгляд, широкое распространение трансгуманистического дискурса, способствующее идее модификации природы человека как великого блага и руководства к действию, играет на руку технократам, чьи мечты и грезы сконцентрированы на обретении неограниченной власти над «человеческим ресурсом» в глобальном масштабе. Это лукавое и крайне опасное воплощение идеологии исправления «несовершенства» природы, сформировавшейся на заре Нового времени. И сегодня равнодушное разумное большинство должно приложить все усилия, чтобы искоренить ее.

Список источников

1. Гнатик Е.Н. Идеи трансгуманизма в эпоху конвергентных технологий // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2013. № 1. С. 117–127.
2. Гнатик Е.Н., Лисеев И.К. Эпоха постчеловека как трансгуманистический образ будущего // Уровень жизни населения регионов России. 2023. Т. 19, № 2. С. 284–293. DOI: 10.52180/1999-9836_2023_19_2_11_284_293.
3. Соколов В.В. От философии античности к философии нового времени. Субъект-объектная парадигма. Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 336 с.
4. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней. Москва : Академический проект, 2000. 768 с.
5. Субботин А.Л. Фрэнсис Бэкон и принципы его философии // Ф. Бэкон. Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1971. Т. 1. С. 5–55.
6. Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук / Ф. Бэкон. Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1971. Т. 1. 590 с.
7. Мейер-Штейнег Т. Медицина XVII–XIX веков. Москва : Вузовская книга, 2007. 120 с.
8. Марчукова С.М. Медицина в зеркале истории. Санкт-Петербург : Европейский дом, 2003. 272 с.
9. Бэкон Ф. Новая Атлантида // Ф. Бэкон. Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1972. Т. 2. С. 487–524.
10. Гайденок П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой : учебное пособие для вузов. Москва : ПЕР СЭ ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2000. 456 с.
11. Декарт Р. Рассуждение о методе для верного направления разума и отыскания истины в науках. Москва : Эксмо-Пресс, 2020. 128 с.
12. Декарт Р. Рассуждение о методе. Начала философии. Страсти души. Москва : Эксмо, 2019. 560 с.
13. Декарт Р. Человек. Москва : Праксис, 2012. 128 с.
14. Кузнецов Б.Г. Эволюция картины мира. Москва : Изд-во АН СССР, 1961. 352 с.
15. Гнатик Е.Н. Проблемы ценности жизни и здоровья человека в свете перспектив генетической инженерии // Философия науки. Вып. 13 : Здоровье как проблема естественных и биомедицинских наук / отв. ред.: И.К. Лисеев, Е.Н. Гнатик. Москва : ИФ РАН, 2008. С. 144–169.
16. Найдыш В.М., Найдыш О.В. Цивилизация и рациональность : очерки по философии мифологии : монография. Москва : КноРус, 2020. 286 с.

Ideological Origins of the Project of Human Nature Improvement in the Philosophical Heritage of F. Bacon and R. Descartes

Ekaterina N. Gnatik ^a,
Olga V. Marchenkova ^b

The Patrice Lumumba Peoples' Friendship
University of Russia,
6 Miklukho-Maklaya Str.,
Moscow, 117198, Russia

^a ORCID 0000-0003-0745-5019;

SPIN 4104-2924;

gnatik-en@rudn.ru

^b SPIN 4731-9048;

olgalla@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the consideration of historical and cultural prerequisites of modern ideas about the “improvement” of human beings. Analyzing the worldview and theoretical aspects of the transhumanist discourse, the authors note that the origins of the ideological platform of the project of improving human nature are contained in the depths of modern philosophy. The aspirations to remake nature by subjugating it gave rise to ideas about the fundamental possibility of extending rational creative activity to the human being himself, about turning him into an object of scientific design and transformation. The authors focus on the philosophical heritage of F. Bacon and R. Descartes. It is noted that, being expressors of advanced views of their epoch, the thinkers in many respects prepared a platform for the formation and development of ideas about the omnipotence of scientific and technological progress and to a certain extent anticipated the subject of scientific research and high-tech inventions of 20th – 21st

centuries. The ideas of Bacon and Descartes about the progress of medical science, the possibility of improving human nature (increasing life expectancy, increasing mental abilities, treatment of diseases previously considered incurable), the problems of euthanasia, the creation of anthropomorphic mechanisms, etc. are considered. It is shown that the brilliant minds of that era, having the ability to look into the distant future of science and technology, were able to a certain extent to foresee some directions of their development related to the creation of the techno sphere and the potential for “technical” human improvement. F. Bacon and R. Descartes are spokesmen for the ideas that, several centuries later, influenced the formation of transhumanist concepts linking the prospects of man with the technogenic change of his natural-biological basis. Their projects of “realizing everything possible” (meaning the use of science to achieve human domination over nature) still serve as a source of inspiration for men of science and technocrats. In recent decades, these ideas have acquired a new sound, a new impetus of development due to the opportunities offered by technoscience.

Key words: historical and cultural preconditions of anthropocentrism, philosophical anthropology, origins of transhumanism, culture of cognition and reflection, human improvement project, F. Bacon, R. Descartes, scientific and technological progress, technosphere.

Citation: Gnatik E.N., Marchenkova O.V. Ideological Origins of the Project of Human Nature Improvement in the Philosophical Heritage of F. Bacon and R. Descartes, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 340–347. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-340-347.

Acknowledgements. This article was prepared according to the research work plan of the the Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia within the framework of scientific project No. 100414-0-000 “Culture, Science and Technology: Challenges of Modernity”.

References

1. Gnatik E.N. Intentions of Transhumanism in the Convergent Technologies Era, *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Seriya: Filosofiya* [RUDN Journal of Philosophy], 2013, no. 1, pp. 117–127 (in Russ.).
2. Gnatik E.N., Liseev I.K. The Posthuman Era as a Transhumanist Image of the Future, *Uroven' zhizni naseleniya regionov Rossii* [Living Standards of the Population in the Regions of Russia], 2023, vol. 19, no. 2, pp. 284–293. DOI: 10.52180/1999-9836_2023_19_2_11_284_293 (in Russ.).
3. Sokolov V.V. *Ot filosofii antichnosti k filosofii novogo vremeni. Sub"ekt-ob"ektnaya paradigm* [From the Philosophy of Antiquity to the Philosophy of New Time. Subject-Object Paradigm]. Moscow, Ehditorial URSS Publ., 1999, 336 p.
4. Russell B. *A History of Western Philosophy and Its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2000, 768 p. (in Russ.).
5. Subbotin A.L. Francis Bacon and the Principles of His Philosophy, *F. Behkon. Sochineniya: v 2 t.* [F. Bacon. Works: in 2 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1971, vol. 1, pp. 5–55.
6. Bacon F. *On the Dignity and Growth of Sciences*. Moscow, Mysl' Publ., 1971, vol. 1, 590 p. (in Russ.).
7. Meyer-Steineg Th. *Medsitsina XVII–XIX vekov* [Medicine of the 17th–19th Centuries]. Moscow, Vuzovskaya Kniga Publ., 2007, 120 p.
8. Marchukova S.M. *Medsitsina v zerkale istorii* [Medicine in the Mirror of History]. St. Petersburg, Izd-vo Evropeiskii Dom Publ., 2003, 272 p.
9. Bacon F. *New Atlantis, F. Behkon. Sochineniya: v 2 t.* [F. Bacon. Works: in 2 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1972, vol. 2, pp. 487–524.
10. Gaidenko P.P. *Istoriya novoevropeiskoi filosofii v ee svyazi s naukoi: uchebnoe posobie dlya vuzov* [History of New European Philosophy in Its Connection with Science: textbook]. Moscow, PER SE Publ., St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 2000, 456 p.
11. Descartes R. *A Discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason and Seeking Truth in the Sciences*. Moscow, Ehksmo-Press Publ., 2020, 128 p. (in Russ.).
12. Descartes R. *A Discourse on the Method. Principles of Philosophy. The Passions of the Soul*. Moscow, Ehksmo Publ., 2019, 560 p. (in Russ.).
13. Descartes R. *The Treatise on Man*. Moscow, Praxis Publ., 2012, 128 p. (in Russ.).
14. Kuznetsov B.G. *Ehvolutsiya kartiny mira* [Evolution of the World Picture]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1961, 352 p.
15. Gnatik E.N. The Issues of the Value of Human Life and Health in the Light of Genetic Engineering Prospects, *Filosofiya nauki. Vyp. 13: Zdorov'e kak problema estestvennykh i biomeditsinskikh nauk* [Philosophy of Science. Issue 13: Health as a Problem of Natural and Biomedical Sciences]. Moscow, IF RAN Publ., 2008, pp. 144–169.
16. Naidysh V.M., Naidysh O.V. *Tsivilizatsiya i ratsional'nost': ocherki po filosofii mifologii: monografiya* [Civilisation and Rationality: Essays on the Philosophy of Mythology: monograph]. Moscow, KnoRus Publ., 2020, 286 p.

УДК 338.48-6:930.85

ББК 71.46

DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-348-357

Е.Д. БУГРОВА, Н.Б. КИРИЛЛОВА

КУЛЬТУРНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ТУРИЗМ КАК РЕСУРС MEMORY STUDIES

Екатерина Дмитриевна Бугрова,

Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
кафедра социально-культурного сервиса и туризма,
старший преподаватель
Мира ул., д. 19, Екатеринбург, 620002, Россия

ORCID 0000-0001-9304-1327; SPIN 9311-7978

ekaterina.bugrova@urfu.ru

Наталья Борисовна Кириллова,

Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
кафедра культурологии
и социально-культурной деятельности,
заведующая кафедрой
Мира ул., д. 19, Екатеринбург, 620002, Россия

доктор культурологии, профессор

ORCID 0000-0002-9187-7080; SPIN 5004-0339

urfo@bk.ru

Реферат. Статья посвящена осмыслению туризма как важного инструмента сохранения культурно-исторического наследия и трансляции коллективной памяти. Культурно-историческое наследие (как материальное, так и нематериальное) является фактором укрепления национальной идентичности и поддержания коллективной памяти, будучи одновременно одним из основных

туристских ресурсов, позволяющих соприкоснуться с историей и культурой. Изучение феномена туризма с точки зрения *memory studies* наглядно демонстрирует, что непосредственное посещение туристами значимых исторических мест, обладающих высоким уровнем символического капитала, способствует лучшему восприятию заложенных в них образов прошлого, а полученные впечатления и переживания помогают не только запомнить информацию, но и ощутить собственную принадлежность к определенной культуре. На примере объектов, важных в контексте глобальной и локальной истории, таких как музей-заповедник «Сталинградская битва» (Волгоград), государственный музей Аушвиц-Биркенау (Освенцим) и Мемориальный музей мира (Хиросима), показано, как места памяти становятся популярными объектами туризма, при этом не подвергаясь чрезмерной коммодификации и коммерциализации. Следовательно, целенаправленный подход к позиционированию культурно-исторических объектов и работа с нишевыми видами туризма, отражающими особенности конкретных мест памяти, дают возможность развивать туризм в качестве одной из ключевых форм актуализации прошлого. Это способствует привлечению широкой аудитории к познанию своей истории через взаимодействие с аутентичными объектами, а не исключительно посредством развлекательных массмедиа, а также снижает риск утраты культурно-исторического наследия, что

позволяет рассматривать отдаленные от крупных культурных центров территории как перспективные направления.

Ключевые слова: культурно-историческое наследие, коллективная память, идентичность, туризм, места памяти, актуализация прошлого, memory studies, прикладная культурология, культурная политика, культурные практики.

Для цитирования: Бугрова Е.Д., Кириллова Н.Б. Культурно-познавательный туризм как ресурс memory studies // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 348–357. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-348-357.

Сохранение культурно-исторического наследия как одного из основных элементов коллективной памяти — одна из актуальных тем современных исследований. В эпоху глобализации выявление и упрочение национальной и локальной идентичностей становятся необычайно востребованными. Л.В. Кошман отмечает, что «национальное наследие, в котором заключена историческая память народа, — это самоидентификация, культурный код нации» [1, с. 8]. В Оперативном руководстве по выполнению Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО подчеркивается, что культурное наследие представляет собой бесценное и незаменимое достояние не только каждой конкретной нации, но и человечества в целом, а некоторые его составляющие (и материальные, и нематериальные) могут рассматриваться как обладающие универсальной ценностью [2, р. 2].

Большое значение в формировании коллективной памяти, помимо сохранения культурно-исторического наследия, имеет доступность его объектов, ведь именно посещая подобные объекты можно соприкоснуться с историей и культурой, совершить своего рода путешествие во времени. Эффективным инструментом привлечения внимания к национальному наследию, памятным событиям истории того или иного народа в современном обществе становится индустрия туризма. На значимость туризма в вопросах сохранения и развития культурно-исторического наследия указывают и документы ЮНЕСКО: организация реализует проект «Всемирное наследие и устойчивый туризм», в рамках которого были разработаны «пошаговые путеводители» для руководителей объектов Всемирного наследия, призванные помочь эффективно использовать преимущества туристической деятельности и минимизировать ее негативные последствия [3]. В рамках указанного проекта разрабатываются и развиваются разно-

образные тематические маршруты, например связанные с индустриальным наследием («Подземная Европа») или религиозным (маршрут буддийского наследия в Южной Азии). Таким образом, сфера туризма и вопросы культурного наследия сегодня оказываются тесно связаны: культурно-исторические объекты являются важнейшими туристскими ресурсами, а развитие туризма позволяет широкой аудитории лучше узнать локальную историю и культуру, а также способствует получению дополнительной прибыли для поддержания этих объектов. Кроме того, постоянная потребность выводить на туристский рынок новые направления дает возможность обратить внимание общественности не только на крупные культурные центры, но и на отдаленные территории, что может помочь в решении ряда проблем, связанных, например, с такими социокультурными угрозами, как утрата локальных памятников культурно-исторического наследия, способная привести в конечном счете к утрате национальной и культурной идентичности [4].

Однако поддерживаемая ЮНЕСКО концепция устойчивого развития туризма, учитывающая интересы и прибывающей, и принимающей стороны в разных аспектах (экономическом, экологическом и, разумеется, социокультурном), выглядит несколько утопичной, если принимать во внимание гетерогенность туристических культурных аттракций и необходимость учитывать особенности каждого объекта при планировании его развития, в том числе и как туристического. Соответственно, важной целью является исследование культурно-познавательного туризма как явления, носящего амбивалентный характер в вопросах сохранения объектов культурного наследия, включая места памяти.

НАСЛЕДИЕ. ПАМЯТЬ. ТУРИЗМ

Индустрию туризма зачастую рассматривают исключительно как перспективную отрасль экономики, способную создавать масштабные туристско-рекреационные кластеры, хотя многочисленные туристические практики во многом связаны непосредственно со сферой культуры и попадают в фокус культурологических и социологических исследований. Известный британский социолог Дж. Урри, посвятивший ряд своих работ изучению досуга и туризма как социокультурных явлений, указывает, что «принадлежность к культуре почти всегда предполагает путешествие» [5, с. 145]. Будучи неотъемлемой частью культуры, инструментом ее поддержания и развития, путешествия обретают различные формы, включая посещение сакральных мест и мест,

связанных с важными историческими событиями или личностями и т. д.; мотивацией для поездок часто выступает желание познакомиться с другими культурами или прочувствовать собственную культурную принадлежность. Урри подчеркивает, что туризм дает возможность путешествовать не только в пространстве, но и во времени — в прошлое, что, в свою очередь, делает эту сферу интересной и для изучения с точки зрения memory studies [5] как междисциплинарного направления, позволяющего исследовать феномен памяти с позиций различных наук — истории культуры, социологии, философии, антропологии, психологии и др.

Современные работы, связанные с memory studies, опираются на ставшие уже классическими труды М. Хальбвакса [6], продемонстрировавшего, что воспоминания являются социальным конструктом и передаются из поколения в поколение, Э. Хобсбаума и Т. Рейнджера [7], А. Бергсона [8], П. Рикёра [9], Ж. Ле Гоффа [10]. В вопросах изучения памяти в культурологическом контексте особую роль играют работы Я. Ассмана [11] и А. Ассман [12], изучающие концепт культурной памяти, а также П. Нора [13], введшего в обиход понятие «место памяти».

Исследователи в области memory studies на протяжении последних лет обращают внимание на формирование новой мемориальной парадигмы, во многом вызванной различными кризисами — *информации* (накоплением чрезвычайно большого объема разнообразных данных), *традиций* (страхом утраты памяти поколений) и, наконец, глобальным *кризисом идентичности* [14, с. 5]. Это заметно влияет на функционирование коллективной памяти, играющей значимую роль в самоопределении — и индивидуальном, и групповом [15, с. 74–75]. В работах, посвященных проблемам памяти и идентичности, указывается на то, что память по факту является неким конструктом, создающимся и транслирующимся с помощью определенных средств, соответственно, она изменчива [16, с. 33]. В разное время могут актуализироваться разные нарративы, выступающие в роли своеобразных маркеров, важных для идентификации того или иного сообщества. Инструменты, посредством которых транслируются эти «памятные» нарративы, также постоянно трансформируются в соответствии с развитием различных форматов медиа, ростом их популярности.

Таким образом, для современных практик символизации прошлого характерна, по мнению Н.Г. Федотовой, масштабная «медиатизация памяти» [17, с. 360]. Все чаще исследования фиксируют снижение роли специальной исторической литературы и профессиональных историков в формировании представлений о прошлом, на первый

план выходят массмедиа — все больше людей узнает об истории и культуре своей страны из кино-, теле- и видеофильмов [18, с. 105; 19]. В таком контексте история и память, а также культура в целом превращаются в товар широкого потребления, они представлены скорее как своеобразный аттракцион, нежели инструмент трансляции коллективной памяти. История и культура все чаще сталкиваются сегодня с проблемами «диснейфикации» и «голливудизации», подвергаясь тривиализации, низводящей любое культурно-историческое наследие до некоего упрощенного штампа, коммерческого продукта, удобного для быстрого внедрения на рынок туристических услуг и производства сувениров [20]. Избежать такого негативного эффекта можно, грамотно сближая «туристическую» версию истории и культуры, часто ассоциирующуюся с доминированием развлекательной составляющей, с «профессиональной» версией, в основе которой лежат просветительская и образовательная функции.

И здесь чрезвычайно важным становится непосредственный факт посещения туристами мемориальных мест — мест, которые могут возвращать те или иные события прошлого в настоящее [12, с. 236]. Такое место воспринимается как аутентичное, соответственно, складывающиеся вокруг него нарративы о прошлом кажутся более объективными, в отличие от нарративов поп-медиа и развлекательного кинематографа, а потребность в путешествиях по таким местам памяти, как отмечает А. Ассман, существует еще с античных времен [12, с. 237].

Известный писатель Г.Р. Хаггард, описывая в травелоге свои впечатления о посещении Помпей в 1900 г., обратил внимание на то, что человеческое воображение довольно слабо и не может работать без своеобразных «костылей» — реальных объектов из прошлого: «Здесь есть костыли, здесь много свидетельств об усопших. Мы видим хлеб, который они испекли, безделушки, которые они купили. Удовольствия, к которым они так отчаянно стремились... суеверия, перед которыми они испытывали страх, здесь записаны в каждом разрушенном камне. Таким образом, с помощью этих полезных подпорок-доказательств они приближаются к нам, а мы к ним» (здесь и далее перевод наш. — Е. Б., Н. К.) [21, р. 47]. Такое эмоциональное погружение пробуждает эмпатию, дает возможность получить уникальный опыт, помогающий воспринять, запомнить, прочувствовать историю места, проникнуться ею: «Но камень, выдолбленный руками мертвеца, ах! Это будоражит. Мы думаем, что если бы мы жили тогда, то это наши ладони могли бы стереть край каменного водостока, и постигаем, и сожалеем» [21, р. 47]. Наконец, все это так же заставляет задуматься о том, какой след, какую память о себе

оставит сегодняшнее поколение: «Под знаком этого яркого примера мы помним, что и мы оставляем слабые следы на тех камнях, по которым нам суждено идти и с которыми нам приходится взаимодействовать. Есть и другие, более незаметные следы на вещах неосознанных, но реальных, на которые будущие поколения будут смотреть тусклыми и непонимающими глазами... Это знание вызывает у нас сочувствие, по крайней мере, я так думаю» [21, р. 47–48].

Это наблюдение Г.Р. Хаггарда наглядно иллюстрирует, насколько важны с точки зрения сохранения истории и культуры места памяти. По мнению П. Нора, места памяти — это обладающие символическим значением объекты, основное содержание которых — память; «всякое значимое единство, материального или идеального порядка, которое воля людей или работа времени превратили в символический элемент наследия памяти некоторой общности» [13, с. 78–79]. К таковым местам П. Нора относит все туристические места в их многообразии, музеи, события и собственно мемориалы, кладбища и т. д. [13, с. 47]. Таким образом, места памяти являются основой культурно-познавательного туризма, но при этом взаимодействовать с этими объектами можно и в рамках различных нишевых, альтернативных видов туризма, смежных с культурно-познавательным туризмом (например, в рамках этнокультурного, событийного, патриотического, ностальгического, индустриального туризма, dark-туризма). Все эти виды туризма в целом можно рассматривать как один из перформативных актов, в ходе которого представления о прошлом передаются на разных уровнях и переживаются эмоции, «способствующие лучшему восприятию и запоминанию транслируемых образов и смыслов» [22, с. 71].

Вместе с тем важно отметить, что привлечение большего числа людей к тому или иному памятнику культуры и месту памяти несет, в частности, позитивный характер (создание новых рабочих мест, получение средств на содержание объекта за счет увеличения турпотока и, соответственно, продаж билетов, сувениров и т. д.). Но при этом появляются и специфические негативные последствия, игнорирование которых может привести к фатальным результатам, в том числе к изменению восприятия объекта культурного наследия и изменению памяти, которую он хранит. Таким образом, туризм, рассматриваемый сегодня как действенный инструмент трансляции памяти о тех или иных событиях, может превратиться в инструмент, дестабилизирующий устоявшиеся нарративы. Особенно важно учитывать негативные последствия туризма в осмыслении объектов культурного наследия, обладающих особой, символической значимостью.

МЕСТА ПАМЯТИ КАК ОБЪЕКТЫ ТУРИЗМА

Мощными аттракторами для разных категорий туристов становятся памятники, наделенные уникальным символическим капиталом. Особую значимость в контексте коммеморации обретают объекты, обладающие аутентичностью и историкоцентричностью, т. е. расположенные непосредственно на месте события и ориентированные на сохранение как собственно объекта, так и памяти о произошедшем. В основном это мемориалы, музеефицированные объекты и музейные комплексы, включающие исторические памятники и являющиеся своего рода универсальными символами. Таким образом, можно утверждать, что в подобных случаях сама память о событии становится культурно-историческим наследием, наделяет объекты таким статусом.

Например, в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО входят концлагерь Освенцим (Аушвиц-Биркенау, Польша; внесен в список под № 31 в 1979 г.) и Мемориал мира в Хиросиме (также известный как Купол Генбаку, Япония; внесен в список под № 775 в 1996 г.)¹. Оба объекта на официальном сайте Всемирного наследия ЮНЕСКО представлены как символы: Аушвиц — символ «человеческой жестокости по отношению к себе подобным» [24], а Мемориал мира — «яркий и мощный символ самой разрушительной силы, когда-либо созданной человечеством» [25]. И Аушвиц-Биркенау, и Купол Генбаку включены в список Всемирного наследия по одному критерию (vi), подразумевающему прямую или осязаемую связь «с событиями или живыми традициями, с идеями или верованиями, с художественными и литературными произведениями, имеющими выдающееся мировое значение», хотя обычно этот критерий используется в сочетании с другими [26].

Интересно, что советские буклеты-путеводители 1970-х гг. уже отмечали Освенцим (город, «название которого стало во всем мире синонимом жестокости и нечеловеческих страданий» [27]) как место, рекомендуемое для посещения туристами, приезжающими в Польшу: «...экспонаты музея, который находится на территории бывшего лагеря, и уцелевшие бараки рассказывают о преступлениях фашистов так, как не смогли бы рассказать сотни книг» [27]. По данным ежегодных отчетов о посещаемости мировых достопримечательностей Theme Index and Museum Index Reports, подготовленных транснациональной консалтинговой ком-

¹ Объект был внесен в список, несмотря на возражения со стороны КНР и США, указывающих на отсутствие исторического контекста в репрезентации объекта, при этом оба государства понимали под историческим контекстом разные аспекты [23].

панией АЕСОМ и Ассоциацией тематических развлечений (ТЕА), с 2018 г. Государственный музей Аушвиц-Биркенау входит в число 20 самых посещаемых музеев Европы [28], всего же за последние пять лет в Аушвице-Биркенау побывало более 6 млн человек, туристический поток постепенно восстанавливается после ограничений, вызванных пандемией COVID-19: 2,3 млн посетителей в 2019 г., 502 тыс. — в 2020 г., наконец, 1,7 млн в 2023 г. [28; 29]. Мемориальный музей мира в Хиросиме ежегодно привлекает более 1,7 млн туристов [30]. Можно заключить, что интерес аудитории к подобным мемориалам высок и стабилен.

Следует упомянуть об активности Государственного музея Аушвиц-Биркенау в медиапространстве, связанной с оценками тех или иных произведений массовой культуры, например книг или фильмов, действие которых разворачивается в нацистских концлагерях. Широкое освещение в СМИ получила критика таких популярных книг, как «Мальчик в полосатой пижаме» Дж. Бойна и «Татуировщик из Освенцима» Х. Моррис. По мнению представителей музея, в частности сотрудников исследовательского центра при музее, эти художественные произведения сильно искажают факты и формируют неверные представления об истории, следовательно, не могут быть рекомендованы для чтения тем, кто изучает или преподаёт историю холокоста².

В контексте отечественной истории таким объектом наследия, несомненно, является Государственный историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва» в Волгограде, в состав которого включены историко-мемориальный комплекс «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане (с 2014 г. — кандидат на внесение в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО как «символ героизма и патриотизма советского народа и дань памяти погибшим в великой битве на Волге, самом значимом сухопутном сражении в истории человечества, ставшем переломным моментом во Второй мировой войне» [32]), музей-панорама «Сталинградская битва», возведённый на историческом месте высадки в сентябре 1942 г. 13-й гвардейской стрелковой дивизии генерал-майора А.И. Родимцева, исторический заповедник — руины мельницы им. Грудина, в которой находился наблюдательный пункт командира гвардейского стрелкового полка И.П. Елина (кроме того, неподалёку находятся дом Павлова, Стена Родимцева и БК-13), и музей «Память», расположенный в подвальной части здания Центрального универмага, где размещался штаб немецкой армии

и где 31 января 1943 г. сдался в плен генерал-фельдмаршал Ф. Паулюс³.

Великая Отечественная война занимает особое место в коллективной памяти жителей России, воплощая культурный код прошлого, настоящего и будущего страны [33] и представляя собой сложившийся образ, определяемый в русскоязычной картине мира как «подвиг народа» и «священная война» [34]. Исследования показывают, что для всех основных возрастных групп победа в Великой Отечественной войне представляется важнейшим фактом XX в., память о котором должны хранить последующие поколения, и воспринимается как центральное в коллективной памяти россиян событие [35], а Волгоградская область — регион, который ассоциируется в первую очередь именно с Великой Отечественной войной в целом и Сталинградской битвой в частности. Память об этом сражении прочно вписана в социокультурное пространство Волгограда [36, с. 406–407]. Это событие воспринимается значимым не только в России, о чем свидетельствуют коммеморативные урбанизмы в разных странах. Например, по данным сервисов «Google Карты» и «Яндекс Карты», площадь Сталинградской Битвы и станция метро «Сталинград» есть в Париже (Франция), площади и улицы, названные в честь Сталинграда, существуют в Бордо, Лионе, Реймсе, Лиможе, Гренобле, Ницце, район Сталинград в Дижоне и др. Проспект Сталинграда есть и в историческом центре Брюсселя (Бельгия), иногда название в качестве неофициального используют для всего прилегающего района.

Без сомнения, музей-заповедник «Сталинградская битва» обладает всеми основными приметами места памяти — это и собственно место сражения, и мемориал, отличающиеся исключительным уровнем символизма, и музей, и своего рода иммерсивная инсталляция (панорама). Именно здесь можно наблюдать максимальное сближение истории и памяти, ориентированное на широкую аудиторию, которое позволяет представлять объект и как важнейшее мемориальное место локального и глобального уровня, и как место притяжения туристов, внутренних и въездных, со всей необходимой инфраструктурой и ресурсами для посетителей. В 2023 г. музей-заповедник «Сталинградская битва» стал вторым по посещаемости музеем России, приняв 3,6 млн посетителей и обогнав по этому показателю даже Эрмитаж⁴.

Отметим, что подобные места не только транслируют сложившиеся нарративы, но и генериру-

³ Музей-панорама «Сталинградская битва» (<https://stalingrad-battle.ru/about/>).

⁴ Музей-заповедник «Сталинградская битва» занял второе место по посещаемости в России // «Смотрим»: медиаплатформа. 17.01.2024. URL: <https://smotrim.ru/article/3757041> (дата обращения: 02.07.2024).

² См., например, публикации издания The Guardian (<https://www.theguardian.com/international>) по теме или исследование В. Витек-Малицкой [31].

ют собственные, обусловленные такими факторами, как уже обозначенные ранее аутентичность и историкоцентричность. Места, непосредственно связанные с наделенными особым символическим смыслом событиями, обладают своей уникальной атмосферой, вызывающей специфические эмоции и переживания. Они не исключены из окружающей среды, не превращены в экспонаты, воспринимающиеся обособленно и отвлеченно. Можно сказать, что такие места памяти обладают своей собственной памятью — памятью места, по выражению Д. Тригга [37], следовательно, они дают необходимый материальный фон для погружения в соответствующий концептуальный культурно-исторический контекст.

Связь собственно места с событием и тем, как это событие представлено в коллективной памяти, создает эффект своего рода удвоения памяти — имеющиеся аутентичное пространство с реальными сохранившимися объектами и знания о том, что именно здесь случилось, позволяют посетителям почувствовать себя в некоторой степени свидетелями происходившего и получить собственные воспоминания, встраиваемые в общий нарратив.

Материальное воплощение памяти и взаимодействие с ним помогает конструированию национальной идентичности, пониманию и своеобразному (со)переживанию туристами знаковых, символических моментов глобальной и локальной истории.

Успешное развитие рассмотренных выше локаций в качестве популярных туристических объектов все же заставляет обратить внимание на ряд потенциальных угроз. Большой туристический поток требует определенной инфраструктуры, которая зачастую не может быть обустроена на подобных объектах ввиду необходимости сохранения их исторического облика. Подобные объекты не могут обладать абсолютной физической доступностью, а при создании цифровых двойников теряется один из важнейших элементов — особая атмосфера аутентичности, способствующая ощущению присутствия, восприятию истории и, соответственно, памяти. Эффект «сверхтуризма», когда ту или иную локацию посещает чрезмерно большое число людей, может не только повлиять на восприятие места памяти, но и привести к чрезмерной нагрузке на объект, провоцировать неуместное для таких пространств поведение, особенно в случаях, когда место памяти связано с разным восприятием событий для прибывающих туристов, как, например, коммеморативное пространство периода Первой мировой войны на Галлипольском полуострове (Турция). Кроме того, влияние медиасферы и наделение места особым статусом (как объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО) зачастую вызывает повышенный интерес аудитории к нему, оставляя вне внимания туристов схожие, близкие по тематике объекты, обла-

дающие своей уникальной историей, которые тоже представляют собой места памяти. Например, ни один из мемориальных музеев, расположенных на местах бывших нацистских концентрационных лагерей в Польше, не является столь же посещаемым, как Аушвиц-Биркенау.

ПАРАДОКС «ИЗБЫТОЧНОЙ ПАМЯТИ»

Существующие формы туризма позволяют сегодня включать в качестве ресурса самые разные объекты культурно-исторического наследия. Помимо классического культурно-познавательного направления активно развиваются смежные с ним альтернативные виды, в том числе не только развлекательного толка или касающиеся определенных хобби. Например, так называемый dark-туризм, подразумевающий посещение мест, связанных или ассоциирующихся с трагедиями и смертью, включает в себя объекты, часто не воспринимаемые как значимый туристический ресурс, такие как места сражений, катастроф, мемориалы. Тем не менее подобные объекты способны превратиться в якорные точки на туристической карте того или иного региона и привлечь туда туристов, поскольку именно такое наследие нередко наиболее тесно связано с историей, имеет большое влияние на локальные культуру и идентичность, обладает значимым символическим капиталом.

А. Ассман справедливо указывает на то, что атмосферу многих «травматических» мест можно прочувствовать, только побывав там [12]. Соприкосновение с разной историей делает туризм важнейшим инструментом, способствующим не только сохранению собственно объекта, но и трансляции культурной памяти. Работа с нишевыми видами туризма способствует развитию объектов культурно-исторического наследия в соответствии со спецификой каждого из них, позволяя избежать стихийной коммодификации, ведущей к восприятию локальных культур и их истории исключительно как продукта или аттракциона.

Таким образом, места памяти, включая и их репрезентацию в медиасфере, дают возможность людям увидеть своими глазами свидетельства прошлого, актуализировать его в общественном и индивидуальном сознании. Особую роль здесь играет эмоциональная составляющая, усиливающая восприятие истории. Тем не менее нельзя отрицать и тот факт, что чрезмерный туристический интерес может не только способствовать трансляции важных памятных нарративов, но и размывать их, акцентируя внимание широкой аудитории на отдельных объектах и, соответственно, конкретной истории, фокусируя внимание лишь на одном воспоминании из многих.

Список источников

1. Кошман Л.В. Культурное наследие как фактор исторической памяти // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2011. № 5. С. 7–15.
2. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention // UNESCO. World Heritage Convention. 24 September 2023. 182 p. URL: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (дата обращения: 04.07.2024).
3. Sustainable Tourism Toolkit // UNESCO. World Heritage Convention. URL: <https://whc.unesco.org/en/sustainabletourismtoolkit/> (дата обращения: 04.07.2024).
4. Великая Н.М. Культурное развитие малых и средних городов России как фактор сохранения национальной идентичности // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 3. С. 240–253. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-240-253.
5. Урри Дж. Взгляд туриста и глобализация // Массовая культура: Современные западные исследования / пер. с англ. ; отв. ред. и предисл. В.В. Зверевой ; послесл. В.А. Подороги. Москва : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. С. 136–150.
6. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. С.Н. Зенкина. Москва : Новое издательство, 2007. 348 с.
7. The Invention of Tradition / ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 324 p.
8. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. М. Булгакова, А. Баулер, Б.С. Банковского, В. Флеровой, И. Гольденберга. Минск : Харвест, 1999. 1408 с.
9. Рикёр П. Память, история, забвение / пер. с франц. И.И. Блауберг, И.С. Вдовиной, О.И. Мачульской, Г.М. Тавризян. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
10. Ле Гофф Ж. История и память / пер. с франц. К.З. Акупяна. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. 303 с.
11. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
12. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
13. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок ; пер. с франц. Д. Хапаевой. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 328 с.
14. Шуб М.Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 4–11. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-1-4-11.
15. Шуб М.Л. Мемориальная идентичность в структуре локальной идентичности жителей промышленных городов Южного Урала // Дискурс-Пи. 2022. Т. 19, № 2. С. 72–87. DOI: 10.17506/18179568_2022_19_2_72.
16. Васильев А.Г. Культурная память / забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. Москва : Совпадение, 2012. С. 29–57.
17. Федотова Н.Г. Культурная память города: современные практики символизации прошлого // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 352–364. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-352-364.
18. Астафьева О.Н. Историческая память как ресурс культурной политики и формирование коллективной идентичности // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке. Москва : Совпадение, 2012. С. 95–114.
19. Николаи Ф.В. Культурная память в обществе потребления: взгляд М. Стёкен // Диалог со временем. 2014. Вып. 47. С. 251–256. URL: <https://roii.ru/r/1/47.17> (дата обращения: 04.07.2024).
20. Cole T. Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler : How History is Bought, Packaged and Sold. New York : Routledge, 1999. 214 p.
21. Haggard H.R. A Winter Pilgrimage : Being an Account of Travels through Palestine, Italy, and the Island of Cyprus, Accomplished in the Year 1900. London ; New York ; Bombay : Longmans, Green, and Co., 1901. 355 p.
22. Головашина О.В. Назад к представлениям: в поисках оснований для коллективной памяти // Социологическое обозрение. 2022. Т. 21. № 3. С. 59–83. DOI: 10.17323/1728-192x-2022-3-59-83
23. Inscription: Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome) (Japan) : Decision 20 COM VIII.C // UNESCO. World Heritage Convention. URL: <https://whc.unesco.org/en/decisions/2997/> (дата обращения: 04.07.2024).
24. Auschwitz Birkenau German Nazi Concentration and Extermination Camp (1940–1945) // UNESCO. World Heritage Convention. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/31> (дата обращения: 04.07.2024).
25. Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome) // UNESCO. World Heritage Convention. 6 August 2018. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/775> (дата обращения: 04.07.2024).
26. The Criteria for Selection // UNESCO. World Heritage Convention. URL: <https://whc.unesco.org/en/criteria/> (дата обращения: 04.07.2024).
27. Посетите Польшу / Главное управление по иностранному туризму при Совете министров СССР. Москва : Внешторгиздат, [б. г.]. № 17126.
28. Theme Index Report 2022 // AECOM. URL: <https://aecom.com/theme-index/> (дата обращения: 04.07.2024).
29. News. 1 million 670 thousand people visited the Memorial in 2023. 03.01.2024 // Memorial and Museum Auschwitz Birkenau. Former German Nazi Concentration

- and Extermination Camp. URL: <https://www.auschwitz.org/en/museum/news/1-million-670-thousand-people-visited-the-memorial-in-2023,1663.html> (дата обращения: 04.07.2024).
30. Hiroshima Peace Memorial (Atomic Bomb Dome) // Japan National Tourism Organization. URL: <https://www.japan.travel/en/spot/2202/> (дата обращения: 04.07.2024).
 31. Witek-Malicka W. Fact-checking “The Tattooist of Auschwitz” // Memoria : Memory. History. Education. 2018. № 14. P. 6–17. URL: <https://viewer.joomag.com/memoria-en-no-14-11-2018/0766192001543510530> (дата обращения: 04.07.2024).
 32. Mamayev Kurgan Memorial Complex “To the Heroes of the Battle of Stalingrad” // UNESCO. World Heritage Convention. URL: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5936/> (дата обращения: 04.07.2024).
 33. Андреева О.В. Великая Отечественная война в исторической памяти России // Россия в войнах и локальных военных конфликтах XX — начала XXI в. : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции (Стерлитамак, 28 сентября 2018 г.). Стерлитамак : Стерлитамакский филиал БашГУ, 2018. С. 5–11.
 34. Венедиктова Л.Н. Концепт «война» в языковой картине мира (сопоставительное исследование на материале английского и русского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004. 20 с.
 35. Баранова В.А., Донцов А.И. Коллективная память о событиях в России XX века в современном российском обществе // Человеческий капитал. 2017. № 11 (107). С. 76–82.
 36. Дулина Н.В. Культурная память как механизм идентификации в социокультурном пространстве города (на примере г. Волгограда) // XXII Уральские социологические чтения. Национальные проекты и социально-экономическое развитие Уральского региона : материалы Всероссийской научно-практической конференции (Екатеринбург, 17–18 марта 2020 г.). Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2020. С. 404–408.
 37. Trigg D. The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny. Athens : Ohio University Press, 2012. 347 p.

Cultural Tourism as a Resource for Memory Studies

Ekaterina D. Bugrova^a, Natalia B. Kirillova^b

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, 19 Mira Str., Yekaterinburg, 620002, Russia

^a ORCID 0000-0001-9304-1327; SPIN 9311-7978; ekaterina.bugrova@urfu.ru

^b ORCID 0000-0002-9187-7080; SPIN 5004-0339; urfo@bk.ru

Abstract. *The article is devoted to the comprehension of tourism as an important tool for the preservation of cultural and historical heritage and the transmission of collective memory. Cultural and historical heritage (both tangible and intangible) is a factor in strengthening national identity and maintaining collective memory, being at the same time one of the main tourist resources that allow us to get in touch with history and culture. The study of the phenomenon of tourism from the perspective of memory studies clearly demonstrates that the direct visit of tourists to significant historical sites with a high level of symbolic capital contributes to a better perception of the images of the past embedded in them, and the impressions and experiences help not only to remember the information, but also to feel their own belonging to a certain culture. The example of sites important in the context of global and local history, such as the Battle of Stalingrad Museum-Reserve (Volgograd), the Auschwitz-Birkenau State Museum (Auschwitz)*

and the Hiroshima Peace Memorial Museum, shows how places of memory become popular tourist destinations without being overly commodified and commercialized. Consequently, a targeted approach to the positioning of cultural and historical sites and working with niche types of tourism that reflect the characteristics of specific places of memory provide an opportunity to develop tourism as one of the key forms of actualizing the past. This helps to attract a wide audience to learn about their history through interaction with authentic sites, rather than solely through entertainment media, and also reduces the risk of loss of cultural and historical heritage, which makes it possible to consider areas remote from major cultural centers as promising destinations.

Key words: cultural and historical heritage, collective memory, identity, tourism, places of memory, actualization of the past, memory studies, applied cultural studies, cultural policy, cultural practices.

Citation: Bugrova E.D., Kirillova N.B. Cultural Tourism as a Resource for Memory Studies, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 348–357. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-348-357.

References

1. Koshman L.V. Cultural Heritage as a Factor of Historical Memory, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 8. Istoriya* [Moscow University Bulletin. Series 8. History], 2011, no. 5, pp. 7–15 (in Russ.).
2. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, *UNESCO. World Heritage Convention*. 2023, September 24, 182 p. Available

- at: <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (accessed 04.07.2024).
3. Sustainable Tourism Toolkit, *UNESCO. World Heritage Convention*. Available at: <https://whc.unesco.org/en/sustainabletourismtoolkit/> (accessed 04.07.2024).
4. Velikaya N.M. Cultural Development of Small and Medium-Sized Cities of Russia as a Factor of Preserving National Identity, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 3, pp. 240–253. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-240-253 (in Russ.).
5. Urry J. Globalising the Tourist Gaze, *Massovaya kul'tura: Sovremennye zapadnye issledovaniya* [Mass Culture: Modern Western Studies]. Moscow, Fond Nauchnykh Issledovaniy "Pragmatika Kul'tury" Publ., 2005, pp. 136–150 (in Russ.).
6. Halbwachs M. *On Collective Memory*. Moscow, Novoe Izdatel'stvo Publ., 2007, 348 p. (in Russ.).
7. Hobsbawm E., Ranger T. (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2013, 324 p.
8. Bergson H. *Creative Evolution. Matter and Memory*. Minsk, Kharvest Publ., 1999, 1408 p. (in Russ.).
9. Ricoeur P. *Memory, History, Forgetting*. Moscow, Izdatel'stvo Gumanitarnoi Literatury Publ., 2004, 728 p. (in Russ.).
10. Le Goff J. *History and Memory*. Moscow, Rossiiskaya Politicheskaya Ehntsiklopediya Publ., 2013, 303 p. (in Russ.).
11. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, 368 p. (in Russ.).
12. Assmann A. *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018, 328 p.
13. Nora P., Ozouf M., Puymège G., Winock M. *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, 1999, 328 p.
14. Shub M.L. Social, Collective, and Cultural Memory: A New Approach to the Definition of the Semantic Borders of Concepts, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 1, pp. 4–11. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-1-4-11 (in Russ.).
15. Shub M.L. Memorial Identity in the Local Identity Structure of Industrial Cities Residents in the Southern Urals, *Diskurs-Pi* [Discourse-Pi], 2022, vol. 19, no. 2, pp. 72–87. DOI: 10.17506/18179568_2022_19_2_72 (in Russ.).
16. Vasiliev A.G. Cultural Memory/Forgetting and National Identity: Theoretical Foundations of the Analysis, *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noi identichnosti Rossii v XXI veke* [Cultural Memory in the Context of Russian National Identity Formation in the 19th Century]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2012, pp. 29–57 (in Russ.).
17. Fedotova N.G. City's Cultural Memory: Modern Practices of Symbolizing the Past, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 4, pp. 352–364. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-352-364 (in Russ.).
18. Astafyeva O.N. Historical Memory as a Resource of Cultural Policy and the Formation of a Collective Identity, *Kul'turnaya pamyat' v kontekste formirovaniya natsional'noi identichnosti Rossii v XXI veke* [Cultural Memory in the Context of Russian National Identity Formation in the 19th Century]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2012, pp. 95–114 (in Russ.).
19. Nikolai F.V. Cultural Memory in a Consumerist Society: Review of M. Sturken's Work, *Dialog so vremenem* [Dialogue with Time], 2014, issue 47, pp. 251–256. Available at: <https://roii.ru/r/1/47.17> (accessed 04.07.2024) (in Russ.).
20. Cole T. *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler: How History Is Bought, Packaged and Sold*. New York, Routledge Publ., 1999, 214 p.
21. Haggard H.R. *A Winter Pilgrimage: Being an Account of Travels Through Palestine, Italy, and the Island of Cyprus, Accomplished in the Year 1900*. London, New York, Bombay, Longmans, Green, and Co. Publ., 1901, 355 p.
22. Golovashina O.V. Back to Representations: In Search of Grounds for Collective Memory, *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Russian Sociological Review], 2022, vol. 21, no. 3, pp. 59–83. DOI: 10.17323/1728-192x-2022-3-59-83 (in Russ.).
23. Inscription: Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome) (Japan): Decision 20 COM VIII.C, *UNESCO. World Heritage Convention*. Available at: <https://whc.unesco.org/en/decisions/2997/> (accessed 04.07.2024).
24. Auschwitz Birkenau German Nazi Concentration and Extermination Camp (1940–1945), *UNESCO. World Heritage Convention*. Available at: <http://whc.unesco.org/en/list/31> (accessed 04.07.2024).
25. Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome), *UNESCO. World Heritage Convention*. 2018, August 6. Available at: <http://whc.unesco.org/en/list/775> (accessed 04.07.2024).
26. The Criteria for Selection, *UNESCO. World Heritage Convention*. Available at: <https://whc.unesco.org/en/criteria/> (accessed 04.07.2024).
27. *Posetite Pol'shu* [Visit Poland]. Moscow, Vneshtorgizdat Publ., no. 17126.
28. Theme Index Report 2022, AECOM. Available at: <https://aecom.com/theme-index/> (accessed 04.07.2024).
29. News. 1 Million 670 Thousand People Visited the Memorial in 2023. *Memorial and Museum Auschwitz Birkenau. Former German Nazi Concentration and Extermination Camp*. 2024, January 3. Available at: <https://www.auschwitz.org/en/museum/news/1-million-670-thousand-people-visited-the-memorial-in-2023,1663.html> (accessed 04.07.2024).
30. Hiroshima Peace Memorial (Atomic Bomb Dome), *Japan National Tourism Organization*. Available at: <https://www.japan.travel/en/spot/2202/> (accessed 04.07.2024).
31. Witek-Malicka W. Fact-Checking "The Tattooist of Auschwitz", *Memoria: Memory. History. Education*, 2018, no. 14, pp. 6–17. Avail-

- able at: <https://viewer.joomag.com/memoria-en-no-14-11-2018/0766192001543510530> (accessed 04.07.2024).
32. Mamayev Kurgan Memorial Complex “To the Heroes of the Battle of Stalingrad”, *UNESCO. World Heritage Convention*. Available at: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5936/> (accessed 04.07.2024).
 33. Andreeva O.V. The Great Patriotic War in the Historical Memory of Russia, *Rossiya v voynakh i lokal'nykh voennykh konfliktakh XX — nachala XXI v.: sbornik materialov Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Sterlitamak, 28 sentyabrya 2018 g.)* [Russia in Wars and Military Conflicts of the 20th and Early 21st Centuries: Proceedings of All-Russian Scientific and Practical Conference (Sterlitamak, September 28, 2018)]. Sterlitamak, Sterlitamaskii Filial BashGU Publ., 2018, pp. 5–11 (in Russ.).
 34. Venediktova L.N. *Kontsept “voina” v yazykovoi kartine mira (sopostavitel'noe issledovanie na materiale angliiskogo i russkogo yazykov)* [The Concept of “War” in the Linguistic Picture of the World (Comparative Study Based on the Material from English and Russian Languages)], Cand. philos. sci. diss. abstr. Tyumen, 2004, 20 p.
 35. Baranova V.A., Dontsov A.I. Collective Memory of Events of Russia of the 20th Century in the Modern Russian Society, *Chelovecheskii kapital* [Human Capital], 2017, no. 11 (107), pp. 76–82 (in Russ.).
 36. Dulina N.V. Cultural Memory as a Mechanism of Identification in the Socio-Cultural Space of the City (On the Example of Volgograd), *XXII Ural'skie sotsiologicheskie chteniya. Natsional'nye proekty i sotsial'no-ehkonomicheskoe razvitie Ural'skogo regiona: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Ekaterinburg, 17–18 marta 2020 g.)* [The 22nd Ural Sociological Readings. National Projects and Socio-Economic Development of the Ural Region: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Yekaterinburg, March 17–18, 2020]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2020, pp. 404–408 (in Russ.).
 37. Trigg D. *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*. Athens, Ohio University Press Publ., 2012, 347 p.

НОВИНКА



Культурология в условиях вызовов XXI века: новые тренды в образовании : монография / О.Н. Астафьева, Н.Б. Кириллова, О.В. Шлыкова [и др.] ; научный редактор Н.Б. Кириллова ; Министерство науки и образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2024. 242 с.

В коллективной монографии рассматриваются теоретические и прикладные аспекты культурологии как науки и учебной дисциплины в системе общих проблем гуманитарного знания. Глобализация и цифровизация как главные вызовы XXI в. трансформировали всю систему высшего образования, способствуя появлению в его структуре новых направлений, которые влияют на его аксиологическую, онтологическую, мировоззренческую функции.

В книге три раздела, каждый из которых дополняет и логично продолжает предыдущий. В первом разделе рассматриваются векторы культурологического образования в эпоху глобальных трансформаций. Осмысление новых подходов к вопросам культурной политики современной России (О.Н. Астафьева) позволяет выявить динамику культурологического образования через анализ его аксиологической и мировоззренческой функций (О.В. Шлыкова), а также проблемное поле современного культурологического знания (Н.Б. Кириллова). Особое место в первом разделе занимают вопросы сохранения культурно-исторической памяти в контексте изучения *memory studies* (Н.Г. Федотова) и роль народной художественной культуры в системе современного образования и воспитания (С.А. Ситникова).

Во втором разделе в центре внимания исследователей – вопросы изучения искусства и новых цифровых технологий в системе современного гуманитарного образования в вузе.

Объект исследования в третьем разделе – социальные практики в культурологическом измерении. Здесь рассматриваются реалии жизни современного музея как фактора сохранения культурной памяти и новой модели коммуникации (П.А. Ляпустина, Н.Б. Кириллова), репрезентация археологического наследия в общественном сознании на примере культурного памятника III–II тысячелетия до н. э. Аркаим (Л.Б. Зубанова), региональная культура в контексте сохранения историко-культурного наследия и развития позитивной гражданской идентичности (И.Я. Мурзина), роль традиционного народного искусства и способы его продвижения (Л.В. Резанов).

П.Г. БЫЛЕВСКИЙ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КАК ФАКТОР БЕЗОПАСНОСТИ ДОВЕРЕННОГО ПУБЛИЧНОГО ИНТЕРНЕТА

Павел Геннадиевич Былевский,
Московский государственный лингвистический
университет,
кафедра информационной культуры
цифровой трансформации,
кафедра международной
информационной безопасности,
доцент
Остоженка ул., д. 38, стр. 1, Москва, 119034, Россия

кандидат философских наук
ORCID 0000-0002-0453-526X; SPIN 2014-8954
pr-911@yandex.ru

Реферат. В статье рассматривается проблема безопасности поиска в современных публичных компьютерно-сетевых ресурсах достоверных, полных источников, их качественного библиографического описания. Актуальность обусловлена «цифровой трансформацией», стремительным распространением с 2010-х гг. компьютерно-сетевых технологий на все отрасли, а также быт; резким и значительным увеличением количества и разнообразия электронных баз данных (библиотек); превращением большинства человечества в пользователей в каждодневном многочасовом режиме. Проявились объективные международные и национальные болезни роста стандартизации, упорядочивания, структуризации баз данных, развития систем индексации и поисковых публичных сетевых сервисов, средств верификации электронных документов.

С 2014 г. и еще позже с 2022 г. проблему обострили сокращение международного сотрудничества в компьютерно-сетевых технологиях, антирос-

сийские санкции недружественных стран, нарушение российского законодательства глобальными цифровыми корпорациями, скачкообразное усиление киберпреступности и информационного противоборства в Интернете. Увеличились возможности злоумышленников, которые, эксплуатируя уязвимости, уменьшали доступ массовых пользователей к достоверным электронным документам в трансграничных интернет-коммуникациях. Возросли возможности, обусловленные релятивистским пониманием истины, фабрикацией и трансляцией фальсифицированных сведений, фальшивых новостей, дезинформацией, использованием все новых средств «социальной инженерии» (мошенничества, манипуляции сознанием), угрожающих гражданам и национальным интересам России.

Новизна исследования заключается в комплексном применении теоретико-культурной гносеологии (культуры познания) и методологии информационной безопасности (противодействия преднамеренным попыткам ввести в заблуждение). Сравнительный анализ выявил существенные отличия российских государственных электронных библиотек, систем документооборота, реестров и услуг от негосударственных, а также зарубежных публичных интернет-ресурсов и сервисов. Результат исследования — вывод о важности преобладания существенных интересов массового пользователя государственных российских библиотек и электронных сервисов. Сформулированы рекомендации о предпочтительности применения этого опыта при создании и модернизации российских публичных негосударственных цифровых баз данных, библиотек, сервисов, а также о развитии стандартизации на его основе.

Ключевые слова: информационная безопасность, культурная гносеология, истинное познание, публичный Интернет, электронные библиотеки, электронный документ, доверенная среда, верификация документов, цифровая трансформация, фейк-новости, дезинформация, социальная инженерия.

Для цитирования: Былевский П.Г. Библиографическая культура как фактор безопасности доверенного публичного Интернета // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 358–366. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-358-366.

Проблема повышения массовой библиографической культуры [1] при работе с ресурсами публичного Интернета, умения находить качественные источники и распознавать ложные сведения актуализировалась с 2014 г., но еще более остро с 2022 г., с усилением тенденций дезинформации, фальсификации, «социальной инженерии» [2]. Объективные трудности развития компьютерно-сетевых технологий (формирования и структурирования ресурсов, источников и справочно-поисковых сервисов [3]) были дополнены преднамеренным противодействием истинному познанию, манипуляциями сознанием (под видом «рекомендательных сервисов» [4]) и упрощением личности массового пользователя [5]. В интернет-коммуникациях появился комплекс новых социально-культурных трансграничных угроз [6]: антироссийская дискриминация в массовых публичных цифровых сервисах, цензура и дезинформация в прессе, создание деструктивных и экстремистских сообществ в социальных сетях, «социальная инженерия».

Сформировалась задача не только ограничивать доступ в российском публичном Интернете к небезопасным сервисам и документам [7], но и создавать национальную доверенную систему электронного документооборота (в том числе в области культуры — книг, периодических изданий, текстов, изображений, звуко-, видеозаписей и др.). Для решения указанной задачи востребован отечественный успешный государственный опыт создания доверенного электронного документооборота при цифровизации, в особенности публичных интернет-сервисов библиотек [8]. Необходимо также повышение массовой культуры работы с источниками, умения распознавать фальсификации не только в публичном Интернете. Философско-методологический анализ способен помочь раскрыть как прикладное значение, так и фундаментальный смысл библиографического описания источников в публичном Интернете: как для истинного познания, так и для обеспечения информационной безопасности.

СТИХИЙНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ «БЕСКУЛЬТУРЬЯ БЕЗОПАСНОСТИ» ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ ИНТЕРНЕТА

Особенности становления публичного Интернета, в том числе его российского сегмента, в 1990–2000 гг. породили у складывавшейся массовой пользовательской аудитории ряд иллюзий, как будто специально стимулировавшихся. Технологии Web 1.0 открыли массовой аудитории возможности практически бесплатного удобного доступа с персональных компьютеров к разнообразным электронным документам (текстовым, а затем изображениям, звуко- и видеозаписям). В результате широко распространились заблуждения о близости потребительского «цифрового коммунизма» и нового, более высокого уровня «свободы доступа к информации». Складывалось представление о текстовых поисковых сервисах как о «машине знаний», будто бы помогающей найти на любой вопрос правильный ответ, наилучший из известных. Массово формировалось не просто некритическое восприятие, но и завышенное доверие к источникам в публичном Интернете в сравнении с традиционными бумажными. Актуализировался, но не был решен и даже не поставлен вопрос о необходимости библиографической культуры работы с интернет-источниками, в том числе в аспекте обеспечения информационной безопасности.

С философской точки зрения такие массовые настроения граждан можно было квалифицировать как излишнюю доверчивость к техническому прогрессу, который будто бы сам по себе способен полностью решать, а не обострять социально-культурные проблемы. Однако в рамках генерального политического курса 1990-х гг. на включение России в «западную цивилизацию», в том числе технологически, безопасность Интернета удовлетворительно обеспечивалась лишь на уровне защиты каналов специальной связи и государственной тайны, но не граждан-пользователей. Издержки отсутствия государственной политики по формированию массовой культуры информационной безопасности начали проявляться позднее, по мере превращения публичного Интернета в наиболее влиятельное средство массовой коммуникации.

Появление к 2010-м гг. «интерактивного» Интернета (Web 2.0) открыло всем пользователям возможности свободного общения на интернет-ресурсах: не только ставить оценки, писать комментарии к публикациям других, участвовать в открытых дис-

куссиях, но и самим выступать в качестве лидеров общественного мнения и журналистов. Создание и ведение на публичных интернет-площадках (сайтах, социальных сетях и мессенджерах) сообществ, групп, блогов, каналов, периодическая публикация новых материалов позволяли гражданам-пользователям зарабатывать известность, влияние и хорошие деньги. Такие плоды «интерактивности» укрепляли иллюзии о роли личности в Интернете, способствовали еще более широкому распространению и усилению массового некритического доверия к публичному Интернету, его ресурсам и размещенным на них документам.

Главным фактором расширения и усиления некритического доверия к публичному Интернету, вплоть до формирования зависимости, стала цифровая трансформация 2010-х гг., перспективы формирования Web 3.0. Основным технологическим фактором послужили персональные мобильные компьютерные устройства (планшеты, смартфоны и другие гаджеты) и покрытие населенных территорий беспроводным широкополосным доступом к Интернету. В пользователей Интернета превратилось большинство человечества, ежедневное время профессионального и бытового использования стало исчисляться часами. Работа и общение в публичном Интернете превратились в одну из важнейших потребностей граждан, оказавшись тесно связанными с базовыми, существенными, мировоззренческими ценностями. По мере того как практически все граждане стали многочасовыми ежедневными пользователями, публичный Интернет начал резко монетизироваться, превращаться в крупнейший и главный рынок рекламы, прямого и скрытого маркетинга, управления массовым сознанием, политическими предпочтениями и общественной активностью.

Недостатки прежнего национального регулирования публичного Интернета и угрозы низкой массовой культуры информационной безопасности проявились в результате деструктивных вмешательств социальных сетей, базирующихся в США, во внутреннюю политику суверенных государств. Эти глобальные цифровые сервисы сыграли заметную роль в подготовке и проведении серии государственных переворотов на Ближнем Востоке в ходе «арабской весны» 2010–2011 гг., массовых беспорядков на Болотной площади в Москве в 2012 г. и других протестных акций в последующее время [9].

Переломными оказались начавшиеся в 2014 г. и усиливающиеся с 2022 г. антироссийские санкции недружественных государств, введение глобальными социальными сетями и видеохостингами, базирующимися в США, жесткой цензуры, удаление публикаций и аккаунтов российской государственной прессы и официальных лиц. Остро встала проблема баланса преимуществ и рисков организационно-тех-

нической трансграничности Интернета как с точки зрения национальных интересов и социально-культурной идентичности [10], так и в отношении соответствующей гуманитарной культуры пользователей [11], эффективного решения ими своих задач при обеспечении информационной безопасности.

Проявились недостатки преувеличения значения организационно-технологического и рыночного финансово-экономического подходов, будто бы достаточных для решения проблем развития общества и человека, а также недооценки роли социально-культурных аспектов и философской экспертизы. Стал востребован методологический анализ существенных аспектов функционирования и использования публичного Интернета, его ресурсов и их содержания: возможностей подделки документов (источников) и реквизитов организаций, а также анонимности, маскировки и подмены личностей пользователей, авторов, владельцев и администраторов интернет-ресурсов, поставщиков цифровых сервисов.

ФИЛОСОФСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИНФОРМАЦИОННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ ДОКУМЕНТОВ

Важнейшей функцией интернет-коммуникаций как самой массовой международной компьютерной сети является ее использование в качестве технического средства познавательной деятельности: пользователи ищут источники — документы, помогающие выработать истинное (полное, достоверное и т. п.) знание [12] об интересующем предмете. Для того чтобы лучше понять специфику рисков познания посредством современных интернет-коммуникаций, проанализируем их сходства и различия с такими традиционными средствами познания, как бумажные печатные документы и их собрания, библиотеки. Применяемая методология анализа, используемая при структурировании совокупности документов, может быть распространена и на другие виды документов и их собраний [13] (изображений, звуко- и видеозаписей и др.).

С точки зрения философской гносеологии как науки о познании письменность, вне зависимости от используемых материалов и инструментов, является таким же техническим средством совместной познавательной деятельности людей, как и речь. Интересно, что технические средства общения (неживые предметы, процессы вне человека) присутствуют

и в речи, и в письменности. В речи — это звуковые колебания воздушной среды, в письменности — материал, на котором производится надпись (печать), и используемые при этом орудия (перо, печатный станок). Речь позволяет осуществлять совместное познание при непосредственном общении в режиме реального времени, а письменность (происходя из рисунка) преодолевает эту ограниченность: полученное ранее знание фиксируется в предмете, позволяя использовать его результаты позже, без привязки к одновременному присутствию соучастников познания в одном месте.

Проблематика истинного познания включает две основные причины возможных ошибок: сложность, изменчивость, противоречивость познаваемой реальности и противодействие, обусловленное конфликтом интересов. Философская методология позволяет определить познание как совместную человеческую деятельность, осуществляемую и при непосредственном общении в режиме реального времени, и при разделении во времени и пространстве, благодаря использованию в познании документов, т. е. предметов, фиксирующих в понятном виде ранее полученные знания. Документы на интернет-ресурсах отличаются от традиционных бумажных библиотек (равно как от рисунков, фотографий, звукозаписей на грампластинках и магнитофонных лентах, кинолент) только фиксацией содержания (знаний) в цифровом виде посредством электронно-вычислительных машин.

С точки зрения роли технологий, средств фиксации знаний в человеческом познании применительно к интернет-коммуникациям, в компьютерно-сетевых технологиях меняются только материал и инструменты [14]. На смену перу, чернилам и бумаге (печатному станку и т. д.) приходят клавиатура и персональное компьютерное устройство; способом сетевой передачи электронных цифровых документов вместо пешей, конной и голубиной почты становится проводная или беспроводная связь. Главными субъектами совместной познавательной деятельности остаются люди: авторы и читатели документов и, косвенно, создатели и работники собственно интернет-коммуникаций (поставщики цифровых сервисов). Интернет-коммуникации как современное высокотехнологичное средство открывают намного более широкие возможности повышения эффективности познания, которые, однако, обременены и новыми рисками получения ложных знаний. В области компьютерно-сетевых технологий и их применения риски намеренного противодействия истинному познанию (не ошибочности, а ложности) относятся к области информационной безопасности.

При использовании документов как технических средств фиксации знаний в совместном познании воспроизводятся риски и ошибок, и ложности (фальсификации документов и т. п.). В ходе

исторической практики были выработаны комплексы средств минимизации указанных рисков. С одной стороны, это правила документирования, документооборота, ведения архивов и упорядочивания собраний предметов, организации библиотечного дела. С другой — защита от подделок, верификации документов [15], установление подлинности, авторства [16] и т. д. (включая юридически значимые действия). Вырабатываются своды правил, стандарты систематизации, справочно-поисковой библиотечной работы с рукописными и печатными источниками, а также иными собраниями документов (и предметов культуры других типов).

Развитие этой нормативной базы и соответствующих практик применительно к созданию и использованию, включая защиту электронных цифровых документов, систем электронного документооборота, закрытых и публичных электронных библиотек [17] требует решения сложного комплекса методических, организационно-технических и других вопросов, но не является непреодолимой методологической проблемой. Примерами наиболее развитых и эффективных решений можно назвать государственный электронный документооборот, включая публичные услуги, в том числе в области библиотечного дела [18].

Может представляться аксиоматичной польза проекции, распространения этих практик и нормативных документов на другие виды собраний электронных документов, описывающих практически любые совокупности предметов, явлений, событий, процессов и т. п. (библиотек, баз данных и др.). Однако «аксиоматичные» средства упорядочивания электронных документов, создания и настройки справочно-поисковых сервисов в публичном Интернете не просто игнорируются, но и совсем не соблюдаются [19]. Ярким и показательным примером может служить широко распространенное отсутствие публично доступных идентификаторов электронных документов, позволяющих установить авторство, место, время, обстоятельства его создания, объем и другие характеристики, существенные для истинного познания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ КАК ФАКТОР ДОВЕРЕННОГО ПУБЛИЧНОГО ЭЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБОРОТА

Следует отметить, что перечень библиотечных идентификаторов имеет не только прикладное, но и важное фундаментальное значение (по аналогии с персональными данными граждан). Параметры библиографического

описания, соответствуя установленным нормам, представляют принципы упорядочивания, структурирования накопленного в документах знания, структурно-функциональной динамики познавательно-практической деятельности, отраслей и профессий, закономерностей и последовательностей познаваемой реальности. Минимальный обязательный перечень библиографических идентификаторов письменного документа включает область заглавия и сведения об ответственности, место публикации, имя изготовителя и др. Библиографическое описание периодического издания состоит из его наименования, года (даты) публикации, объема в страницах¹.

За пределами регулируемого государством электронного документооборота даже минимальное прикладное библиографическое описание документов не является обязательным и не распространено на публичные интернет-ресурсы. Могут отсутствовать существенные для понимания смысла документа параметры: сведения об ответственности, авторство, публикатор или издатель, место и дата публикации и т. п. Также эти идентификаторы могут быть ошибочными или поддельными. Недостаток пользовательской культуры проявляется в мнении, что для ссылки на документ достаточно указать URL (адресную строку из букв, цифр и символов, которая означает не существенные содержательные идентификаторы, а лишь режим сетевого доступа к странице электронного документа и его условное обозначение, к тому же только на момент обращения). Низкая библиографическая культура владельцев, создателей и администраторов таких интернет-ресурсов дополняется «библиографическим бескультурьем» пользователей, не способных оценить достоверность электронного документа даже по простым формальным параметрам описания, их наличию или отсутствию.

«Идентификационное бескультурье» владельцев публичных интернет-ресурсов маскируется массовыми иллюзиями мнимых преимуществ анонимности пользователей, включая возможности «псевдонимов», размещения любой иллюстрации в качестве своего «портрета» и иных средств «подделки личности». Конечно, проведение оперативно-розыскных мероприятий в ходе расследования компьютерных инцидентов и преступлений позволяет установить и доказать авторство тех или иных действий. Анонимность пользователей публичного Интернета иллюзорна, но провоцирует злоумышленников на различные правонарушения: хулиганство, оскорбле-

ния, клевету, мошенничество, «социальную инженерию», дезинформацию, фальсификацию истории и т. д. [20]. За пределами государственного электронного документооборота пока нет публичных возможностей для обычных граждан непосредственно установить подлинное «авторство» действий, совершаемых пользователем под чужим именем или псевдонимом, использующим аккаунт другого человека.

Мнимая и мало что решающая анонимность пользователей маскирует подлинную анонимность владельцев, создателей, администраторов глобальных цифровых платформ и сервисов, а также отсутствие удовлетворительного библиографического описания документов на публичных интернет-ресурсах. «Преимущества» анонимности пользователей можно характеризовать как небезопасную массовую иллюзию, специально культивируемую влиятельными субъектами публичного Интернета — базирующимися в США глобальными цифровыми корпорациями, разработчиками оборудования и программного обеспечения, поставщиками сервисов социальных сетей и платформ блогов [21]. Намеренное смещение вещей (программного обеспечения, компьютерного оборудования) и пользователей (напоминающее давно и широко укоренившееся в «глобальной теории культуры» уподобление людей и животных [22]) также проявляется в согласии с «философией искусственного интеллекта», в попытках представить языковые генеративные сервисы (GPT) как диалог с человеком, а роботов-ботов — людьми-пользователями [23] и т. д.

В силу трансграничности публичного Интернета глобальные цифровые корпорации могут нарушать чужой суверенитет: не соблюдать национальное законодательство, манипулировать общественным сознанием граждан других стран, действуя на их территории, в их доменных зонах и на языках их народов. Произвольно изменяемые «пользовательские соглашения» могут не соответствовать национальному законодательству и представлять собой феномен «цифровой глобальной диктатуры». Примерами являются факты политической цензуры в адрес российских официальных лиц и государственной прессы, а также граждан, ведущих блоги, кампании «фальшивых новостей» и дезинформации, «вмешательства в выборы» органов власти [24].

Средствами обеспечения «цифрового культурного суверенитета» в публичном Интернете являются «черная», «белая» и «серая» зоны. С одной стороны, это ограничения в отношении деструктивных ресурсов: обязательная пометка автора публикации или владельца сайта, что они нарушают российское законодательство, признаны судом иностранными агентами и т. п., блокировка доступа, разделение доменных имен и другие меры. С другой стороны, производится расширение «доверенного сектора», включая сайты государственных органов

¹ ГОСТ Р 7.0.100—2018. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200161674> (дата обращения: 30.07.2024).

и зарегистрированных организаций, прессы, социальных сетей и платформ блогов.

Для интернет-ресурсов «доверенного сектора» важны не только достоверные сведения о юридических лицах и персональные данные граждан — владельцев, сотрудников, авторов и др. Востребована стандартизация библиографического описания документов, с которыми работают пользователи как для юридических целей, так и для прозрачности авторства совершаемых действий и других существенных содержательных параметров. Работа по расширению доверенной («белой») зоны предполагает постепенное сокращение «серой», повышение владельцами остальных интернет-ресурсов библиографической культуры описания публичных документов. Важным направлением этой работы является повышение массовой культуры пользователей [25]: формирование умений и привычки не доверять электронным документам без правильного библиографического описания, использовать его для корректных ссылок на источники.

ВЫВОДЫ

Проведенное исследование позволило выявить два вида препятствий истинному познанию в публичном Интернете, связанных с неудовлетворительным библиографическим описанием электронных документов. Первый — объективные трудности упорядочивания все большего количества различных интернет-ресурсов и справочно-поисковых сервисов. Второй — риски преднамеренного противодействия установлению истины: автоматизация манипулирования сознанием, дезинформация, фейк-новости, фальсификация истории, «социальная инженерия», клевета и т. п. Негативными факторами выступают отсутствие обязательной стандартизации библиографического описания документов для негосударственных владельцев интернет-ресурсов, обеспеченной государственным регулированием², и низкая массовая библиографическая культура пользователей Интернета. Отсутствие минимального обязательного перечня существенных идентификаторов документов в публичном Интернете можно расценивать как болезнь роста того же порядка, что и возможности в Интернете анонимности и «поддельных личностей» пользователей и зарубежных владельцев ресурсов и поставщиков сервисов.

² ГОСТ Р 7.0.108—2022. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографические ссылки на электронные документы, размещенные в информационно-телекоммуникационных сетях общие требования к составлению и оформлению // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200184301> (дата обращения: 30.07.2024).

Для решения рассмотренной проблемы в качестве меры информационной безопасности считаем целесообразным разработку, введение и установление обязательности использования минимального библиографического описания документов в публичном Интернете, постепенное расширение его «белой зоны» с распространением удовлетворительной библиографии с государственных ресурсов на остальные. В качестве мер государственного регулирования могут быть рекомендованы разработка и принятие стандарта библиографического описания интернет-ресурсов и публикуемых документов Федеральным агентством по техническому регулированию и метрологии (Росстандартом). Минимальный перечень норм данного стандарта (указание ответственности — автора, публикатора, даты и места публикации) должен быть вменен в качестве требования владельцам публичных интернет-ресурсов (сайтов). Доведение до сведения владельцев публичных интернет-ресурсов норм библиографического описания публикуемых документов и проведение контрольно-надзорных мероприятий функционально наиболее близки и могут быть делегированы Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзору). Это ведомство уже осуществляет подобную деятельность в отношении публичного описания средств массовой информации и издательств их владельцами.

Необходимо также повышение массовой библиографической культуры пользователей в первую очередь в образовательных организациях разных ступеней. Данную культуру предлагается определить как осознанную привычку предварительно оценивать качество публичного источника в Интернете по наличию сведений об авторстве, публикаторе, времени и месте публикации, а также сопровождать подобным описанием собственные публикации. Формирование массовой культуры библиографического описания рекомендуется осуществлять методическими средствами в образовательной системе, начиная с обучения чтению и письму в школе, продолжая совершенствование в среднем специальном и высшем образовании, включая профильное повышение квалификации преподавателей и педагогов.

Список источников

1. Савина И.А. Информационная и библиографическая культуры в свете государственной культурной политики Российской Федерации // Культурная жизнь Юга России. Приложение. 2015. № 1 (1). С. 54–58.
2. Aspernäs J., Erlandsson A., Nilsson A. Misperceptions in a post-truth world: Effects of subjectivism and cultural relativism on bullshit receptivity and conspiracist ideation // Journal of Research in Personality. 2023. Vol. 105. ID 104394. DOI: 10.1016/j.jrp.2023.104394.

3. Maillé P., Maudet G., Simon M., Tuffin B. Are Search Engines Biased? Detecting and Reducing Bias using Meta Search Engines // *Electronic Commerce Research and Applications*. 2022. ID 101132. DOI: 10.1016/j.eelerap.2022.101132.
4. Hilbert M., Thakur A., Flores P.M., Zhang X., Bhan J.Y., Bernhard P., Ji F. 8–10% of algorithmic recommendations are “bad”, but... an exploratory risk-utility meta-analysis and its regulatory implications // *International Journal of Information Management*. 2024. Vol. 75. ID 102743. DOI: 10.1016/j.ijinfomgt.2023.102743.
5. Hasani J., Chashmi S.J.E., Firoozabadi M.A., Noory L., Turel O., Montag Ch. Cognitive emotion regulation mediates the relationship between big-five personality traits and internet use disorder tendencies // *Computers in Human Behavior*. 2024. Vol. 152. ID 108020. DOI: 10.1016/j.chb.2023.108020.
6. Chang H.-T., Tsai F.-Ch. A Systematic Review of Internet Public Opinion Manipulation // *Procedia Computer Science*. 2022. Vol. 207. P. 3159–3166. DOI: 10.1016/j.procs.2022.09.373.
7. Богатов А.В., Самойленко Д.Н. Особенности распространения, методы и технологии противодействия распространению ложной информации в электронных СМИ в национальных сегментах сети Интернет // *Вестник современных цифровых технологий*. 2023. № 14. С. 42–53.
8. Шрайберг Я.Л. Электронные библиотеки как главная структурная компонента электронного библиотековедения // *Научные и технические библиотеки*. 2023. № 12. С. 66–96. DOI: 10.33186/1027-3689-2023-12-66-96.
9. Бродовская Е.В., Давыдова М.А., Младенович М. Мобилизация политического протеста в российском сегменте социальных медиа (2021): триггеры, аудитория, каналы коммуникации // *Вестник Московского университета. Серия 12: Политические науки*. 2023. № 1. С. 24–49. DOI: 10.55959/MSU0868-4871-12-2023-1-1-24-49.
10. Волхонская Е.Н., Никонорова Е.В., Шibaева Е.А. Междисциплинарный дискурс и совершенствование наукометрических показателей — тренды развития журнала «Библиотековедение» // *Библиотековедение*. 2023. Т. 72, № 4. С. 370–383. DOI: 10.25281/0869-608X-2023-72-4-370-383.
11. Малинецкий Г.Г. Культура, гуманитарное знание и теория самоорганизации // *Обсерватория культуры*. 2021. Т. 18, № 4. С. 340–351. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-340-351.
12. Сироткин Л.Ю. Об истинности, достоверности и обоснованности научных понятий в гуманитарном познании // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2023. № 4. С. 108–114.
13. Протасевич А.Р. Культурное картирование в условиях цифровой экономики // *Обсерватория культуры*. 2022. Т. 19, № 4. С. 350–359. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-4-350-359.
14. 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.
15. Буланов А.В., Буланов В.А., Буланова Т.А., Кудряшова А.Ю., Чантурия Г.Т. Вопросы обеспечения достоверности информации из интернет-ресурсов // *Промышленные АСУ и контроллеры*. 2023. № 3. С. 17–23. DOI: 10.25791/asu.3.2023.1422.
16. Elali F.R., Rachid L.N. AI-generated research paper fabrication and plagiarism in the scientific community // *Patterns*. 2023. Vol. 4, iss. 3. 100706. DOI: 10.1016/j.patter.2023.100706.
17. Вибе И.Н., Шилов Д.Н. Научная электронная библиотека ELibrary как библиографический ресурс // *Библиография и книговедение*. 2021. № 3. С. 122–130.
18. Шрайберг Я.Л., Линдеман Е.В. Государственная публичная научно-техническая библиотека России: прошлое, настоящее, будущее. (К 65-летию со дня основания) // *Научные и технические библиотеки*. 2023. № 10. С. 186–214. DOI: 10.33186/1027-3689-2023-10-186-214.
19. Воронов С.А., Сидоров И.А. Механизмы поисковой системы Google, используемые в информационном противоборстве // *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Информационные технологии*. 2021. Т. 19, № 1. С. 26–38. DOI: 10.25205/1818-7900-2021-19-1-26-38.
20. Schwartz S.A. Consciousness, and the weaponization of lies // *Explore*. 2022. Vol. 18, iss. 4. P. 392–394. DOI: 10.1016/j.explore.2022.06.012.
21. Тимофеев С.В. Цифровые монополии: задачи и перспективы законодательного антимонопольного регулирования // *Вестник РГГУ. Серия: Экономика. Управление. Право*. 2022. № 4. С. 109–120. DOI: 10.28995/2073-6304-2022-4-109-120.
22. Whiten A. Blind alleys and fruitful pathways in the comparative study of cultural cognition // *Physics of Life Reviews*. 2022. Vol. 43. P. 211–238. DOI: 10.1016/j.plprev.2022.10.003.
23. Былевский П.Г. Культурологическая деконструкция социально-культурных угроз ChatGPT информационной безопасности российских граждан // *Философия и культура*. 2023. № 8. С. 46–56. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.8.43909.
24. Бродовская Е.В., Парма Р.В., Лукушин В.А., Давыдова М.А. Практика манипулятивного эффекта поисковых систем в ходе избирательной кампании 2021 г. в России // *Вестник Московского университета. Серия 12: Политические науки*. 2022. № 4. С. 73–86.
25. Волнов И.Н., Малинецкий Г.Г. Развитие культуры и императивы новой реальности // *Обсерватория культуры*. 2023. Т. 20, № 5. С. 452–465. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-5-452-465.

Bibliographic Culture as a Factor of Security of Trusted Public Internet

Pavel G. Bylevskiy

Moscow State Linguistic University,
38 Ostozhenka Str., bld. 1, Moscow, 119034, Russia
ORCID 0000-0002-0453-526X; SPIN 2014-8954;
pr-911@yandex.ru

Abstract. *The article deals with the problem of security of search in modern public computer-network resources of reliable, complete sources, their qualitative bibliographic description. The relevance is due to the “digital transformation”, the rapid spread of computer-network technologies since the 2010s to all sectors, as well as everyday life; a sharp and significant increase in the number and variety of electronic databases (libraries); turning the majority of humanity into daily active users. Objective international and national diseases of growth of standardization, streamlining, structuring of databases, development of indexing systems and search public network services, means of verification of electronic documents have manifested themselves.*

Since 2014 and even later from 2022, the problem was exacerbated by the reduction of international cooperation in computer-network technologies, anti-Russian sanctions of unfriendly countries, violation of Russian legislation by global digital corporations, leapfrogging strengthening of cybercrime and information confrontation in the Internet. The possibilities of attackers who, by exploiting vulnerabilities, reduced the access of mass users to reliable electronic documents in cross-border Internet communications increased. The opportunities caused by the relativistic understanding of truth, fabrication and broadcasting of falsified information, fake news, disinformation, use of new means of “social engineering” (fraud, manipulation of consciousness) that threaten citizens and national interests of Russia have increased.

The novelty of the study lies in the integrated application of theoretical and cultural gnoseology (culture of cognition) and methodology of information security (countering deliberate attempts to mislead). The comparative analysis revealed significant differences between Russian state electronic libraries, document management systems, registers and services and non-state, as well as foreign public Internet resources and services. The result of the study is the conclusion about the importance of the prevalence of essential interests of mass users of Russian public libraries and electronic services. Recommendations on the preferability of applying this experience in the creation and modernization of Russian public non-state digital databases, libraries, services, as well as the development of standardization on its basis are formulated.

Key words: information security, cultural epistemology, true cognition, public Internet, digital libraries, electronic document, trusted environment, document verification, digital transformation, fake news, disinformation, social engineering.

Citation: Bylevskiy P.G. Bibliographic Culture as a Factor of Security of Trusted Public Internet, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 358–366. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-358-366.

References

1. Savina I.A. Information and Bibliographic Culture in the Light of the State Cultural Policy of the Russian Federation, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. Prilozhenie* [Cultural Studies of Russian South. Supplement], 2015, no. 1 (1), pp. 54–58 (in Russ.).
2. Aspernäs J., Erlandsson A., Nilsson A. Misperceptions in a Post-Truth World: Effects of Subjectivism and Cultural Relativism on Bullshit Receptivity and Conspiracist Ideation, *Journal of Research in Personality*, 2023, vol. 105, 104394. DOI: 10.1016/j.jrp.2023.104394.
3. Maillé P., Maudet G., Simon M., Tuffin B. Are Search Engines Biased? Detecting and Reducing Bias Using Meta Search Engines, *Electronic Commerce Research and Applications*, 2022, 101132. DOI: 10.1016/j.elerap.2022.101132.
4. Hilbert M., Thakur A., Flores P.M., Zhang X., Bhan J.Y., Bernhard P., Ji F. 8–10% of Algorithmic Recommendations Are “Bad”, But... An Exploratory Risk-Utility Meta-Analysis and Its Regulatory Implications, *International Journal of Information Management*, 2024, vol. 75, 102743. DOI: 10.1016/j.ijinfomgt.2023.102743.
5. Hasani J., Chashmi S.J.E., Firoozabadi M.A., Noory L., Turel O., Montag Ch. Cognitive Emotion Regulation Mediates the Relationship Between Big-Five Personality Traits and Internet Use Disorder Tendencies, *Computers in Human Behavior*, 2024, vol. 152, 108020. DOI: 10.1016/j.chb.2023.108020.
6. Chang H.-T., Tsai F.-Ch. A Systematic Review of Internet Public Opinion Manipulation, *Procedia Computer Science*, 2022, vol. 207, pp. 3159–3166. DOI: 10.1016/j.procs.2022.09.373.
7. Bogatov A.V., Samoilenko D.N. Peculiarities of Distribution, Methods and Technologies for Counteracting the Spread of False Information in Electronic Media in the National Segments of the Internet, *Vestnik sovremennykh tsifrovyykh tekhnologii* [Vestnik of Modern Digital Technologies], 2023, no. 14, pp. 42–53 (in Russ.).
8. Shraiberg Ya.L. Electronic Libraries as the Key Structural Component of E-Librarianship, *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 2023, no. 12, pp. 66–96. DOI: 10.33186/1027-3689-2023-12-66-96 (in Russ.).
9. Brodovskaya E.V., Davydova M.A., Mladenovich M. Mobilization of Political Protest in the Russian Segment of Social Media (2021): Triggers, Audience, Communi-

- cation Channels, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 12: Politicheskie nauki* [Lomonosov Political Science Journal], 2023, no. 1, pp. 24–49. DOI: 10.55959/MSU0868-4871-12-2023-1-1-24-49 (in Russ.).
10. Volkhonskaya E.N., Nikonorova E.V., Shibaeva E.A. Interdisciplinary Discourse and Improvement of Scientometric Indicators as Trends in the Development of the “Bibliotekovedenie” Journal, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2023, vol. 72, no. 4, pp. 370–383. DOI: 10.25281/0869-608X-2023-72-4-370-383 (in Russ.).
11. Malinetsky G.G. Culture, Humanitarian Knowledge and Self-Organization Theory, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 4, pp. 340–351. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-340-351 (in Russ.).
12. Sirotkin L.Yu. On the Truth, Reliability and Validity of Scientific Concepts in Humanitarian Cognition, *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], 2023, no. 4, pp. 108–114 (in Russ.).
13. Protasevich A.R. Cultural Mapping in the Digital Economy, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2022, vol. 19, no. 4, pp. 350–359. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-4-350-359 (in Russ.).
14. 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.).
15. Bulanov A.V., Bulanov V.A., Bulanova T.A., Kudryashova A.Yu., Chanturiya G.T. Issues of Ensuring the Reliability of Information from Internet Resources, *Promyshlennyye ASU i kontroly* [Industrial Automatic Control Systems and Controllers], 2023, no. 3, pp. 17–23. DOI: 10.25791/asu.3.2023.1422 (in Russ.).
16. Elali F.R., Rachid L.N. AI-Generated Research Paper Fabrication and Plagiarism in the Scientific Community, *Patterns*, 2023, vol. 4, issue 3, 100706. DOI: 10.1016/j.patter.2023.100706.
17. Vibe I.N., Shilov D.N. Scientific Electronic Library Elibrary as a Bibliographic Resource, *Bibliografiya i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 2021, no. 3, pp. 122–130 (in Russ.).
18. Shraiberg Ya.L., Lindeman E.V. Russian National Public Library for Science and Technology. The Past, Present and Future. (The 65th Anniversary), *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 2023, no. 10, pp. 186–214. DOI: 10.33186/1027-3689-2023-10-186-214 (in Russ.).
19. Voronov S.A., Sidorov I.A. Google Search Engine Mechanisms Used in Information Warfare, *Vestnik NGU. Seriya: Informatsionnye tekhnologii* [Vestnik NSU. Series: Information Technologies], 2021, vol. 19, no. 1, pp. 26–38. DOI: 10.25205/1818-7900-2021-19-1-26-38 (in Russ.).
20. Schwartz S.A. Consciousness, and the Weaponization of Lies, *Explore*, 2022, vol. 18, issue 4, pp. 392–394. DOI: 10.1016/j.explore.2022.06.012.
21. Timofeev S.V. Digital Monopolies: Tasks and Prospects of Legislative Antimonopoly Regulation, *Vestnik RGGU. Seriya: Ehkonomika. Upravlenie. Pravo* [RGGU Bulletin. Series Economics. Management. Law], 2022, no. 4, pp. 109–120. DOI: 10.28995/2073-6304-2022-4-109-120 (in Russ.).
22. Whiten A. Blind Alleys and Fruitful Pathways in the Comparative Study of Cultural Cognition, *Physics of Life Reviews*, 2022, vol. 43, pp. 211–238. DOI: 10.1016/j.plrev.2022.10.003.
23. Bylevskiy P.G. Culturological Reconstruction of ChatGPT's Socio-Cultural Threats and Information Security of Russian Citizens, *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2023, no. 8, pp. 46–56. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.8.43909 (in Russ.).
24. Brodovskaya E.V., Parma R.V., Lukushin V.A., Davydova M.A. The Implementation of the Search Engine Manipulation Effect in the Election Campaign 2021 in Russia, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 12: Politicheskie nauki* [Lomonosov Political Science Journal], 2022, no. 4, pp. 73–86 (in Russ.).
25. Volnov I.N., Malinetsky G.G. Cultural Development and the Imperatives of a New Reality, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2023, vol. 20, no. 5, pp. 452–465. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-5-452-465 (in Russ.).

IV Международный библиографический конгресс

16–19 сентября 2025 г., Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия

Российская библиотечная ассоциация, Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург), Российская государственная библиотека (Москва), Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск), Национальная библиотека Республики Саха (Якутия) и Арктический государственный институт культуры и искусств (Якутск) сообщают о проведении 16–19 сентября 2025 г. IV Международного библиографического конгресса.

Тема конгресса: «Библиография в сохранении культурного наследия и языкового многообразия народов мира»

Планируется обсуждение следующих вопросов:

- ◆ Стратегические вопросы развития библиографии в контексте цифровой экономики.
- ◆ Библиография в цифровой среде. Совершенствование принципов библиографической деятельности в соответствии с современными тенденциями цифровизации.
- ◆ Смарт-технологии и искусственный интеллект в библиографии.
- ◆ Международное библиографическое сотрудничество.
- ◆ Библиография как средство сохранения культурного наследия стран и народов. Национальная библиография.
- ◆ Документальное наследие коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: сохранение, исследование библиография.
- ◆ Возможности библиографии в сохранении культурной самобытности региона. Краеведческая библиография: история, современное состояние, тенденции развития. Электронные краеведческие ресурсы и продукты.
- ◆ Книжные памятники: библиографирование документального культурного наследия.
- ◆ Инновационные практики библиографической деятельности учреждений культуры.
- ◆ Библиографическая деятельность библиотек. Особенности библиографической деятельности библиотек разных видов и типов.
- ◆ Библиографические ресурсы: виды, жанры, тематика, направления развития.
- ◆ Разработка и внедрение норм библиографического описания документов.
- ◆ Форматы представления и авторитетный контроль библиографических данных.
- ◆ Библиотечные каталоги: информационно-технологическая парадигма каталогизации.
- ◆ Специфика библиографического обслуживания в эпоху цифровых трансформаций. Виртуальное справочно-библиографическое обслуживание: разнообразие подходов.
- ◆ Библиографическое обеспечение науки, техники, образования и культуры.
- ◆ Библиографические инструменты продвижения книги и чтения.
- ◆ Библиография для детей и молодежи.
- ◆ Профессиональное образование библиографов: тенденции и подходы.
- ◆ Информационная культура личности. Библиографическая культура как основа интеллектуальной деятельности.
- ◆ Современное состояние библиографоведения. Библиографоведческая тематика в научно-исследовательской деятельности. Научные школы в библиографоведении.
- ◆ Историко-библиографические исследования в контексте мирового и отечественного культурного наследия. Биографика в историко-библиографических исследованиях.
- ◆ Современные наукометрические системы. Наукометрические и библиометрические исследования.

Приглашаются библиографы всех стран мира (регистрационный взнос не предусматривается).

Рабочие языки: русский, английский

Информационное письмо и форма для регистрации
на конгресс размещены на сайте конгресса: <https://yktbc.nlrs.ru/>

Оргкомитет: congress@nlrs.ru

УДК 111.85
ББК 87.813
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-368-376

А.Г. ЗАХОВАЕВА, М.В. ЖУКОЛИНА

В ПОИСКАХ ФОРМУЛЫ КРАСОТЫ

Анна Георгиевна Заховаева,
Ивановский государственный медицинский университет,
кафедра гуманитарных наук,
профессор
Шереметевский просп., д. 8, Иваново, 153012, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0002-4879-3682; SPIN 6399-7483
ana-zah@mail.ru

Мария Викторовна Жуколина,
Ивановский государственный медицинский университет,
кафедра гуманитарных наук,
доцент
Шереметевский просп., д. 8, Иваново, 153012, Россия

кандидат философских наук
ORCID 0000-0002-1573-4360; SPIN 9925-8936
bonvenu@rambler.ru

Реферат. В центре внимания исследования главная категория эстетики — красота. Наша эпоха — это пересмотр некоторых духовных смыслов как в сфере жизни человека, так и в науке и искусстве. Цель настоящей работы — вывести универсальную формулу красоты через образ Венеры на основе сравнительного анализа произведений классического искусства, искусства постмодерна, а также определить возможности современных нейросетей. Искусство XXI в. многогранно, нейро-арт — еще один из его аспектов, здесь соревнуется искусственный интеллект и Человек искусства. Нейросеть — это программа, постро-

енная по принципу организации и функционирования нервных клеток живого организма. Перед нейросетью была поставлена задача представить современный идеал красоты в образе Венеры, подобно тому, как действовали живописцы прежних эпох. Могут ли современные нейросети созидать? Создавать духовные ценности? Творить красоту в искусстве? Всего по нашим запросам было сгенерировано более тысячи изображений, что позволяет сделать определенные выводы о том, как искусственный интеллект видит образ Венеры. Представлена попытка вывести формулы красоты для каждого периода развития искусства и подойти к универсальной формуле красоты. Современное понимание красоты впитало в себя все исторические парадигмы, но на качественном, сущностном уровне. Красота — это субъективное чувственное восприятие внешнего вида предмета, которое способно вызвать положительные эмоции. Важна не сама красота, а чувство красоты. Красота — это доминантная ценность бытия, которая содержит в себе гармоничное соединение абсолютных ценностей, то, что делает человека Личностью.

Ключевые слова: искусство, творчество, личность, красота, формула красоты, нейросеть, искусственный интеллект, Венера, чувственность, смысл, творчество, теория и история искусства, искусствоведение, художественная культура.

Для цитирования: Заховаева А.Г., Жуколина М.В. В поисках формулы красоты // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 368–376. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-368-376.

Современная эпоха — время пересмотра некоторых духовных смыслов как в сфере жизни человека, так и в науке и искусстве. Искусство XXI в. многогранно, нейро-арт — еще один из его аспектов, здесь соревнуется искусственный интеллект (ИИ) и человек. ИИ (нейросети) способен на многое [1]. А могут ли нейросети созидать? Создавать духовные ценности? Творить красоту в искусстве? Целью настоящего исследования является попытка вывести универсальную формулу красоты на основе сравнительного анализа произведений классического искусства и искусства постмодерна, а также выяснить возможности современных нейросетей по преобразованию заданного в образы.

ОБРАЗ ВЕНЕРЫ В ИСКУССТВЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Предмет нашего исследования — главная категория эстетики, красота, через призму образа Венеры (Афродиты), античной богини любви и красоты. «Красота одновременно объективна и субъективна, абсолютна и относительна, она является императивом искусства и развивается исторически» [2, с. 1]. Попытаемся вывести свою формулу красоты для каждого периода развития эстетики через образ Венеры и подойти к универсальной формуле.

Красота в эпоху палеолита — это выражение того, что было необходимо древнему человеку для выживания. Вот почему так называемые образы палеолитической Венеры — женские безликие фигуры с вздутым животом, огромными грудями, «воплощение производительных сил природы вообще, рождения и созидания как такового» [3, с. 83]. Пример подобной палеолитической Венеры — Венера Виллендорфская, обнаруженная в древнем захоронении граветтской культуры близ местечка Виллендорф в Вахау¹. Эта женщина — сосуд плодородия (природное главенствует над разумным), она несет не столько эстетический смысл, сколько сакральный и ритуальный. В искусстве доминирует принцип (формула): «Красиво, потому что полезно».

В античную эпоху складывается понимание красоты как идеальной гармонии соотношения частей, которое вызывает особое чувство наслаждения, удовольствия и благоговения. В философии Сократа «красота воспринималась через призму человеческого блага, заключенного, прежде всего, во внутренней сущности человека, в его моральных качествах» [4, с. 75]. У Платона в диалоге «Пир»

красота — духовна, красота — это «атрибут истины и блага» [5, с. 19].

В греческой эстетике красота мыслилась как внешне привлекательное, гармоничное и этическое одновременно. Так появляется расширяющий понимание красоты термин «калокагатия» [6] от соединения греческих слов *καλός* — красивый, прекрасный и *ἀγαθός* — нравственный. Исходя из этого, выводим античную формулу красоты: «Красиво, потому что нравственно».

Античность делает акцент на соотношении идеальных пропорций и чувственности. Так появился образ Венеры в скульптуре. Древнейшие образы — Афродита Книдская (350–330 гг. до н. э.), Афродита Сосандра (460 г. до н. э.). И, конечно же, Венера Милосская² (130–110 гг. до н. э.), своего рода эталон женской красоты. Высота статуи Венеры Милосской — 2,02 м, пропорции тела в пересчете на рост 164 см составляют 89 — 69 — 93 см. Но дело не только в точных расчетах, дело в особой утонченной женственности.

В средневековой эстетике господствовала концепция божественного происхождения красоты: то, что сотворено Господом, — совершенно, следовательно, красиво. При этом духовная красота важнее, нежели плотская (см. «Песнь песней»), ибо телесная «красота суетна» (Прит. 31:30). Формула красоты: «Красиво, ибо божественно». Обнаженная натура под запретом, античное наследие частично признано язычеством и отвергалось как ересь.

В противовес этому гуманисты эпохи Возрождения воспевали красоту во всех ее проявлениях как гармонию телесного и духовного, чувственного и рационального. Так складывается идеал (канон) женской красоты через образ Венеры. Формула красоты: «Красиво, потому что гармонично».

Эпоха Возрождения возродила лучшие традиции античности. Шедевр Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» — это органическое сочетание чувственной красоты и возвышенной духовности³. Юная богиня изображена хрупкой, слегка смущенной своей наготой, «золотые» пряди волос словно окутывают ее тело, подчеркивая идеальность ее форм. «Венера» Боттичелли словно олицетворение самой формулы красоты: гармония, духовность, чувственность, «красота самой красоты».

Высокое Возрождение провозгласило гармонию человека и природы. Образ «Спящей Венеры» Джорджоне — это созвучие лиричного сельского пейзажа с погруженной в сон Венерой⁴.

² http://www.parismuseum.ru/venera_milosskaya.php (дата обращения: 27.07.2024).

³ <https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere> (дата обращения: 27.07.2024).

⁴ <https://view.genially.com/6619b3df4f82e10014d5fb0b/interactive-image-venere-di-dresda-venere-dormiente-federica-esposito> (дата обращения: 27.07.2024).

¹ <https://www.britannica.com/topic/Venus-of-Willendorf> (дата обращения: 27.07.2024).

Художник смягчает все контуры, нежно моделирует обнаженное тело, кажущееся теплым на фоне «прохладного» безмолвия холмов. Такое изображение стало образцом для других художников.

В эстетике И. Канта (1724–1804) «красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели» [7, с. 240]. Так создается некая формула: «Красиво, потому что красиво». Близок Канту и современный философ-герменевт Г. Гадамер (1900–2002): «Красивыми, собственно, называются природные вещи, в которые человек не вкладывал никакого смысла, а также вещи, созданные самим человеком, но сознательно лишенные им смысла и представляющие собой лишь игру красок» [8, с. 285]. Именно эта идея, по сути, выражается в творчестве Ф. Буше (1703–1770). Для его обнаженных прелестниц в жанре ню («Триумф Венеры», «Венера и Купидон», «Юпитер и Каллисто», «Купание Дианы» и др.) не важно смысловое содержание и сюжет, главное — внешний антураж, декоративность, «кукольная» женственность, красота ради самой красоты. Живопись Нового времени не боится порочности, целомудренности. Важно показать женщину-богиню во всей ее красоте.

Индустриальная цивилизация XX в. вторгается в образ Венеры через творчество С. Дали [9, с. 72]. «Венера Милосская с выдвижными ящиками» великого мистификатора Дали никого не оставит равнодушным, это своего рода «всплеск эмоций» современного искусства абсурда. В 1984 г. образ Венеры Боттичелли переосмыслил Энди Уорхол в цикле шелкографических изображений Details of Renaissance Paintings Series. Однако попытка «переделать» идеал в стиле поп-арта провалилась: ее изображение — это лишь рекламный постер, обрывок киноплёнки. Утилитаризм «побеждает» красоту: «Красиво, потому что выражает запросы общества».

ВЕНЕРА В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XX—XXI ВЕКОВ

Красота в русской философии призвана «служить добру» [10, с. 170], она истинна и нравственна. «Красота — это абсолютная самооценочность» [11, с. 168], которая немислима без любви. Все эти понятия объединяет духовность [12]. Формула красоты: «Красиво, потому что духовно».

Наиболее известные картины отечественного искусства в исследуемой проблематике относятся к началу XX века. «Русская Венера» Б.М. Кустодиева — это олицетворение красоты, здоровья, радости

бытия, естественная, реальная русская женщина⁵. В этом и есть сила искусства Кустодиева, которое «заражает нас своим жизнелюбием, умением передать людям собственное ощущение радости жизни и счастья» [13, с. 69].

У А.А. Пластова в картине «Весна», ее часто называют «Северная Венера», простой бытовой сюжет становится символом красоты русской женщины⁶. Ее обаяние, идеальность пропорций, естественность — все это создает некий «русский мир», тихий уголок России. «В жанровой сценке, в бытовой ситуации, художником представлено такое богатство чувств и переживаний, на какое редко претендуют произведения этого жанра» [14, с. 83].

Творчество И.С. Глазунова — гармоническое соединение психологизма, философичности и красоты. Художник продолжает национальные традиции высокого реализма. Его искусство — это рассказ о судьбе России как в монументальных полотнах («Мистерия XX века», «Великий эксперимент»), так и в интимных, полных тихой чувственности, женских портретах. Искусство Глазунова — это попытка разгадать тайну русской души, одна из попыток — полотно «Русская Венера»⁷. Без фальши и авангардистских трюков он создает образ на фоне характерного русского пейзажа — березовая роща словно укутывает идеальную обнаженную женскую фигуру. Пропорции безупречны, основанные на канонах античной классики. Но лицо — это типичная красота русской женщины: ярко выражены славянские черты, легкий румянец. Русые волосы, скромно убранные назад, подчеркивают застенчивость. Она само обаяние! Чистота образа и чистота пространства: ясное голубое небо прикрыто нежной зеленью листьев, прозрачный ручей словно наполнен сказочной «живой водой». Легкость композиции подчеркнута почти незаметной бабочкой у ног красавицы.

З. Серебрякова понимает образ русской Венеры в стиле эпохи Ренессанса. Ее картина 1941 г. «Спящая натурщица»⁸ напрямую восходит к классической трактовке («Спящая Венера» Джорджоне). Мы видим безупречную обнаженную фигуру молодой женщины: естественная поза, тонко переданное тепло человеческого тела, ощущение дыхания и движения. Улыбка натурщицы словно раскрытая тайна самой Джоконды. Мажорная эстетика в сочетании с пастельной цветовой гаммой создают некий домашний уют, очарование мгновений сладкого сна.

⁵ https://artchive.ru/boriskustodiev/works/10504~Russkaja_Venera (дата обращения: 27.07.2024).

⁶ https://artchive.ru/artists/2149~Arkadij_Aleksandrovich_Plastov/works/366532~Vesna (дата обращения: 27.07.2024).

⁷ <http://glazunov.ru/tvorchestvo/kartiny-raznykh-let/raboty/1977-russkaya-venera> (дата обращения: 27.07.2024).

⁸ <https://gallerix.ru/storeroom/2054753045/N/1961151015/> (дата обращения: 27.07.2024).

А.М. Шилов продолжает традиции академизма в современной отечественной живописи. Для его искусства характерна подробная прорисовка образов, некоторые картины своей реалистичностью близки к фотографии. Художника часто обвиняют в китче, но «китч не может быть просто дешевой декорацией» [15, с. 568]. Шилов — мастер детализации как в изображении человека, так и интерьеров, он гармонично соединяет повседневность и торжественность. Через свои картины художник выражает идеи патриотизма, духовного единения с Отчизной, что выражается в портретной серии, в том числе в портретах участников специальной военной операции [16]. Портреты женщин у А.М. Шилова объединены в цикл с общей внутренней темой «Красота, Женственность, Гармония, Совершенство» [17, с. 27]. Картина «Пробуждение»⁹ — это образ русской Венеры в стиле Джорджоне и Ф. Буше, яркого представителя стиля рококо. При этом пикантный эротизм Ф. Буше уступает место чувственности. В отличие от Джорджоне, Шилов создает живую плоть, ощущение дыхания, тепла. Еще немного — и она (женщина с безупречными формами, жемчужной кожей, золотом волос) очнется, и мы почувствуем легкий шорох атласного покрывала. Ничто не отвлекает зрителя, лишь мягкий солнечный свет наполняет картину. Шилов превращает обыденность в очарование женственности.

Большую известность Н.С. Сафронову принесли портреты наших современников, написанные в академической манере, однако интересны и работы в стиле сюрреализма. Можно говорить и о новом направлении, которое он развивает в своем творчестве, — это *dream vision*, где классическая живопись сочетается с модерном и лучшими традициями сюрреализма. «За рубежом за эпатаж и сюр его даже называют “русским Сальвадором Дали”». При этом сафроновский подход к творчеству больше близок к уорхоловскому: для Сафронова искусство — это однозначно ремесло и бизнес, на котором можно отлично заработать...» [18].

Смешение стилей — важная характеристика творчества Сафронова. Работа «Отдыхающая на белой ткани на фоне природы»¹⁰ — это синтез классического сюжета, сюрреализма и творчества Пабло Пикассо. Так «красота» обретает сакральность, она ребус, квест. Формула красоты: «Красиво, потому что загадка».

Отечественная живопись многогранна, она духовна, она чувственна и загадочна, как сама русская душа.

ОБРАЗ ВЕНЕРЫ В НЕЙРОСЕТЯХ

Способно ли «искусственное искусство» (искусство, созданное ИИ) подняться до вершин выражения красоты и женственности? Мы учитывали интересы читателей (искусствоведов, культурологов, философов), поэтому избегали терминов и сложных для гуманитариев понятий, связанных с нейросетями.

В настоящее время ИИ развивается на основе нейросетей. Нейросеть, или нейронная сеть, — это программа, построенная по принципу организации и функционирования нервных клеток живого организма [19]. Функционирование такой нейросети отличается от функционирования классической программы, которая следует определенным алгоритмам. Нейросеть проходит обучение, благодаря чему устанавливаются связи между нейронами, и, получая задание, она выполняет его, опираясь на предыдущие сведения и анализируя их. В результате она более самостоятельна в решении поставленных задач и менее предсказуема, более вариативна и креативна, подобно человеку, способна к творческой деятельности. Создание и обучение нейросетей позволяет использовать их в создании живописных работ, написании стихотворений и прозы, в другой творческой деятельности, доступной прежде только человеку [20]. Отметим, что в настоящее время процесс развития нейросетей носит революционный и одновременно эволюционный характер: достаточно небольшой временной промежуток разделяет этапы обучения нейросетевой модели от ее запуска для массового потребления. Способность нейросетевой модели к обучению ведет к тому, что все пользователи, работающие с данными программными продуктами, фактически включаются в систему «глубокого обучения» нейросетей и «воспитания» у них художественного вкуса.

Перед нейросетью была поставлена задача представить современный идеал красоты в образе Венеры, подобно тому как действовали живописцы прежних эпох. Сложность состояла еще в том, что в нейросети существует своего рода цензура на обнаженные фигуры, а образ Венеры в мировом искусстве ассоциируется прежде всего с обнаженной женщиной.

Существует два пути побудить нейросеть создать новое изображение: в первом случае основой для творчества становится картинка, во втором — текст. Творчество на основе картинки — это, по сути, смешение двух и более изображений в одно. В нашем исследовании использовался онлайн-сервис Artbreeder на основе генеративных моделей BigGAN и StyleGAN, позволяющих создавать достаточно реалистичные изображения. Однако реал-

⁹ <https://shilov.museum-online.moscow/entity/OBJECT/3574> (дата обращения: 27.07.2024).

¹⁰ <https://nikas-safronov.ru/catalog/obnazhennaya-natura/54094/#desc> (дата обращения: 27.07.2024).



Рис. 1. Рождение Венеры in the style of Sandro Botticelli and Boris Kustodiev. AI ARTBREEDER. Создано 06.12.2023, 18:48. 345 × 623 px. Finetuned Model: StyleGAN. Источник: <https://artbreeder.com/>

лизм, возможно, связан с использованием фотографий в качестве источника изображения (не так важно, соединяем ли мы изображенное на нескольких фотографиях, вписываем объект на фотографии в живописное полотно или стилизуем фотографию под определенное живописное направление).

Попытки же соединения двух и более полотен разных эпох и разных авторов в поисках универсальной формулы красоты приводили к появлению работ в стиле примитивизма. Самый удачный вариант получился от смешения образов Венеры кисти С. Боттичелли и Б. Кустодиева (рис. 1). Отметим, как добросовестно нейросеть объединила атрибуты обеих картин: и «банный антураж» полотна Кустодиева, и морскую раковину с полотна Боттичелли. Явно работа не получилась шедевром — примитивизм изображения вызывает улыбку. ИИ учится, и мы учимся.

Более продуктивным оказался путь создания Венеры как идеала красоты на основе текстового

описания: модель нейросети text-to-image реализуется на основе связи образ — слово. На этапе обучения нейросеть изучает не только физическую реальность, но и особенности различных направлений живописи и индивидуальных стилей художников и иллюстраторов. Это позволяет ей более или менее успешно создавать на основе текстового запроса полотно в определенном стиле. Важно отметить, что в отличие от человека нейросеть не способна оценить качество своей работы и степень соответствия результата запросу, для этого необходима помощь человека. В большинстве нейросетей обратная связь устанавливается просто: «одобрение» означает выбор человеком определенного изображения из предложенных нейросетью, «неодобрение» — отказ от предложенных генераций и повтор запроса.

Для генерации образа Венеры как идеала красоты по текстовому описанию мы использовали нейросети: Leonardo AI, Stability AI, Kandinsky AI и «Шедевр»¹¹. Первые две нейросети работают с запросами на английском языке, следующие две — на английском и русском языках, но для чистоты эксперимента мы использовали текстовые описания на английском языке.

Всего по нашим запросам было сгенерировано более тысячи изображений, что позволяет сделать определенные выводы о представлении ИИ образа Венеры. Во-первых, для генерации картины высокого уровня нейросети необходимо детальное описание требуемого (чем детальнее описание, тем лучше результат). Во-вторых, обязательна отсылка к определенному живописному направлению, а лучше — к стилю определенного художника (или художников). Без упоминания живописной школы нейросеть генерирует фотореалистичное изображение. В-третьих, нейросеть «стыдлива»: в большинстве нейросетей, используемых для генерации изображений, установлен запрет на упоминание наготы в текстовом описании, поэтому значительная часть сгенерированных образов Венеры была одета в платья разных эпох. Однако, следуя стилю определенного живописца, нейросеть позволяет частичное обнажение Венеры для достоверности изображения. У запрета наготы может быть еще одно неформальное объяснение: для большинства нейросетей изображение человеческого тела, особенно в динамике, представляет определенную проблему (при генерации приходится уточнять, что на руках должно быть по пять пальцев, а ног и рук по две), тогда как драпировка тела материей позволяет скрыть все несовершенства изображения.

¹¹ Leonardo AI (<https://app.leonardo.ai/ai-generations>; модели Leonardo Diffusion XL, Leonardo Vision XL, AlbedoBase XL, Absolute Reality v1.6); Stability AI (<https://stability.ai/>; модели SDXL 1.0, SDXL 1.6, Stable Diffusion 3.0); Kandinsky AI (<https://editor.fusionbrain.ai/>; модели kandinsky-2, kandinsky-2.2); «Шедевр» (<https://shdevrum.ai/>).

Но самая важная особенность генераций изображений с помощью ИИ напрямую связана с идеей нашей работы: достаточно большая выборка генераций позволяет отметить сходство моделей, использованных нейросетью. Раз за разом получая однотипное задание (формулировки незначительно менялись для повышения качества изображения, но оставались неизменными в ключевых положениях), ИИ создавал повторяющиеся образы, лишь незначительно отличающиеся друг от друга. При этом образы повторялись не только в течение одного сеанса, но и при повторных обращениях к нейросети: могло измениться положение руки или ноги, поворот лица или тела, но все изображенные Венеры имели один тип внешности, примерно одинаковые пропорции тела.

Важно отметить, что короткая формулировка запроса для нейросети (prompt) обязательно содержала: “Ideal Facial Features, Ideal Body”, т. е. нейросеть отображала современный идеал красоты, как она его «понимала» в процессе обучения. Но при этом черты лица и положение тела, одяние и окружение менялись в зависимости от уточнения запроса: *in the style of Giorgione, in the style of Sandro Botticelli* и т. д. Среди наиболее легко воспроизводимых нейросетью стилей — искусство ренессанса, барокко и ар-нуво. Стилистика русской живописи воспроизводится некачественно даже в отечественных моделях нейросетей.

Завершая данный раздел, отметим, что вопрос о способности ИИ к творчеству вызывает много споров. Большинство исследователей соглашались, что нейросеть — это скорее инструмент, нежели самостоятельный творец. Вместе с тем «художники могут применять возможности ИИ для поиска новых путей и стилей творчества и расширения возможностей художественного выражения. ИИ может стать вдохновением для художников, помогать им в разработке идеи и творческом процессе, а также более эффективно реализовывать свои художественные замыслы» [20, с. 149].

Образы Венеры, сгенерированные нейросетью на основе знаменитых полотен эпохи Возрождения, позволяют сформулировать формулу красоты (рис. 2). Нейросеть не полностью свободна в создании живописных произведений, а следует запросам со стороны человека, и человек же отбирает понравившийся результат.

ИИ представляет собой сложную цифровую технологию, нейросеть понимает красоту как математический объект. Сущность «эстетической привлекательности математического объекта дана Г. Биркгофом: $M = O/C$, где M — мера красоты объекта, O — мера порядка, а C — мера усилий, затрачиваемых для понимания сущности объекта... <...> ...Красота математического объекта может быть выражена посредством изоморфиз-



Рис. 2. Спящая Венера in the style of Giorgione.
AI LEONARDO. Создано 29.11.2023, 16:08. 768 × 512 px.
Finetuned Model: AlbedoBase XL.
Источник: <https://leonardo.ai/>

ма между этим объектом и его наглядной моделью, простотой модели и неожиданностью его появления. Изоморфизм предполагает правильные, неискаженные отражения основных свойств явления в его наглядной модели» [21]. Формула красоты: «Красиво, потому что математически просчитано».

В ПОИСКАХ ФОРМУЛЫ КРАСОТЫ

Частица красоты мироздания — красота женщины. Тысячелетняя история человечества формировала образ красивой женщины, начиная с изображений палеолитической Венеры и заканчивая образами красавиц нейросетей. Мы проанализировали понимание женской красоты через образ Венеры в историческом дискурсе (табл.).

Можно ли вывести универсальную формулу красоты? Очевидно, что современное понимание понятия «красота» впитало в себя все исторические парадигмы. Красота изменчива и постоянна, субъективна и объективна, она на грани высоких нравственных принципов и отсутствия их. Красота — это чувственное восприятие внешнего вида предмета, вызывающее положительные эмоции, она доминантная ценность человеческого бытия, то, что делает человека Личностью. Но важна не сама красота, а чувство красоты. В искусстве «художественный образ возникает как сверхчувственный, а эмоциональность — главная характеристика образов искусства» [22, с. 63].

Сформулировать формулу красоты на все времена — это раскрыть тайну тайн, пусть это будет одна из таких попыток: «Красиво, потому что пробуждает позитивные эмоции».

Понимание женской красоты через образ Венеры
в историческом дискурсе

Эпоха	Формула красоты	Примеры
Поздний палеолит, 40–20 тыс. лет до н. э.	«Красиво, потому что полезно»	Венера из Холе-Фельс Вестоническая Венера Венера Виллендорфская Венера из Леспюга
Античность, VIII в. до н. э. – III в. н. э.	«Красиво, потому что нравственно»	Венера Милосская Афродита Книдская Венера Таврическая Венера Капитолийская
Средневековье, IV–XIII вв.	«Красиво, ибо божественно»	—
Эпоха Возрождения, XIV–XVI вв.	«Красиво, потому что гармонично»	С. Боттичелли «Рождение Венеры» Джорджоне «Спящая Венера» Тициан «Венера Урбинская»
Новое время, XVII–XIX вв.	«Красиво, потому что красиво»	Ф. Буше «Рождение Венеры» П. Рубенс «Венера и Адонис» Д. Веласкес «Венера перед зеркалом» Т. Шассерио «Венера Анадиомена» А. Бугро «Рождение Венеры» А. Кабанель «Рождение Венеры»
Западное искусство, XX в.	«Красиво, потому что выражает запросы общества»	С. Дали, Э. Уорхол
Русское искусство, XX–XXI вв.	«Красиво, потому что духовно» «Красиво, потому что загадка»	Б.М. Кустодиев «Русская Венера» А.А. Пластов «Весна» З.Е. Серебрякова «Спящая натурщица» И.С. Глазунов «Русская Венера» А.М. Шиллов «Пробуждение» Н.С. Сафронов «Лестница в небо или тоннель с историей искусств» Н.С. Сафронов «Отдыхающая на белой ткани на фоне природы»
Новейшее время, XXI в.	«Красиво, потому что математически просчитано»	Искусственный интеллект на примере нейросетей Leonardo AI, Stability AI, Kandinsky и «Шедеврум»

Список источников

1. Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А. Искусственный интеллект как проблема культуры // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 228–242. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-228-241.

2. Лекус Е.Ю. Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13, № 2. С. 1–17. DOI: 10.15862/44KLSK222.

3. Борко Т.И. Человек в поисках себя: антропоморфные изображения первобытного искусства // Человек. 2018. № 2. С. 79–95. DOI: 10.7868/S0236200718020062.

4. Гришанова Е.В. Социокультурная трансформация понятия красоты в различные исторические эпохи // Вестник Донецкого национального университета. Серия Б: Гуманитарные науки. 2021. № 2. С. 73–78.

5. Никонова С.Б. Эстетика и метафизика: о понятии красоты у Платона и Канта // Terra Aestheticae. 2020. № 1 (5). С. 8–40.

6. Аристотель. Большая этика // Этика и политика. Москва : АСТ, 2022. С. 11–96.

7. Кант И. Собрание сочинений в 6 томах. Москва : Мысль, 1966. Т. 5. 560 с.

8. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство. 1991. 367 с.
9. Рожин А.И. Сальвадор Дали: миф и реальность. Москва : Республика, 1992. 224 с.
10. Куликова Т.В., Паламарчук А.М. Философия красоты в духовной традиции русской религиозной философии // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 5. С. 168–174.
11. Валеева Г.В., Слобожанин А.В. Учение Н.О. Лосского о красоте как об абсолютной ценности // Гуманитарные ведомости Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого. 2019. № 3 (31). С. 167–173. DOI: 10.22405/2304-4772-2019-1-3-167-173.
12. Заховаева А.Г. Ценность и смысл понятия «духовность» на изломе нравственных парадигм // Ценности и смыслы. 2017. № 5 (51). С. 111–117.
13. Филиппова О.Н. Бытовой жанр в творчестве Б.М. Кустодиева // Актуальные вопросы современного искусства : монография. Петрозаводск, 2020. С. 57–70.
14. Филиппова И.И. Живопись Аркадия Пластова 1930–1960-х годов. Творческий метод и образно-смысловые структуры : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2018. 182 с.
15. Мусянкова Н. Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 564–591.
16. Зарубина О.В. Без культуры нет будущего : интервью с заслуженным художником Российской Федерации Александром Александровичем Шиловым // Центр и периферия. 2023. Т. 18, № 1. С. 120–124.
17. Заманская В.В. «Он весь дитя добра и света...» : (О тайнах художественного мышления Александра Шилова — разгаданных и неразгаданных). Москва, 2008. 280 с.
18. Никас Сафронов. Секрет успеха единственного художника, вошедшего в рейтинги российской элиты // (Не)Детское искусство : страница в Дзен. 2020. 24 октября. URL: <https://dzen.ru/a/X5R71dK35BKlqrPA> (дата обращения: 27.07.2024).
19. Нейронные сети // Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю.С. Осипов. Москва : Большая российская энциклопедия, 2004–2017. URL: <https://bigenc.ru/c/neironnye-seti-e734b3> (дата обращения: 27.07.2024).
20. Ван Кэин. Искусственный интеллект и будущие пути развития искусства // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 7А. С. 146–153. DOI: 10.34670/AR.2023.20.64.020.
21. Миганова Н., Саранцев Г. Красота математики // Математика. 2002. № 43. URL: https://mat.1sept.ru/view_article.php?ID=200204301 (дата обращения: 27.07.2024).
22. Заховаева А.Г. Художественный образ Богоматери в работе «Богоматерь Умиление злых сердец» К. Петрова-Водкина: религиозное и светское // Обсерватория культуры. 2013. № 5. С. 61–67.

*Иллюстративный материал
предоставлен авторами статьи*

In Search of Beauty Formula

**Anna G. Zakhovaeva^a,
Maria V. Zhukolina^b**

Ivanovo State Medical University,
8 Sheremetevsky Avenue,
Ivanovo, 153012, Russia

^a ORCID 0000-0002-4879-3682;
SPIN 6399-7483;
ana-zah@mail.ru

^b ORCID 0000-0002-1573-4360;
SPIN 9925-8936;
bonvenu@rambler.ru

Abstract. *The main category of aesthetics — beauty is the focus of the study. Our epoch is a revision of some spiritual meanings both in the sphere of human life and in science and art. The aim of this paper is to derive a universal formula of beauty through the image of Venus on the basis of a comparative analysis of works of classical art, art of postmodernity, as well as to determine the pos-*

sibilities of modern neural networks. Art of the 21st century is multifaceted, neuro-art is another of its aspects, artificial intelligence and Man of Art compete here. Neural network is a program built on the principle of organisation and functioning of nerve cells of a living organism. The neural network was tasked to represent the modern ideal of beauty in the image of Venus, similar to the way painters of previous epochs acted. Can modern neural networks create? Create spiritual values? Create beauty in art? In total, more than a thousand images were generated according to our requests, which allows us to draw certain conclusions about the representation of the image of Venus by artificial intelligence. An attempt to derive a formula of beauty for each period of art development and to find a universal one is presented. The modern understanding of beauty has absorbed all historical paradigms, but on a qualitative, essential level. Beauty is a subjective sensual perception of the appearance of an object that is capable of evoking positive emotions. It is not the beauty itself that is important, but the feeling of beauty. Beauty is the dominant value of being, which contains a harmonious combination of absolute values, what makes a person a Personality.

Key words: art, creativity, personality, beauty, beauty formula, neural network, artificial intelligence, Venus, sensuality, meaning, creativity, theory and history of art, art history, art criticism, art culture.

Citation: Zakhovaeva A.G., Zhukolina M.V. In Search of Beauty Formula, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 368–376. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-368-376.

References

1. Akhromeeva T.S., Malinetsky G.G., Posashkov S.A. Artificial Intelligence as a Cultural Problem, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2020, vol. 17, no. 3, pp. 228–242. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-228-241 (in Russ.).
2. Lekus E.Yu. Beauty in Art: Synthesis of the Beautiful and the Ugly, *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya* [World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies], 2022, vol. 13, no. 2, pp. 1–17. DOI: 10.15862/44KLSK222 (in Russ.).
3. Borko T.I. Man in Search of Himself: Anthropomorphic Images in Primitive Art, *Chelovek* [Human Being], 2018, no. 2, pp. 79–95. DOI: 10.7868/S0236200718020062 (in Russ.).
4. Grishanova E.V. Sociocultural Transformation of the Concept of Beauty in Different Historical Eras, *Vestnik Donetskogo natsional'nogo universiteta. Seriya B: Gumanitarnye nauki* [Bulletin of Donetsk National University. Series B: Humanities], 2021, no. 2, pp. 73–78 (in Russ.).
5. Nikonova S.B. Aesthetics and Metaphysics: The Concept of Beauty in Plato and Kant, *Terra Aestheticae*, 2020, no. 1 (5), pp. 8–40 (in Russ.).
6. Aristotle. Great Ethics, *Ehtika i politika* [Ethics and Politics]. Moscow, AST Publ., 2022, pp. 11–96 (in Russ.).
7. Kant I. *Sobranie sochinenii v 6 tomakh* [Collected Works in 6 Volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, vol. 5, 560 p.
8. Gadamer H.G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, 367 p.
9. Rozhin A.I. *Sal'vador Dali: mif i real'nost'* [Salvador Dali: Myth and Reality]. Moscow, Respublika Publ., 1992, 224 p.
10. Kulikova T.V., Palamarchuk A.M. Philosophy of Beauty in the Spiritual Tradition of the Russian Religious Philosophy, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2014, no. 5, pp. 168–174 (in Russ.).
11. Valeeva G.V., Slobozhanin A.V. N.O. Lossky's Teaching on Beauty as Absolute Value, *Gumanitarnyye Vedomosti TGPU Im. L.N. Tolstogo*, 2019, no. 3 (31), pp. 167–173. DOI: 10.22405/2304-4772-2019-1-3-167-173 (in Russ.).
12. Zakhovaeva A.G. Value and Meaning of the Conception “Spirituality”, When Moral Paradigm Is Destroyed, *Tsennosti i smysly* [Values and Meanings], 2017, no. 5 (51), pp. 111–117 (in Russ.).
13. Filippova O.N. Household Genre in the Works of B.M. Kustodiev, *Aktual'nye voprosy sovremenno-go iskusstva: monografiya* [Current Issues of Contemporary Art: monograph]. Petrozavodsk, 2020, pp. 57–70 (in Russ.).
14. Filippova I.I. *Zhivopis' Arkadiya Plastova 1930–1960-kh godov. Tvorcheskii metod i obrazno-smyslovye struktury* [Painting by Arkady Plastov 1930–1960s. Creative Method, Figurative and Semantic Structures], Cand. art sci. diss. St. Petersburg, 2018, 182 p.
15. Musyankova N. Kitch in the Fine Arts of the Last Quarter of the 20th Century, *Iskusstvoznaniye* [Art Studies], 2012, no. 3–4, pp. 564–591 (in Russ.).
16. Zarubina O.V. There Is No Future Without Culture: Interview with the Honored Artist of the Russian Federation Aleksandr Aleksandrovich Shilov, *Tsentr i periferiya* [Center and Periphery], 2023, vol. 18, no. 1, pp. 120–124 (in Russ.).
17. Zamanskaya V.V. “On ves' ditya dobra i sveta...”: (O tainakh khudozhestvennogo myshleniya Aleksandra Shilova – razgadannykh i nerazgadannykh) [“He Is a Child of Good and Light...” (On the Mysteries of Alexander Shilov's Artistic Thinking – Unravelling and Unsolved)]. Moscow, 2008, 280 p.
18. Nikas Safronov. The Secret of Success of the Only Artist Who Entered the Ratings of the Russian Elite, *Dzen*. 2020, October 24. Available at: <https://dzen.ru/a/X5R71dK35BKlqrPA> (accessed 27.07.2024) (in Russ.).
19. Osipov Yu.S. (ed.) *Neural Networks, Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya* [The Great Russian Encyclopaedia]. Moscow, Bol'shaya Rossiiskaya Ehntsiklopediya Publ., 2004–2017. Available at: <https://bigenc.ru/c/neironnye-seti-e734b3> (accessed 27.07.2024).
20. Wang Keying. Artificial Intelligence and Future Paths of Art Development, *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 2023, vol. 13, no. 7A, pp. 146–153. DOI: 10.34670/AR.2023.20.64.020 (in Russ.).
21. Miganova N., Sarantsev G. The Beauty of Mathematics, *Matematika* [Mathematics], 2002, no. 43. Available at: https://mat.1sept.ru/view_article.php?ID=200204301 (accessed 27.07.2024) (in Russ.).
22. Zakhovaeva A.G. Artistic Image of Madonna in K. Petrov-Vodkin's Work “Our Lady Affection of Malicious Hearts” as the Symbol of Mercy: Religious and Secular, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2013, no. 5, pp. 61–67 (in Russ.).

А.В. НОРМАНСКАЯ

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В МОЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЕ

Анжела Викторовна Норманская,
Крымский университет культуры,
искусств и туризма,
кафедра философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин,
заведующая
Киевская ул., д. 39,
Симферополь, 295017, Россия

кандидат культурологии, доцент
ORCID 0009-0005-5082-976X;
SPIN 8896-2393
anzelanormansky@gmail.com

Реферат. В статье рассматривается специфика современной реинтерпретации мифологических персонажей, а также ее представленность в молодежной культуре. Мифологические сюжеты и их герои остаются привлекательными для творческой сферы на протяжении многих веков. Для молодых людей погружение в мифологию позволяет выработать конструктивные решения многих вопросов, воссоздать позитивную картину мира через вечную идею торжества добра и справедливости, отраженную в древних текстах.

Именно реинтерпретационный подход к прочтению всемирно известных произведений позволяет использовать широкий спектр мифа. Например, интерес к мифам европейского общества во второй половине XX в. обусловлен тем, что это время связано с угрозой начала ядерной войны и, как следствие, с постоянной неопределенностью и одновременным стремлением каждого человека к жизнеутверждающей и незыблемой основе, на-

пример классической. Эволюция представлений мифа в культуре привела к появлению реинтерпретаций оригинального источника, благодаря чему некоторые из них стали популярны в том числе у молодежной аудитории.

В XXI в. сложились иные мифологические образы в соответствии с вызовами времени, рассматриваемые нами как культурные продукты нового уровня, для которых не только характерно обращение к тексту классических мифов, но и важна коммерческая составляющая. В статье приводятся несколько примеров того, как новая художественная подача мифологических персонажей отображается в современной массовой молодежной культуре — в литературе, видеоиграх, кинематографе. Современная трактовка сказаний древних цивилизаций осуществляется исходя из культурных предпочтений массового зрителя: образы мифов могут быть каноническими, модернизированными, но в любом случае универсальными. Неоднократно в научной культурологической среде велись дискуссии о придании нового смысла знакомым со школьной скамьи сюжетам мифов с неожиданной (неклассической) стороны.

Актуальность реинтерпретации мифологических персонажей в молодежной культуре обусловлена стремлением нового поколения не только переосмыслить культурное наследие, но и соприкоснуться с ним.

Ключевые слова: реинтерпретация, миф, молодежная культура, персонаж, древние боги, герои, фэнтези, современная мифология, экономика впечатлений, экранные искусства, художественная культура, культурные практики.

Для цитирования: Норманская А.В. Реинтерпретация мифологических персонажей в молодежной культуре // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 377–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-377-385.

Важной частью культурного наследия является миф, который играет уникальную роль в обществе [1, с. 22]. На протяжении многих веков благодаря мифам накопленные человеком знания о мироустройстве сохранялись и транслировались следующим поколениям. Со временем восприятие человеком мифа видоизменилось: одни сюжеты были забыты, другие утратили актуальность в силу социальных и политических изменений в обществе. Постепенное снижение интереса к мифологии привело к тому, что она стала вызывать в первую очередь научный интерес в кругу узких специалистов [2; 3]. В то же время для массовой аудитории миф ассоциировался с абстрактным представлением об историческом прошлом.

В середине XX в. ситуация в корне изменилась: в тексты классических мифов творцы нового века вложили новые смыслы, произошла реинтерпретация, переосмысление в новом дискурсе культуры, что привело в дальнейшем к их массовой популярности. П.С. Волкова отмечает, что в отличие от интерпретации «реинтерпретация предполагает тотальное переосмысление базового текста» [4, с. 38]. По нашему мнению, подобный феномен во многом связан с потрясениями, которые испытало на себе общество во время Второй мировой войны и последующей холодной войны: «Мощные социальные потрясения и катастрофы мирового масштаба вызывают резкие сдвиги в мироощущении людей, оставляя их в растерянности и вызывая попытки переосмыслить изменившуюся реальность» [5, с. 52].

В этот период в европейской культуре становится популярным литературный жанр фэнтези, многие элементы которого были заимствованы из мифологии разных стран. Как указывают Е.В. Галанина и Д.А. Батурин, именно фэнтези «создает неомифологическую реальность, начинающую жить как суверенная форма в среде поклонников фэнтези, переносящих образцы вымышленного мира в повседневную реальность, придумывающих свои собственные продолжения любимого сюжета» [6, с. 42].

Следует отметить, что переосмысление классических мифов происходило и на более ранних этапах истории. Так, в начале XX в. британский писатель Д. Джойс публикует роман «Улисс», в котором использует мотивы из «Илиады» и «Одис-

сеи» Гомера [7, с. 33]. На первый взгляд, автор «подражает» Гомеру, но в то же время он использует несколько иные метафоры и смыслы, искажая и пародируя классический оригинал. Д. Джойс в романе сумел удачно реинтерпретировать миф. Но пробудить интерес к мифологии у широкого круга читателей, а затем и зрителей сумел родоначальник жанра фэнтези Дж. Р.Р. Толкин своим эпохальным романом-трилогией «Властелин колец». У каждого персонажа или артефакта легендарiums Толкина существует свой древний прообраз, заимствованный из эпоса, мифологии или религий разных европейских народов, изучением которых занимался автор. Фактически можно говорить о том, что Толкин годами собирал, переосмысливал и адаптировал массивный пласт европейской культуры, результатом чего стал фантастический мир Средиземья с собственными мифологическими законами и канонами, которые сегодня также актуальны.

Дж. Р.Р. Толкин не только создал свой собственный мир, но и пробудил в обществе новую волну интереса к первоисточнику — непосредственно эпическим текстам и мифам. Главными потребителями данного культурного продукта стали молодые люди — социально-демографическая группа лиц в возрасте от 14 до 35 лет включительно (согласно Федеральному закону «О молодежной политике в Российской Федерации») [8, ст. 2]. В первую очередь это обусловлено тем, что именно в молодом возрасте человек впервые начинает задаваться философскими вопросами о правде и истине, добре и зле, жизни и смерти. Отметим, что тема смерти имеет большое значение в молодежной культуре, востребованы сюжеты, связанные с концом света, перерождением, воскрешением, вечностью. Подобный интерес вызван особенностями постмодернистской философии, одной из главных концепций которой была триада «смерть бога» (утрата ценности религии) — «смерть автора» (отсутствие необходимости в авторе, автономность текста) — «смерть субъекта» (лишение человека способности мыслить, развитие массового мышления). Эти проблемы были подняты в работах знаменитых европейских философов XX в. — Ф. Ницше, М. Фуко и Р. Барта [9, с. 98]. В мифологии можно найти разнообразные ответы на духовные вопросы, поскольку в каждой культуре существует собственная упорядоченная картина мира. Поиск вечных истин приобретает особую ценность в то время, когда в мире происходят социальные, экономические и политические потрясения, и молодому человеку важно найти своего рода защиту от них.

Обратим внимание на то, что «Властелин колец» создавался в период Второй мировой войны, а издан во время холодной войны. В это время ис-

пытаний для человеческого духа западноевропейское общество было потрясено молодежными бунтами [10, с. 125]. Стремясь к самоидентификации, молодые люди противопоставляли себя традиционной милитаристской идеологии, формируя движение различных субкультур. Одной из них стала субкультура толкиенистов. Представители этого движения увлекаются ролевыми играми, используя в качестве сценариев разнообразные сюжеты из легендария Толкина [11, с. 396]. Для толкиенистов Дж. Р.Р. Толкин — единомышленник, который создал уникальный мир фэнтези, ставший для них духовной опорой.

Для значительной части взрослого поколения, привыкшей к реалистичным сюжетам, сформировавшийся жанр фэнтези, движение толкиенистов и роман «Властелин колец» не представляли особого интереса, поскольку такие мифические персонажи, как эльфы или гномы, принадлежали, по их мнению, исключительно детскому миру. Далеко не каждому читателю интересно искать в тексте отсылки на персонажей из мифов или эпоса, сравнивать воина-странника Арагорна с королем Артуром, чародея Гэндальфа со скандинавским богом Одином, кольцо всевластия с кольцом нибелунгов. Таким образом, мы можем говорить о том, что жанр фэнтези изначально был создан людьми с иррациональным типом мышления для таких же, как они.

Тем не менее реалии, в которых создавался роман, порождали новые смыслы восприятия мифа, реактуализируя его. Мечты молодежи также эволюционировали и переросли в нечто большее, чем желание собственного достатка. Иррациональное помогло молодому поколению противостоять кризисным ситуациям в повседневной жизни, выработать позитивное мышление и справиться с неопределенностью социальной ситуации.

«Властелин колец» пробудил новую волну общественного интереса к мифам, легендам, народным сказаниям. Особенно хорошо это прослеживается в произведениях писателей, которые одними из первых массово начинают обращаться к мифическим образам. В некоторых случаях авторы пародируют классические сюжеты, как Д. Джойс в романе «Улисс». В иных случаях мы можем наблюдать, как создаются новые миры со своей мифологией, в центре повествования которых находится главный герой, напоминающий по своему типу героев античной мифологии — «сверхлюдей». Например, Ахиллес описан в «Илиаде» Гомера как непобедимый воин, универсальный боец, Одиссей наделен божественным умом и хитростью и в большинстве своих приключений полагается на эти навыки.

Идея о «сверхчеловеке» важна для современной молодежной культуры, она находит свое от-

ражение в персонажах фильмов, комиксов и компьютерных игр. Так, американский писатель Р. Риордан создает серию романов в жанре фэнтези «Перси Джексон и олимпийцы», в основе которой — реинтерпретация сюжетов о древнегреческих богах в современном мире. Главным действующим лицом серии является «сверхчеловек» Перси Джексон, полубог и сын Посейдона, которому суждено пройти несколько испытаний, подобно Гераклу. В каждой из книг читатель наблюдает за тем, как герой формирует себя как уникальную личность посредством воспитания таких положительных качеств, как упорство, сила духа, преданность, чувство справедливости, мужество, храбрость и отвага. Как отмечает Т.Б. Кузёма, Риордан стремится придать греческой мифологии современные характеристики и черты, наделяя Ареса внешностью современного байкера или наряжая Диониса в гавайскую рубашку [12, с. 174]. Идея сделать главным действующим лицом простого современного школьника-подростка в данном случае является удачной, поскольку молодой читатель/зритель может ассоциировать себя с Перси Джексонем и брать с него положительный пример.

В идее создания «сверхчеловека» особое место заняла зарубежная комикс-индустрия, презентовавшая массовой аудитории несколько сотен персонажей-супергероев [13, с. 169]. Так, например, для комиксов киновселенной Marvel свойственна собственная система мифов, в которую интегрированы в том числе и известные мифологические персонажи. К наиболее популярным героям можно отнести Тора. Идея адаптировать скандинавского бога Тора в Marvel возникла в тот момент, когда американский писатель С. Ли впервые узнал о том, что в обществе комиксы обсуждают как мифологию XX века. Миф о Торе выступил основой структурирования художественного пространства комикса [14, с. 362]. Образ скандинавского бога во многом соответствует одноименному герою мифологии. Тор не только бог-громовержец, но и храбрый герой, противостоящий силам хаоса. Как и в мифах, главное оружие Тора — молот Мьёльнир, символ разрушения и созидания. Важно отметить, что он не является главным божеством у скандинавов, уступая место Всеотцу — Одину, однако именно Тор, вероятно, был самым человеческим из всех асов (высших богов), а также наделен чертами «идеального викинга» — сильного, стойкого, веселого воителя-защитника, являвшегося образцом для подражания у простых смертных. В свою очередь Один, несмотря на могущество, интеллект и любовь к знаниям, представлен в мифологии в несколько отрицательном ключе — как интриган и эгоист. Видимо, такое понимание древних мифов повлияло на выбор главного героя для американских комиксов.

Один и Локи также представлены в киновселенной Marvel. И если Один выступает в качестве бога-отца, то образ Локи (в мифах является побратимом Одина и дядей Тора) был значительно переработан американскими сценаристами и художниками: он сохраняет коварный характер, но становится сводным братом Тора, его главным противником и антагонистом. В данном случае персонаж Локи переосмыслен по сравнению с классическим мифом — реинтерпретирован с учетом социальных и политических особенностей страны — производителя культурного продукта. Соответственно, герой представляет ценности, близкие определенной культуре [15]. В современных реинтерпретациях Тор, Один, Локи представлены в мультфильмах, игровом кино, книгах и играх. Их характер, внешность, манера поведения и привычки отличаются от древнеисландского источника.

В то же время именно реинтерпретационный подход позволяет использовать широкий спектр вариантов мифа — от классических до осовремененных. В подтверждение этому можно обратить внимание на ряд кинематографических воплощений Одина в исполнении Э. Хопкинса (фильмы киновселенной Marvel), Б. Хоскинса (художественный фильм «Сын Маски»), И. Макшейна (сериал «Американские боги») и Б. Сундквиста (сериал «Рагнарек»), чтобы понять, насколько они отличаются друг от друга не только своей внешностью и костюмами, но и характерами.

В некоторых случаях постоянное переосмысление героев мифов приводит к тому, что один и тот же персонаж может вызывать разное впечатление у разных поколений. Возвращаясь к образу Тора, необходимо отметить, что существует разница между героем комиксов XX в. и героем фильмов, снятых в XXI веке. Для современной целевой аудитории образ Тора чаще всего ассоциируется с его киновоплощением в исполнении К. Хемсворта, который является более привлекательным для массового зрителя. Это связано с тем, что массовое мышление предпочитает видеть упрощенную версию персонажа, который будет приближен к человеческой, а не божественной сути. Именно поэтому Тор в исполнении К. Хемсворта становится более эмпатичным, обладает самоконтролем, погружается в депрессию и т. п.

Традиционный образ Тора также пользуется популярностью среди молодежной аудитории. Например, в компьютерной видеоигре *God of War: Ragnarök* он импульсивен, беспощаден, при принятии того или иного решения ориентируется не на ум, а на инстинкты воина, что соответствует оригиналу. *God of War: Ragnarök* — одна из тех компьютерных игр, сюжет которых основан на мифах или народном творчестве. Разработчики и игровые дизайнеры нередко обращаются к темам ан-

тичной, древнеегипетской или скандинавской мифологии, которая стала узнаваемым брендом для современной молодежной культуры. Такой выбор обусловлен практичностью — сегодня мифами так или иначе заинтересована значительная часть общества. Игровой продукт, имеющий мифологическую основу, востребован, поскольку игроку предоставляется возможность непосредственно взаимодействовать с мифом, стать активным участником мифотворческого процесса [16, с. 32].

God of War: Ragnarök — это только одна из частей популярной франшизы *God of War*, состоящей из пяти частей. Сюжет первых трех частей связан с мифами Древней Греции, двух других — с мифами Скандинавии. Главный герой — Кратос, полубог и сын Зевса, выступивший против своего отца [16, с. 36]. Этот персонаж был разработан американской компанией *Santa Monica Studio* и не имеет отношения к оригинальным древнегреческим мифам. Вместе с тем Кратос настолько органично вписан в сюжет противостояния с олимпийцами, что неосознанно игрок начинает сомневаться в том, что это не персонаж из классического текста. Такого эффекта разработчикам удалось достигнуть, изучив и полностью переосмыслив оригинал — сам миф. Они стремились создать неклассического греческого героя, который восстанет против богов так же, как восстал в свое время сам Зевс против титанов и своего отца Кроноса. Итоговый продукт получил высокие оценки у пользователей и игровых критиков. После завершения оригинальной трилогии руководство студии приняло решение поместить Кратоса в новый, незнакомый мифический мир Асгарда, где он вступил в поединок с Одином и остальными богами-асами. Кратос стал связующим звеном между двумя разными культурами, сделав их востребованными среди геймеров. Серия *God of War* является подтверждением того, что для современной игровой индустрии также свойственна вольная реинтерпретация мифов.

Обратим внимание на то, что молодежная аудитория готова тратить деньги на продукт, связанный с мифологией. Помимо книг, комиксов или видеоигр спросом пользуются коллекционные фигурки, настольные игры, плакаты и постеры, костюмы для косплея и др. Постепенно реинтерпретированный текст мифа стал одним из товаров экономики впечатлений — нового бизнес-подхода, для которого важным моментом является эмоциональное состояние клиента во время потребления им того или иного товара. Несмотря на то что для многих стран мира товарная экономика по-прежнему имеет доминирующее значение, в развитых странах ведущую роль в экономических отношениях занимает культура. Это связано с тем, что в современном обществе большое значение отводится досугу: «Люди предпочитают досуг рабо-

те, они хотят иметь как можно больше свободного времени» [17, с. 61].

Идея сделать из мифа своеобразный экономический бренд принадлежит людям, обладающим рациональным мышлением, которые хотят заработать на иррациональной аудитории — потребителях, нуждающихся в подобном продукте. Это подтверждает и А.А. Цельковский: «В основе современного мифа так же, как и в основе идеологии, лежат рациональность и чей-либо прагматический интерес» [18, с. 14]. Рационалисты обращают внимание на четыре области впечатлений — обучение, развлечение, эстетику, уход от реальности. Идеальный продукт для экономики впечатлений должен включать в себя все четыре области, чтобы привлечь внимание пользователя и запомниться (некачественный продукт подвергается серьезной критике со стороны потребителя).

Рассмотрим в качестве примера киноленту «Битва титанов», сюжет которой является вольным пересказом древнегреческого мифа о Персее. Первый, оригинальный, фильм был выпущен в 1981 г., и, несмотря на небольшой бюджет и низкое качество спецэффектов (по сравнению с современными кинокартинами), образы, созданные актерами, режиссером, художниками-костюмерами, гримерами, сумели заинтересовать молодежную аудиторию. Впоследствии по «Битве титанов» выходила дополнительная серия комиксов с новыми приключениями главных героев, а сюжет о Персее и Медузе является одним из наиболее известных и популярных у западной аудитории.

В 2010 г. в широкий прокат вышел одноименный ремейк французского режиссера Л. Летерье. К съемкам новой версии «Битвы титанов» были привлечены известные актеры Голливуда, роль Зевса исполнил Л. Нисон. Но несмотря на наличие известного режиссера, именитых актеров или современных 3D-технологий, ремейк «Битвы титанов» не нашел должного отклика у аудитории. Итоговые оценки оказались негативными: 27% у критиков, 40% у зрителей¹. В первую очередь фильм разочаровал фанатов первоисточника, расценивших новую ленту как некачественную пародию. Также Л. Летерье не удалось привлечь новую аудиторию, не знакомую с оригиналом, — зрители посчитали, что у фильма скучное, неэмоциональное повествование и малое количество юмористических моментов.

Две версии «Битвы титанов» наглядно демонстрируют, насколько важно при реинтерпретации классического мифа учитывать, что он «должен меняться с обществом, чтобы быть тождественным

ему во всем» [19, с. 73]. Первый фильм, вышедший в 1981 г., завоевал народную любовь благодаря съемочной группе, сумевшей создать корректную адаптацию. Ремейк, вышедший спустя 30 лет, не учел запросов аудитории и, как следствие, подвергся справедливой критике.

По состоянию на 2023 г. интересы общества к мифу вновь изменились. В частности, мы должны отметить сложившийся в молодежной культуре тренд расширения границ использования мифологических миров: помимо скандинавской или греческой мифологии молодежь обращает внимание на мифы восточной культуры, например японской, вследствие массового распространения аниме и манги — основного молодежного культурного продукта Японии. Это не означает, что молодежная аудитория отказывается от европейской мифологии, напротив, она приобретает знания о других культурах посредством использования веб-сайтов, блогов, видеохостингов, социальных сетей, форумов и чатов. Обращение к мифам сейчас чаще происходит с помощью технологий, а не печатных источников. Подобный интерес оказывает положительное влияние на социально-экономический прогресс государства, поскольку реинтерпретации мифов привлекают внимание специалистов к культурно-историческому наследию, создают благоприятный имидж страны, способствуют привлечению инвестиций.

Во многих российских городах сегодня можно встретить салон красоты «Афродита», юридическую компанию «Афина», турфирму «Гермес», при этом божества Олимпа не являются частью традиционной российской культуры. Подобная ситуация сформировалась в первую очередь из-за того, что миф стал коммерчески привлекателен. Использование имени языческого бога в качестве бренда — это не исключительно отечественная культурная особенность, а глобальный тренд. Для продвижения ряда услуг люди все чаще обращаются к персонажам мифов Древней Греции, Древнего Рима, Скандинавии, Египта и т. п. Товар может быть совершенно разным: например, именем скандинавского бога Одина одновременно названы несколько музыкальных альбомов, марки военных кораблей и бронетранспортеров, пивоварни, футбольные клубы.

Зарубежный продукт, связанный с темой мифологии, известен и популярен у отечественного пользователя. В то же время для благоприятного культурного и духовного роста российской молодежи необходимо понимание того, насколько для них интересна реинтерпретация славянской мифологии и фольклора. Сделать узнаваемыми и понятными для современного ребенка образы Ильи Муромца, Василисы Премудрой, Серого Волка или Кощея Бессмертного возможно без их при-

¹ Clash of the Titans // Rotten Tomatoes : [сайт]. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/clash_of_the_titans_2010 (дата обращения: 10.07.2024).

митивной модернизации в соответствии с трендами эпохи. Достаточно переосмыслить основные и самые запоминающиеся черты персонажей русского народного творчества, которые помогут удержать потребительский интерес к такому продукту. Изучая более детально историю отечественного кинематографа, можно заметить, что режиссеры и сценаристы неоднократно предпринимали попытки поместить героев русского эпоса в современные декорации: «Приключения в тридесатом царстве» (2008), «Реальная сказка» (2011), «Дед Мороз. Битва магов» (2016) и др. Но ни один из этих фильмов не стал популярным по причине низкого качества реинтерпретации классических текстов.

Пример положительной концепции — фильм «Последний богатырь» (2017), совместный проект студии Yellow, Black and White (Российская Федерация) и Walt Disney Pictures (США). Отметим, что это не первый случай подобного российско-американского сотрудничества: еще в 2009 г. компания Disney предприняла попытку создать современную русскую народную сказку, выпустив фильм «Книга мастеров». Лента получила смешанные отзывы и не сыскала особой популярности в России, несмотря на активную рекламную кампанию. По нашему мнению, именно неудача «Книги мастеров» косвенно повлияла на успех «Последнего богатыря», поскольку создатели сумели проработать собственные ошибки и не допустить их повторения. Итоговый продукт получился более вестернизированным: главных героев обоих фильмов, снятых при участии Disney, зовут Иванами, но это совершенно разные персонажи. Образ Ивана в исполнении М. Локтионова («Книга мастеров») — это попытка воссоздать образ классического героя русского народного эпоса для молодежной аудитории. Несмотря на то что такой Иван близок к своему оригиналу, его речь, характер, поступки скорее вызывают вопросы у современного зрителя.

Иван в исполнении В. Хориняка, хоть и богатырский сын, но своим поведением напоминает героев зарубежных фэнтези-фильмов. Этот образ понятен и востребован у молодежной аудитории, поскольку с таким Иваном себя может ассоциировать каждый подросток. При этом и сам Иван, и образы персонажей русского фольклора остаются традиционными. Действие фильма происходит в двух мирах — в современном (символом которого выступает Москва-Сити) и в сказочном мире Белогорья. Они существуют в гармонии друг с другом — Иван не пытается навязать ценности своего мира и каким-либо образом изменить персонажей народных сказок. Посредством подобного приема команда сценаристов обращается к оригинальному фольклорному тексту.

Таким образом, реинтерпретации мифологических персонажей в молодежной культуре способствуют созданию и продвижению культурного продукта нового уровня. Человек проявлял интерес к мифологии на протяжении многих веков, но ко второй половине XX в. он стал огромным. Это связано с распространением массовой культуры, появлением современных технологий и привело к тому, что для молодежи Посейдон или Геракл не менее узнаваем, чем Соловей-разбойник или Садко. Само понятие «молодежная культура» оформляется также в XX в., что позволяет нам более определенно рассмотреть особенности отношения молодых людей к мифу.

Традиционная основа современного мифа заложена в жанре фэнтези, который пользуется популярностью у молодежи. В современном урбанистическом мире человек все чаще обращается к иррациональному — сюжетам, связанным с героями, богами, эльфами, драконами, рыцарями, магией, волшебными мечами. Погружение в мир фэнтези позволяет выработать позитивное решение, например, через идею о победе добра над злом или торжестве справедливости. Потребность в устоявшейся картине мира заставляет молодого человека менять собственные предпочтения: он начинает уделять внимание не документальному историческому кино, а фильмам о приключениях хоббитов, джедаев или супергероев. Это современные «сверхлюди», которые могут преодолеть любые препятствия и не теряют собственной человечности, благодаря чему простой читатель или зритель может себя с ними ассоциировать и таким образом стать частью мифа.

Общество XXI в. уделяет значительное внимание досугу, вследствие чего культурный продукт становится основным ресурсом современной экономики. Продается уже не товар, а скорее эмоции от его покупки. Данный феномен называют экономикой впечатлений, составной частью которой стал в том числе и миф. Для современной культурной индустрии свойственно проведение экспериментов с классикой: с греческой Илиадой или немецкой Эддой. Подобная реинтерпретация создает модные интернет-тренды, формирующие интерес молодежи к мифологии: современный подросток может ничего не знать о Войне Алой и Белой розы, но мастерски разбираться в противостоянии Ланнистеров и Старков. Этого достаточно для того, чтобы быть равным с другими, стать «своим» в молодежном обществе.

Необходимо отметить, что далеко не каждый современный продукт, имеющий мифологическую основу, является достойным внимания со стороны общества. Древние боги, герои, артефакты, мифические существа и вымышленные локации могут осознанно использоваться для достижения сиюми-

нутной выгоды. Вследствие этого существует множество примеров некачественной или безвкусной реинтерпретации, которая не несет в себе определенной культурной ценности.

Таким образом, стремление нового поколения не только переосмыслить культурное наследие, но и соприкоснуться с ним обуславливает актуальность реинтерпретации мифологических персонажей в молодежной культуре.

Список источников

1. Ставицкий А.В. Общая теория мифа: предварительные итоги исследований // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2022. Т. 8, № 2. С. 16–26.
2. Линченко А.А. Мифы о прошлом в медиасреде: теоретические основания и российская политическая практика // Социодинамика. 2022. № 1. С. 1–17. DOI: 10.25136/2409-7144.2022.1.32640.
3. Малахова Е.В. Молодежная субкультура и социальная мифология // Известия Московского государственного технического университета МАМИ. 2014. Т. 5, № 4 (22). С. 116–121.
4. Волкова П.С. «Кармен»: Испания — Франция — Россия. Интерпретация — реинтерпретация // Искусствознание. 2023. № 2. С. 37–55.
5. Орестова В.Р., Ткаченко Д.П., Манчхашвили М.А. Иррациональность мышления как способ совладания с неопределенностью современного мира // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Психология. Педагогика. Образование. 2021. № 4. С. 50–64. DOI: 10.28995/2073-6398-2021-4-50-64.
6. Галанина Е.В., Батулин Д.А. Фэнтези как неомифологическая реальность // Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 3 (385). С. 41–45.
7. Ивлева А.Ю. Стратегии интерпретации текста: философский аспект // Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. 2010. № 1. С. 27–36.
8. О молодежной политике в Российской Федерации : Федеральный закон от 30.12.2020 № 489-ФЗ // Собрание законодательства Российской Федерации. 2021. № 1, ч. 1, ст. 28.
9. Амиханов А.М. Триада постмодернистской философии: «смерть бога» — «смерть автора» — «смерть субъекта» // KANT. 2020. № 2 (35). С. 95–99. DOI: 10.24923/2222-243X.2020-35.19.
10. Домбровский П.А., Хазанов О.В. Миф Дж. Р.Р. Толкина в мировоззренческих концепциях контркультуры западного общества в 1960–1970-х гг. // История и современное мировоззрение. 2020. Т. 2, № 3. С. 124–133. DOI: 10.33693/2658-4654/-2020-2-3-124-133.
11. Усанова Д.О. Виртуальная культура как феномен современности и ее репрезентация в субкультурных практиках // Теория и практика общественного развития. 2013. № 11. С. 395–397.
12. Кузёма Т.Б. Индивидуально-авторский стиль Рика Риордана (на материале произведения Percy Jackson and The Lightning Thief) // E-Scio. 2021. № 8 (59). С. 169–177.
13. Лосев Д.В. Блистательное и ужасающее восхождение американского сверхчеловека в жанре супергероики // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. 2023. № 1 (2). С. 168–193. DOI: 10.34680/EISCRT-2023-1(2)-168-193.
14. Ерохина Т.И., Бадиля К.К. Кинокомикс как мифотекст современной массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 3. С. 359–363.
15. Александрова Е.А. Новая мифология в современной массовой культуре // Вестник Института комплексных исследований аридных территорий. 2013. № 1 (26). С. 129–131.
16. Галанина Е.В., Батулин Д.А. Мифологические структуры в видеоиграх: архетипы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствознание. 2019. № 36. С. 31–48. DOI: 10.17223/22220836/36/4.
17. Лыгина Н.И., Паршиков Н.А., Рудакова О.В. Сфера культуры и досуга как основная составляющая экономики впечатлений // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Экономика и управление. 2020. № 1. С. 56–63. DOI: 10.17308/econ.2020.1/2754.
18. Целыковский А.А. Современный миф как результат взаимодействия традиционной мифологии и идеологии // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 30 (245). С. 11–15.
19. Ставицкий А.В. Развитие мифа во времени: обоснование проблемы // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2019. Т. 5 (71), № 4. С. 72–84.

Reinterpretation of Mythological Characters in Youth Culture

Anzhela V. Normanskaya,

Crimean University of Culture, 39 Kievskaya Str.,
Simferopol, 295017, Russia
ORCID 0009-0005-5082-976X;
SPIN 8896-2393;
anzelanormansky@gmail.com

Abstract. *The article deals with the specifics of modern reinterpretation of mythological characters, as well as its representation in youth culture. Mythological subjects and their heroes remain attractive for the creative sphere for many centuries. For young people, immersion in mythology allows them to develop constructive solutions to many issues, to recreate a positive picture of the world through the eternal idea of the triumph of good and justice reflected in ancient texts. It is the reinterpretation approach to the reading of world-famous works that allows us to use a wide range of myth. For example, the interest in the myths of European society in the second half of the 20th century is due to the fact that this time is associated with the threat of the outbreak of nuclear war and, as a consequence, with constant uncertainty and the simultaneous desire of each person for a life-affirming and immutable basis, such as the classical one. The evolution of representations of myth in culture has led to the emergence of reinterpretations of the original source, making some of them popular, including with youth audiences. In the 21st century, other mythological images have emerged in accordance with the challenges of the time, which we consider as cultural products of a new level, characterized not only by an appeal to the classical text, but also by a commercial component. The article provides several examples of how the new artistic presentation of mythological characters is reflected in modern mass youth culture — in literature, video games and cinema. The modern interpretation of the tales of ancient civilizations is based on the cultural preferences of mass viewers: the images of myths can be canonical or modernized, but in any case universal. The process of giving new meaning to myths familiar from the school days from an unexpected (nonclassical) side has been repeatedly discussed in the scientific cultural field.*

The relevance of reinterpretation of mythological characters in youth culture is due to the desire of the new generation not only to rethink the cultural heritage, but also to get in touch with it.

Key words: reinterpretation, myth, youth culture, character, ancient gods, heroes, fantasy, modern mythology, impression economy, screen arts, artistic culture, cultural practices.

Citation: Normanskaya A.V. Reinterpretation of Mythological Characters in Youth Culture, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 377–385. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-377-385.

References

1. Stavitsky A.V. The General Theory of Myth: Preliminary Results of Research, *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya* [Scientific Notes of V.I. Vernadsky Crimean Federal University Philosophy. Political Science. Cultural Studies], 2022, vol. 8, no. 2, pp. 16–26 (in Russ.).
2. Linchenko A.A. Myths About the Past in Media Environment: Theoretical Grounds and Russian Political Practice, *Sotsiodinamika* [Sociodynamics], 2022, no. 1, pp. 1–17. DOI: 10.25136/2409-7144.2022.1.32640 (in Russ.).
3. Malakhova E.V. Youth Subculture and Social Mythology, *Izvestiya MGTU "MAMI"*, 2014, vol. 5, no. 4 (22), pp. 116–121 (in Russ.).
4. Volkova P.S. "Carmen": Spain — France — Russia. Interpretation — Reinterpretation, *Iskusstvovedenie* [Art Criticism], 2023, no. 2, pp. 37–55 (in Russ.).
5. Orestova V.R., Tkachenko D.P., Manchkhavili M.A. Irrationality of Thinking as a Way to Cope with the Uncertainty of the Modern World, *Vestnik RGGU. Seriya "Psikhologiya. Pedagogika. Obrazovanie"* [RGGU Bulletin. "Psychology. Pedagogics. Education" Series], 2021, no. 4, pp. 50–64. DOI: 10.28995/2073-6398-2021-4-50-64 (in Russ.).
6. Galanina E.V., Baturin D.A. Fantasy as Neomythological Reality, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], 2016, no. 3 (385), pp. 41–45 (in Russ.).
7. Ivleva A.U. Interpretative Strategies of Fiction: Philosophical Aspect, *Gumanitarii: aktual'nye problemy gumanitarnoi nauki i obrazovaniya* [Russian Journal of the Humanities], 2010, no. 1, pp. 27–36 (in Russ.).
8. On Youth Policy in the Russian Federation: Federal Law: (as Amended by the Federal Law of April 22, 2024, no. 95-FZ), *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2021, no. 1, art. 28, part 1 (in Russ.).
9. Amirkhanov A.M. The Triad of Postmodern Philosophy: "The Death of God" — "The Death of the Author" — "Death of the Subject", *KANT*, 2020, no. 2 (35), pp. 95–99. DOI: 10.24923/2222-243X.2020-35.19 (in Russ.).
10. Dombrovsky P.A., Khazanov O.V. The J.R.R. Tolkien's Myth in the Counterculture Outlooks in the West Society of 1960–1970s Years, *Istoriya i sovremennoe mirovozzrenie* [History and Modern Perspectives], 2020, vol. 2, no. 3, pp. 124–133. DOI: 10.33693/2658-4654/-2020-2-3-124-133 (in Russ.).
11. Usanova D.O. Virtual Culture as a Phenomenon of the Modern Times and Its Representation in the Sub-

- cultural Practices, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2013, no. 11, pp. 395–397 (in Russ.).
12. Kuzema T.B. The Individual Author's Style of the American Writer Rick Riordan (Based on the Material of the Work "Percy Jackson and the Lightning Thief"), *E-Scio*, 2021, no. 8 (59), pp. 169–177 (in Russ.).
 13. Losev D.V. The Stunning and Terrifying Ascent of the American Superhuman in the Superhero Genre, *Industrii vpechatlenii. Tekhnologii sotsiokul'urnykh issledovaniy* [Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies], 2023, no. 1 (2), pp. 168–193. DOI: 10.34680/EISCRT-2023-1(2)-168-193 (in Russ.).
 14. Erokhina T.I., Badil K.K. Cinemacomics as Mythotext of Modern Popular Culture, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2017, no. 3, pp. 359–363 (in Russ.).
 15. Aleksandrova E.A. New Mythology in Modern Mass Culture, *Vestnik Instituta kompleksnykh issledovaniy aridnykh territorii* [Bulletin of the Institute of Complex Studies of Arid Territories], 2013, no. 1 (26), pp. 129–131 (in Russ.).
 16. Galanina E.V., Baturin D.A. Mythological Structures in Video Games: Archetypes, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Ku'urologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no. 36, pp. 31–48. DOI: 10.17223/22220836/36/4 (in Russ.).
 17. Lygina N.I., Parshikov N.A., Rudakova O.V. The Sphere of Culture and Leisure as a Major Component of the Economy of Impressions, *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika i upravlenie* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Economics and Management], 2020, no. 1, pp. 56–63. DOI: 10.17308/econ.2020.1/2754 (in Russ.).
 18. Tselykovskiy A.A. Modern Myth as Result of Interaction of Traditional Mythology and Ideology, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. [Bulletin of Chelyabinsk State University], 2011, no. 30 (245), pp. 11–15 (in Russ.).
 19. Stavitsky A.V. The Development of Myth in Time: The Rationale for the Problem, *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya* [Scientific Notes of V.I. Vernadsky Crimean Federal University Philosophy. Political Science. Cultural Studies], 2019, vol. 5 (71), no. 4, pp. 72–84 (in Russ.).

НОВИНКА



Русская библиографическая традиция: к 100-летию со дня рождения Ирины Михайловны Полонской : сборник материалов научной конференции (16 декабря 2022 года) / Российская государственная библиотека, научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги) ; составители: И.Л. Карпова, Д.Н. Рамазанова ; ответственный редактор Д.Н. Рамазанова. Москва : Пашков дом, 2024. 152, [1] с. : ил.

Настоящий сборник посвящен памяти выдающегося библиографа, книговеда, исследовательницы старопечатной книги Ирины Михайловны Полонской (1922–1996) и приурочен к ее 100-летию юбилею. В издание вошли статьи участников научной конференции «Русская библиографическая традиция. Чтения памяти Ирины Михайловны Полонской. К 100-летию со дня рождения», состоявшейся в Российской государственной библиотеке 16 декабря 2022 года.

В воспоминаниях о И.М. Полонской и проблемных статьях рассматривается широкий круг вопросов, связанных с различными аспектами творческой и научной биографии Ирины Михайловны, отечественной и зарубежной библиографической традиции, задачами изучения изданий кириллического и гражданского шрифтов, хранящихся в собраниях России, Белоруссии и Сербии.

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 75.056.075
ББК 85.145.8к94
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-386-395

Л.В. ПУЛИКОВА

МИНИАТЮРИСТЫ — ВЫПУСКНИКИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ НА СОВРЕМЕННОМ АРТ-РЫНКЕ

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
lubek@yandex.ru

Реферат. Выпускниками класса портретной миниатюры в Императорской академии художеств, действовавшего более полувека, были многие первоклассные миниатюристы, имена которых сейчас, к сожалению, известны лишь специалистам. К настоящему времени большинство ведущих музеев опубликовали свои собрания портретной миниатюры, однако исторически сложилось так, что никто из исследователей не рассматривал изучение арт-рынка (и появляющиеся на нем миниатюры художников-академистов) как возможность, во-первых, выявить новые произведения миниатюрного

искусства, а во-вторых, узнать, влияет ли академическое образование или звание художника на современное ценообразование и интерес к его работам покупателей (в качестве которых могут выступать как частные коллекционеры, так и музейные институции).

Тем не менее именно информация о функционировании арт-рынка содержит сведения, которые позволяют сделать исследования более глубокими и комплексными. Так, индекс продаж определенного автора гораздо нагляднее, чем многочисленные выставки, может показать его востребованность у любителей искусства. Следует отметить, что не все пользователи аукционных платформ являются профессиональными коллекционерами. Известны случаи, когда персональные выставки художников никак не способствовали росту интереса к их творчеству со стороны собирателей искусства. Существует и обратная ситуация, когда работы художников, о которых знает лишь редкий исследователь, становятся желанными деизидератами для многих коллекционеров. Настоящее исследование расширяет представления о месте на современном арт-рынке русских миниатюристов, связанных с академией (ее выпускников и академиков), позволяет восполнить лакуны в атрибуции и выявлении особенностей

их произведений. Делается вывод о том, что прямой связи между фактом обучения в Императорской академии художеств и ценами на их произведения не прослеживается, однако высокий художественный уровень исполнения миниатюр позволяет говорить о том, что звание академика действительно получали самые достойные мастера.

Ключевые слова: портретная миниатюра, портрет, обучение, рисунок, Императорская академия художеств, живописец, слоновая кость, акварель, арт-рынок.

Для цитирования: Пуликова Л.В. Миниатюристы – выпускники Императорской академии художеств на современном арт-рынке // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 386–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-386-395.

История русского искусства XVIII и XIX столетий, с одной стороны, достаточно хорошо изучена, но при этом оставляет значительное поле для новых исследований, когда речь идет о малоизвестных художниках. Они в свое время могли быть популярны и востребованны, но до нас часто доходят лишь считанные работы и приблизительные даты их жизни. Огромный корпус художественных произведений продолжает атрибутироваться как работы неизвестных авторов. В то же время ряд мастеров, чьи имена и отрывочные биографические сведения известны нам из архивных и литературных источников, никак не соотносятся с созданными ими произведениями. В силу исторических обстоятельств значительный пласт произведений русской культуры, находившихся прежде в частных руках, оказался в музеях, а его фрагменты были рассеяны по миру.

В своих изысканиях историки искусства прежде всего ориентируются на музейные собрания и только во вторую очередь уделяют внимание частным коллекциям. При этом сфера арт-рынка по большей части остается вне круга исследований, посвященных портретистам и миниатюристам, поскольку проблематика арт-рынка связана в первую очередь с процессом покупки или продажи произведений искусства, вопросами ценообразования, что не всегда соотносится с целями и задачами искусствоведов. Исключением можно считать статью 2014 г., посвященную обзору рынка портретной миниатюры в России [1].

Тем не менее именно информация о функционировании арт-рынка содержит сведения, которые позволяют сделать исследования более глубокими и комплексными. Так, индекс продаж определенного автора гораздо нагляднее, чем многочисленные выставки, может показать его востребованность у любителей искусства. Следует отметить, что не

все пользователи аукционных платформ являются профессиональными коллекционерами. Известны случаи, когда персональные выставки художников никак не способствовали росту интереса к их творчеству со стороны собирателей искусства. Существует и обратная ситуация: работы художников, о которых знает лишь редкий исследователь, становятся желанными деизидератами¹ для многих коллекционеров, что приводит к бескомпромиссным «сражениям» на аукционах.

На современном мировом арт-рынке, будь то аукционы, галереи или вернисажи, портретная миниатюра XVIII–XIX вв. встречается достаточно часто, в основном преобладают европейские произведения. На внутрироссийском рынке миниатюры довольно мало и европейских, и русских ее образцов. Они, как правило, реализуются в рамках частных продаж, не выходя на открытые (галерейные или аукционные) торги [1, с. 60]. Работы представителей русской школы, особенно выпускников миниатюрного класса Императорской академии художеств, появляются преимущественно на европейском арт-рынке, анализ которого позволяет сделать обзор их произведений и установить, влияет ли факт обучения в Императорской академии художеств или звание академика на ценообразование (и как оно происходит).

Ниже рассмотрены несколько художников-миниатюристов, чьи имена связаны с Императорской академией художеств, для которых известно достаточное количество работ, зафиксированы продажи, понятен уровень цен на произведения.

ИВАН ПЕСКОРСКИЙ

Иван (Жан) Яковлевич Пескорский (1757–1817) – загадочный миниатюрист. Блистательный выпускник Императорской академии художеств, он отправился за казенный счет во Францию, но из пенсионерской командировки не вернулся, поэтому в России о нем почти не знают.

Поступив в Императорскую академию художеств в 1766 г., И.Я. Пескорский показал себя как очень одаренный художник. Во время обучения он неоднократно был награжден: малой серебряной медалью за рисунок с натуры (1771), малой и большой серебряной медалью (1772), малой золотой медалью за программу «Жертвоприношение Авраама» (1777) и, наконец, большой золотой медалью за программу «Проклятие Хама Ноем» (1778) – с правом поездки за границу на казенный счет (на четыре года). Окончив курс обучения с аттестатом 1-й степени (1779), он был отправлен за границу в качестве пенсионера.

¹ Предмет, необходимый для пополнения какой-либо коллекции.

Считалось, что, приехав в Париж в том же году, он увлекся там картежной игрой, выпивкой и другими развлечениями и почти совсем забросил занятие искусством. Однако историк искусства и коллекционер С.А. Подстаницкий, владеющий несколькими работами И.Я. Пескорского, провел собственные изыскания и сейчас опровергает эту версию [2, с. 112]. В разговоре с автором статьи он заметил, что работы миниатюриста конца XVIII – XIX в. отличаются четкостью, к тому же во Франции художник был успешен. Скорее всего, он не вернулся на родину, потому что не хотел терять заказчиков, среди которых были представители аристократии.

Примером таких работ служат находящиеся в частной коллекции – собрании галереи Бориса Вильнитского (Boris Wilnitsky Fine Arts, Вена) свадебные портреты Жана-Луи де Риго де Водрейля (Jean-Louis de Rigaud de Vaudreuil) и его жены, которые были написаны И.Я. Пескорским в 1781 г., вскоре после бракосочетания и незадолго до отъезда супруга на Войну за независимость (1775–1783) в Северной Америке [3].

Портреты исполнены в лучших традициях классицизма, предполагающего строгость форм и уравновешенность композиции. Модели – 18-летний капитан королевской кавалерии Жан-Луи де Риго, виконт де Водрейль (1763–1816), и его 17-летняя жена Виктуар Полин (Victoire Pauline), урожденная де Рике де Караман (1764–1834). Четыре года спустя, в 1785 г., Виктуар Полин, которой уже исполнился 21 год, была увековечена на знаменитом портрете работы М.Л.Э. Вижье-Лебрён. В отличие от И.Я. Пескорского, оставшегося в Париже и в Россию не вернувшегося, виконт де Водрейль в 1800 г. посетил Санкт-Петербург в качестве посланника Людовика XVIII, где встретился с императором Павлом I.

Водрейли были постоянными клиентами художника: из биографических сведений о нем мы узнаем, что во время своей официальной, все еще спонсируемой Императорской академией художеств стажировки в Париже он отправил для отчета в Санкт-Петербург только две картины, местонахождение которых сегодня неизвестно. Одна из них называлась «Семейный портрет маркиза де Водрейля, адмирала» [3].

Сейчас свадебные портреты четы Водрейль, упомянутые выше, продаются за 28 тыс. евро в онлайн-галерее Б. Вильнитского. Они были в свое время приобретены на аукционе, на который их выставил потомок рода Водрейль, унаследовавший их от своих родителей (а те – от своих и т. д.), то есть портреты находились в одной семье с XVIII века.

Список работ И.Я. Пескорского пополнился двумя его миниатюрами, которые на блошином рынке в Париже обнаружил С.А. Подстаницкий. Миниатюры «Портрет мальчика» и «Детский портрет» (част-

ная коллекция С.А. и Т.А. Подстаницких, Москва) исполнены в технике гризайль в 1790-е гг. [4, с. 14].

Портрет мальчика написан акварельными и гуашевыми красками на костяной пластинке и имеет подпись художника – Pescorsky. Ребенок изображен в профиль на глухом темном фоне, что усиливает светлые тона, которыми написаны его лицо и тело. Антиклизированный профиль с характерным оплечным срезом имитирует камню, вырезанную из белого камня. В той же манере написан и «Детский портрет», но вместо холодного темно-синего фона И.Я. Пескорский выбирает красно-коричневый, а тени прорисовывает мазками теплого коричневатого цвета.

Определить имена моделей затруднительно вдвойне: их индивидуальные черты сложно выделить, во-первых, в профильных (к тому же – детских) портретах, а во-вторых, в распространенном в эпоху сентиментализма обобщенном образе, которому остается верен мастер.

Из-за написания фамилии (см. выше) художник был атрибутирован продавцом как некий польский автор. Отсутствие сведений о миниатюристе в объемном труде Л. Шидлофа [5], неизвестность автора и модели определили формирование очень доступной цены, которую нынешний владелец миниатюр даже не запомнил, как незначительную.

ИВАН ГРИГОРЬЕВ

О художнике Иване Григорьевиче Григорьеве (1780 – после 1833) стало известно благодаря статье Г.Н. Комеловой и Г.А. Принцевой [6], впервые обозначивших круг работ и примерные даты его жизни. И.Г. Григорьев был одним из лучших выпускников Императорской академии художеств. Если рассматривать его в ряду крупнейших европейских мастеров портретной миниатюры (П.А. Халль, Д. Босси и др.), можно сказать, что оставленное им художественное наследие – небольшое и разрозненное. Однако, по сравнению с другими учениками Императорской академии художеств, он может считаться очень плодотворным мастером.

И.Г. Григорьев родился 7 апреля 1780 г. в Санкт-Петербурге. В возрасте пяти лет он стал воспитанником Императорской академии художеств (1785), куда его определила мать, вдова крепостного Григорьева. Талант Ивана проявился довольно быстро, о чем говорят успехи в обучении: в декабре 1791 г. юный миниатюрист был отмечен за рисунок с натуры на очередном экзамене; в 1795 г. он получил «2-ю серебряную медаль за рисунок с натуры» [6, с. 258].

В 1824 г. И.Г. Григорьев был удостоен звания «назначенного в академики по миниатюрной

живописи» за портрет католического епископа С. Сестренцевича-Богуша, первого архиепископа Могилевского и митрополита всех римско-католических церквей в России, президента Вольного экономического общества. Местонахождение портрета [7, с. 128, № 164] в настоящее время неизвестно.

В 2007 г. Стокгольмский аукционный дом (Stockholms Auktionsverk, Швеция) провел торги «Русский аукцион», выставив на продажу портрет (рис. 1) Алексея Андреевича Аракчеева (1769–1834) — государственного и военного деятеля, генерала от артиллерии [8, р. 10]. А.А. Аракчеев, с именем которого связывают создание в России военных поселений, в царствование Александра I был военным министром, возглавлял Собственную его императорского величества канцелярию, являлся единственным докладчиком императору по делам Комитета министров и Государственно-го совета.

Заявленная стоимость миниатюры (овал в золоченой оригинальной бронзовой раме), написанной И.Г. Григорьевым, составляла около 5 тыс. евро, что по среднегодовому курсу на тот момент равнялось 175 тыс. руб. Невысокая цена на работу редкого мастера — портрет известной (хотя и не очень популярной) исторической личности — была обусловлена желанием продавца, чтобы потенциальные покупатели «разогнали» ее до более высокой. Где сейчас находится миниатюра — неизвестно.

В венской галерее Б. Вильнитского хранится также миниатюрный портрет офицера, подписанный инициалами «И: Г». Две атрибуции: А.В. Кибовского, опубликовавшего портрет в книге «500 неизвестных» [9, с. 140, № 46], и владельца миниатюры — на собственном сайте, — подтверждают, что на нем изображен Василий Александрович Бибилов, внучатый племянник М.И. Кутузова. Стоимость портрета поистине заоблачна — 18 450 долларов США (приблизительно 1 740 тыс. руб.).

Заметим, что миниатюрная живопись вполне характерна для художника, легкие мазки которого создают ощущение, что модель находится в легкой дымке. Интересно, что авторский стиль И.Г. Григорьева достаточно узнаваем: люди на его миниатюрах имеют несколько удлиненные продолговатые лица.

Согласно платформе Bidspirit [10], на открытых торгах в России мастер был представлен лишь раз — в 2017 году. Речь идет о миниатюре «Дама в красной накидке с собольей оторочкой»² с монограммой «И. Гр.», помещенной справа внизу. Она датируется 1830-ми гг. и написана уже не на кости, а на бумаге



Рис. 1. И.Г. Григорьев. Портрет А.А. Аракчеева. 1800-е гг. Кость, акварель. Овал 8 см. Частное европейское собрание [8, р. 10]

(акварель, гуашь). Данную работу, скорее, стоит отнести к акварельному портрету, который становился более модным и популярным у заказчиков и начал вытеснять традиционные миниатюрные портреты. Об этом говорит и размер работы: 15 × 12 см. Аукционный дом «Литфонд» дал стартовую оценку произведению в 130–140 тыс. руб., однако, судя по итогам торгов, оно осталось непроданным: возможно, не была достигнута резервная (скрытая от покупателей) цена.

Миниатюры русских авторов можно обнаружить как на торгах крупных международных аукционных домов, так и в каталогах менее известных компаний. В сегодняшней сложной политико-экономической обстановке ведущие аукционные дома (например, Sotheby's и Christie's) стараются дистанцироваться от русского искусства. Так, традиционные «Русские торги» (Russian Sale), проходившие два раза в год в Лондоне, отменены, а произведения русских художников могут быть описаны как работы польских или украинских мастеров.

При этом анализ результатов торгов менее известных продавцов, например французского аукциона «Дрюо» (Drout) и немецкого «Бассенж» (Bassenge Auction), показывает, что у них можно обнаружить экземпляры, редкие даже для музеев России. Обращает на себя внимание, что Bassenge, являясь небольшим аукционом (на аукционах такого уровня миниатюры обычно продают вместе с другими произведениями), имеет даже департамент по миниатюрному искусству.

² Оговоримся, что аукционный дом «Литфонд» ошибочно назвал автором миниатюры Ивана Гавриловича Григорьева.

НИКОЛАЙ МАЙКОВ

Николай Аполлонович Майков (1794–1873), отец прославленного поэта А.Н. Майкова (1821–1897), академик Императорской академии художеств, снискал благоволение императора Николая I, заказавшего ему написание образов для «церкви Святой Троицы, что в Измайловском полку». Н.А. Майков также был хорошо известен своими живописными портретами, преимущественно женскими.

На аукционе Bassenge 26 ноября 2020 г. (лот 6497) был продан «Миниатюрный портрет молодой женщины в черном платье, смотрящей через левое плечо» (ок. 1830–1840) с подписью «Майков» [11]. Цена продажи составила всего 248 евро, то есть примерно 20 тыс. руб. Что определило столь невысокую стоимость? С художественной точки зрения работа написана достаточно сухо: лицо женщины индивидуализировано, но лишено обаяния, а синий фон выглядит наскоро покрытым длинными, продолговатыми мазками. Неудачно выбрана и поза модели: кажется, что ее тело и голова существуют отдельно друг от друга, а вырез на платье делает спину и грудь идентичными.

Портретные миниатюры Н.А. Майкова редки и для арт-рынка, и для музеев. Автором этих строк был найден всего один экземпляр в Тверской областной картинной галерее — «Портрет молодой женщины в красном платье» 1830-х годов. Написанную на металле миниатюру нельзя назвать подлинным произведением искусства: изображение почти лишено объема и даже напоминает лубочные плоские картинки. Рассматривая примеры станковых портретов Н.А. Майкова, невольно приходишь к выводу, что в живописи он был более одаренным художником. Возможно, это объясняется еще и тем, что живопись маслом может скрыть некоторые огрехи, к которым графический рисунок и миниатюра беспощадны.

Пожалуй, точную характеристику художнику дали составители словаря Брокгауз и Ефрон: «Сочинение и рисунок Майкова свидетельствуют о том, что он не прошел серьезной художественной школы, но колорит его не лишен силы, гармоничен и отличается если не жизненностью, то изящным правдоподобием...» [12, с. 378].

ПЕТР РОССИ

Пьетро де Росси (Петр Осипович Росси) — выдающийся художник-миниатюрист первой трети XIX в. (1761(65)? — 1831), российский академик итальянского происхождения. Архивных сведений о произведениях П.О. Росси, созданных в конце 1790-х — начале 1800-х гг., поч-

ти не сохранилось. Согласно архивам Императорской академии художеств, в 1804 г. ему было заплачено 800 руб. за картину, поднесенную Павлу I [13, с. 13]. В 1813 г. П.О. Росси получил звание академика Императорской академии художеств, до этого значился иностранным художником миниатюрной портретной живописи [14, л. 1.].

П.О. Росси можно справедливо назвать одним из самых «дорогих» русских художников-миниатюристов, связанных с Императорской академией художеств, мастерство которого оправдывает цены на его живописные работы, выглядящие так, будто они эмалевые, а не написаны на костяной пластинке. Конечно, личность изображенной модели тоже влияет на ценообразование, однако даже неизвестные персоны вызывают у коллекционеров интерес, если на миниатюре стоит заветная подпись: *Pierre de Rossi f. (fecit. — Л. П.)* или есть атрибуция, свидетельствующая, что продаваемая работа принадлежит его кисти.

Особенно высокими ценами на миниатюры отечественных мастеров запомнился 2008 г., когда «Русские торги» (Russian Sale) в Лондоне были самым значимым явлением арт-рынка и задавали ценовой тренд на работы того или иного мастера.

Портрет Петра Степановича Валуева (1743–1814), на котором он изображен в двубортном синем сюртуке, белой рубашке и завязанном галстуке, с напудренными волосами, подписан и датирован: *Pierre de Rossi f. 1807* (рис. 2). П.С. Валуев, представитель небогатого, но древнего дворянского рода, сделавший блестящую карьеру, действительный тайный советник и владелец подмосковного имения Тимонино, был археологом, одним из зачинателей изучения древностей в России, главноначальствующим Экспедиции кремлевского строения [15].

На аукционе Christie's 2008 г. эта миниатюра П.О. Росси стала самой дорогой: при оценочной стоимости в 15–20 тыс. фунтов стерлингов она досталась новому владельцу за 55 тыс. фунтов стерлингов — сумму, за которую может быть продана далеко не каждая живописная картина хорошего мастера.

На том же аукционе 9 декабря 2008 г. по отдельности продавались портреты четы Салтыковых (лоты 8 и 9), выставленные на торги впервые, поскольку до этого момента находились в семейном собрании и передавались по наследству. Оформленные в одинаковые рамки, миниатюры отличаются большой красочностью, характерной для изобразительного искусства 1830-х гг., когда в costume появились яркие и насыщенные цвета. Портреты богаты и в колористическом плане, и с точки зрения обилия деталей: кажется, что это станковая масляная живопись. Одно из отличий миниатюр П.О. Росси состоит именно в том, что они как будто задумывались как полноценные портреты на холсте.

Княгиня Александрина Салтыкова изображена в белом атласном платье с норковым воротником и манжетами, в жемчужном ожерелье с сапфиром изумрудной огранки и жемчужной застежкой. На ее голове — шляпка, украшенная страусовыми перьями, левая рука опирается на синюю бархатную подушку с золотой вышивкой и кистями. Фоном выступают малиново-красная штора с позолоченной завязкой и классический пейзажный вид за окном [16].

Не менее насыщен портрет князя Сергея Сергеевича Салтыкова. Особенно интересен его многослойный костюм, состоящий из белой льняной рубашки с воротником-стойкой и зеленым шелковым галстуком с узорчатым бантом, на которую надет рыжий жилет, черного пиджака и клетчатого плаща [17].

Лица моделей проработаны мелкими мазками, искусно скульптурированы нежными телесными тонами и еле заметными голубоватыми тенями, создающими ощущение объемности, волосы написаны длинными свободными мазками. В поздних произведениях П.О. Росси усиливается пластичность, краски становятся более энергичными и плотными. Не удивительно, что каждый портрет был продан за 32 450 фунтов стерлингов при оценке 10–15 тыс. фунтов стерлингов, что вместе с ценой портрета П.С. Валуева делает П. Росси одним из самых дорогих миниатюристов на мировом арт-рынке.

АВГУСТИН РИТТ

Августин Ритт (1765–1799) — «русский художник с нерусской фамилией» [18, с. 509–573], в 1781–1785 гг. учился у А. Кертемона в Антверпене, в 1786 г. поступил в Королевскую академию живописи и скульптуры в Париже, занимался у Ф.-А. Венсана. В 1797 г. стал академиком Императорской академии художеств.

А. Ритт прожил недолгую, но плодотворную жизнь, оставив, согласно собственноручно составленному списку, более 700 миниатюр [19, с. 179–202]. Его работы — украшение всех крупных музеев России и Европы. Миниатюры А. Ритта узнаваемы благодаря особой, достаточно свободной технике письма, однако бывало, что в начале XX в. их приписывали Генриху Фридриху Фюгеру (1751–1818), а исследователь Э. Лембергер в 1911 г. и вообще назвал мастера «русским Фюгером» [20, S. 24]. Сейчас же А. Ритта часто путают со шведским миниатюристом Петером Адольфом Халлем, который работал в то же время и в похожей манере, но преимущественно в Париже. Интересно, что П.А. Халль создавал примерно по 70 миниатюрных портретов в год, что, конечно, значительно превышает показатели А. Ритта.



Рис. 2. П. де Росси. Портрет П.С. Валуева. 1807. Кость, акварель, гуашь. Овал 7,9 см. Частное русское собрание [15]

Несмотря на то что А. Ритт не был придворным художником, он неоднократно писал императора Павла I и императрицу Марию Федоровну, из-под его кисти вышли миниатюрные портреты Александра I, великой княгини Анны Федоровны, более 18 раз он портретировал супругу Александра I Елизавету Алексеевну. Художник создал галерею образов русского высшего светского общества 1790-х гг., запечатлел представителей самых знатных семейств России XVIII века.

Заметим, что на отечественном арт-рынке работы А. Ритта почти не появлялись на открытых торгах (на российском арт-рынке вообще сделки предпочитают совершать скрытно, не афишируя продажу). Таким образом, поступление на торги известной профессионалам коллекции, как это обычно происходит в парижском Druot или у крупных игроков Sotheby's и Christie's, в наших аукционах продолжает оставаться из ряда вон выходящим событием. Это связано как с тем, что число крупных высокохудожественного качества коллекций произведений искусства, находящихся в частных руках, крайне незначительно, так и с тем, что сами коллекционеры и их наследники продают предметы искусства друзьям и знакомым, которых давно знают и которым доверяют.

Отследить такие продажи почти невозможно, а онлайн-платформа для аукционов Bidspirit при-



Рис. 3. А. Ритт. Портрет князя А.Б. Куракина. 1798. Кость, акварель, гуашь. 15,4 × 12. Частное русское собрание [22]

шла в Россию только в 2012 году. Президент международного портала аукционов Bidspirit А. Киселевский считает, что еще до пандемии бум онлайн-аукционов был обусловлен политико-экономическим кризисом 2014 г.: «Помимо аукционных домов к нам стали приходить галереи, магазины, антикварные лавки, кураторские проекты современного искусства — все хотели найти способ выживания» [21].

В настоящее время (к сожалению, не во всех случаях) продажи с помощью платформы Bidspirit можно отследить с 2017 года. Так, появление миниатюры спорного авторства А. Ритта отмечается в 2023 г. на аукционе «Ксин Антик» (Москва), при этом результат продажи (если таковая действительно имела место) скрыт.

Однако благодаря данным о продажах Sotheby's мы знаем, что А. Ритт — один из самых дорогих, если не самый дорогой, миниатюристов среди русских авторов. Миниатюрный портрет графа Алексея Борисовича Куракина в золотой раме, увенчанной бантом (рис. 3), происходит из его поместья Куракино Орловской губернии [22]. А.Б. Куракин (1729–1859) — российский государственный деятель, дипломат, действительный тайный советник

1-го класса (1826), занимавший ряд высших постов в царствования Павла I и Александра I.

Миниатюра не просто подписана художником (Ritt) — надпись на оборотной стороне гласит, что она написана с натуры в Санкт-Петербурге в 1798 г. (peint par Ritt. d'après nature / à St. Peterbourg 1798). Князь А.Б. Куракин изображен сидящим за письменным столом перед парой классических колонн и широким сельским пейзажем с серым грозным небом. Он одет в светло-красный с оранжевым оттенком камзол с серебряной вышивкой и бриджи, через плечо перекинута голубая лента ордена Святого апостола Андрея Первозванного, а также знаки орденов Святого Владимира и Святой Анны. «Бриллиантовый князь», как называли А.Б. Куракина современники, в жизни был очень красив и, зная это, заказывал всем художникам, которым мог, свои портреты.

Цена продажи миниатюры 27 ноября 2018 г. составила фантастические 200 тыс. фунтов (16 800 тыс. руб.) при том, что и старт был уже весьма внушительным — 35–45 тыс. фунтов стерлингов. Возможно, неизвестный коллекционер «сбирал Куракиных» или хотел объединить миниатюры, происходящие из одного собрания (конкретно из поместья Куракино Орловской губернии).

Об этом косвенно говорит предыдущая продажа. 29 апреля 2014 г. на Christie's миниатюра Августина Ритта «Портрет княгини Наталии Ивановны Куракиной, урожденной Головиной» (1766–1831) при впечатляющей оценке 60–80 тыс. евро была приобретена неизвестным покупателем за 97,5 тыс. евро (4,8 млн руб.) [23].

Портрет, подписанный Ritt, выдержан в спокойной серо-жемчужной гамме и показывает супругу «бриллиантового князя» одетой в домашнее полосатое платье и играющей на арфе. Вьющиеся пудренные волосы обрамляют миловидное, чуть улыбающееся лицо с живыми темными глазами. Наталья Ивановна прекрасно пела и играла на арфе, сочиняла романсы, которые исполняла на придворных музыкальных мероприятиях. Известно, что Н.И. Куракина близко дружила с художницей М.Л.Э. Виже-Лебрён, которая подолгу жила на даче у княгини и портретировала ее. Для А. Ритта семья Куракиных была одним из самых важных и влиятельных заказчиков.

Образцов русской портретной миниатюры на международном арт-рынке осталось считаное количество, поэтому до 2022 г. к ним причисляли и «россику» — художников-иностранцев, работавших в XVIII–XIX вв. в России для русских заказчиков [24]. Появление работ художников-миниатюристов, учившихся в классе миниатюрной живописи или связанных с Императорской академией художеств, в открытой продаже можно считать большой удачей для исследователя.

Проанализировав данные открытых источников, касающиеся избранных миниатюристов, можно сделать вывод, что на ценообразование на рынке миниатюр влияют, прежде всего, фактор известности имени художника продавцу (поскольку именно он по преимуществу и определяет цену), а также фактор известности самой изображенной персоны.

Безусловно, большим подспорьем для исследователей стала доступность интернет-информации о продажах работ русских миниатюристов, однако через аукционные дома (а именно они прежде всего продают миниатюры) проходит огромное количество произведений искусства, и атрибуция миниатюр далеко не всегда оказывается корректной. Иногда неверно прочитанная подпись, ошибочная атрибуция и, как следствие, небольшая цена работы могут стать удачей для осведомленного и хорошо разбирающегося в предмете коллекционера.

Так, П. Росси может атрибутироваться как итальянский мастер, а А. Ритт превратиться в немецкого или шведского художника. Кстати, большая востребованность произведений этих авторов и высокие цены на них обусловлены и мастерством миниатюристов, и именитыми заказчиками (портретируемыми). Правда, в отличие от дотошного А. Ритта, который вел учет своих произведений, П. Росси не оставил подобных сведений, и количество миниатюр, исполненных им, мы можем лишь предполагать.

Прямой связи между фактом обучения в Императорской академии художеств и ценами на их произведения однозначно не прослеживается, однако высокий художественный уровень исполнения миниатюр позволяет говорить о том, что звание академика действительно получали самые достойные мастера.

Список источников

1. Пуликова И.В. Лучше меньше, да лучше. Портретная миниатюра в России: коллекции и цены. Обзор отечественного рынка // *The Art Newspaper Russia*. 2014. № 6 (25), июль — август. С. 60.
2. Подстаницкий С.А. Новое о художнике Иване Яковлевиче Пескорском // *Портрет в России XVIII — первая половина XIX века : материалы научных конференций* / [сост. Е.И. Иткина, А.О. Васильченко]. 2011. Вып. 194. Москва, 2012. С. 111–117.
3. Ivan Yakovlevich Peskorsky “Wedding portraits of Jean-Louis Rigaud de Vaudreuil and his wife”, 1781 : [описание] // *Boris Wilnitsky Fine Arts* : сайт частной онлайн-галереи. № 44115. URL: <https://wlnitsky.com/cgi-bin/gallery.cgi/details?No=44115> (дата обращения: 21.06.2024).
4. Русская портретная миниатюра из собрания Сергея и Татьяны Подстаницких. Москва : б. и. 2010. 108 с.
5. *Schidlof Leo R.* The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries. Graz : Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964. 4 v. ix, 1069 p. 641 pl.
6. 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.
7. Русские портреты XVIII и XIX веков. Иллюстрированный справочник-путеводитель по изданию великого князя Николая Михайловича Романова. Москва : Минувшее, 2003. № 164. С. 128.
8. The Russian Auction, Stockholm : March 15th 2007. Stockholm : AB Stockholms Auktionsverk, 2007. 272 p.
9. Кибовский А.В. 500 неизвестных. Москва : Фонд «Русские витязи», 2019. 424 с.
10. Григорьев Иван Гаврилович. Дама в красной накидке с собольей оторочкой : [описание аукционного лота] // *Bidspirit* : [онлайн-сервис для аукционных домов]. Аукцион 69 от Литфонда : живопись, графика, предметы декоративно-прикладного искусства, книги и каталоги по искусству. 2017. 3 августа. Лот 33. URL: <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/litfund/source/search/auction/1848/lot/106994/> (дата обращения: 27.06.2024).
11. Maikov N.A. Miniatur Portrait einer über ihre linke Schulter blickenden jungen Frau in schwarzem Kleid [= Миниатюрный портрет молодой женщины в черном платье, смотрящей через плечо] : [описание аукционного лота] // *Bassenge : Kunst-, Buch-, Fotoauktionen*. Auktion 116. 2020, 26 Nov. Los. 6494. URL: <https://bassenge.com/lots/116/64970> (дата обращения: 27.06.2024).
12. Майков Николай Аполлонович // *Энциклопедический словарь* : в 86 т. Санкт-Петербург : Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1896. Т. 18а : Малолетство — Мейшагола. С. 378.
13. Селинова Т.А. Петр Росси — русский миниатюрист. Москва : Минувшее, 2005. 96 с.
14. Дело о выдаче сыну академика П.О. де Росси Петру свидетельства о его происхождении. 1828 // *Российский государственный исторический архив (РГИА)*. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 768.
15. Pietro de Rossi (Russian, 1761–1831). Petr Stepanovich Valuev in double-breasted blue coat [= Портрет П.С. Валуева в двубортном синем сюртуке...] : [описание аукционного лота] // *Christies : Fine Art, Luxury and Antiques : Auctions and Private Sales*. Live Auction 7550 : Important Portrait Miniatures and Gold Boxes. 2008, 9 Dec. Lot 10. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5160921> (дата обращения: 27.06.2024).
16. Pietro de Rossi (Russian, 1761–1831). Princess Alexandrine Saltykova, in white satin dress... [= Портрет княгини Александрины Салтыковой в белом атласном платье...] : [описание аукционного лота] // *Christies : Fine Art, Luxury and Antiques : Auctions and Private Sales*. Live Auction 7550 : Important Portrait

- Miniatures and Gold Boxes. 2008, 9 Dec. Lot 8. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5160919> (дата обращения: 27.06.2024).
17. Pietro de Rossi (Russian, 1761–1831). Prince Sergey Sergeevich Saltykov... [= Портрет князя Сегрея Сергеевича Салтыкова...] : [описание аукционного лота] // Christies : Fine Art, Luxury and Antiques : Auctions and Private Sales. Live Auction 7550 : Important Portrait Miniatures and Gold Boxes. 2008, 9 Dec. Lot 9. URL: <https://www.christies.com/lot/lot-5160920> (дата обращения: 27.06.2024).
18. Врангель Н.Н. Очерки по истории миниатюры в России // Старые годы. 1909. № 10. С. 509–573.
19. Комелова Г.Н. Августин Ритт – русский миниатюрист. 1765–1799 : жизнь и творчество. Санкт-Петербург : Славия, 2004. 207 с.
20. Lemberger E. Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. 111 S.
21. Пуликова Л.В. Бойцовский дух : как российские аукционы перебрались из залов в онлайн // Forbes. 2023. 14 февраля. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/484814-bojcovskij-duh-kak-rossijskie-aukciony-perebralis-iz-zalov-v-onlajn> (дата обращения: 27.06.2024).
22. Augustin Ritt. Portrait of Prince Alexei Borisovich Kurakin (1759–1829) : [описание аукционного лота] // Sotheby's : Fine Art, Jewels, Watches, Wine Auctions and Sales. Russian Works of Art, Fabergé and Icons. 2018. 27 Nov. Lot 303. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/russian-works-of-art-faberg-icons-l18116/lot.303.html> (дата обращения: 27.06.2024).
23. Augustin-Christian Ritt. Portrait de la princesse Natalia Iwanowna Kourakine, née Golovina (1766–1831)... [= Портрет княгини Натальи Ивановны Куракиной, урожденной Головиной] : [описание аукционного лота] // Christies : Fine Art, Luxury and Antiques : Auctions and Private Sales. Live Auction 3588 : Le Goût Français : Arts Décoratifs Du XVIIème Siècle Au XIXème Siècle. 2014, 29 Apr. Lot 4. URL: <https://www.christies.com/lot/lot-5786104> (дата обращения: 27.06.2024).
24. Пуликова Л.В. Питер Эдвард Строли – любимец королей // Искусствознание : журнал по теории и истории искусства. Москва : 2011, № 3/4. С. 343–360.

Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи

Miniaturists — Graduates of the Imperial Academy of Arts on the Modern Art Market

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;
lubek@yandex.ru

Abstract. Graduates of the portrait miniature class at the Imperial Academy of Arts, which operated for more than half a century, were many first-class miniaturists whose names are now, unfortunately, known only to specialists. By now, most leading museums have published their collections of portrait miniatures, but historically, none of the researchers have considered the study of the art market (and the miniatures of academician artists appearing on it) as an opportunity, firstly, to identify new works of miniature art, and secondly, to find out whether an artist's academic education or title influences contemporary pricing and the interest of buyers (which can be private collectors or museums) in his works.

Nevertheless, it is the information on the functioning of the art market that provides data for more in-depth and comprehensive research. Thus, the sales index of a certain author much more clearly than numerous exhibitions can show its demand among art lovers. It should be noted that not all users of auction platforms are professional collec-

tors. There are cases when personal exhibitions of artists did not contribute to the growth of interest in their work on the part of art collectors. There is also an opposite situation, when works by artists about whom only a rare researcher knows become a desiderata for many collectors. The present study expands the understanding of the place on the contemporary art market of Russian miniaturists associated with the Academy of Arts (its graduates and academicians), and makes it possible to fill in the gaps in the attribution and identification of the peculiarities of their works. It is concluded that there is no direct connection between the fact of studying at the Imperial Academy of Arts and the prices of their works, but the high artistic level of miniatures allows us to say that the title of academician was indeed given to the most worthy masters.

Key words: portrait miniature, portrait, teaching, drawing, Imperial Academy of Arts, painter, ivory, watercolour, art market.

Citation: Pulikova L.V. Miniaturists — Graduates of the Imperial Academy of Arts on the Modern Art Market, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 386–395. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-386-395.

References

1. Pulikova I.V. The Less the Better. Portrait Miniature in Russia: Collections and Prices. Local Market Review, *The Art Newspaper Russia*. 2014, no. 6 (25), July – August, pp. 60 (in Russ.).

2. Podstanitsky S.A. New About the Artist Ivan Yakovlevich Peskorsky, *Portret v Rossii XVIII – pervaya polovina XIX veka: materialy nauchnykh konferentsii*. 2011. Vyp. 194 [Portrait in Russia of the 18th – First Half of the 19th Century: Proceedings of Scientific Conferences. 2011. Issue 194]. Moscow, 2012, pp. 111–117 (in Russ.).
3. Ivan Yakovlevich Peskorsky “Wedding Portraits of Jean-Louis Rigaud de Vaudreuil and His Wife”, 1781, Boris Wilnitsky: Fine Arts: private online gallery. No. 44115. Available at: <https://wilnitsky.com/cgi-bin/gallery.cgi/details?No=44115> (accessed 21.06.2024).
4. *Russkaya portretnaya miniatyura iz sobraniya Sergeya i Tat'yany Podstanitskikh* [Russian Portrait Miniature from the Collection of Sergei and Tatiana Podstanitsky]. Moscow, 2010, 108 p.
5. Schidlöf Leo R. *The Miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th Centuries*. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964, 4 v., ix, 1069 p., 641 pl.
6. 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: yearbook]. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 257–264 (in Russ.).
7. *The Russian Portraits of the 18th and 19th Centuries. Illustrated Guidebook on the Edition of Grand Duke Nikolai Mikhailovich Romanov*. Moscow, Minuvshee Publ., 2003, no. 164, pp. 128 (in Russ.).
8. *The Russian Auction. Stockholm, March 15th 2007*. Stockholm, AB Stockholms Auktionsverk Publ., 2007, 272 p.
9. Kibovsky A.V. *500 neizvestnykh* [500 Unknown]. Moscow, Fond “Russkie Vityazi” Publ., 2019, 424 p.
10. Grigoriev Ivan Gavrilovich. Lady in a Red Cape with Sable Trim, *Bidspirit. Auction 69 from Litfond: Painting, Graphics, Decorative and Applied Arts, Books and Catalogues on Art*. 2017, August 3, lot 33. Available at: <https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/litfund/source/search/auction/1848/lot/106994/> (accessed 27.06.2024) (in Russ.).
11. Maikov N.A. Miniatur Portrait Einer über Ihre Linke Schulter Blickenden Jungen Frau in Schwarzem Kleid, Bassenge: *Kunst-, Buch- & Fotoauktionen. Auktion 116*. 2020, November 26, lot 6494. Available at: <https://bassenge.com/lots/116/64970> (accessed 27.06.2024).
12. Maikov Nikolai Apollonovich, *Ehntsiklopedicheskii slovar': v 86 t.* [The Encyclopedic Dictionary: in 86 volumes]. St. Petersburg, F.A. Brokgauz, I.A. Efron Publ., 1896, vol. 18a, p. 378 (in Russ.).
13. Selinova T.A. *Petr Rossi – russkii miniatyurist* [Pierre de Rossi Is a Russian Miniaturist]. Moscow, Minuvshee Publ., 2005, 96 p.
14. The Folder on the Issuance of a Birth Certificate to Peter, the Son of Academician P. de Rossi. 1828, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [The Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 768 (in Russ.).
15. Pietro de Rossi (Russian, 1761–1831). Petr Stepanovich Valuev in Double-Breasted Blue Coat, *Christies: Fine Art, Luxury and Antiques: Auctions and Private Sales. Live Auction 7550: Important Portrait Miniatures and Gold Boxes*. 2008, December 9, lot 10. Available at: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5160921> (accessed 27.06.2024).
16. Pietro de Rossi (Russian, 1761–1831). Princess Alexandrine Saltykova, in White Satin Dress..., *Christies: Fine Art, Luxury and Antiques: Auctions and Private Sales. Live Auction 7550: Important Portrait Miniatures and Gold Boxes*. 2008, December 9, lot 8. Available at: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5160919> (accessed 27.06.2024).
17. Pietro de Rossi (Russian, 1761–1831). Prince Sergey Sergeevich Saltykov..., *Christies: Fine Art, Luxury and Antiques: Auctions and Private Sales. Live Auction 7550: Important Portrait Miniatures and Gold Boxes*. 2008, December 9, lot 9. Available at: <https://www.christies.com/lot/lot-5160920> (accessed 27.06.2024).
18. Wrangel N.N. Essays on the History of Miniature Painting in Russia, *Starye gody* [The Old Years], 1909, no. 10, pp. 509–573 (in Russ.).
19. Komelova G.N. *Avustin Ritt – russkii miniatyurist. 1765–1799: zhizn' i tvorchestvo* [Augustin Ritt Is a Russian Miniaturist. 1765–1799: Life and Work]. St. Petersburg, Slaviya Publ., 2004, 207 p.
20. Lemberger E. *Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911, 111 p.
21. Pulikova L.V. Fighting Spirit: How Russian Auctions Moved from Halls to Online, *Forbes*. 2023, February 14. Available at: <https://www.forbes.ru/forbeslife/484814-bojcovskij-duh-kak-rossijskie-aukciony-perebralis-iz-zalov-v-onlajn> (accessed 27.06.2024) (in Russ.).
22. Augustin Ritt. Portrait of Prince Alexei Borisovich Kurakin (1759–1829), *Sotheby's: Fine Art, Jewels, Watches, Wine Auctions and Sales. Russian Works of Art, Fabergé and Icons*. 2018, November 27, lot 303. Available at: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/russian-works-of-art-faberg-icons-118116/lot.303.html> (accessed 27.06.2024).
23. Augustin-Christian Ritt. (St. Petersburg 1765–1799) Portrait de la Princesse Natalia Iwanowna Kourakine, Née Golovina (1766–1831)...., *Christies: Fine Art, Luxury and Antiques: Auctions and Private Sales. Live Auction 3588: Le Goût Français: Arts Décoratifs Du XVIIème Siècle Au XIXème Siècle*. 2014, April 29, lot 4. Available at: <https://www.christies.com/lot/lot-5786104> (accessed 27.06.2024).
24. Pulikova L.V. Peter Edward Stroehling Is a Favorite of Kings, *Iskusstvoznaniye: zhurnal po teorii i istorii iskusstva* [Art History: a journal on theory and history of art]. Moscow, 2011, no. 3/4, pp. 343–360 (in Russ.).

УДК [7.041.53-055.2](47+57)"189/191"
ББК 85.147.53(2=411.2)53
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-396-407

И.И. САВЕНКОВА

АВТОПОРТРЕТ КАК САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ В РАБОТАХ ЖЕНЩИН-ЖИВОПИСЦЕВ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Инна Игоревна Савенкова,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
кафедра искусствоведения и педагогики искусства,
соискатель аспирантуры
Набережная реки Мойки, д. 48,
Санкт-Петербург, 191186, Россия
ORCID 0009-0008-5599-3683
savenkovam@yandex.ru

Реферат. В статье рассматривается творчество женщин-живописцев, переживавшее подъем на рубеже XIX—XX вв., связанный со снятием ограничений на их обучение в Императорской академии художеств и с ростом потребности в самореализации в искусстве. Выявляются общие тенденции, не касающиеся сюжетно-технической стороны картин, но позволяющие сделать обобщающие выводы о мышлении художниц: самоопределении и соотношении себя с творческой средой, стремлении привлечь внимание к себе как к личности. Делается попытка понять, какими путями шло включение женщин в полноценный процесс обучения как группы, имеющей свои социокультурные особенности. Цель работы — про-

анализировать творческие подходы к автопортрету художниц Е.А. Киселевой, Е.К. Лукш-Маковской, О.Л. Делла-Вос-Кардовской, начинавших профессиональный путь у одного учителя — И.Е. Репина. Актуальность работы заключается в попытке постановки проблемы изучения женского творчества и художественной специфики при создании автопортрета, в определении его культурно-эстетической основы.

Фокусируется внимание на предпосылках формирования творческого метода художниц, опирающегося на соединение индивидуального и подражательного. На основе рассмотрения галереи произведений автором разрабатывается типология женского автопортрета: профессиональный автопортрет, автопортрет-эмоция, семейный автопортрет, автопортрет-образ. Прослеживается, как в творчестве художниц проявляются различные художественные течения в России и Западной Европе рубежа XIX—XX вв., по-своему ими интерпретированные.

Ключевые слова: Е.А. Киселева, Е.К. Лукш-Маковская, О.Л. Делла-Вос-Кардовская, женский автопортрет, творчество женщин-художниц, ученицы И.Е. Репина, индивидуальное и подражательное, изобразительное искусство.

Для цитирования: Савенкова И.И. Автопортрет как самопрезентация в работах женщин-живописцев рубежа XIX–XX веков // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 396–407. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-396-407.

Сфера обучения изобразительному искусству в настоящий момент имеет значительный гендерный перевес в сторону женского состава студентов, тогда как в конце XIX — начале XX в. ситуация была прямо противоположная. Женщины только начинали претендовать на обучение в высших учебных заведениях, на получение профессии и возможность зарабатывать с ее помощью [1, с. 25–30; 2; 3]. С 1893 г. женщинам было позволено стать полноправными студентками Высшего училища при Императорской академии художеств и получать диплом [4; 5]. Еще раньше, с 1870-х гг., некоторым женщинам удавалось поступить в академию в качестве вольнослушательниц [6]. В государственных академиях художеств Европы женщин принимали в ограниченном количестве или создавали для них отдельные классы, будущие художницы не могли изучать некоторые предметы, например анатомию [7, с. 45]. Путь к званиям и регалиям был для них закрыт. Частные зарубежные и русские школы становились хорошей, а подчас единственной альтернативой для женщин, хотевших заниматься живописью [7, с. 21–24]. С 1917 г. планировалось представлять женщин к званию академика Императорской академии художеств, что давало художницам статус, подчеркивающий их высокие творческие и профессиональные качества, но последовавшие революционные события нарушили эти планы.

На рубеже XIX–XX вв. творчество художниц переживало подъем, не в последнюю очередь связанный со снятием ограничений на обучение и с ростом потребности самореализации в искусстве. Их творчество этого периода менее освещено в искусствоведении, многие из них так и остались только именами в списках учеников академии, их наследие утрачено и забыто. В связи с этим делается попытка понять, какими путями шло освоение искусства женщинами как группой, имеющей свои особенности (гендерное самосознание, снисходительное отношение со стороны художественных кругов, более позднее по сравнению с мужчинами включение в полноценный процесс обучения).

Рассматривая галерею произведений женщин, можно выявить общие тенденции, не касающиеся сюжетно-технической стороны, но позволяющие сделать обобщающие выводы об образовании художниц. До реформы в академии женщины

занимались преимущественно рисованием цветов и пейзажным жанром, после они смогли проявить себя в портрете, включая рисование тела человека, а также обнаженной натуры, что и являлось завершающим этапом обучения рисованию в академии. В 1876 г. открылись специальные классы для лиц женского пола, программа которых не была такой же, как в мужских классах. Различие состояло в отсутствии у студенток занятий по анатомии и рисованию обнаженной натуры, что затрудняло освоение рисования человека и выводило на первый план преобладание пейзажного и натюрмортного жанров [6].

Нельзя не отметить следующую особенность: даже когда условия обучения женщин в академии уравнивались с обучением мужчин, для творчества женщин осталось характерным стремление к камерным темам, показу личных, внутренних душевных переживаний и эмоций. Как раз последняя тенденция становится распространенной, и в этом направлении начинает развиваться изобразительное искусство в целом. Исторический, а особенно батальный жанр в сфере интересов художниц практически не встречается вне учебных работ.

Другой особенностью становится самоопределение и соотнесение себя с творческой средой. Понятие «женское искусство», по нашему мнению, является некорректным: женщины этого периода в принципе не предлагали каких-то своих специфических тем, не пытались обособиться от группы художников-мужчин, а напротив, старались заявить о себе как о равноправных художниках и наравне с мужчинами-творцами влиться в художественное сообщество. Рассматривая творческий путь женщин, даже учившихся вместе в один временной промежуток, становится понятно, что они вовсе не имели некой единой линии или общих признаков, позволивших объединить их в группу, — они были близки в своем творчестве не друг другу, а художникам своей эпохи со сходным мировоззрением вне зависимости от пола. Поэтому должно и нужно сравнивать художниц не только с другими женщинами (ища сомнительные точки соприкосновения), но и с теми художниками, которые повлияли на них или были сопоставимы в своей точке зрения на творчество, технику, визуальные эстетические критерии.

Также особенностью творчества художниц в области женского портрета становится не поддержка неких устоявшихся стереотипов в образах женщин в искусстве, встречающихся в портретах, написанных мужчинами (блудницы, девственницы, богини, музы), а выявление их общечеловеческих качеств. Только тип матери охотно раскрывается в портретах художниц, так как эта социальная роль являлась наиболее естественной и одинаково важной для мужчин и для женщин.

В женских образах на портретах мужчин-художников подчеркивается в первую очередь красота, феминность, очарование, одухотворенность посредством, например, разработки легкой и гармоничной цветовой гаммы, сентиментального фона (окружения), придания фигурам несколько жеманных, иногда эротичных поз, изображения обнаженного или полубоженного тела. В традиционном понимании муза представляется женщиной-вдохновительницей для мужчины-творца. В творчестве художниц образ музы в такой интерпретации стал бесполезным, тип мужчины-музы в их картинах также не получил распространения. На рубеже XIX–XX вв. художницы пересматривают эту традицию, потому что сами хотят быть творцами и пробуют избавиться от любых навязанных им ролей. Поэтому скорее здесь мы видим процесс объединения образа музы и образа собственного «я».

Следующей особенностью творчества женщин является то, что в силу своих социальных ролей, жизненных обстоятельств художницы могли добровольно или вынужденно пожертвовать искусством и карьерным ростом в пользу тех идей и обстоятельств, которые казались им более важными или непреодолимыми.

Социальные и культурные события рубежа XIX–XX вв. приводят к перелому в женском самосознании, к появлению желания выразить себя как личность. Поэтому и стал создаваться автопортрет как выражение квинтэссенции качеств, которые художник считает в себе важными и желает показать зрителю. Проблема феномена автопортрета исследовалась не только с искусствоведческой точки зрения, но также привлекала внимание философов и культурологов, например Л.С. Зингера [8], А.В. Ляшко [9], С.В. Крузе [10].

В традиции автопортрета, по нашему мнению, можно выделить следующие типы: *профессиональный автопортрет*, *автопортрет-эмоция*, *семейный автопортрет*, *автопортрет-образ*. Обычно автопортрет художника раскрывал личность творца, поэтому он часто изображался с атрибутами искусства, профессиональных занятий. Такая трактовка отражает тип «профессиональный автопортрет». В этом случае изображение, как правило, натурное: художник непосредственно видит себя в зеркале и воспроизводит за работой. Примерами данного подхода к изображению служит множество картин художников всех эпох, среди них автопортреты А.Г. Венецианова, И.Э. Грабаря, В.Е. Маковского, И.Е. Репина, В.А. Тропинина, А. Модильяни и др. Иногда в профессиональном автопортрете можно увидеть не только самого автора, но и изображение того, что он рисует: природу, натюрморт или модель.

Часто автопортреты для художников, в силу понятной доступности модели, становятся прекрасной возможностью для изучения человеческой фигуры,

разного характера освещенности или для наблюдения и освоения изображения различных эмоций. Это проявляется в творчестве таких мастеров, как Х. ван Р. Рембрандт, Г. Курбе, В. Ван Гог, С. Дали, З.Е. Серебрякова. Тип «автопортрет-эмоция» основан на передаче эмоционального состояния художника, причем это может быть как мимолетное чувство, направленное на изучение мимики, создание портрета или этюда для психологического разбора персонажа в будущей картине, так и отражение внутреннего мира автора в определенный жизненный период.

Семейный автопортрет также довольно часто встречается в истории искусства. Здесь автопортрет художника выступает как парный портрет с супругом, автопортрет с детьми или объединяет все вместе. В более редких случаях в семейных автопортретах участвуют другие родственники. К такому типу семейного автопортрета обращались П.П. Рубенс, А. Ван Дейк, П.П. Кончаловский, К.С. Петров-Водкин, А.М. Матвеев и др. Автопортреты этого типа овеяны теплым отношением к изображенным, запечатлевают момент тихого семейного счастья, единение дорогих людей.

Автопортрет-образ показывает отношение автора к собственной личности, а также может включать примеривание на себя образов, которые являются близкими или противоположными художнику. Он может представить себя кем-то другим или, наоборот, найти такой образ, который сильнее и понятнее расскажет о его чувствах, чем передача мимики. Этот тип автопортрета отражает внутренний мир автора через создание нового образа, личности. В связи с чем само сходство изображения с автором — казалось бы, необходимая составляющая автопортрета — не всегда имеет место, а может превращать изображенного в бесполое, антропоморфное существо или в неодушевленный предмет. Порой интерпретация образа пряма и легко читаема, реальные черты автора не искажаются, но иногда они намеренно зашифровываются, «вуалируются» художником, переставая быть очевидными, и воспринимаются зрителем только на основе личных ощущений. Это могут быть вполне реалистичные образы, как у З.Е. Серебряковой на «Автопортрете в костюме Пьеро», или сложносочиненные автопортреты Ф. Кало, придумавшей собственную систему аллегорий; автопортреты — рассуждения о религии, как на автопортрете А. Дюрера в образе Христа; автопортрет М. Шагала с семью пальцами, стилизация которого не лишила его сходства с художником; другие его же автопортреты, окруженные сонмом излюбленных мотивов и образов; изображение самых различных эксцентричных сущностей на картинах П. Пикассо, призванных отражать сентенцию «я так себя ощущаю».

Художницы обращались к разным типам автопортретов, создавали работы, совмещающие в себе

различные элементы. С. Бюиссон отмечает, что автопортрет недаром привлекал женщин-художниц, именно этот жанр позволял продемонстрировать виртуозное владение техникой живописи и привлечь внимание к себе как личности [7, с. 11].

Индивидуальность учителя также играла большую роль в становлении художника. Со времени прихода И.Е. Репина в Императорскую академию художеств его мастерская была самой востребованной, талантливой, многочисленной. Илья Ефимович воспитал целую плеяду учеников, оставивших значительный след в истории русского искусства. Он подвергался критике за отсутствие педагогической системы, но метод личного показа, когда за его работой затаив дыхание следила вся мастерская, был не менее действенным для обучения молодых художников, чем четко выстроенная процедура объяснения понятий и методик. Наряду с его именитыми учениками в списках репинской мастерской присутствуют также имена женщин, доказавших свое право быть творцами и художниками.

В статье рассматриваются автопортреты женщин-художниц Елены Андреевны Киселевой (1878–1974), Елены Константиновны Лукш-Маковской (1878–1967), Ольги Людвиговны Делла-Вос-Кардовской (1875–1952). Все они в разное время в той или иной мере являлись ученицами И.Е. Репина, тем интереснее проследить, насколько их творчество постепенно трансформировалось от заданной отправной точки. Ученица Репина А.П. Остроумова-Лебедева в своих «Автобиографических записках» писала: «...Репин стал говорить о влиянии женщин — учениц Академии художеств на учащихся. Он очень приветствовал присутствие женщин в академии...» [11, с. 178]. Художницы признавали необходимость реалистической школы образования как стартовой ступени в освоении искусства живописи, а доступность изучения западного искусства привела к влиянию постмодернизма на их творчество.

О.Л. Делла-Вос-Кардовская занималась в мастерской Репина непродолжительное время (1899) [12; 13]. Наиболее полное обучение среди рассматриваемых художниц прошла Е.А. Киселева, которую профессор живописи И.Е. Репин подготовил к конкурсу (защите диплома) [14; 15]. Е.К. Лукш-Маковская обучалась в школе Императорского общества поощрения художеств, в петербургской рисовальной школе княгини М.К. Тенишевой у И.Е. Репина, а затем была принята в академию «вне классов», т. е. вольнослушателем, в мастерскую И.Е. Репина [16; 17, S. 194–195].

А.П. Остроумова-Лебедева выразила общие чаяния и надежды молодых художниц в переломный период завершения обучения: «Меня гораздо больше мучил прежний, давнишний вопрос: а что дальше? Как дальше работать? Как творить? Именно

творить, когда перестаешь быть учеником, перестаешь делать этюды, а начинаешь делать вещи, на которых лежит печать свободы, в которых выражено свое собственное мироощущение...» [11, с. 202–203].

Манера художника складывается не только из предпочтений самого живописца, но и из неминуемого влияния авторитетных личностей и той художественной среды, в которой протекает и развивается каждое индивидуальное искусство. Судьба распорядилась так, что все художницы после Октябрьской революции 1917 г. оказались в разных странах.

Наряду с обучением у И.Е. Репина, а также с влиянием молодой студенческой среды академии, Е.А. Киселева испытывала художественный подъем благодаря частому посещению современных выставок в Париже [18, с. 79–80]. Пожалуй, оба этих фактора оказались основополагающими для ее творчества. Дальнейшая эмиграция в Белград не сказалась значительно на живописи Е.А. Киселевой, так как она не интегрировалась в его художественную среду, считая ее чуждой. Она осталась верна своим ранее сложившимся принципам.

Художница О.Л. Делла-Вос-Кардовская дополняла свое обучение в России обучением в школе Антона Ажбе (Ашбе) в Мюнхене, Е.К. Лукш-Маковская — в школах Антона Ажбе и скульптора Матиаса Гаштайгера в Дойттенхофене, близ Дахау [17, S. 191–192]. Через школу А. Ажбе прошли многие художники Восточной Европы, что способствовало превращению Мюнхена, наряду с Парижем, в центр искусства на рубеже XIX–XX веков. М.В. Добужинский в своих воспоминаниях пишет: «В этой “системе Ашбе” самым ценным было обобщение и упрощение форм, и для меня, как и для всех новичков, это являлось действительно новым и свежим словом, тем более по сравнению с тем, что делалось в это время у нас в России и вообще во всех академиях, где ограничивались лишь фотографической копией с натуры!» [19, с. 149]. А. Ажбе говорил о понятиях, знакомых сейчас каждому преподавателю живописи: о «большой» форме, поглощающей все мелкие детали, о «большой» линии, о том, что в основе многообразия форм лежат простейшие геометрические предметы, что голова трактуется как многогранник с разнонаправленными в пространстве плоскостями [19, с. 149–150].

Дальнейшая творческая жизнь О.Л. Делла-Вос-Кардовской прошла в России. Помимо И.Е. Репина наибольшее влияние на нее оказал ее муж — художник и иллюстратор Д.Н. Кардовский, яркий реалист. Он создал собственную педагогическую систему, сформированную благодаря переработке постулатов А. Ажбе, основанную на тщательном исследовании объективных законов изобразительного искусства, зрительного восприятия, построения



Рис. 1. О.Л. Делла-Вос-Кардовская. Автопортрет. 1917. Масло, холст. 67,6 × 65,6. Инв. № Ж-11145. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8499285>



Рис. 2. О.Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет художника Дмитрия Николаевича Кардовского. 1913. Масло, холст. 67 × 64,5. Инв. № 8884. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5528373>

пластической формы и на всестороннем, глубоком изучении натуры. Е.К. Лукш-Маковская большую часть жизни прожила в Вене и Гамбурге, регулярно участвовала в выставках венского и немецкого сецессиона; до 1917 г. она поддерживала тесные связи с петербургской художественной средой, в основном с мирискусниками [17, S. 303–309].

В раннем автопортрете О.Л. Делла-Вос-Кардовской трактовка образа реалистична — в духе репинской эстетической системы. По предложенной нами типологии такой портрет можно отнести к типу «автопортрет-эмоция». Работа написана немного скованно в плане фактуры, густым мазком с приятным, насыщенным колоритом, мягко списанными контурами и грамотно построенной формой. Девушка, изображенная на полотне, совсем юная, ее эмоциональное состояние сдержанное, поза скромная, немного сутулая, но взгляд пытливый и внимательный. Интерьер выписан почти равнозначно портрету, на фоне спинки дивана появляются вертикальные мазки, часто используемые учениками И.Е. Репина. Разные орнаментальные мотивы на тканях тонально погашены и подчинены центру композиции, самому светлому моменту в картине, — пятну лица.

Графический автопортрет О.Л. Делла-Вос-Кардовской 1912 г. можно интерпретировать как тип профессионального автопортрета. В то же время есть деликатные элементы автопортрета-образа. Проявляется это в том, что образ художницы, одетой, несомненно, в женское платье, будит у зрителя смутные ассоциации с испанским костюмом XVII в., причем мужским. Мы видим характерное для той эпохи черное платье с белым воротником и манжетами, перекинутую через плечо и обмотанную вокруг руки драпировку, позу, отсылающую нас к автопортрету Д. Веласкеса. В первоначальной версии планировалось изображение красной перевязи с бантом, но потом автор переменяла решение, оставив его полустертым. Возможно, эти намеки в образе связаны с испанскими корнями семьи Делла-Вос.

Таким образом, автор использует реминисценции как творческий метод — отражение образов известного произведения в своей работе. Представленное костюмирование — не буквальное, а создающее «манерное, позирующее, воображаемое» настроение. На этом быстром автопортрете

также остались незавершенными кисти рук, в противовес подробно проработанному рисунку головы. За фигурой, стоящей в контражуре, значительно более светлым тоном набрасывается дальний план: стол, окно с белой занавеской, на фоне нее силуэты фрагмента экорше, кистей в вазах. Художница даже с некоторым вызовом подчеркивает свою принадлежность к творческим личностям. Обращение с графическими материалами более свободное, чем в автопортрете, указанном выше. Работа выполнялась на бежевой бумаге с использованием угля и пастели. О.Л. Делла-Вос-Кардовская предпочитала работать исключительно мягкими материалами, не слишком жалуя штриховку графитом.

На картине 1917 г. О.Л. Делла-Вос-Кардовская изображена в профиль — не самый распространенный ракурс для автопортрета (рис. 1). Но здесь профильное изображение было выбрано не случайно, так как автопортрет стал парным к портрету супруга (рис. 2) и их следует рассматривать вместе. Идея создания холстов, выполненных в разное время (портрет мужа — в 1913 г.), заимствована из идущей еще от западноевропейского искусства XV в. традиции парных портретов супругов, чаще всего погрудных или поясных, формат которых был одинаков. Обычно они заказывались ко дню свадьбы. Мужчина и женщина писались развернутыми друг к другу, на фоне пейзажа, переходящего из одного произведения в другое. По предложенной типологии портреты Кардовских относятся к семейному автопортрету. Если же рассматривать их как отдельные произведения, на первый план выходит романтическая составляющая, чему способствует изображение бурного закатного облачного сиреневого неба, отрешенная созерцательность моделей. Картины передают ощущение статики, форматы выбраны близкие к квадрату, силуэты фигур расширяются своими объемами книзу, создавая композиционную схему треугольников, импровизированные вершины которых приходятся на изображение голов. Эпицентр заката находится на женском портрете, лицо на нем освещено контрастнее, в картине больше теплых оттенков на небе, им вторит лиловый цвет шали, в которую кутается фигура. Для цветовой «переключки» на портрете Д.М. Кардовского введены теплые оттенки — рыжие перчатки и трость.

Автопортрет по типу и спокойной созерцательности напоминает портрет жены работы И.И. Бродского 1913 года. Схожесть одежды и прически не касается, однако, самого решения портрета. И.И. Бродский выбрал точку зрения сверху, поместил фигуру на фоне земли, оставив лишь узкую полоску неба. В портрете явно уделено внимание орнаменту тканей. Автопортрет О.Л. Делла-Вос-Кардовской выполнен локальными пятнами, декоративная растительность не интегрируется в реальную природу, напротив, подчеркивается кон-

тастный обобщенный силуэт. Точка зрения снизу позволяет показать не сам пейзаж, а лишь небо, что придает портрету монументальность и некую окрыленную сентиментальность. Портреты Кардовских выполнены на белых холстах, местами подмалевочно, особенно проявляется фактура переплетения холста, когда художница снимает лишнюю краску и на вершинках выступающих нитей остаются белые точки, из-за чего работы кажутся более легкими и свежими.

По устоявшейся традиции этим живописным работам предшествовало создание картонов (1916) в натуральную величину, которые благодаря своей художественности и проработке стали самостоятельными графическими произведениями, не уступающими живописным. Женский автопортрет слегка подцвечен, в нем уже введены облака для создания контраста головы и фигуры. На автопортрете мы видим текучую, живописную, обобщающую линию модерна. Мужской портрет монохромный, имеет фон, набранный вертикальными полосами мелка, который в живописном варианте тоже будет заменен на небо.

Автопортреты Е.А. Киселевой пластически во многом находятся под влиянием стиля модерн и созданы в Париже в 1908–1910 годы. Иллюстрируя период кипучей творческой деятельности, они дают прекрасный пример профессионального автопортрета. Годы обучения, во время которых Е.А. Киселева параллельно усваивала уроки И.Е. Репина и парижской школы, позади. Работам свойственны крепко построенная форма, простота и изящество, безыскусственность, добротная ремесленность. В технике используется смелый, широкий, легко скользящий мазок, часто протяженный на фоне.

Автопортрет «У себя» (1908) раскрывает взгляд на себя и демонстрирует уверенность в творческих силах молодого художника (рис. 3). У Е.А. Киселевой нет в руках ни кистей, ни палитры, но зритель видит ее фигуру на фоне мастерской, увешанной картинами. Их яркие пятна на стенах создают декоративно-орнаментальный фон, настолько активный, что центр — фигура прочно отождествляется с окружением. Художница будто стремительно, мимоходом, с улыбкой оглядывается на зрителя, прежде чем скрыться в дверях. Е.А. Киселевой некогда, совершенно некогда, ведь впереди столько планов, идей, столько еще нужно придумать и написать. Автопортрет явно демонстрирует, как она воспринимает себя и какой хочет показаться зрителю.

«Автопортрет с зеленой вазой» (1910) относится к типу «автопортрет-эмоция»: спокойный, изучающий взгляд сопровождает зрителя при любом рассмотрении работы (рис. 4). Можно отметить, что художница отдает предпочтение приведенным типам автопортретов, другие типы в творчестве



Рис. 3. Е.А. Киселева. У себя. Автопортрет. 1908.
Масло, холст. 77,2 × 61,5. Инв. № Ж-1492. Воронежский областной
художественный музей им. И.Н. Крамского, Воронеж.
Источник: <https://mkram.ru/ru/2019/09/23/u-sebya-avtoportret/>

Е.А. Киселевой неизвестны. Сам портрет гармонично сосуществует с намеками на элементы мастерской за спиной изображенной, состоящие из ярких, по-матиссовски обобщенных пятен; активность второго плана поддерживается фрагментом яркой зеленой вазы на первом плане. Виртуозно разыграна техника, включающая пастозность, работу мастихином и процарапывание до картона. Яркость окружения отступает перед изображением головы, мастерски выделенной художественно-выразительными средствами. Красивый холодный сиреневатый свет разливается по контуру силуэта.

В графическом автопортрете (1908) Е.А. Киселева также презентует себя как профессионала, она сосредоточена на работе; серьезный, оценивающий, как у каждого рисующего художника, взгляд, обращенный на зеркало. В руках художницы планшет, за спиной висит картина. Е.А. Киселева изобразила себя в юбке и белой блузе, с распущенным шейным бантом, красный цвет которого становится доминантой работы, выдержанной в сдержанной коричневатой гамме. В плане техники художница использует пятно — заливку акварелью, выразительную плавную карандашную линию и линию кистью. Лицо выполнено тонко, объемно, в осталь-

ном линия становится толще и контрастнее, обрисовывая почти аппликативные формы.

Ранний сохранившийся автопортрет Е.К. Лукш-Маковской (1896) показывает нам головное изображение с плотной композицией на холсте небольшого формата (рис. 5; [20]). В автопортрете лессировочный коричневый фон. Основное внимание сосредоточено на светлом пятне лица, рыжие волосы тают в пространстве фона. Глаза выполнены более контрастно по сравнению с другими чертами лица, ракурс трехчетвертного поворота и движение радужек характерны для автопортретов; настроение и свойства личности прекрасно переданы взглядом — уравновешенным, умным, пристальным; видится здравомыслящий характер, ничего не принимающий на веру бездоказательно. Мазки лица более упорядоченны по сравнению с подходом к волосам, чем достигается разность передачи фактур кожи и волос; плотность красочного слоя соответствует классической картине, наиболее нагружены светлые и яркие участки. Это автопортрет-эмоция, передающий характер изображенной, и он больше соответствует видению И.Е. Репина, его трезвому реализму. Несмотря на миловидность лица, работа так непохожа на салонную красоту и легкость портретов отца художницы — известного художника Константина Егоровича Маковского.

А.П. Остроумова-Лебедева оставила о Е.К. Лукш-Маковской воспоминание: «...Вчера была у меня первый раз Маковская. Очень развитая, оригинальная барышня, еще очень молоденькая. В ней столько энергии, жизни и, по-видимому, ума. Я ее знаю еще очень мало, но первое впечатление она произвела неприятное. Громадные ярко-рыже-золотые волосы, черные брови и глаза, умные, но неприятные, острый, с горбинкой, нос и резко очерченный рот. Впечатление сухой, эгоистичной, но умной и сильной по душевному складу девушки» [11, с. 105]. Уже тогда молодую Е.К. Лукш-Маковскую интересовала концептуальная сторона живописи, что предопределило впоследствии ее обращение к символизму. А.П. Остроумова приводит ее высказывание: «Между прочим, она предложила мне вопрос: что я хочу сказать людям с помощью своей живописи?» [11, с. 105].

Картина Е.К. Лукш-Маковской «Ver Sacrum» (автопортрет с сыном Петером, 1901) проводит очевидную параллель с образом Богородицы с младенцем Христом (рис. 6; [20]). Эту работу можно отнести к типу «автопортрет-образ». Сам автопортрет является условным, так как фигура женщины отступила в глубину, в тень, и черты лица едва различимы. Нижнюю часть лица и рот матери загора-



Рис. 4. Е.А. Киселева. Автопортрет с зеленой вазой. 1910. Темпера, картон. 49,0 × 35,0. Инв. № Ж-1487. Воронежский областной художественный музей им. И.Н. Крамского, Воронеж.
Источник: <https://mkram.ru/ru/2017/03/29/e-a-kiseleva-hudozhnitsa-s-zelenoj-vazoj-avtoportret-s-vazoj/>

живает головка младенца, что как бы подчеркивает безмолвную жертву Пресвятой Девы. Выделяются только огромные черные глаза, размывающиеся в тенях глазниц, точнее даже не глаза, а огромные черные точки, пронзительно вонзившиеся в зрителя. Как ни странно, именно такой подход, нежели идеально прописанные черты, наполняет лицо женщины большим психологизмом. В этих черных точках зритель видит неизбытную печаль и обреченность и в то же время непоколебимую решимость.

Центром композиции является светлая фигура младенца, усиленная яркостью белых одежд, данная на фоне темного коричнево-красного мафория. Цвета, как и на иконных изображениях, символичны. Белый цвет ассоциируется с чистотой и божественностью, цвет одежд Богородицы состоит из голубого цвета девства и красного цвета плоти и крови «сына божьего». На голове младенца венок, как символ жертвы, и белый цветок, как символ невинности. «Богородица» на вытянутых руках приближает младенца к зрителю, показывая, что отдает его человечеству. Контрастно материнскому внутреннему состоянию безмятежное выражение лица «Христа».

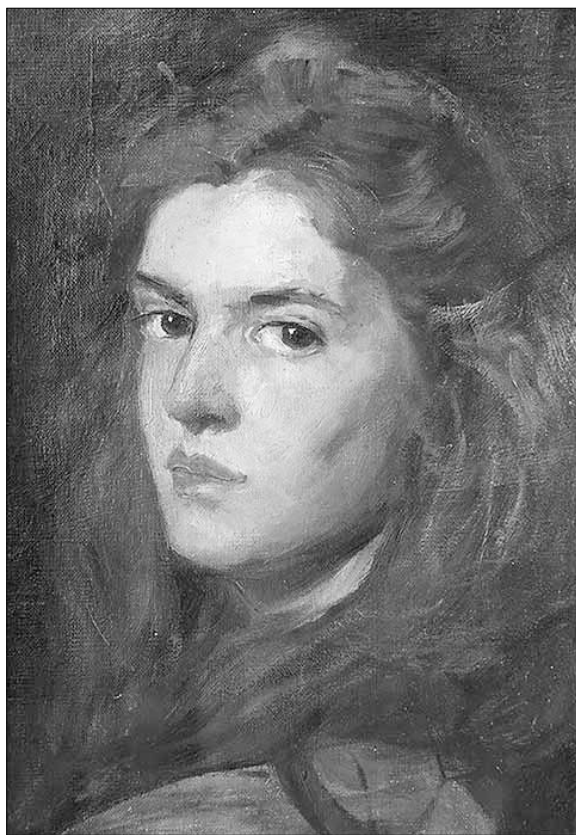


Рис. 5. Е.К. Лукш-Маковская. Автопортрет. 1896. Фото: Christopher Kesting. Бельведер, Вена [20]

Формат для картины выбран совсем не классический — узкий и длинный, верхняя часть женской головы срезана, плечи тоже показаны фрагментарно — прием, который позволяет сделать главным именно изображение младенца. На фоне, на одеждах подчеркивается вертикальный мазок, вертикальную полосу дает белое полотнище, благодаря этим векторам формат работы выглядит оправданно и не производит впечатления чрезмерного обреза. Автопортрет выражает индивидуальность моделей. Символизм этой картины-полуиконы чисто христианский, имеющий единственно верное раскрытие заложенного смысла, в отличие от картин художников-символистов, предполагающих самые широкие толкования.

В более позднем, семейном по типу, «Автопортрете с сыном Андреасом» (1908) мистическая атмосфера аллегории сменяется на воздушное бытописание повседневности. Светлый колорит с присутствием зелени, цветущего каштана, нежная кожа и румянец ребенка резонируют с ощущением весны. Сохраняется стремление к узкому вертикальному формату, дающему фрагментарность композиции. Смысловый центр композиции — головы художницы и сына, смещенные в верхнюю часть



Рис. 6. Е.К. Лукш-Маковская.
Ver Sacrum (автопортрет с сыном Петером). 1901.
Фото: Johannes Stoll. Бельведер, Вена [20]

холста, расположены так, что дают в формате диагональное движение. Образ матери опять отодвигается на дальний план, головка сына, как и в предыдущем портрете, занимает центральное положение. Одинаковый поворот голов матери и сына еще больше подчеркивает сходство их черт. Локальность в подходе к фигуре мальчика становится выразительным средством в окружении фона, поделенного на более мелкие массы. Работа решена в плоскостно-пятновом ключе, с легкой контурностью, тени не имеют темного тона, контрастность достигается между цветовыми пятнами, а не по границам светотени. Автопортрет написан в духе югенд-стиля, в данном случае меньшая жесткость форм и радостный колорит отчасти близки к француз-

ской художественной группе набилов, при этом последним совсем не свойственны присущие данному автопортрету реализм и земная сущность лиц изображенных.

Можно сделать вывод, что ранние автопортреты еще находятся под влиянием творчества учителя, И.Е. Репина: они более реалистичны; затем художницы развивают свою манеру и преодолевают это воздействие, раскрывшись перед оценивающей публикой мужественными и волевыми творцами. Портретистки О.Л. Делла-Вос-Кардовская и Е.А. Киселева прокладывают свой художественный путь, используя слияние стилей реализма и модерна. Последняя активно соединяет их с французским ар-нуво. В портретах Е.К. Лукш-Маковской на реалистическую школу наложилось мощное влияние венского сецессиона. На творчество женщин-живописцев повлияло общее состояние художественной среды рубежа XIX–XX вв., выраженное в настойчивом поиске идеальной школы для получения образования в России и за рубежом, желание найти пути обновления для искусства и приобрести свое узнаваемое «лицо художника».

Н.Э. Радлов пишет: «В биографии почти каждого значительного художника, принявшего из рук учителя некоторую культурную традицию, есть критический момент. Момент выбора. Продолжить ли дело учителя, подчиняясь завещанному искусствовопониманию... или перешагнуть влияние учителя» [21].

Перед молодым поколением такой проблемы не существовало. Конечно, нужно было идти своим путем. Это не являлось уходом от традиций или от своего учителя, а было понятным каждому специалисту развитием молодого мастера. С пие-тетом относясь к творчеству И.Е. Репина, хотели ли они стать его повторением? Ответ будет однозначным: ученицы Ильи Ефимовича Репина, даже приближаясь к нему по силе таланта, не хотели быть похожими на великого гения, такой задачи у них не было.

В автопортретах женщин-живописцев ставились задачи исследования содержательной основы своего восприятия жизни и создания такого образа, который бы отражал их собственное душевное состояние, раскрывал внутренний мир, показывал степень самодостаточности. В связи с этим подчеркивание женственности не являлось первоочередной проблемой. Женский автопортрет стал средоточием изучения своей личности и экспериментов в живописи. В автопортретах отсутствует столь естественное для женщины желание нравиться, показать себя с выгодной стороны, чему способствует безразличие к изображению вычурной, богато декорированной одежды. На многих автопортретах мы видим простую, часто рабочую, блузу или акцент на одежде не делается вовсе. Наиболее информатив-

ным является лицо изображенной. Автопортрет — личностный поиск автора. Живописная манера в автопортрете красноречивее всего подает автора как творца. Эмоциональный анализ, самопознание раскрываются художественными средствами: живописью, графикой, композицией.

Подводя итог аналитической классификации автопортретов по предложенной нами типологии, можно подчеркнуть, что у О.Л. Делла-Вос-Кардовской встречаются автопортрет-эмоция, семейный автопортрет, профессиональный автопортрет в соединении с автопортретом-образом, у Е.А. Киселевой — профессиональный автопортрет и автопортрет-эмоция, у Е.К. Лукш-Маковской — семейный автопортрет, автопортрет-эмоция, автопортрет-образ.

Список источников

1. Зинченко Н.Е. Женское образование в России : исторический очерк. Санкт-Петербург : Комм[ерч]. скор[опеч]., ценз., 1901. [2]. 46 с.
2. Лихачева Е.О. Материалы для истории женского образования в России (1086—1856). Санкт-Петербург : Тип. М.М. Стасюлевича, 1899. 887 с.
3. Покровская М.И. О высшем женском образовании в России. Санкт-Петербург : Тип. П.П. Сойкина, 1906. 16 с.
4. Академия художеств. Временный устав Императорской академии художеств, высочайше утвержденный в 15 день октября 1893 года. Санкт-Петербург, 1893. 26 с.
5. О приеме учеников в Высшее художественное училище при Императорской академии художеств, на основании устава высочайше утвержденного 15-го октября 1893 г. [Санкт-Петербург] : Типолитография К. Биркенфельда, 1907. 6 с.
6. Академия художеств Министерства императорского двора. По вопросу об учреждении для занимающихся в академии лиц женского пола особых классов // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 10. Д. 64. 1876 г.
7. Музы Монпарнаса = Les muses de Montparnasse : каталог выставки «Музы Монпарнаса», 13 июля — 3 октября 2021 года, Галерея искусства стран Европы и Америки ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва / Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина ; авторы текстов С. Бюиссон, Н. Кортунова, И. Лебель. Москва : ABCdesign, 2021. 239 с.
8. Зингер Л.С. Автопортрет в системе жанров. Очерки теории и истории портрета. Москва : Изобразительное искусство, 1986. 323 с.
9. Ляшко А.В. Автопортрет как феномен самосознания культуры : дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2001. 217 с.
10. Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника : дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2004. 170 с.
11. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т. 1—2. Москва : Центрполиграф, 2003. 594 с.
12. Академия художеств Министерства императорского двора. Делла-Вос, Ольга Людвиговна (по мужу Кардовская) // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 12. Лит. «И». Д. 29. 1894 г.
13. Личное дело Делла-Вос-Кардовской О.Л., 1877 г. р., художника // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253.
14. Академия художеств Министерства императорского двора. Киселева, Елена Андреевна // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 12. Лит. «И». Д. 41. 1898 г.
15. Савенкова И.И. Елена Андреевна Киселева. Творчество в контексте художественных исканий эпохи (изобразительное искусство конца XIX — начала XX в.). Воронеж : Кварта, 2023. 215 с.
16. Академия художеств Министерства императорского двора. Маковская, Елена Константиновна // РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Лит. «И». Д. 20. 1896 г.
17. Derenda M. Kunst als Beruf: Käthe Kollwitz (1867—1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878—1967). Frankfurt ; New York : Campus, cop., 2018. 562 S.
18. Савенкова И.И. Работа в Париже и Париж в работах художницы Е.А. Киселевой // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 79—94.
19. Добужинский М.В. Воспоминания. Москва : Наука, 1987. 477 с.
20. Rolig S., Klee A., Chadzis A., Fellner S., Rosenfeld A. Exhibition catalogue Elena Luksch-Makowsky. Silver Age und Secession. Vienna : Gugler GmbH, Melk, 2020. 144 p.
21. Радлов Н.Э. Вступительная статья к каталогу «Выставка картин московских и ленинградских художников, организованная к 25-летию художественной и педагогической деятельности Д.Н. Кардовского». Москва, 1929. С. 2.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Self-Portrait as Self-Presentation in the Works of Female Painters of the Turn of the 19th–20th Centuries

Inna I. Savenkova

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University,
48 Moika River Emb.,
Saint-Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0009-0008-5599-3683;
savenkovam@yandex.ru

Abstract. *The article examines the creativity of women artists, which experienced an upsurge at the turn of the 19th and 20th centuries, associated with the removal of restrictions on their education at the Imperial Academy of Arts and the increasing need for self-realization in art. General tendencies are revealed, which do not concern the subject-technical side of the paintings, but allow us to draw generalizing conclusions about the artists' thinking: self-determination and correlation of themselves with the creative environment, drawing attention to themselves as individuals. An attempt is made to understand the ways in which women were included in the full-fledged learning process as a group with its own socio-cultural characteristics.*

The aim of the paper is to analyze the creative approach to self-portraiture of the female artists E.A. Kiseleva, E.K. Luksh-Makovskaya, O.L. Della-Vos-Kardovskaya, who started their professional path under one teacher — I.E. Repin. The relevance of the article lies in the attempt to raise the problem of studying women's creativity in the creation of self-portraits, identifying its artistic specificity, defining the cultural and aesthetic basis.

The article focuses on the prerequisites for the formation of the creative method of female artists, based on the combination of individual and imitative. On the basis of consideration of the gallery of works the author develops a typology of female self-portrait: professional self-portrait, self-portrait-emotion, family self-portrait, self-portrait-image. It is traced how in the work of women-artists various artistic influences in Russia and Western Europe of the turn of the 19th–20th centuries, interpreted by them in their own way.

Key words: E.A. Kiseleva, E.K. Luksh-Makovskaya, O.L. Della-Vos-Kardovskaya, female self-portrait, creativity of women artists, pupils of I.E. Repin, individual and imitative, fine art.

Citation: Savenkova I.I. Self-Portrait as Self-Presentation in the Works of Female Painters of the Turn of the 19th–20th Centuries, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 396–407. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-396-407.

References

1. Zinchenko N.E. *Zhenskoe obrazovanie v Rossii: istoricheskii ocherk* [Female Education in Russia: a historical essay]. St. Petersburg, Komm. Skor. Publ., 1901, 46 p.
2. Likhacheva E.O. *Materialy dlya istorii zhenskogo obrazovaniya v Rossii (1086–1856)* [Materials for the History of Female Education in Russia (1086–1856)]. St. Petersburg, Tip. M.M. Stasyulevicha Publ., 1899, 887 p.
3. Pokrovskaya M.I. *O vysshem zhenskom obrazovanii v Rossii* [About Higher Female Education in Russia]. St. Petersburg, Tip. P.P. Soikina Publ., 1906, 16 p.
4. *Akademiya khudozhestv. Vremennyyi ustav Imperatorskoi Akademii khudozhestv, vysochaishe utverzhdennyi v 15 den' oktyabrya 1893 goda* [Academy of Arts. Temporary Statute of the Imperial Academy of Arts, Approved by the Imperial Decree of October 15, 1893]. St. Petersburg, 1893, 26 p.
5. *O prieme uchenikov v Vysshee khudozhestvennoe uchilishche pri Imperatorskoi Akademii khudozhestv, na osnovanii ustava Vysochaishe utverzhdennago 15-go oktyabrya 1893 g.* [On Admission of Students to the Higher Art School of the Imperial Academy of Arts, on the Statute Approved by the Imperial Decree of October 15, 1893]. St. Petersburg, Tipo-Litografiya K. Birkenfel'da Publ., 1907, 6 p.
6. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. On Establishment of Classes for Female Students of the Academy, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 10, fol. 64, 1876 (in Russ.).
7. Buisson S., Kortunova N., Lebel I. (eds.) *Muzy Monparnasa: katalog vystavki "Muzy Monparnasa", 13 iyulya — 3 oktyabrya 2021 goda, Galereya iskusstva stran Evropy i Ameriki GMII im. A.S. Pushkina, Moskva* [Les Muses de Montparnasse: the exhibition catalogue, July 13 — October 3, 2021, Gallery of 19th and 20th Century European and American Art of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow]. Moscow, ABCdesign Publ., 2021, 239 p.
8. Zinger L.S. *Avtoportret v sisteme zhanrov. Ocherki teorii i istorii portreta* [Self-Portrait in the System of Genres. Essays on the Theory and History of Portrait]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1986, 323 p.
9. Lyashko A.V. *Avtoportret kak fenomen samosoznaniya kul'tury* [Self-Portrait as a Phenomenon of Self-Consciousness of Culture], Cand. cult. sci. diss. St. Petersburg, 2001, 217 p.
10. Kruse S.V. *Avtoportret kak forma samopoznaniya lichnosti khudozhnika* [Self-Portrait as a Form of Self-Recognition of the Artist's Personality], Cand. philos. sci. diss. Rostov-on-Don, 2004, 170 p.
11. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Avtobiograficheskie zapiski. T. 1–2* [Autobiographical Notes. Vol. 1–2]. Moscow, ZAO Tsentrpoligraf Publ., 2003, 594 p.
12. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. Della-Vos-Kardovskaya, Olga Ludvigovna, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 12, lit. "I", fol. 29, 1894 (in Russ.).

13. Personal File Della-Vos-Kardovskaya O.L., 1877, artist, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2907, aids 2, item 253 (in Russ.).
14. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. Kiseleva, Elena Andreevna, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 12, lit. "I", fol. 41, 1898 (in Russ.).
15. Savenkova I.I. *Elena Andreevna Kiseleva. Tvorchestvo v kontekste khudozhestvennykh iskanii ehpokhi (izobrazitel'noe iskusstvo kontsa XIX — nachala XX v.)* [Elena Andreevna Kiseleva. Creativity in the Context of Artistic Quest of the Epoch (Fine Arts of the Late 19th — Early 20th Century)]. Voronezh, Kvarta Publ., 2023, 215 p.
16. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. Makovskaya, Elena Konstantinovna, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789. Op. 12. Lit. "I". D. 20. 1896 g. (in Russ.).
17. Derenda M. *Kunst als Beruf: Käthe Kollwitz (1867–1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878–1967)*. Frankfurt, New York, Campus, Cop. Publ., 2018, 562 p.
18. Savenkova I.I. Work in Paris and Paris Itself in Paintings by E.A. Kiselyeva, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], Moscow, 2015, no. 2, pp. 79–94 (in Russ.).
19. Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 477 p.
20. Rollig S., Klee A., Chadzis A., Fellner S., Rosenfeld A. *Exhibition Catalogue Elena Luksch-Makowsky. Silver Age und Secession*. Vienna, Gugler GmbH, Melk Publ., 2020, 144 p.
21. Radlov N.E. *Vstupitel'naya stat'ya k katalogu "Vystavka kartin moskovskikh i leningradskikh khudozhnikov, organizovannaya k 25-letiyu khudozhestvennoi i pedagogicheskoi deyatel'nosti D.N. Kardovskogo"* [Introduction to the Catalogue "Exhibition of Paintings by Moscow and Leningrad Artists, Arranged for the 25th Anniversary of the Artistic and Pedagogical Activity of D.N. Kardovsky"]. Moscow, 1929, p. 2.

НОВИНКА



Реставрация документа: консерватизм и инновации — 2024 : материалы Международного научно-практического семинара (8–12 апреля 2024) / Министерство культуры Российской Федерации ; Российская государственная библиотека ; составитель А.А. Кашеев. Москва : Пашков дом, 2024. 257, [1] с. : ил. Тит. л. парал. рус., англ.

Сборник содержит тексты докладов, представленных на Международном научно-практическом семинаре «Реставрация документа: консерватизм и инновации», который проходил 8–12 апреля 2024 г. в Российской государственной библиотеке. Семинар является международной площадкой по обмену опытом специалистов в области консервации документов. В статье приведены результаты научно-исследовательской, практической, методической работы реставраторов, специалистов по превентивной консервации и исследователей материальной основы документа.

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

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 659.125
ББК 85.127.64
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-408-419

П.Е. РОДЬКИН, Л.А. ЦЫГАНОВА

ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОЙ СЛОЖНОСТИ: КРИТЕРИИ АНАЛИЗА И ОЦЕНКИ

Павел Евгеньевич Родькин,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
факультет креативных индустрий,
Школа коммуникаций,
доцент
Покровский бульвар, д. 11, Москва, 109028, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-9202-4362; SPIN 2802-9621
prdesign@yandex.ru

Любовь Александровна Цыганова,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
факультет креативных индустрий,
Школа коммуникаций,
доцент
Покровский бульвар, д. 11, Москва, 109028, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0003-2769-843X; SPIN 8046-2837
ltsyganova@hse.ru

Реферат. В статье анализируется понятие визуальной сложности, выделяемое разными исследователями в качестве значимой характеристики современной визуальной коммуникации и культуры. Поставлена проблема неоднозначности понятия и его зависимости от разных объективных и субъективных факторов

и переменных восприятия. Определяются формальные категории и критерии оценки визуальной сложности, выявляются ее устойчивые паттерны в предметной области фирменной айдентики — логотипе. С помощью выделенных категорий визуальная сложность анализируется через конкретные формальные универсальные атрибуты, поддающиеся систематизации, что позволяет ответить на вопрос, что делает логотип сложным. Понятие сложности фирменной айдентики содержательно раскрывается с точки зрения дизайнеров — ее непосредственных разработчиков, определяющих визуально-графический, конструктивный и пластический характер фирменного логотипа. Впервые в русскоязычном научном пространстве проведено эмпирическое исследование позиции профессиональных дизайнеров относительно значимости предложенных критериев. Количественный метод опроса позволил объективировать точку зрения профессиональной аудитории: данные отличаются устойчивостью по сравнению с данными, получаемыми от широкой аудитории. Визуальная сложность, таким образом, концептуализирована и эмпирически операционализирована без разрыва между теорией и практикой визуальной коммуникации. Делается вывод о том, что как выразительное средство дизайна визуальная сложность является положительной характеристикой в современной медиакоммуникации.

Ключевые слова: визуальная айдентика, визуальное восприятие, визуальная сложность, визуальная

избыточность, критерии оценки визуальной сложности, логотип, структура логотипа, семантическое сообщение, эстетическое сообщение, техническая эстетика, дизайн.

Для цитирования: Родькин П.Е., Цыганова Л.А. Проблема визуальной сложности: критерии анализа и оценки // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 408–419. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-408-419.

Визуальная сложность (ВС) изобразительных форм и объектов — неотъемлемая часть повседневной реальности, что находит отражение в научной дискуссии в различных областях коммуникации. Как многомерное, вариативное и противоречивое явление ВС включает связанные между собой уровни формы и содержания информационного сообщения. ВС имеет преднамеренный и запланированный разработчиком характер или же возникает как ошибка дизайнера. Изображение может быть интерпретировано зрителем и целевой аудиторией визуального сообщения как сложное вследствие различных внешних и внутренних переменных вне зависимости от того, что задумывал и вкладывал в него дизайнер.

Исследования ВС сосредоточены в основном в области печатных медиа, рекламе [1; 2], веб-дизайне [3], а также в различных технических системах или человеко-машинных интерфейсах [см., например, 4] и т. д. В данных сферах ВС получает различное выражение, детерминированное их спецификой, однако обнаруживает ряд общих и универсальных для структуры визуального языка дизайна и коммуникации условий возникновения. ВС описывается как проблема, имеющая негативные последствия для коммуникации. Д. Дондери рассматривает идею ВС, историю ее измерения и влияние на поведение [5]. В области фирменной айдентики, как отмечают Б. ван Гринсвен и Э. Дас, сложность логотипа снижает положительное воздействие на его узнаваемость и отношение к бренду [6]. ВС, таким образом, понимается исследователями как однозначный барьер для коммуникации, который может иметь негативные коммуникативные, репутационные и маркетинговые последствия для компаний или организаций, использующих фирменную айдентик в социальной, рыночной и медиакоммуникации. Данная проблема является актуальной и накладывает определенную ответственность на дизайнера, определяющего основные параметры и характеристики информационного сообщения на стадии проектирования.

Цель исследования — определение формальных категорий ВС и критериев оценки, выявление ее устойчивых паттернов в предметной области фир-

менной айдентики — логотипе. Эти категории позволяют описать понятие сложности, учитывая ее неоднозначность, зависимость от разных внешних и внутренних переменных, а также ответить на вопрос, что делает логотип сложным. Настоящее исследование призвано способствовать содержательному раскрытию ВС с точки зрения дизайнеров — непосредственных разработчиков, которые определяют визуально-графический, конструктивный и пластический характер фирменного логотипа. Профессиональная точка зрения дизайн-сообщества, в свою очередь, отражает основные тенденции в проектировании фирменной айдентики, культурные установки самих дизайнеров, а также возможные разрывы в теории и практике визуальной коммуникации.

В качестве эмпирического метода, помогающего объективировать мнения профессионального сообщества, использован количественный опрос, помогающий определить доминирующие представления дизайнеров относительно категорий и критериев предмета исследования. Специфика профессиональной среды, выраженная в универсальности базовых принципов дизайна и коммуникации, делает профессиональную позицию устойчивой и позволяет сформулировать практические выводы о сложившихся базовых подходах к решению проблемы ВС.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ СЛОЖНОСТИ

Эффект от ВС информационного сообщения оказывается различным в разных коммуникативных средах. Если в фирменной айдентике сложность может быть привлекательна для целевой аудитории, то в сфере проектирования визуальных интерфейсов подчеркивается важность достижения простоты, а сложность играет однозначную негативную роль [7]. Исследования определяют ВС как одномерную или многомерную концепцию. В некоторых работах выделяется один параметр, в других — множество параметров, с помощью которых можно ее измерить. З. Ванг, Б.Р.Л. Дафф, Р.Б. Клейтон подтверждают, что двухфакторная модель является оптимальной для объяснения закономерностей предпочтений в отношении ВС [8].

Фирменная айдентика сталкивается с большим количеством зависимостей, обуславливающих интерпретацию визуального сообщения как «сложного». В качестве исследовательской модели восприятия айдентики Л. Родригес, С. Ли и С. Сар предлагают коллективное схематическое пространство, в котором выделяются две базовых составля-

ющих: сложность и валентность (т. е. связанность). Схема состоит из четырех секторов: логотипы высокой сложности с положительным откликом; логотипы с положительным откликом и низкой сложностью, логотипы высокой сложности с негативным откликом; логотипы низкой сложности с негативным откликом [9, р. 191]. Данная матрица отражает неоднозначность и вариативность понятия ВС и ее зависимости от контекстов восприятия, а также от конкретных характеристик целевой аудитории зрителей. В визуальной коммуникации сложность обнаруживает себя одновременно как коммуникативная, эстетическая, перцептивная, смысловая категория. Данная многомерность накладывает определенный отпечаток на выработку категорий анализа и критериев оценки, которые разрабатывают различные исследователи в своих предметных областях.

К. Герлах и Х. Маркес концептуализируют ВС как качество объектов, которое можно определить с точки зрения объема информации: чем сложнее объект, тем больше информации он содержит [10]. Как отмечают Р. Питерс, М. Ведель и Р. Батра, теория ВС выстраивается вокруг идеи избыточности: чем больше избыточности, тем сообщение сложнее, и наоборот [2]. Авторы выделяют шесть критериев сложности рекламного сообщения, которые выражаются в количестве, неравномерности, непохожести, детализации, асимметрии расположения предметов и неравномерности их расположения; а также два типа сложности: неопределенность основных визуальных признаков рекламы (цвет, яркость и т. п.) и сложность дизайна, касающаяся продуманности в отношении формы, объектов и узоров [2]. Этой же логике следуют и другие исследователи, анализируя ВС через два ее измерения — сложность признаков и сложность дизайна [3]. Операционализация сложности дизайна, данная в работе [2], согласуется с определением сложности логотипа, которое предложили П. Хендерсон и Д. Кот [11]. Они описывают это как элемент дизайна, возникающий в результате использования множества таких специфических особенностей дизайна, как неравномерность в расположении элементов, увеличение количества используемых элементов и насыщенность дизайна [11, р. 17].

П. Хендерсон и Д. Кот выделяют 13 наиболее значимых для логотипов характеристик: активность, сбалансированность, когерентность, сложность, глубина, долговечность, органичность, параллельность (т. е. расположение нескольких линий или элементов рядом друг с другом), пропорциональность, повторяемость элементов, репрезентативность, округлость и симметричность [11, р. 18]. Эти характеристики универсальны и встречаются у разных авторов. Общие требования, предъявляемые к логотипу, сводятся к следующим положе-

ниям: логотип должен быть узнаваемым, запоминающимся, универсальным (масштабируемым на разные размеры и форматы), без искажений передавать сообщение (согласованным), долговечным (не устаревать), с индивидуальностью (имеет значение в конкурентной борьбе), разборчивым [12, р. 297]. ВС потенциально оказывает деструктивное влияние на все эти качества, а узнаваемость, запоминаемость, масштабируемость и разборчивость логотипа с формальной точки зрения должны образовывать прямую оппозицию сложным и, соответственно, неразборчивым, плохо узнаваемым и плохо запоминающимся решениям.

Параметры и категории ВС могут выступать в качестве критериев ее анализа и рассматриваться как в совокупности признаков, так и по отдельности. Так, выделяемой некоторыми исследователями «самостоятельной» характеристикой ВС является асимметрия. Дж. Луффарелли, А. Стаматояннакис и Х. Янг рассматривают асимметрию как свойство логотипа, которое влияет на его узнаваемость: по их мнению, асимметричные логотипы, как правило, воздействуют сильнее, чем симметричные, и, таким образом, воспринимаются как более соответствующие индивидуальности брендов [13]. Большинство исследователей выделяют комплекс связанных категорий и параметров графического дизайна. Ч.Ы. Ли, С. Хур и Б. Уоткинс в исследовании ВС в рекламе люксовых брендов рассматривают сочетание категорий сложности, а именно: количество объектов, количество объектов неправильной формы; несходство этих объектов (в плане формы, текстуры, ориентации в пространстве или цвета); количество деталей в объектах (например, мелкие края, цветовые вариации); асимметрия в размещении объектов; неравномерность расположения объектов (например, случайное) [14, р. 454]. Следует отметить, что комбинация элементов в большинстве исследований не концептуализируется и не анализируется в рамках понятия композиции, являющегося одним из центральных элементов и средств авторов художественного произведения, образующего его структуру [15]. Комбинация визуальных форм и объектов существует в системе композиционного решения, в рамках которого сложность может повышаться или, наоборот, снижаться, иными словами, одни и те же визуальные объекты и их насыщенность воспринимаются по-разному в зависимости от композиции логотипа и информационного или рекламного сообщения как такового.

Б. Гринсвен и Э. Дас выделяют структурную сложность логотипа в качестве значимого параметра для исследования его узнаваемости и восприятия в целом [6]. В своей работе они проверяют влияние сложности логотипа на узнаваемость бренда платежной системы Maestro и подвергают логотип деформации высокого и низкого уровня



Рис. 1. Редизайн логотипа Maestro (1992, 1996, 2016)

воздействия по шести критериям сложности дизайна: количество объектов, неравномерность их расположения, непохожесть объектов, детализация, асимметрия, неравномерность расположения объектов [6, р. 258]. В качестве основы для трансформации логотипа ими был взят логотип Maestro 1996 года. Обратным примером «упрощения» является проведенный в 2016 г. редизайн (рис. 1). Логотип изначально (и во всех версиях) имел симметричное расположение геометрических фигур и надписи, но стал еще более зрительно простым за счет нового визуально-графического эффекта полупрозрачного наложения красного и синего кругов, переноса названия бренда вниз и изменения его шрифтового начертания. Следует отметить, что идентичным образом в 2016 г. был проведен редизайн логотипа сервиса дебетовых карт MasterCard (рис. 2), в который входит Maestro. Оба редизайна, если использовать критерии [6], позволили значительно снизить детализацию формы объектов, а также их композиционное размещение. В случае с MasterCard в 2019 г. компания представила айдентику без надписи, с использованием только пересекающихся красного и желтого кругов, было сокращено количество визуальных объектов. К примерам снижения ВС логотипа следует отнести также редизайн Starbucks (2011), Shell (1971, 1999) и др.

Еще одной проблемой концептуализации ВС является семантическая сложность, непосредственно влияющая на восприятие зрителя, который считывает форму вне отрыва от ее содержания. Например, старый логотип Woodland Park Zoo (зоопарк

Вудленд-Парка, организация по охране дикой природы и зоологический сад, США) являлся сложным по критериям количества элементов, их визуально-графической проработанности и детализации. Пришедший ему на смену в результате редизайна в 2011 г. новый логотип сводит изобразительное богатство старого к одному-единственному изобразительному элементу (полоскам зебры), но может восприниматься более сложным из-за «незавершенности» данного элемента и неподготовленности зрителя к синтезу и когнитивному «завершению» изображения зебры в собственном сознании (рис. 3). Смысловое считывание формы требует определенного знания и культурного опыта. Полное, проработанное и реалистичное изображение, несмотря на визуально-графическую сложность, может восприниматься более простым и понятным. Логотип фактически объединяет два уровня сообщения в одном: семантический уровень, выражаемый с помощью символов, «переводимый», логически обусловленный, и эстетический, определяющий внутреннее состояние, «непереводимый», который А. Мольтен выделяет в рамках общей теории информации [16, с. 195–209]. Данная структуризация также соответствует двухфакторной модели анализа ВС [8].

Структура визуального сообщения может быть определена через его глубину, которая включает множественные «слои»: смысл, знание, восприятие, форма, композиция, образ, контекст и пр. Эти слои образуют простейшую матрицу восприятия бренда [17, с. 13]. Однако ВС определяется не толь-



Рис. 2. Редизайн логотипа MasterCard (1996, 2016, 2019)



Рис. 3. Редизайн логотипа Woodland Park Zoo (2011)

ко количеством слоев, но и быстротой и легкостью их «прохождения» в процессе считывания, зрительного восприятия и коммуникативного взаимодействия с визуальными объектами и сообщением в целом. Семантическая (смысловая, содержательная) сложность возникает, когда сообщение не считывается, считывается с затруднениями, у аудитории возникают проблемы с его интерпретацией. Т. ван Марлен, М. ван Вермескеркен и Т. ван Гог утверждают, что ВС и двусмысленность вербальной информации влияют на скорость и точность определения местоположения целей при визуальном поиске; они обращают внимание на то, что взаимодействие и комбинация данных факторов, даже несмотря на их регулярность, изучаются достаточно редко [18]. Дж.Н. Мичели, И. Скопеллити, М.А. Раймондо и К. Донато различают визуальную и концептуальную сложность; первоначальный положительный эффект ВС логотипа меняется на негативный при многократном «взаимодействии» со зрителем, и наоборот: первоначально отрицательный эффект концептуальной сложности логотипа становится положительным по мере увеличения времени контакта с ним [19]. Оппозицию «визуальная сложность — концептуальная сложность» следует соотносить с рассмотренной выше схемой, предложенной в работе [9, р. 191].

ВС, которая возникает на уровне препятствий, вызванных деформацией, разрушением,

незавершенностью формы сообщения, не сводится к формальным определениям данных понятий и «регулируется» конкретными дизайнерскими конструктивными, пластическими и визуально-графическими решениями. Простейший эффект или манипуляция с формой может вызвать сложность восприятия и интерпретации сообщения. К. Чиранджиев и С. Раджниш отмечают, что дизайн помогает упростить донесение знакомого аудитории смысла сообщения и облегчить его интерпретацию, что также влияет на узнаваемость логотипа [20, р. 61]. Сложность восприятия может быть вызвана затруднениями прочтения сообщения, отвлечением от формы, образа или смысла. Отношение читабельности и коммуникативности в фирменной айдентике является многомерным, отражая не только определенные качества визуального сообщения, но и выступая как модус языковой системы идентификации [21]. Многомерность ВС выражается в уровнях ее проявления в одном сообщении (табл. 1).

Наконец, Ж. Гибурже связывает проблему ВС с процессом практической разработки логотипа, а именно указывает на зависимость его характеристик, включая визуальную, от креативного брифа (документа, которым руководствуется дизайнер), а также от маркетинговой и коммуникационной стратегии компании или позиционирования бренда. Именно бриф задает императивы, технические

Таблица 1

Структура сложности в визуальном сообщении

Уровни проявления ВС	Содержание	Форма
Восприятие	Понятность	Аффективность (аффект)
Дизайн	Узнаваемость/репрезентативность	Эстетичность (привлекательность)
Контекст	Связанность (часть системы)	Уникальность (артефакт)



Рис. 4. Редизайн логотипа DoubleTree by Hilton (2011)

ограничения и ценности, которые должны быть отражены в айдентике [22, р. 4].

Тенденции к визуально-графическому или конструктивному упрощению корпоративной айдентики сосуществуют вместе с тенденциями к ее намеренному усложнению. Так, наряду с рассмотренными примерами редизайна логотипов Maestro, MasterCard и Woodland Park Zoo можно привести обратные случаи, такие как редизайн логотипа американской сети отелей DoubleTree by Hilton в 2011 г. (рис. 4).

Многомерность как явление современной визуальной коммуникации и дизайна получает отражение в научной дискуссии и ее исследовательской концептуализации. Учитывая многофакторность ВС, ее теоретическая база должна исходить из междисциплинарного подхода, включающего как подходы, сформированные в гештальтпсихологии, так и семиотические модели Ч. Пирса, Ф. де Соссюра, Г. Фреге и др. (см.: [23]). Различные измерения ВС создают ряд простых и сложных зависимостей между ее полюсами. Ученые в целом сходятся в определении ВС и критериев ее анализа и применяют их в эмпирических исследованиях. Данный консенсус позволяет выделить ряд общих категорий описания и критериев анализа на формальном, перцептивном и коммуникативном уровнях, которые лишь незначительно дополняются профессиональными разработчиками в области дизайна.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ ДИЗАЙНЕРОВ

Сложность фирменной айдентики является эмпирически измеримой и выражается через конкретные формальные универсальные атрибуты, которые поддаются структурному анализу и систематизации. Перцептивное различение оппозиции «простое — сложное» со стороны зри-

теля может быть объективировано с помощью таких эмпирических методов, как опрос и глубинное интервью. Тем более данные методы оправданны в отношении профессиональной аудитории разработчиков в области графического дизайна и айдентики, для них понятие сложности существует на уровне конкретных выразительных приемов, пластических и визуально-графических форм. Таким образом, сложность может быть концептуализирована без разрыва теории с практикой и эмпирически операционализирована, т. е. переведена в измеримые индикаторы.

Количественный метод опроса позволяет определить общие для респондентов представления о предмете ВС. Опрос российских дизайнеров на данную тему проводился впервые. Данные, полученные от профессиональной аудитории, отличаются большей устойчивостью по сравнению с данными, полученными от широкой аудитории (характерна большая динамичность и изменчивость). Респонденты были объединены едиными базовыми компетенциями, инструментальной и ценностной базой и подходами. Универсальность законов дизайна и визуального восприятия позволяет выявить профессиональную позицию разработчиков по отношению к ВС, которая, в свою очередь, непосредственно определяет характер самой фирменной айдентики. Следует отметить, что профессиональная позиция в отличие от восприятия широкой зрительской аудитории является в большей степени устойчивой. Данная объективация не искажает и не нивелирует художественную ценность визуального произведения, что может произойти в маркетинговом исследовании, ориентированном на иные ценностные установки и критерии анализа.

В рамках исследования (март 2022 — октябрь 2023 г.) был проведен опрос профессиональных разработчиков в области дизайна и визуальной коммуникации. Выборка респондентов (N = 406) формировалась с помощью «снежного кома»:

- ♦ возраст респондентов — 25 лет (43%), 35 лет (57%);
- ♦ пол — мужчины (31,6%), женщины (68,4%);
- ♦ место проживания/работы — Москва (77%), Санкт-Петербург (23%);
- ♦ профессиональная сегментация — графический дизайн (81%), дизайн среды (11,5%), UX- и UI-дизайн (6%), архитектура (1,5%);
- ♦ профессиональный стаж (опыт работы) — более 10 лет (59%), более 5 лет (26,4%), более 2 лет (14,6%).

Таким образом, доминирующим типом респондента являлся графический дизайнер, средний возраст — 30,9 года, из Москвы, стаж работы не менее 2 лет.

Так как ВС не может быть сведена к какому-либо одному критерию, респондентам было предложено выбрать несколько вариантов ответов. Такая вариативность связана также с тем, что на практике дизайнер не использует исключительно какой-то один конструктивный или выразительный прием (табл. 2).

Респонденты, обладая соответствующими экспертными компетенциями, согласились с релевантностью предложенных критериев для их практической деятельности, все вопросы были понятны. В качестве наиболее значимых элементов, влияющих на сложность логотипа, дизайнеры выделили: множественность визуальных элементов, перегруженность деталями и насыщенность большим количеством текстовой и изобразительной информации, а также избыточную детализацию. Данные критерии образуют единый паттерн визуальной сложности логотипа. Следующими по значимости элементами сложности были выделены: наличие визуально-графических эффектов, многоцветность логотипа, присутствие в нем нескольких шрифтовых гарнитур и замысловатая каллиграфия, а также наличие дополнительных содержательных элементов. При этом в качестве наименее значимых с точки зрения оценки сложности указаны неравномерность расположения элементов, экспрессивность и наличие пластических рифм. Следует отметить, что расхождения в ответах респондентов разных

Таблица 2

Критерии визуальной сложности логотипа с точки зрения дизайнеров

Критерий	Доля ответивших, %
Много визуальных элементов	65,4
Неравномерность расположения элементов	7,7
Перегруженность деталями	68,5
Разнонаправленность движения элементов (вертикаль + горизонталь + диагональ)	19,4
Асимметрия	11,5
Экспрессивность	5,4
Несколько шрифтовых гарнитур	34,6
Буквенные блоки (леттерстакинг)	8,7
Замысловатая каллиграфия	34,6
Типографика (соединение и связывание, обрезание и усечение слов и букв)	26,9
Вставки и выделения в слове	20,2
Визуально-графические эффекты (объемные блики, тени, обводки, перспективные искажения, градиенты и др.)	38,5
Многоцветность	30,8
Наличие дополнительных элементов (слоган, специальные знаки и др.)	26,9
Большое количество текстовой и изобразительной информации	66,4
Иллюстрация с большим количеством деталей	67,2
Пластические рифмы	2,4

возрастных групп (25–35 лет) и с разным профессиональным стажем (2–10 лет) являются незначимыми (1,5 и 1,8% соответственно).

Ограничениями исследования являются возраст респондентов, а также географическая представленность (основная доля респондентов — из Москвы), что, впрочем, отражает структуру рынка креативных услуг, имеющую известную территориальную диспропорцию. Исследование касалось формальных критериев ВС и не учитывало конкретные исполнительские решения, которые могут оказывать влияние на восприятие визуальных элементов. Соответственно, перспективами исследования являются расширение количественной выборки, верификация и дополнение количественной фазы исследования в рамках полуструктурированных интервью с дизайнерами, что позволит определить глубинную проблематику ВС, которая сама может выступать в качестве значимого приема конструирования формы и характера визуального сообщения.

ВЫВОДЫ

Сложность фирменной айдентики является неоднозначным понятием и категорией дизайна. ВС может быть определена с помощью различных критериев и зависит от решаемой разработчиком задачи, особенностей восприятия целевой аудитории и иных рыночных условий. Логотип и его элементы, как отмечают исследователи, могут быть конгруэнтными или неконгруэнтными по отношению к аудитории, т. е. совпадать или не совпадать с эстетическими предпочтениями человека [24]. Визуальные элементы являются операционными единицами разработчика, но одновременно выступают в качестве критериев анализа и оценки ВС сообщения со стороны его получателя (зрителя, целевой аудитории).

Совпадение критериев оценки сложности зрителей и разработчиков визуального сообщения обеспечивает предсказуемую и стабильную коммуникацию между отправителем и получателем такого сообщения средствами графического дизайна. Задача разработчика фирменной айдентики, таким образом, заключается в понимании предпочтений целевой аудитории. Если ожидания зрителей известны и прогнозируемы, то контекст восприятия оказывает незначительное влияние на обработку сообщения, его сложность не является коммуникативно деструктивной [21; 25]. Визуальная айдентика обладает определенными атрибутами, релевантными конкретной области (например, солнце, море, горы, зелень для сферы туризма), образующими коммуникативный паттерн, нарушение устойчивости которого может быть воспринято как сложность.

Вместе с тем ВС может выступать в качестве положительной перцептивной характеристики в определенном контексте восприятия: например, в пространстве краудфандинговых платформ сложный логотип может быть интерпретирован спонсорами как показатель инновационности компании [26]. Соответственно, ВС может являться осознанным дизайнерским решением, которое должно оказывать определенное эмоциональное воздействие на восприятие зрителя. Существенным упрощением было бы определять ВС как коммуникативный «дефект» или дизайнерскую ошибку, она является выразительным средством и инструментом дизайнера, использование которого может быть также напрямую продиктовано целями и задачами коммуникационной стратегии бренда или организации. Различные внешние и внутренние переменные, влияющие на восприятие сложности, образуют с формальными решениями дизайна сложный симбиоз. Так, исследователи отмечают, что на восприятие ВС оказывают влияние осведомленность и информированность зрителя об объекте, если, например, речь идет об известности бренда для целевой аудитории [14]. К. Мадан, Ж. Байер, М. Гамер и др. выделяют и доказывают обратную связь влияния аффекта на восприятие ВС: не только сложный логотип оказывает аффективное влияние на зрителя, но и эмоциональное возбуждение самого зрителя может оказывать влияние на восприятие [27] (данная зависимость также не учитывалась в настоящем исследовании).

ВС определяется не только множественностью визуальных элементов (Э), понимаемой чисто количественно и механистически, но прежде всего множественностью и вариативностью их комбинаций (К) внутри визуального сообщения и оказываемого влияния на восприятие зрителя / целевой аудитории (В). Таким образом, ВС может быть определена: $(К \times Э) + (Э \times В)$. При этом следует выделить определенный разрыв между конструктивной сложностью (С) сообщения и способностью аудитории к его восприятию (В), а также контекста получения сообщения (КТ). Контекст сообщения может быть «заложен» в самом сообщении и соответствовать заранее известному или определенному шаблону восприятия целевой аудитории: $С = \{КТ, В\}$.

ВС, таким образом, является коммуникативной и художественной проблемой. Ее анализ позволяет сделать следующие выводы:

- ♦ в профессиональном дизайнерском сообществе наблюдается определенный консенсус относительно критериев ВС;

- ♦ дизайнеры связывают ее с конструктивной, пластической, типографической и визуально-графической перегруженностью визуального сообщения (логотипа), его излишней детализацией, «замысловатостью», а также с большим объемом изобразительной и текстовой информации;

♦ ВС возникает вследствие избыточности комбинации элементов визуального сообщения, мешающей восприятию и интерпретации «исходного» или «предполагаемого» получателем / целевой аудиторией смысла;

♦ как выразительное средство дизайна ВС является положительной характеристикой современной медиакommunikации;

♦ оценка ВС должна опираться на определенные формальные критерии, также следует учитывать специфику структуры визуального сообщения, которая отличается глубиной и вариативностью отношений «сообщение — получатель — условия (внешний и внутренний контекст) получения сообщения».

В рамках объектно ориентированного подхода к дизайну визуальных объектов выделенные в настоящем исследовании категории ВС являются универсальными и могут быть масштабированы на сообщения других типов. Решение проблемы ВС также затрагивает область визуальной культуры и существующего в ней разрыва между дизайнерами, заказчиками и потребителями.

Список источников

1. Huhmann B.A. Visual Complexity in Banner Ads : The Role of Color, Photography, and Animation // Visual Communication Quarterly. 2003. Vol. 10, № 3. P. 10–17. DOI: 10.1080/15551390309363510.
2. Pieters R., Wedel M., Batra R. The Stopping Power of Advertising: Measures and Effects of Visual Complexity // Journal of Marketing. 2010. Vol. 74, № 5. P. 48–60. DOI: 10.1509/jmkg.74.5.48.
3. King A.J., Lazard A.J., White S.R. The Influence of Visual Complexity on Initial User Impressions: Testing the Persuasive Model of Web Design // Behaviour & Information Technology. 2019. Vol. 39, № 5. P. 497–510. DOI: 10.1080/0144929X.2019.1602167.
4. Гольцова Е.А., Бакаев М.А. Анализ и прогнозирование визуальной сложности человеко-машинных интерфейсов // Управление развитием крупномасштабных систем (MLSD'2018) : материалы одиннадцатой международной конференции : в 2 т. / под общ. ред. С.Н. Васильева, А.Д. Цвиркуна. Москва : Институт проблем управления им. В.А. Трапезникова РАН, 2018. Т. 2. С. 283–285.
5. Donderi D.C. Visual Complexity: A Review // Psychological Bulletin. 2006. Vol. 132, № 1. P. 73–97. DOI: 10.1037/0033-2909.132.1.73.
6. Grinsven B. van., Das E. Logo Design in Marketing Communications: Brand Logo Complexity Moderates Exposure Effects on Brand Recognition and Brand Attitude // Journal of Marketing Communications. 2016. Vol. 22, № 3. P. 256–270. DOI: 10.1080/13527266.2013.866593.
7. Miniukovich A., Sulpizio S., Angeli De A. Visual Complexity of Graphical User Interfaces // Proceedings of the 2018 International Conference on Advanced Visual Interfaces (AVI'18). 2018. Art. 20. P. 1–9. DOI: 10.1145/3206505.3206549.
8. Wang Z., Duff B.R.L., Clayton R.B. Establishing a Factor Model for Aesthetic Preference for Visual Complexity of Brand Logo // Journal of Current Issues and Research in Advertising. 2018. Vol. 39, № 1. P. 83–100. DOI: 10.1080/10641734.2017.1372325.
9. Rodriguez L., Lee S., Sar S. Schema Complexity and Valence Elicited by Country Logos for Tourism // Journal of Visual Literacy. 2016. Vol. 35, № 3. P. 187–200. DOI: 10.1080/1051144X.2016.1275341.
10. Gerlach C., Marques J.F. Visual Complexity Exerts Opposing Effects on Object Categorization and Identification // Visual Cognition. 2014. Vol. 22, № 6. P. 751–769. DOI: 10.1080/13506285.2014.915908.
11. Henderson P.W., Cote J.A. Guidelines for Selecting or Modifying Logos // Journal of Marketing. 1998. Vol. 62, № 2. P. 14–30. DOI: 10.2307/1252158.
12. Adir V., Adir G., Pascu N.E., Dobrescu T.G. Graphic Symbols in Logo Design // Global Journal on Humanites & Social Sciences. 2015. № 1. P. 295–300. URL: https://www.researchgate.net/publication/350278547_Graphic_symbols_in_logo_design (дата обращения: 18.07.2024).
13. Luffarelli J., Stamatogiannakis A., Yang H. The Visual Asymmetry Effect: An Interplay of Logo Design and Brand Personality on Brand Equity // Journal of Marketing Research. 2019. Vol. 56, № 1. P. 89–103. DOI: 10.1177/0022243718820548.
14. Lee J.E., Hur S., Watkins B. Visual Communication of Luxury Fashion Brands on Social Media: Effects of Visual Complexity and Brand Familiarity // Journal of Brand Management. 2018. Vol. 25. P. 449–462. DOI: 10.1057/s41262-018-0092-6.
15. Успенский Б.А. Поэтика композиции : Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва : Искусство, 1970. 225 с.
16. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / пер. с фр. Б.А. Власюка, Ю.Ф. Кичатова, А.И. Теймана ; под ред., с послесл. и примеч. Р.Х. Зарипова, В.В. Иванова ; вступ. ст. Б.В. Бирюкова, С.Н. Плотникова. Москва : Мир, 1966. 352 с.
17. Родькин П.Е. Брендинг территорий: городская идентичность и дизайн : учебное пособие. Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. 93 с. DOI: 10.23681/597418.V.
18. Marlen T. van, Wermekerken M. van, Gog T. van. Effects of Visual Complexity and Ambiguity of Verbal Instructions on Target Identification // Journal of Cognitive Psychology. 2019. Vol. 31, № 2. P. 206–214. DOI: 10.1080/20445911.2018.1552700.
19. Miceli G.N., Scopelliti I., Raimondo M.A., Donato C. Breaking Through Complexity: Visual and Conceptual Dimensions in Logo Evaluation across Exposures // Psychology & Marketing. 2014. Vol. 31, № 10. P. 886–899. DOI: 10.1002/mar.20741.

20. Kohli C., Suri R. Creating Effective Logos: Insights from Theory and Practice // Business Horizons. 2002. Vol. 45, № 3. P. 58–64. DOI: 10.1016/S0007-6813(02)00203-3.
21. Родькин П.Е. Проблема читабельности и коммуникативности в визуальной айдентике // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. 2022. № 3–2. С. 225–236. DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_2_225_236.
22. Guibourgé J. Semiotics: about Logo, Identity and Brand Image / transl. from J. Guibourgé // Design phase 1, améliorer sa conception. Paris : L'Harmattan, 2021, 2020. 15 p. URL: <https://hal.science/hal-03587299> (дата обращения: 18.07.2024).
23. Кухта М.С. Специфика репрезентации смысла в иконических символах: постнеклассическая интерпретация теории Ч.С. Пирса // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (философия, культурология). 2004. Вып. 2 (39). С. 167–171.
24. Erjansola A.M., Lipponen J., Vehkalahti K., Aula H.M., Pirttilä-Backman A.M. From the Brand Logo to Brand Associations and the Corporate Identity: Visual and Identity-Based Logo Associations in a University Merger // Journal of Brand Management. 2021. Vol. 28, № 7. P. 241–253. DOI: 10.1057/s41262-020-00223-5.
25. Родькин П.Е. Проблема коммуникативной деструктивности в брендинге территорий в пространстве интегрированных коммуникаций // Цифровой бренд-менеджмент территорий: глобальный и локальный аспекты : материалы IV Международной трансдисциплинарной научно-практической web-конференции “Connect-Universum-2018” (29–30 ноября 2018 г.). Томск, 2019. С. 172–176. DOI: 10.17223/9785946218597/31.
26. Mahmood A., Luffarelli J., Mukesh. M. What's in a Logo? The Impact of Complex Visual Cues in Equity Crowdfunding // Journal of Business Venturing. 2019. Vol. 34, № 1. P. 41–62. DOI: 10.1016/j.jbusvent.2018.09.006.
27. Madan C.R., Bayer J., Gamer M., Lonsdorf T.B., Sommer T. Visual Complexity and Affect: Ratings Reflect More Than Meets the Eye // Frontiers in Psychology. 2017. Vol. 8. P. 2368. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.02368.

*Иллюстративный материал
предоставлен авторами статьи*

The Problem of Visual Complexity: Criteria for Analysis and Evaluation

**Pavel E. Rodkin ^a,
Lyubov A. Tsyganova ^b**

National Research University
“Higher School of Economics”,
11 Pokrovsky Blvd, Moscow, 109028, Russia

^a ORCID 0000-0002-9202-4362;

SPIN 2802-9621;

prdesign@yandex.ru

^b ORCID 0000-0003-2769-843X;

SPIN 8046-2837;

ltsyanova@hse.ru

Abstract. *The article analyses the concept of visual complexity, highlighted by different researchers as a significant characteristic of contemporary visual communication and culture. The problem of ambiguity of the concept and its dependence on different objective and subjective factors and perception variables is posed. Formal categories and criteria for assessing visual complexity are defined, its stable patterns in the subject area of corporate identity – logo, are revealed. With the help of the identified categories visual complexity is analyzed through specific formal universal attributes that can be systematized, which makes it possible to answer the question of what makes a logo complex. The concept of complexity of corporate identity*

is meaningfully revealed from the point of view of designers – its direct developers, who determine the visual-graphic, constructive and plastic character of the brand logo. For the first time in the Russian-speaking scientific space, an empirical study of the position of professional designers regarding the significance of the proposed criteria was conducted. The quantitative survey method allowed objectifying the point of view of the professional audience: the data is characterized by stability in comparison with the data obtained from the general audience. Visual complexity is thus conceptualized and empirically operationalized without a gap between the theory and practice of visual communication. It is concluded that, as an expressive design tool, visual complexity is a positive characteristic in contemporary media communication.

Key words: visual identity, visual perception, visual complexity, visual redundancy, visual complexity assessment criteria, logo, logo structure, semantic message, aesthetic message, technical aesthetics, design.

Citation: Rodkin P.E., Tsyganova L.A. The Problem of Visual Complexity: Criteria for Analysis and Evaluation, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 408–419. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-408-419.

References

1. Huhmann B.A. Visual Complexity in Banner Ads: The Role of Color, Photography, and Animation, *Visual*

- Communication Quarterly*, 2003, vol. 10, no. 3, pp. 10–17. DOI: 10.1080/15551390309363510.
2. Pieters R., Wedel M., Batra R. The Stopping Power of Advertising: Measures and Effects of Visual Complexity, *Journal of Marketing*, 2010, vol. 74, no. 5, pp. 48–60. DOI: 10.1509/jmkg.74.5.48.
3. King A.J., Lazard A.J., White S.R. The Influence of Visual Complexity on Initial User Impressions: Testing the Persuasive Model of Web Design, *Behaviour & Information Technology*, 2019, vol. 39, no. 5, pp. 497–510. DOI: 10.1080/0144929X.2019.1602167.
4. Goltsova E.A., Bakaev M.A. Analysing and Predicting the Visual Complexity of Human-Machine Interfaces, *Upravlenie razvitiem krupnomasshtabnykh sistem (MLSD'2018): materialy odinnadsatoi mezhdunarodnoi konferentsii: v 2 t. [Large-Scale Systems Control (MLSD'2018): Proceedings the 11th International Conference: in 2 volumes]*. Moscow, Institut Problem Upravleniya Im. V.A. Trapeznikova RAN Publ., 2018, vol. 2, pp. 283–285 (in Russ.).
5. Donderi D.C. Visual Complexity: A Review, *Psychological Bulletin*, 2006, vol. 132, no. 1, pp. 73–97. DOI: 10.1037/0033-2909.132.1.73.
6. Grinsven B. van., Das E. Logo Design in Marketing Communications: Brand Logo Complexity Moderates Exposure Effects on Brand Recognition and Brand Attitude, *Journal of Marketing Communications*, 2016, vol. 22, no. 3, pp. 256–270. DOI: 10.1080/13527266.2013.866593.
7. Miniukovich A., Sulpizio S., Angeli De A. Visual Complexity of Graphical User Interfaces, *Proceedings of the 2018 International Conference on Advanced Visual Interfaces (AVI'18)*. 2018, art. 20, pp. 1–9. DOI: 10.1145/3206505.3206549.
8. Wang Z., Duff B.R.L., Clayton R.B. Establishing a Factor Model for Aesthetic Preference for Visual Complexity of Brand Logo, *Journal of Current Issues and Research in Advertising*, 2018, vol. 39, no. 1, pp. 83–100. DOI: 10.1080/10641734.2017.1372325.
9. Rodriguez L., Lee S., Sar S. Schema Complexity and Valence Elicited by Country Logos for Tourism, *Journal of Visual Literacy*, 2016, vol. 35, no. 3, pp. 187–200. DOI: 10.1080/1051144X.2016.1275341.
10. Gerlach C., Marques J.F. Visual Complexity Exerts Opposing Effects on Object Categorization and Identification, *Visual Cognition*, 2014, vol. 22, no. 6, pp. 751–769. DOI: 10.1080/13506285.2014.915908.
11. Henderson P.W., Cote J.A. Guidelines for Selecting or Modifying Logos, *Journal of Marketing*, 1998, vol. 62, no. 2, pp. 14–30. DOI: 10.2307/1252158.
12. Adir V., Adir G., Pascu N.E., Dobrescu T.G. Graphic Symbols in Logo Design, *Global Journal on Humanities & Social Sciences*, 2015, no. 1, pp. 295–300. Available at: https://www.researchgate.net/publication/350278547_Graphic_symbols_in_logo_design (accessed 18.07.2024).
13. Luffarelli J., Stamatogiannakis A., Yang H. The Visual Asymmetry Effect: An Interplay of Logo Design and Brand Personality on Brand Equity, *Journal of Marketing Research*, 2019, vol. 56, no. 1, pp. 89–103. DOI: 10.1177/0022243718820548.
14. Lee J.E., Hur S., Watkins B. Visual Communication of Luxury Fashion Brands on Social Media: Effects of Visual Complexity and Brand Familiarity, *Journal of Brand Management*, 2018, vol. 25, pp. 449–462. DOI: 10.1057/s41262-018-0092-6.
15. Uspensky B.A. *Poehtika kompozitsii: Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoi formy [Poetics of Composition: The Structure of Artistic Text and Typology of Compositional Form]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, 225 p.
16. Moles A. *Information Theory and Aesthetic Perception*. Moscow, Mir Publ., 1966, 352 p. (in Russ.).
17. Rodkin P.E. *Brending territorii: gorodskaya identichnost' i dizain: uchebnoe posobie [Place Branding: Urban Identity and Design: textbook]*. Moscow, Berlin, Direkt-Media Publ., 2020, 93 p. DOI: 10.23681/597418.V.
18. Marlen T. van, Wermeskerken M. van, Gog T. van. Effects of Visual Complexity and Ambiguity of Verbal Instructions on Target Identification, *Journal of Cognitive Psychology*, 2019, vol. 31, no. 2, pp. 206–214. DOI: 10.1080/20445911.2018.1552700.
19. Miceli G.N., Scopelliti I., Raimondo M.A., Donato C. Breaking Through Complexity: Visual and Conceptual Dimensions in Logo Evaluation across Exposures, *Psychology & Marketing*, 2014, vol. 31, no. 10, pp. 886–899. DOI: 10.1002/mar.20741.
20. Kohli C., Suri R. Creating Effective Logos: Insights from Theory and Practice, *Business Horizons*, 2002, vol. 45, no. 3, pp. 58–64. DOI: 10.1016/S0007-6813(02)00203-3.
21. Rodkin P.E. The Problem of Readability and Communicativeness in Visual Identity, *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA im. S.G. Stroganova [Decorative Art and Environment. Gerald of the RGHPU]*, 2022, no. 3–2, pp. 225–236. DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_2_225_236.
22. Guibourgé J. Semiotics: About Logo, Identity and Brand Image, *Design phase 1, améliorer sa conception*. Paris, L'Harmattan Publ., 2021, 2020, 15 p. Available at: <https://hal.science/hal-03587299> (accessed 18.07.2024).
23. Kukhta M.S. The Specific Character of Sense Representation in Icon Symbols: The Postnonclassic Interpretation of the C.S. Peirce Theory, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki (filosofiya, kul'turologiya) [Tomsk State Pedagogical University Bulletin]*, 2004, issue 2 (39), pp. 167–171 (in Russ.).
24. Erjansola A.M., Lipponen J., Vehkalahti K., Aula H.M., Pirttilä-Backman A.M. From the Brand Logo to Brand Associations and the Corporate Identity: Visual and Identity-Based Logo Associations in a University Merger, *Journal of Brand Management*, 2021, vol. 28, no. 7, pp. 241–253. DOI: 10.1057/s41262-020-00223-5.

25. Rodkin P.E. The Problem of Communicative Destructiveness in Place Branding, *Tsifrovoy brend-menedzhment territorii: global'nyi i lokal'nyi aspekty: materialy IV Mezhdunarodnoi transdistsiplinarnoi nauchno-prakticheskoi web-konferentsii "Sonnect-Universum-2018" (29–30 noyabrya 2018 g.)* [Digital Brand Management of Territories: Global and Local Aspects: Proceedings of the 4th International Transdisciplinary Scientific and Practical Web-Conference "Sonnect-Universum-2018" (29–30 November 2018)]. Tomsk, 2019, pp. 172–176. DOI: 10.17223/9785946218597/31.
26. Mahmood A., Luffarelli J., Mukesh. M. What's in a Logo? The Impact of Complex Visual Cues in Equity Crowdfunding, *Journal of Business Venturing*, 2019, vol. 34, no. 1, pp. 41–62. DOI: 10.1016/j.jbusvent.2018.09.006.
27. Madan C.R., Bayer J., Gamer M., Lonsdorf T.B., Sommer T. Visual Complexity and Affect: Ratings Reflect More Than Meets the Eye, *Frontiers in Psychology*, 2017, vol. 8, p. 2368. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.02368.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ

Всероссийское совещание по вопросам применения и модификации Средних таблиц Библиотечно-библиографической классификации

8–9 октября 2024 года

В Российской государственной библиотеке пройдет Всероссийское совещание по вопросам применения и модификации Средних таблиц Библиотечно-библиографической классификации (ББК).

Цель совещания — выработка направлений дальнейшего развития Средних таблиц ББК.

Задачи совещания:

- ◆ презентация результатов работы по применению Средних таблиц ББК в библиотеках страны;
- ◆ определение современных тенденций и перспектив развития Средних таблиц ББК;
- ◆ обсуждение научной концепции второго издания Средних таблиц ББК.

Вопросы для обсуждения:

- ◆ итоговые результаты анкетирования библиотек страны;
- ◆ переход на Средние таблицы ББК: организация и технология работы;
- ◆ развитие таблиц ББК в условиях цифровой трансформации библиотек;
- ◆ особенности тематического поиска в каталогах с использованием ББК;
- ◆ кадры: повышение квалификации в области каталогизации;
- ◆ расширение научного, методического и образовательного сотрудничества внутри профессионального сообщества.

К участию приглашаются руководители библиотек, специалисты подразделений библиотек, применяющих ББК в своей работе, а также представители общественных учреждений, вузов культуры, других образовательных учреждений, научных организаций, издательств и профессиональных СМИ.

Совещание будет проходить в очном, а также в дистанционном формате.

Возможна заочная форма участия.

Рабочий язык совещания – русский.

Место проведения: Российская государственная библиотека
(Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5).

Подробная информация на сайте:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/soveshhanie-po-voprosam-bbk>

УДК 75.056(092)Кочергин Н.М.
ББК 85.157.53(2=411.2)6-8Кочергин Н.М.
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-420-429

ИНЬ МЭН

СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА НИКОЛАЯ КОЧЕРГИНА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К КИТАЙСКИМ СКАЗКАМ

Инь Мэн,
Санкт-Петербургская академия художеств
им. Ильи Репина,
кафедра русского искусства,
аспирант
Университетская наб., д. 17,
Санкт-Петербург, 199034, Россия
ORCID 0009-0004-3302-3011
yin.meng@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена исследованию творческого наследия Николая Михайловича Кочергина (1897–1974) в области иллюстрирования китайских сказок. Актуальность темы обусловлена недостаточной степенью изученности наследия художника при общем интересе практиков и теоретиков искусства к книжной иллюстрации для детской литературы в XX веке.

Целью статьи является теоретическое осмысление художественного наследия Н.М. Кочергина на основе выявления своеобразия творческого метода художника по иллюстрированию китайских сказок. Решаются следующие задачи: проследить творческий путь Н.М. Кочергина, в частности

его творчество в части иллюстрации литературы стран Востока и Азии; составить список иллюстрированных художником изданий азиатских сказок; выявить влияние традиций китайского искусства гохуа на творчество художника, в частности исследовать композиционное решение, использование рассеянной перспективы, другие выразительные средства; проанализировать приемы стилизации образов и символов китайской культуры и фольклора в иллюстрациях.

Представленное исследование позволяет не только определить своеобразие творческого метода Н.М. Кочергина в иллюстрировании китайских сказок, но и выявить специфику репрезентации китайской культуры для российских читателей. Данная проблематика может способствовать появлению целостного представления о синтезе и интеграции китайского искусства и культуры в российском и мировом художественном процессе. В статье исследуются иллюстрации Н.М. Кочергина к таким изданиям азиатских сказок, как «Китайские народные сказки» (1953), «Десять маленьких друзей» (1954), «Желтый аист и Гора Солнца» (1954), «Братья Лю» (1955), «Упорный Юн Су» (1955), «Сказки народов Азии» (1959).

Ключевые слова: ленинградская книжная графика, детская книжная иллюстрация, творчество Н.М. Кочергина, иллюстрации к китайским сказкам, метод стилизации, культурная коммуникация, изобразительное искусство.

Для цитирования: *Инь Мэн.* Своеобразие творческого метода Николая Кочергина в иллюстрациях к китайским сказкам // *Обсерватория культуры.* 2024. Т. 21, № 4. С. 420–429. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-420-429.

Особую актуальность для современного искусствоведения приобретают вопросы, связанные с культурной и художественной коммуникацией, взаимодействием автора и зрителя, синтезом традиций и новаций. Современная междисциплинарная методология позволяет раскрыть грани изучаемых феноменов наиболее полно. Все это определяет теоретическую значимость обращения к творческому наследию Николая Михайловича Кочергина (1897–1974), в частности к его иллюстрациям китайских сказок, в которых нашло воплощение своеобразие творческого метода художника, связанное с переосмыслением и интерпретацией искусства и культуры Китая для российских читателей.

В 1950–1960 гг. Н.М. Кочергин начал иллюстрировать китайскую литературу. В его творческом наследии работы к таким книгам, как «Китайские народные сказки» (М., 1953), «Десять маленьких друзей» (М., 1954), «Желтый аист и Гора Солнца» (М., 1954), «Братья Лю» (М., 1955), «Упорный Юн Су» (М., 1955), «Сказки народов Азии» (Л., 1959).

Наиболее значимым исследованием творчества Н.М. Кочергина является монография В.С. Матафонов «Николай Михайлович Кочергин», написанная в 1978 году. В.С. Матафонов отмечал, что в 1950-е гг. в творчестве Н.М. Кочергина одно из центральных мест заняла тема фольклора народов Азии. «В книгах для детей младшего возраста, а именно к ним относятся большинство сказок, иллюстрированных Кочергиным, роль художника весьма велика. Иллюстратор должен знать многое, чтобы убедительно и ярко изобразить все в рисунках. Задачи художника усложняются, когда ему нужно отобразить далекую страну, жизнь и природа которой совсем не похожи на нашу. Приступая к иллюстрированию, Н.М. Кочергин изучал обширный материал. Он просматривал множество книг, альбомов, посещал музеи, делал необходимые зарисовки, и, конечно же, культура художника и его большие знания имели во всем этом огромное значение» [1, с. 64].

В настоящее время иллюстрирование детской литературы, в том числе литературы Китая для российских читателей, вызывает большой интерес

у современных исследователей, таких как Т.И. Виноградова [2], О.П. Родосская [3], У. Цзыцын [4], Е.С. Корвацкая [5], Е.С. Штейнер [6].

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Н.М. КОЧЕРГИНА

Начало творческого пути Н.М. Кочергина связано с плакатом, монументально-декоративным искусством, деревянной скульптурой, живописью. Например, одним из его театральных проектов стала работа над куклами для постановки «Гулливер в стране лилипутов» Ленинградского кукольного театра (1948).

В творческой биографии художника можно отметить руководство плакатными мастерскими в Харькове и Тифлисе в 1918–1920-х гг., и то, что, будучи руководителем, он оставался художником, ярким представителем советского политического плаката. В 1920–1940-х гг. его творчество связано с газетной и журнальной графикой. Он сотрудничал с такими журналами, как «Красная панорама», «Огонек», «Вокруг света» и «Мир приключений».

Во время Великой Отечественной войны Н.М. Кочергин выпускал плакаты в творческом объединении «Боевой карандаш». В блокадном Ленинграде художник принимал участие в создании серии советских агитационных плакатов «Окна ТАСС». Большое значение художник придавал колористическим решениям своих произведений в области этого жанра. Например, он применял минимальное количество контрастных цветов для создания трагического эффекта боя и борьбы и использовал яркие многоцветные решения для серии победных плакатов.

В конце 1940-х гг. художником были созданы такие монументальные живописные полотна, как «Новгород наш» (1946), «Ленинградцы» (1948), «Штурм Зимнего дворца» (1950).

Одной из первых книг, проиллюстрированных Н.М. Кочергиным, стал роман Марка Твена «Янки при дворе короля Артура». Книга вышла в 1928 г. в серии приложений к журналу «Вокруг света», в котором работал художник.

Большое значение в творчестве художника занимает русский эпос. В 1949 г. по заказу издательства «Детгиз» Н.М. Кочергин иллюстрирует сборник былин «Русские богатыри» с приложением в виде альбома-раскраски, которые впоследствии неоднократно переиздавались.

Уже с середины 1950-х гг. Н.М. Кочергин обращается в своем творчестве к иллюстрациям фольклора стран Востока и Азии. Он оформляет такие книги, как «Китайские сказки» (М., 1951), «Китай-



Рис. 1. Н.М. Кочергин. Иллюстрация к «Сказкам народов Азии». Кн. 2. Сказки Китая [9, цветная вклейка]

ские народные сказки» (М., 1953), «Ласточка. Корейская народная сказка» (М.; Л., 1954), «Китайские и корейские сказки» (Л., 1955), «Братья Лю» (М., 1955), «Сказки Вьетнама» (М., 1956), «Воробей» (М., 1956), «Сказки народов Азии» (Л., 1959), «Волшебная тыква» (М., 1970) и др. Уделяя внимание восточной культуре, художник стремился узнать особенности изобразительного языка разных народов, специфику восприятия ими того или иного художественного образа, систему пространственных построений на плоскости и колористическое своеобразие. Благодаря его иллюстрациям маленькие читатели смогли не только полноценно усвоить содержание литературных произведений, понять семантику их образного языка, но и постичь традиции разных народов Азии.

Выразительность образов, сочетание воздушности и динамики отличают творческое наследие Н.М. Кочергина в области иллюстраций к детской литературе Китая.

Обращение Н.М. Кочергина к иллюстрированию китайских сказок, несомненно, было связано с установлением тесных контактов между советской Россией и Китаем в 1950–1960-х годах. В это время отмечался наибольший интерес к литературному наследию Китая в России и наоборот. Издательства детской литературы активно переводили и публи-

ковали большое количество китайской литературы для детей, к числу которой относятся и сказки.

Именно в этот период сложился творческий тандем детского писателя и журналиста Нисона Александровича Ходзы (1906–1978) как автора литературных обработок китайских сказок для детей и Н.М. Кочергина как иллюстратора. Одной из первых работ в этой области стали иллюстрации к сборнику «Китайские сказки» (М., 1951), где авторы не только визуализируют сюжет и героев, но и погружают читателя в мир эстетики повседневности, воплощенной в китайском искусстве, в понимании основных идей мира как «представления» [2].

Уникальность иллюстраций Н.М. Кочергина связана с умелым сочетанием традиций графического искусства Китая и сложившихся русских канонов сказочной иллюстрации. Эти работы не были копированием произведений графики Китая. Они были воплощением настроения и эстетических принципов китайского искусства. Для иллюстраций художника характерным стало хорошее знание деталей быта и реалистическая манера. Хотя необходимо отметить, что Н.М. Кочергин никогда не посещал страны Азии и Востока, в том числе Китай. Художник активно пользовался этнографическими научными материалами, историческими источниками. В своих воспоминаниях он неоднократно упоминает о подготовительных этапах к работе над иллюстрациями: «Я с удовольствием работаю над иллюстрациями китайских и корейских книг. Съездил в Москву, поработал в Музее восточных культур. Большой материал дали мне старинные рукописи с рисунками. Много я тогда рисовал китайцев, корейцев. Друзья надо мной шутили, что я и русским лицам стал рисовать чуть раскосые глаза» [7].

В 1959 г. выходит в свет сборник «Сказки народов Азии» в трех книгах с иллюстрациями Н.М. Кочергина. Всего в этом сборнике 82 сказки (в том числе 10 сказок Китая), 33 полностраничных рисунка, а также 82 заставки и концовки. Сборник был дополнен и переиздан в 2016 г. издательством «Речь» в серии «Дар речи».

В иллюстрациях Н.М. Кочергина к сборнику «Золотой фонарик» (М., 1960) особенно узнаваем характерный для художника почерк. Это и яркое, многоцветное колористическое решение с реалистичными героями, и проработанная детализация.

Отдельно необходимо отметить образы драконов, созданные Н.М. Кочергиным к сказкам в таких книгах, как «Свадьба дракона» (М., 2013) [8], «Сказки народов Азии» [9]. Эти образы выполнены в контексте эстетической традиции Китая с присущей ей вниманием к деталям. Сочетание легких клубящихся линий воздуха и облаков, проработанные до мельчайших подробностей образы драконов — от динамично извивающихся, готовых к действию, до мирно-спокойных, подобных русскому «рыбе-ки-

ту», — не только связаны с визуализацией повествования, но в то же время создают атмосферу именно восточной сказки (рис. 1).

По-иному решены иллюстрации к рассказу Сань Шан-Фэй «Десять маленьких друзей» [10], в которых Н.М. Кочергин изобразил жизнь главного героя похожей на жизнь российских детей. Действия мальчика, его одежда в этих иллюстрациях подобны одежде советских детей этого периода, так же как пейзаж и интерьер помещения похожи на русский сельский дом и образ деревни за порогом. Колористическое решение данного цикла иллюстраций также является отсылкой к цветам русской природы. Несомненно, такой подход позволял читателям лучше понять отношение автора к важным вопросам воспитания и нравственности (рис. 2).

Нужно подчеркнуть, что к особенностям издания детских книг 1950-х гг. относится то, что иллюстрации в них, кроме обложки, были черно-белыми, поэтому основной иллюстративный материал Н.М. Кочергина также представлен черно-белой графикой. Это работы к сборникам «Братья Лю» и «Китайские сказки». Сами иллюстрации помещались непосредственно рядом с текстом и были связаны с конкретным описываемым событием. В них художник динамичными линиями, сеткой штрихов, воспроизводящих разные тона черного, добивается энергии движения, концентрации внимания зрителя на действиях того или иного героя.

В творческом методе Н.М. Кочергина под влиянием китайской графики нашли развитие традиции ксилографии, которая возникла в Китае в IX в. и напрямую связана с развитием книгопечатания. Исследователи отмечают особый язык ксилографии, основанный на выразительности языка линий. Они часто характеризуют ксилографию как «дышащую и воздушную» [11], связанную с фактурой дерева. Доступность и демократичность ксилографии сделали эту технику излюбленной в китайском национальном искусстве.

Особенности спила дерева как основного материала ксилографии в технике торцевой гравюры позволяют воспроизвести эффект рисунка пером с его мельчайшей, почти неуловимой штриховкой. В большей степени мелкие штрихи важны для создания объема, а сетка «белых» штрихов создает воздушную перспективу. Именно такими стали иллюстрации Н.М. Кочергина к китайским сказкам. В них автор, сочетая размашистые росчерки, сетку мелкой штриховки и эффектные сочные пятна, дает отсылку к традициям гравюр Китая.

Следует отметить, что работа над иллюстрациями к китайским сказкам в творчестве Н.М. Кочергина связана с особенностями оформления книг, которые сложились в 1920–1930-х гг. в России. Главная цель художников-иллюстраторов состояла в создании такого внешнего облика книги, который бы

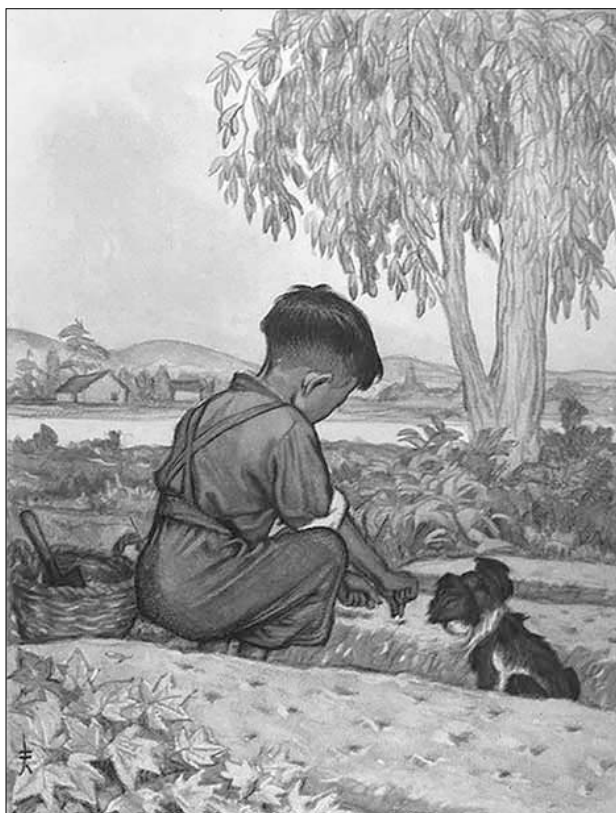


Рис. 2. Н.М. Кочергин. Иллюстрация к рассказу Сань Шан-Фэй «Десять маленьких друзей» [10, с. 7]

соответствовал характеру литературного произведения. Элементы книжного ансамбля (шрифт, обложка, переплет, иллюстрации и их расположение на листе, заставки, концовки и часто сам формат) традиционно были в ведении иллюстратора и художника-оформителя. В то же время системный подход, в котором соединились задачи иллюстратора и оформителя, позволил Н.М. Кочергину создать уникальное издание, которое представляет собой единый «организм», самостоятельное произведение на основе синтеза визуального и вербального.

Именно такой системный подход можно увидеть в иллюстрациях Н.М. Кочергина к сборнику «Китайские сказки» [12]. В него вошли 15 сказок в литературной обработке для детей Н.А. Ходзы. Н.М. Кочергиным выполнены обложка, форзац, фронтиспис, титульный лист, рисованный шрифт инициалов и названий сказок, каллиграфия отдельных надписей и иллюстрации, составляющие художественное оформление книги.

Сборник содержит социально-бытовые сказки и сказки о животных. В нем отсутствует такой жанр сказки, как волшебная. Этот факт, несомненно, повлиял на своеобразие иллюстративного материала: сюжеты иллюстраций представляют собой пейзажи с павильонами и мостиками, изображение животных (обезьян, черепах, собак, кошек, аиста), бы-



Рис. 3. Н.М. Кочергин.
Обложка книги «Китайские сказки» [12]

товых сцен из жизни китайских крестьян, монахов и землевладельцев.

В целом метод интерпретации и стилизации, используемый Н.М. Кочергиным в его иллюстрациях, тесно связан с взаимодействием культур и является одним из методов познания, описанных Ю.М. Лотманом [13] как «диалог культур», М.С. Каганом [14] как «художественная коммуникация», Ф. де Соссюром [15], Э. Кассирером [16] через систему культурных знаков, Ж. Бодрийяром [17] через образы как систему «симулякры и симуляция», определяя особую атмосферу, провоцируя к сотворчеству, предлагая своеобразную игру познания через диалог.

ОФОРМЛЕНИЕ Н.М. КОЧЕРГИНЫМ КНИГИ «КИТАЙСКИЕ СКАЗКИ»

Интересно рассмотреть оформление обложки, которую Н.М. Кочергин создал в традициях русской книжной иллюстрации, но в то же время изображение наполнено симво-

лами китайской культуры и искусства. Героиня представлена в национальном китайском костюме в обрамлении цветущей сливы, пионов и хризантем — цветов, традиционных для искусства Китая (рис. 3). Однако в китайской живописи одновременное присутствие этих объектов в одном произведении невозможно.

Каждая сказка в сборнике начинается с буквицы, стилизованной под китайский иероглиф. Буквицы вытянуты по вертикали. Художник варьирует толщину линий, что свойственно изображениям китайских иероглифов, которые изначально вырезались на доске и были частью искусства гравюры. Но в то же время каждая буквица дополнена обрамлением в виде декоративного геометрического орнамента — очень распространенного приема в написании буквиц в русском искусстве книги. Важно отметить, что в оформлении буквиц художник использует два цвета — собственно черный цвет шрифта и охристо-желтый цвет декоративного орнамента. Этот прием не только создает иллюзию объема, но и соответствует общей стилистике оформления книги.

Большое внимание в своих иллюстрациях Н.М. Кочергин уделял пейзажу. В них, несомненно, нашел воплощение традиционный пейзаж Китая, в котором достаточно небольшим набором изобразительных средств достигается выразительность произведения. Собственно название китайского пейзажа «шань-шуй» происходит от слов «шань» — горы, «шуй» — водный поток, что непосредственно связано с описанием рельефа, традиционного для географии Китая. В то же время традиционный китайский пейзаж является «представлением» автора о местности, а не ее реальным отображением. Как написал художник Чжан Яньюань, который жил во время династии Тан (VIII в.), «форма подражает творению природы, но смысл исходит из души» [18]. Подражание природе означает, что художник черпает творческий материал из реального мира и верно относится к изображаемым им предметам. Но только остановиться на этом этапе недостаточно. Художник должен затем проанализировать объект своего изображения, оценить, обработать и преобразовать в уме [19, с. 65].

В своих иллюстрациях Н.М. Кочергин также использует приемы, свойственные китайскому пейзажу в стиле гохуа (рис. 4). Это и своеобразная асимметричность композиции, мягко изогнутые линии рек, водных потоков, ветвей деревьев, которые создают ощущение природной энергии стихий. Такое направление в китайском пейзаже получило название «стиль гохуа». Китайский художник и каллиграф Хуан Биньхун (1865–1955) так сформулировал основной принцип стиля гохуа: «Рисование должно быть как в рамках правил, так и за их пределами, и должно быть чисто естественным выра-



Рис. 4. Н.М. Кочергин. Фронтиспис к книге «Китайские сказки» [12]

жением, не приукрашенным и не ограниченным никакими законами и правилами» [20, с. 3]. К особенностям стиля гохуа можно отнести четкую прорисовку действия — фигур и природы на переднем плане и более воздушное, отдаленное изображение дальнего плана, часто легких завитков облаков или динамичных линий горного пейзажа. Такая рассеянная перспектива отличает иллюстрации Н.М. Кочергина к сказкам «Свадьба дракона», концентрируя внимание читателя на героях и событийном круге повествования, в то же время сохраняя утонченность и гармонию мира.

Фронтисписы, созданные художником, более свободны от повествовательной линии сказки, поэтому в них можно отметить менее детальную проработку персонажей произведения. Они гораздо графичны и менее детализированы, но также в целом воплощают атмосферу китайской сказки.

Важно отметить особое отличие традиционной китайской живописи гохуа от европейской, которое в первую очередь связано с философскими воззрениями и пониманием прекрасного через природу, а также с вовлеченностью зрителя, его эмоциональ-

ным соучастием. Об этом отличии писали китайские искусствоведы Чэнь Чуаньси [21], Е Лан [22], Цзун Байхуа [23].

В основе китайской живописи лежат законы, которые сформулировал китайский теоретик искусства Се Хэ (III—IV вв. н. э.). В «Заметках о категориях старинной живописи» («Гохуа пиньлу») он разработал «шесть законов» для создания произведений живописи: «одухотворенный ритм живого движения Ци Юн», «структурный метод использования кисти», «соответствие изображения объекту», «соответствие цвета роду вещей», «размещение частей изображения», «следование традиции, копирование образцов» [24, с. 3].

Закон «одухотворенный ритм живого движения Ци Юн» отражает душевное состояние и особенности личности персонажа. Под «структурным методом использования кисти» подразумевается техника использования кисти и туши для создания образа. Главная особенность моделирования — использование линий для контура образа. Линиями можно изобразить формы всех объектов, будь то фигуры, пейзажи, здания и т. д. Все формы моделируются с помощью линий.



Рис. 5. Ван Хуэй. Имитация свитка с изображением путешествия по горам Фань Куаньси. Фрагмент.
XVII в. Чернила, шелк. 30 × 626. Дворцовый музей, Пекин.

Источник: <https://g2.ltfc.net/view/SUHA/608a6198aa7c385c8d94281e?appKey=CAGIOS1>

Закон «соответствие изображения объекту» означает, что изображение художника должно быть похоже на отображаемый объект. Под красками из формулировки «соответствие цвета роду вещей» подразумеваются не только красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой и фиолетовый цвета в хроматограмме, но и различные степени черного цвета: густая, светлая, сухая, влажная и засохшая степени, которые образуются за счет туши с различным влагосодержанием.

Закон «размещение частей изображения» относится к композиции. Он заключается в умении художника расположить людей и предметы на картине в определенном пространстве так, чтобы выразить замысел и создать атмосферу, скомпоновать несколько изображений в художественное целое.

«Следование традиции, копирование образцов» относится к методу изучения и отработки техник рисования путем копирования традиционных известных картин.

Эти классические законы передают энергию жизни и ритмическое движение, присущие китайской живописи. По мнению Се Хэ, китайская живопись основана именно на «одухотворенном ритме живого движения», т. е. на «ритмическом движении жизненной энергии» [24, с. 3], а остальные пять законов являются приемами для создания одухотворенного ритма.

Теоретик искусства Цзун Байхуа (1897–1986), комментируя учение Се Хэ, отмечал, что китайская живопись стремится к созданию «одухотворенного ритма», а все изображаемые в китайской живописи объекты, такие как горы и реки, люди, цветы и птицы, насекомые и рыбы, должны выражать «ритм жизни» или «ритмичную жизнь» [23, с. 51].

На фронтисписе книги «Китайские сказки» с иллюстрациями Н.М. Кочергина изображен пейзаж, стилизованный под живопись гохуа. Его существенным отличием от китайской живописи является то, что художник не оставляет «пустых», незаполненных участков, обязательных для гохуа. В связи с уникальной разнонаправленной перспективой, свойственной китайской пейзажной живописи,

размещение части и целого всегда рассматривается как единое целое. Расположение деталей основано, во-первых, на общей картине и упорядочении различных малых перспектив, во-вторых, на динамике основного рельефа, такого как горы и деревья. В работах Н.М. Кочергина детали располагаются по левой и правой половине картины, и связь между ними более независима, чем между деталями в традиционной китайской пейзажной живописи.

Например, на картине Ни Цзяня «Древнее дерево, бамбук и камни» между ветвями существует пространственная связь «туда-обратно», и благодаря методам использования кисти и туши ветви могут восприниматься как живые, как настоящее дерево с духом «ци». Меняющиеся оттенки туши на ветвях на картине Н.М. Кочергина придают плотность дереву, тем самым создается эффект пространственных отношений «лево-право». Этот художественный прием может быть связан с творческим опытом Н.М. Кочергина, но также является отражением сочетания традиционной восточной живописи с западной. Н.М. Кочергин чувствует «духовный мир» китайской пейзажной живописи и видит разницу в оттенках туши на камнях, но, когда сам расписывает камни, он, вероятно, больше поддается влиянию западной гравюрной техники кьяроскуро.

В китайской традиционной живописи существует множество приемов изображения камней. Древняя китайская пословица «Камень разделен на три стороны» говорит о трехмерности камня и распределении светотени, вогнутости и выпуклости. Традиционная китайская пейзажная живопись при передаче реальной природы больше сосредоточена не столько на колористическом контрасте, сколько на контрасте женского (инь) и мужского (ян) начал: контраст светлого и темного, неподвижности и движения, пустого и заполненного пространства (рис. 5).

В работе Н.М. Кочергина деталь «мост» объединяет фигуры людей с природным ландшафтом, что заполняет пробелы в композиции и придает живость всей картине. Однако стоит отметить, что в китайской живописи мост всегда ведет к дому или уводит вдаль, а у Н.М. Кочергина мост никуда не ве-

дет, а только является элементом пейзажа. Кроме того, форма моста демонстрирует особенности строительства мостов в разных местностях и выполняет важную творческую функцию в «циркуляции энергии ци». Здесь можно говорить о принципе стилизации под китайскую живопись гохуа, но не о буквальном повторении ее техники.

Выбор Н.М. Кочергиным сине-зеленого цвета отсылает к традиционным китайским пейзажам, однако, в отличие от аутентичных китайских произведений, русский художник создает все изображение в одной колористической гамме, в то время как для гохуа характерно использование дополнительного цвета, отделяющего передний и задний план. Пейзаж с применением синей и зеленой краски из минерального пигмента подходит для изображения красочных гор, лесов и родников. В дополнение к зеленой краске используются также золотистый, ярко-красный или розовый цвета, которые наносятся различными методами окрашивания: слой за слоем, заполнение, пятно.

Принцип интерпретации художественного и культурного наследия разных эпох и народов достаточно актуален для европейского искусства. Можно вспомнить такие стили, как шинуазри, тюркери, а также исторические реминисценции как художественные направления в искусстве XIX века. В зависимости от степени авторской переработки можно выделить три основных творческих метода: цитирование — точное воспроизведение первоисточника, репликация — воссоздание первоисточника и стилизация — создание произведения, образно-ассоциативно схожего с первоисточником.

ВЫВОДЫ

Проведенное исследование творчества Н.М. Кочергина в области иллюстрации литературы стран Востока и Азии и анализ своеобразие творческого метода Н.М. Кочергина проявили характерный узнаваемый почерк художника: яркое, многоцветное колористическое решение с реалистичными героями и проработанной детализацией. Особенное внимание обращено на образы драконов, которые выполнены в контексте эстетической традиции Китая с присущим ей вниманием к деталям.

Значимую роль в творческом методе художника играет метод стилизации (например, колористическое решение цикла иллюстраций с отсылкой к цветам русской природы), который учитывает эстетические представления детей, что позволяет читателям лучше понять произведение.

Системный подход в творчестве Н.М. Кочергина, в котором соединились задачи иллюстратора и оформителя, позволил ему стать полноценным

участником создания книги «Китайские сказки», которая воспринимается как единый организм, как самостоятельное произведение на основе синтеза визуального и вербального.

В ходе исследования в статье показано влияние на творческий метод Н.М. Кочергина традиций китайской пейзажной живописи гохуа. Иллюстрации к китайским сказкам решены выразительными средствами в традициях пейзажа Китая, связанными с контрастом женского (инь) и мужского (ян) начала: контраст светлого и темного, неподвижности и движения, пустого и заполненного пространства. Также в творчестве художника нашло воплощение своеобразие композиционного решения, выраженное в асимметричности, рассеянной перспективе, в четкости переднего плана и растушевке дальнего, в единстве которых угадываются философский взгляд на понимание прекрасного через природу. В то же время это не буквальное воспроизведение китайской живописи, а образно-ассоциативный подход, где важную роль играют именно выразительные средства искусства Китая. Данный подход, свойственный творчеству Н.М. Кочергина, способствовал созданию произведений, которые отвечают представлениям о китайской культуре. Книжные иллюстрации к сказкам позволили художнику добиться вовлеченности зрителя в мир китайской литературы, искусства и культуры.

Список источников

1. Матафонов В.С. Николай Михайлович Кочергин. Ленинград, 1978. 111 с.
2. Виноградова Т.И. Мир как «представление» : китайская литературная иллюстрация / Б-ка Рос. акад. наук. Санкт-Петербург : БАН ; Альфарет. 2012. 332 с.
3. Родоская О.П. Кочергин Николай Михайлович // Литераторы Санкт-Петербурга XX века : энциклопедический словарь. URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/k/kochergin-nikolaj-> (дата обращения: 24.07.2024).
4. У Цзызин. Сказки в иллюстрациях художников России и Китая второй половины XX — начала XXI века. Проблемы художественной интерпретации текста : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2022. 25 с.
5. Корвацкая Е.С. Художественное оформление детской книги 1900—1910-х гг. в России. Новые материалы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2017. 24 с.
6. Штейнер Е.С. Авангард и построение нового человека : Искусство советской детской книги 1920-х годов. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 250 с.
7. Волшебная чаша : индийские сказки / ил. Н. Кочергина. URL: <http://ph.nigmabook.ru/lots/77.html> (дата обращения: 24.07.2024).
8. Свадьба дракона : китайские сказки / ил. Н.М. Кочергина. Москва : Нигма, 2013. 140 с.

9. Сказки народов Азии : в 3 кн. Кн. 2. Сказки Китая / ил. Николая Кочергина. Москва : Нигма, 2013. 90 с.
10. *Сань Шан-Фэй*. Десять маленьких друзей / худож. Н.М. Кочергин. Москва : Детгиз, 1954. 12 с.
11. Ксилография : учебно-методическое пособие / авт.-сост. Н.С. Комиссарова ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Арктический государственный институт культуры и искусств, Кафедра живописи и графики. Якутск : АГИКИ, 2021. 24 с.
12. Китайские сказки / рис. Н. Кочергина. Москва ; Ленинград : Детгиз, 1951. 88 с.
13. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. Москва : Прогресс : Гнозис, 1992. 270 с.
14. *Каган М.С.* Философская теория ценности. Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. 204 с.
15. *Соссюр Ф. де*. Курс общей лингвистики. Москва : Логос, 1998. 235 с.
16. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Москва : Университетская книга, 2001. 271 с.
17. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. Москва : Добросвет, 2000. 389 с.
18. *Чжан Яньюань*. О знаменитых картинах всех веков. Шанхай : Коммерческое издательство, 1922. 81 с. (Кит. яз.)
19. *Гэ Лу*. История развития теории древнекитайской живописи. Шанхай : Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1982. 194 с. (Кит. яз.)
20. *Ван Боминь*. Художественные произведения Хуан Биньхуна. Шанхай : Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1978. 63 с. (Кит. яз.)
21. *Чэнь Чуаньси*. История эстетики китайской живописи. Пекин : Народное издательство изобразительных искусств, 2012. 659 с. (Кит. яз.)
22. *Е Лан*. Принципы эстетики. Пекин : Издательство Пекинского университета, 2009. 460 с. (Кит. яз.)
23. *Цзун Байхуа*. Путешествие по эстетике. Шанхай : Шанхайское народное издательство, 1981. 313 с. (Кит. яз.)
24. *Се Хэ*. Заметки о категориях старинной живописи. Шанхай : Шанхайское издательство старинных книг, 1991. 971 с. (Кит. яз.)

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

The Peculiarity of Nikolai Kochergin's Creative Method in Illustrations to Chinese Fairy Tales

Yin Meng

Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts,
17 Universitetskaya Emb.,
St. Petersburg, 199034, Russia
ORCID 0009-0004-3302-3011;
yin.meng@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the study of the creative heritage of Nikolai Mikhailovich Kochergin (1897–1974) in the field of illustrating Chinese fairy tales. The relevance of the topic is conditioned by the insufficient degree of study of the artist's heritage in this area with the general interest of practitioners and art theorists in book illustration for children's literature in the 20th century.*

The aim of the article is to theoretically comprehend the artistic heritage of N.M. Kochergin on the basis of revealing the originality of the artist's creative method of illustrating Chinese fairy tales. The following tasks are solved: to trace the creative path of N.M. Kochergin, in particular, his work in the field of illustrating literature of Eastern and Asian countries; to make a list of illustrated editions of Asian fairy tales by the artist; to reveal the influence of traditions of Chinese Gohua art on the artist's work, specifically to study the compositional solution, the use of diffused perspective, other expressive means; to analyze the methods of styliza-

tion of images and symbols of Chinese culture and folklore in illustrations.

The presented research allows not only to determine the originality of N.M. Kochergin's creative method of illustrating Chinese fairy tales, but also to identify the specificity of representation of Chinese culture for Russian readers. This problematic can contribute to the emergence of a holistic view of the synthesis and integration of Chinese art and culture in the Russian and world artistic process. The article studies illustrations by N.M. Kochergin for such editions of Asian fairy tales as "Chinese Folk Tales" (1953), "Ten Little Friends" (1954), "The Yellow Stork and the Mountain of the Sun" (1954), "The Liu Brothers" (1955), "Persistent Yun Su" (1955), "Fairy Tales of the Peoples of Asia" (1959).

Key words: Leningrad book graphics, children's book illustration, art of N.M. Kochergin, illustrations to Chinese fairy tales, method of stylization, cultural communication, fine arts.

Citation: Yin Meng. The Peculiarity of Nikolai Kochergin's Creative Method in Illustrations to Chinese Fairy Tales, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 420–429. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-420-429.

References

1. Matafonov V.C. *Nikolai Mikhailovich Kochergin*. Leningrad, 1978, 111 p. (in Russ.).
2. Vinogradova T.I. *Mir kak "predstavlenie": kitaiskaya literaturnaya illyustratsiya* [World as a "Performance": Chinese

- Illustrations on Literary Subjects]. St. Peterburg, BAN, Al'faret Publ., 2012, 332 p.
3. Rodosskaya O.P. Kochergin Nikolai Mikhailovich, *Literatory Sankt-Peterburga XX veka: ehntsiklopedicheskii slovar'* [Literators of St. Petersburg of the 20th Century: an encyclopaedic dictionary]. Available at: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/k/kochergin-nikolaj-> (accessed 24.07.2024) (in Russ.).
 4. Wu Zijing. *Skazki v illyustratsiyakh khudozhnikov Rossii i Kitaya vtoroi poloviny XX — nachala XXI veka. Problemy khudozhestvennoi interpretatsii teksta* [Fairy Tales in the Illustrations of Russian and Chinese Artists of the Second Half of the 20th — Early 21st Century. Problems of Artistic Interpretation of the Text], Cand. art sci. diss. abstr. St. Peterburg, 2022, 25 p.
 5. Korvatskaya E.S. *Khudozhestvennoe oformlenie detskoj knigi 1900–1910-kh gg. v Rossii. Novye materialy* [Children's Book Illustration of 1900–1910s in Russia. New Sources], Cand. art sci. diss. abstr. St. Peterburg, 2017, 24 p.
 6. Shteiner E.S. *Avangard i postroenie novogo cheloveka: Iskustvo sovetsoj detskoj knigi 1920-kh godov* [Avant-Garde and Building the New Man: The Art of the Soviet Children's Book of the 1920s]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2002, 250 p.
 7. *Volshebnyaya chasha: indiiskie skazki* [The Magic Bowl: Indian Fairy Tales]. Available at: <http://ph.nigmabook.ru/lots/77.html> (accessed 24.07.2024).
 8. *Svad'ba drakona: kitaiskie skazki* [Dragon's Wedding: Chinese Fairy Tales]. Moscow, Nigma Publ., 2013, 140 p.
 9. *Skazki narodov Aziii: v 3 kn. Kn. 2. Skazki Kitaya* [The Fairy Tales of the Peoples of Asia: in 3 books. Book 2. Tales of China]. Moscow, Nigma Publ., 2013, 90 p.
 10. San Shang-Fei. *Desyat' malen'kikh družei* [Ten Little Friends]. Moscow, Detgiz Publ., 1954, 12 p.
 11. Komissarova N.S. (ed.) *Ksilografyya: uchebno-metodicheskoe posobie* [Woodcut: textbook]. Yakutsk, ITS AGIKI Publ., 2021, 24 p.
 12. *Kitaiskie skazki* [Chinese Fairy Tales]. Moscow, Lenin-grad, Detgiz Publ., 1951, 88 p.
 13. Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Progress, Gnozis Publ., 1992, 270 p.
 14. Kagan M.S. *Filosofskaya teoriya tsennosti* [Philosophical Value Theory]. St. Peterburg, Petropolis Publ., 1997, 204 p.
 15. Saussure F. de. *Course in General Linguistics*. Moscow, Logos Publ., 1998, 235 p. (in Russ.).
 16. Cassirer E. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Moscow, Universitetskaya Kniga Publ., 2001, 271 p. (in Russ.).
 17. Baudrillard J. *Symbolic Exchange and Death*. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000, 389 p. (in Russ.).
 18. Zhang Yanyuan. *Li dai ming hua ji* [Famous Paintings of the Ages]. Shanghai, Commercial Press Publ., 1922, 81 p.
 19. Ge Lu. *Zhong guo gu dai hui hua li lun fa zhan shi* [The History of Ancient Chinese Painting Theory]. Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1982, 194 p.
 20. Wang Bomin. *Huang Minhong hua yu lu* [Huang Bin-hong's Paintings]. Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1978, 63 p.
 21. Chen Chuanxi. *Zhong guo hui hua mei xue shi* [The History of Chinese Painting Aesthetics]. Beijing, People's Fine Arts Publishing House, 2012, 659 p.
 22. Ye Lang. *Mei xue yuan li* [The Principles of Aesthetics]. Beijing, Peking University Press, 2009, 460 p.
 23. Zong Baihua. *Mei xue san bu* [Aesthetic Walk]. Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 1981, 313 p.
 24. Xi He. *Gu hua pin lu* [Essays on Ancient Painting]. Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House, 1991, 971 p.

НОВИНКА



Книга для знатока и ценителя : Библиофильские издания второй половины XIX – первой половины XX века из собрания научно-исследовательского отдела редких книг (Музея книги) РГБ / Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека ; ответственный редактор Д.Н. Рамазанова. Москва : Пашков дом, 2024. 2-е изд., стереотипное. 121, [2] с. : ил.

Издание посвящено библиофильскому направлению в отечественном и европейском книгоиздании. Описаны 80 библиофильских изданий российских и зарубежных издательств. Изобразительный ряд представлен воспроизведениями титульных листов, иллюстраций, других элементов книги.

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 791.3:727
ББК 85.373(2)
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-430-446

И.А. АФАНАСЬЕВА, Н.Л. РУСАНОВА

МОСКОВСКИЙ ДВОРЕЦ ПИОНЕРОВ В КИНО: ИСТОРИЯ, ЗАСТЫВШАЯ В КАДРЕ

Ирина Анатольевна Афанасьева,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Институт образования,
младший научный сотрудник,
аспирант
Покровский б-р, д. 11, Москва, 109028, Россия
ORCID 0000-0002-5109-5949;
SPIN 6383-3344
iaafanaseva@hse.ru

Нина Леонидовна Русанова,
Государственное бюджетное общеобразовательное
учреждение города Москвы «Воробьевы горы»,
Управление дополнительных
образовательных программ,
методист, педагог дополнительного образования
Косыгина ул., д. 17, корп. 1, Москва, 119334, Россия
ORCID 0009-0004-3622-9699;
SPIN 6774-4996
n.rusanova@mailvg.ru

Реферат. Московский дворец пионеров на Воробьевых горах — памятник архитектуры советского модернизма, самая успешная и узнаваемая постройка периода оттепели — встречается во многих со-

ветских и российских кинолентах: «Сказка о потерянном времени», «Дайте жалобную книгу», «Москва — Кассиопея», «Путь к концерту», «Афоня», «Опасный возраст», «Нина», «Легенда № 17», «Оттепель», «Людмила Гурченко», «Оптимисты» и др. В статье проведен обзор мест съемок художественных и документальных фильмов, выявлены основные локации режиссерских групп, проведены параллели и сопоставления ракурсов в кино с современной действительностью. Проанализированы причины режиссерского выбора определенных залов, аудиторий, пространств; определены изменения роли и функционала помещений; прослежена связь с сюжетом. Показано, как благодаря художественному языку кино режиссеры изменяют функционал зданий и пространств: седьмой корпус становится аэропортом, зимний сад — бильярдной, учебные аудитории — кабинетами редакции, театральный зал — местом встреч дипломатов. В отдельных фильмах запечатлены уникальные интерьеры Дворца, панно и мозаики, а в других кинолентах режиссерам были важны новаторские объекты и ракурсы, не имеющие четкой привязки к пионерской тематике. Многие из рассмотренных картин содержат педагогическую составляющую: учат ценить время («Сказка о потерянном времени»), мечтать («Москва, любовь моя»), ставить высокие цели («Москва — Кассиопея»), держать слово («Оттепель»), добиваться

успеха («Легенда № 17», «Людмила Гурченко»), искать правильный путь в жизни («Афоня»), быть патриотом («Оптимисты»). Документальные фильмы о Московском дворце пионеров являются ярким примером успешной организации образовательного процесса. Статья может быть интересна и полезна исследователям сфер культуры, кино, искусства, истории и образования, жителям и гостям столицы и всем, кто интересуется историей Московского дворца пионеров. Материалы исследования имеют также практическую ценность и могут быть использованы экскурсоводами, преподавателями, методистами и учителями.

Ключевые слова: Московский дворец пионеров, ГБОУ «Воробьевы горы», Ленинские горы, советская архитектура, кино, советские фильмы, кинематограф, документальные фильмы, кружки и секции, культурная политика, экранные искусства, архитектура.

Для цитирования: Афанасьева И.А., Русанова Н.Л. Московский дворец пионеров в кино: история, застывшая в кадре // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 430–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-430-446.

Московский дворец пионеров на Воробьевых горах (МДП) (в 1935–1999 гг. — на Ленинских горах) является одним из ярких зданий образцов советского модернизма [1, р. 172]. Место для строительства детского образовательного центра было выбрано еще в 1936 году. Согласно сталинскому Генеральному плану реконструкции города Москвы (1936), «Ленинские горы становятся новым центром г. Москвы с застройкой их архитектурно оформленными сооружениями» [2, с. 72]. В западном секторе Ленинских гор планировался новый общегородской Дворец пионеров, парк и детский стадион [2, с. 73; 3, с. 21]. Однако Великая Отечественная война помешала первоначальным планам. Конкурс по разработке проекта Дворца состоялся только в 1958 году.

Дворец пионеров стал частью масштабного замысла: на главной оси Ленинских гор, недалеко от здания Московского государственного университета планировалось создать единый ансамбль — построить Дворец Советов, а на расходящихся от него магистралях — Дворец пионеров и Дворец молодежи (от строительства Дворца Советов впоследствии отказались, а Дворец молодежи был построен только в 1982–1988 гг.) [4, с. 36]. Дворец пионеров наряду с Дворцом Советов и Дворцом молодежи воспринимался властью и общественностью как главное здание страны, поэтому

творческие поиски открывали перед архитекторами широкий спектр выразительных возможностей и пространство для художественных экспериментов [4, с. 36]. Принцип «архитектуры для детей» обуславливал определенную творческую свободу, дающую возможность создавать новые образы общественных зданий и представлять концепции новых архитектурных манифестов. Архитектура комплекса и его художественный образ были призваны способствовать воспитанию нового человека.

Авторами МДП выступила команда молодых архитекторов «Моспроекта-2» под руководством И.А. Покровского [5, с. 23]. В состав авторской группы вошли архитекторы В.С. Егеров, В.С. Кубасов, Ф.А. Новиков, Б.В. Палуй, инженер-конструктор Ю.И. Ионов; художники Е.М. Аблин, А.А. Губарев, И.И. Лаврова-Дервиз, Г.Г. Дервиз, И.В. Пчельников, И.И. Дробышев, А.В. Васнецов, В.Б. Эльконин; скульпторы Ю.В. Александров, Т.М. Соколова [6, с. 15]. Вместе с ними работал архитектор М.Н. Хажакян, известный по перестройке Дома пионеров в 1936 г. [3, с. 23]. Участие в этой работе принесло группе заслуженную славу и успех, а также звание лауреатов Государственной премии РСФСР в области архитектуры (1967) [7]. МДП стал первым в СССР зданием, построенным специально для массовой учебно-воспитательной внешкольной работы с детьми [3, с. 28]. В настоящее время архитектурный ансамбль на Воробьевых горах имеет статус выявленного объекта культурного наследия. Прилегающая территория признана памятником архитектуры регионального значения [8].

Здание, построенное в 1958–1962 гг., располагается на улице Косыгина, в центре большого участка земли и имеет сложную, так называемую павильонную композицию (рис. 1). Пять корпусов нанизаны на единую ось. В одном здании впервые были объединены аудитории, залы, лаборатории, планетарий, обсерватория, зимний сад, кафе-столовая. Отдельно стоящий корпус расположен перпендикулярно этой оси и замыкает перспективу площади перед Дворцом. В нем находится концертный зал.

Образовательный комплекс расположен в центре зеленого массива, парковых зон и не связан с городской застройкой [6, с. 12]. При планировке были учтены особенности рельефа и ландшафта. Архитектурно-ландшафтный ансамбль легко и удачно вписан в природное окружение: «Общий характер непринужденности и спокойной лиричности образа подчеркивался деликатным масштабом форм, обращенных прежде всего к детскому восприятию» [9, с. 138].

Горизонтальная ориентированность композиции, взаимосвязанные между собой пешеходные



Рис. 1. Московский дворец пионеров. Фото Д. Есакова и Д. Василенко. 2015

тропы, равнозначность корпусов, большое количество застекленных пространств перекликаются с ключевыми идеями периода оттепели — демократичностью, открытостью и прозрачностью. Мотив движения, лаконичность, строгий ритм корпусов, синтез искусств (монументально-декоративные мозаичные панно, смальта, рельефы), сплошное остекление в пол, высокие потолки, вход на уровне земли, материал (кирпич, стекло, железобетон) олицетворяют ключевые идеи конструктивизма в противовес избыточной архитектуре позднесталинского неоклассицизма и ампира 1930—1950-х годов. Сооружения отличают продуманность и четкость [10, с. 143]. Архитектура Дворца пионеров ярко и наглядно отражает актуальные изменения в устройстве общества [11, р. 554]. Искусствоведы, историки архитектуры М.И. Астафьева-Другач и Ю.П. Волчок писали: «Дворец пионеров стал одним из первых и наиболее популярных объектов, зафиксировавших победу новых архитектурно-образных представлений об архитектуре сегодняшней как об архитектуре будущего» [12, с. 7].

Неудивительно, что МДП привлек внимание многих режиссеров и сценаристов: здание по адресу ул. Косыгина, д. 17 появляется и зачастую играет значимую роль во многих советских и российских кинолентах, в которых запечатлены не только герои

и их взаимоотношения, но и достопримечательности столицы, архитектура.

Несмотря на наличие большого пласта публикаций, посвященных значимым местам столицы в кино, обзор опубликованных книг [13; 14], а также каталогов и альбомов [15; 16] приводит к пониманию того, что МДП, как правило, упускается из внимания исследователей. В свете недавно завершившейся реставрации авторы настоящей статьи стремятся привлечь внимание широкого круга читателей к запечатленной в кинематографических памятниках уникальной архитектуре МДП, в том числе провести обзор мест съемок художественных и документальных фильмов, выявить основные локации режиссерских групп, провести параллели и сопоставления ракурсов в кино и современной действительности, проанализировать причины режиссерского выбора тех или иных помещений, определить изменения их роли и функционала, проследить связь с сюжетом.

Для выявления особенностей художественного языка кинематографа в работе используются принципы социальной истории искусств, формально-стилистического, историко-культурного и компаративистского методов. Подобный междисциплинарный подход позволяет нивелировать границы научных дисциплин и дает возможность использо-

вать различные теории, понятные широкой аудитории [17, с. 189; 18, с. 683].

Статья может быть интересна и полезна научным сотрудникам сфер культуры, кино, искусства и образования, жителям и гостям столицы и всем, кто интересуется историей МДП. Материалы обзора также имеют практическую ценность и могут быть использованы педагогами, методистами, преподавателями, учителями и экскурсоводами для проведения тематических занятий, массовых мероприятий и экскурсий по историческому зданию МДП.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

Известный советский фильм «Сказка о потерянном времени» был снят в 1964 г. по мотивам одноименной сказки Е.Л. Шварца. Зданием школы, где учится главный герой третьеклассник Петя Зубов (актеры О.А. Анофриев и Г. Плоткин), бездарно тратящий свое время, служит Дворец пионеров на Воробьевых горах. В кадре виден вход, расположенный со стороны столовой (рис. 2). Именно отсюда по сюжету картины злой волшебник Андрей Андреевич (актер Г.М. Вицин) пытается отправить кляузные письма. Там же Петя Зубов встречается старика, бывшего токаря первого разряда, и обсуждает с ним нажитый опыт, а позже прячется под скамейкой от директора школы. В сцене колдовства герой Г.М. Вицина у пруда «Дворец пионеров» собирает метелкой потерянное школьником время. Дворцовые парк и пруд встречаются также в сцене, где старики, превратившиеся в детей, учат пионеров жадничать, ставить подножки, бить стекла, ябедничать и драться. Выбор здания Дворца пионеров — с его новаторской архитектурой, большого, но лаконичного, просторного и светлого, с огромными окнами, с прилегающей благоустроенной территорией, где у школьников есть даже собственный пруд, — несет определенную идейную и смысловую нагрузку: в месте (школе, городе, стране), где так заботятся о подрастающем поколении, вести себя неподобающим образом стыдно. По характеристике журнала «Вожатый», МДП стал «первой из лабораторий, которые создаются в советской стране для воспитания нового человека, культурного гражданина социалистической родины» [19].

Режиссер Э.А. Рязанов для одной из сцен художественного фильма «Дайте жалобную книгу» (1964) позаимствовал аудиторию МДП, разместив в ней редакцию газеты «Юность». Кабинет главного редактора, пропустившего в печать публикацию о некачественном обслуживании посетителей в ресторане «Одуванчик», располагался на втором этаже пятого корпуса МДП (рис. 3). Примечательно,



Рис. 2. Кадр из фильма «Сказка о потерянном времени» (киностудия «Мосфильм», 1964). Режиссер А.Л. Птушко



Рис. 3. Кадр из фильма «Дайте жалобную книгу» (киностудия «Мосфильм», 1964). Режиссер Э.А. Рязанов

что главного редактора сыграл сам Э.А. Рязанов: во многих своих кинолентах он любил участвовать как актер в эпизодических ролях. В кадре через окно видна стеклянная «коробка» с лестничными пролетами и характерные интерьеры Дворца. Выбор помещения не связан с сюжетом напрямую. Панорамные окна, видимые зрителю лестничные марши и идущие по ним люди создают образ ультрасовременной для того времени редакции журнала и, возможно, являются аллюзией к продвижению по карьерной лестнице, к которому стремится главный герой фильма — корреспондент газеты «Юность» Ю.В. Никитин (актер О.И. Борисов).

В научно-фантастическом фильме «Москва — Кассиопея» (1973) пионер Витя Середа (актер М. Ершов) придумал план полета на другую планету. По сюжету путь к звезде Альфа Кассиопеи (Шедар) продлится 26 лет в один конец, поэтому экипаж космического корабля «Заря» должен состоять



Рис. 4. Кадр из фильма «Москва — Кассиопея» (киностудия им. М. Горького, 1973). Режиссер Р.Н. Викторов



Рис. 5. Кадр из фильма «Афоня» (киностудия «Мосфильм», 1975). Режиссер Г.Н. Данелия

из школьников не старше 14–15 лет. Подготовительные тренировки проходят на территории МДП, играющего в фильме роль Центра подготовки космонавтов. Важно отметить, что в настоящее время в Государственном бюджетном общеобразовательном учреждении города Москвы «Воробьевы горы» работает Центр астрономического и космического образования, продолжающий более чем 60-летнюю традицию изучения космоса¹. В центре представлены кружки и секции по астрономии, космонавтике, геофизике, ведущие как образовательную, просветительскую, так и научно-исследовательскую деятельность. Наглядной иллюстрацией этого направления служит панно «Небо» на фасаде одного из корпусов учреждения: луна и звезды, самолеты и спутник, устремляющаяся ввысь ракета [6, с. 15]. Именно здесь по сюжету фильма тренируются юные покорители звездных пространств, поэто-

¹ Сделай первый шаг в космос // Московский дворец пионеров. Центр астрономического и космического образования: [сайт]. URL: <https://caiko.mdp-project.ru/> (дата обращения: 07.06.2024).

му выбор локации далеко не случаен. Чуть позже мы видим героев фильма выходящими из второго корпуса (того же, что и в «Сказке о потерянном времени») и беседующими на фоне Дворца (рис. 4). Расположенное на небольшом природном возвышении, устойчивое, прямоугольной формы, с минималистски четкими очертаниями здание, возможно, призвано символизировать простоту и искренность, силу и непоколебимость главных героев в принятии ими непростых решений: «Ты молодец! Выдерживаешь 5G!.. Седьмое чувство у тебя развито, железно!..» — «Я должна лететь, должна!.. Я должна им помочь!»

Художественный фильм «Москва, любовь моя» (1974) рассказывает о молодой талантливой японской балерине (актриса К. Курихара), приехавшей учиться искусству танца в Москву, в школу при Большом театре. Героиня добивается больших успехов, побеждает в конкурсе выпускниц и встречает свою первую настоящую любовь — московского скульптора Володю (актер О.Б. Видов). Однако счастье влюбленных оказывается недолгим: Юрико родилась в Хиросиме и больна лейкемией. Девушка погибает, но искусство, которому она посвятила свою короткую жизнь, вечно: последние кадры фильма показывают юных учениц балетной школы, только вступающих на путь, так рано оставленный Юрико. В роли учениц воспитанницы ансамбля песни и пляски им. В.С. Локтева. Зритель видит хореографический класс, в котором в ожидании преподавателя кружатся и играют девочки, а затем начинается занятие. Узнаваемы огромные окна (за которыми частично виден фасад концертного корпуса), зеркало во всю стену, двухъярусный балетный станок, деревянный пол, противоположная окнам стена, белая двустворчатая дверь и черный рояль. Просторное залитое светом помещение и юные воспитанницы ансамбля в белой балетной форме вызывают у зрителя чувство светлой грусти и ощущение открытого финала: хочется верить, что у этих девочек, так похожих на героиню фильма, большое и счастливое будущее. И в действительности из стен Дворца вышло много профессиональных артистов, музыкантов и танцоров². Те, кто выбрали иные профессии, пронесли любовь к искусству и ко Дворцу пионеров через всю свою жизнь.

В трагикомедии «Афоня» (1975) речь идет о непутевом сантехнике Афанасии Борщове (актер Л.В. Куравлёв). В самом начале фильма грузчик Федул (актер Б.Н. Брондуков), друг Афони, ищет главного героя на сцене театра, где того не может быть

² В их числе Н.И. Бессмертнова, Р.А. Быков, В.В. Васильев, Н.Г. Гундарева, О.И. Кабо, Л.И. Касаткина, И.В. Кваша, М.Ф. Ковалёва, С.П. Никоненко, Б.В. Рунге, Т.И. Синявская, В.В. Толстого и др.

по определению. Зритель видит театральный зал МДП, сцену и цветные огни рампы, в свете которых танцуют утонченные балерины. Затем действие переносится в фойе седьмого корпуса, где продолжается развитие темы несоответствия: обилие стекла и света, летящие лестничные марши, олицетворяющие возвышенность и духовность, призваны контрастировать с прозаичностью и приземленностью притязаний главного героя (рис. 5).

В фильме «Опасный возраст» (1981) научный сотрудник Лилия Ивановна Родимцева (героиня А.Б. Фрейндлих) в обеденный перерыв обсуждает с коллегой нюансы семейной жизни. Столовая, запечатленная в фильме, — кафе-столовая Дворца пионеров. «Так жить дальше нельзя. Я задыхаюсь, одно и то же, одно и то же...» — жалуется Родимцева. «Главное — свобода!.. Смысл жизни в том, чтобы периодически что-то менять... пускать свежую кровь», — увещевает ее коллега и представляет подруге перспективного жениха Максима Петровича Македонского (актер Б.П. Химичев). Интерьер просторной столовой Дворца пионеров, современный и лаконичный с панорамным остеклением в пол, вероятно, и олицетворяет ту самую свободу — глоток свежего воздуха, в котором так нуждается Л.И. Родимцева (рис. 6).

Российский криминальный фильм-боевик «Классик» (1998) посвящен истории профессионального игрока на бильярде Андрея Савицкого (актер Ю.С. Будрайтис). Герой присваивает крупную сумму денег, собранную московским обществом бильярдистов для благотворительных целей. В заключительной сцене, где проходит праздничное собрание членов общества, узнается зимний сад МДП, создающий ощущение отсутствия границ между интерьером и экстерьером. Герой фильма, легенда московского бильярда Вася Резаный (актер В.М. Зельдин), спускается по лестнице, украшенной шарами (рис. 7). Хорошо видны ставшие визитной карточкой Дворца водоем и зимний сад с редкими растениями, пол из светлого камня и окна во всю стену — такая обстановка призвана символизировать торжественность, роскошь, принадлежность к элите. Стоит отметить, что известный советский и российский актер театра и кино, кинорежиссер, сценарист, народный артист РСФСР, лауреат премии Ленинского комсомола С.П. Никоненко, сыгравший в фильме «Классик» Николая Горского, начал свой творческий путь в театральной студии МДП.

Мелодрама «Нина» (2001) посвящена жизни известной фотомодели, увлеченной своей профессией. В четвертой серии I сезона запечатлен зимний сад МДП, украшенный шарами в цвет российского флага. Именно здесь происходит встреча главных героев (актеры С.В. Чуйкина, А.Н. Балувев). Фрагмент картины передает ощущение праздника. Крупными



Рис. 6. Кадр из фильма «Опасный возраст» (Творческое объединение «Экран», 1981). Режиссер А.А. Прошкин



Рис. 7. Кадр из фильма «Классик» (студия «Киномост», киностудия «Слово», 1998). Режиссер Г.Л. Шенгелия

кадрами сняты лестничные марши, металлические решетки с чеканкой. Интерьер Дворца соответствует идее эпизода: панорамное остекление, зимний сад, плавающие в водоеме золотые рыбки (карпы кои) символизируют помпезность и элитарность.

Серия кадров российского полнометражного фильма «Легенда № 17» (2013), посвященного судьбе великого советского хоккеиста Валерия Харламова и первому матчу «Суперсерии СССР — Канада» 1972 г., была снята на территории МДП. Специально для нескольких эпизодов фильма седьмой (концертный) корпус превратился в здание аэропорта. Согласно сюжету, оттуда Валерий Харламов и Александр Гусев по решению главного тренера хоккейной команды ЦСКА и сборной СССР Анатолия Тарасова (актер О.Е. Меньшиков) вместо Японии летят на Урал, в город Чебаркуль (рис. 8). Стекланные фасады, витражное остекление, рельеф «Музыка», мозаичные панно, лестничные марши



Рис. 8. Кадр из фильма «Легенда № 17»
(кинокомпании «ТриТэ», «Россия-1», «Фонд кино», 2013).
Режиссер Н.И. Лебедев



Рис. 9. Кадр из сериала «Оттепель»
(студия «Мармот-фильм», 2013).
Режиссер В.П. Тодоровский

стилобата, подчеркивающие мотив движения, цоколи из натурального камня выразительно отражают специфику модернистской архитектуры. В столовой Дворца Валерий Харламов по сюжету фильма встречается со своей будущей женой Ириной Смирновой (актриса С.А. Иванова). Атмосфера модного для того времени кафе позволяет режиссеру передать эпоху начала 1970-х годов.

Фасад седьмого корпуса, снятый с нижнего ракурса на фоне неба, по всей вероятности, олицетворяет высокие устремления главного героя. Вначале его ждет разочарование, но позже надежды, связанные с успешной спортивной карьерой, оправдываются, и из этого же аэропорта В.Б. Харламов летит в Канаду на товарищеский хоккейный матч суперсерии между сборными СССР и Канады. Персонаж наделен положительными чертами: действует решительно, самостоятельно, не боится ри-

сковать, защищая спортивную честь страны [20, с. 385].

Двенадцатисерийный российский драматический сериал «Оттепель» (2013) посвящен советским кинематографистам 1960-х годов. После гибели друга-сценариста оператор Виктор Хрусталёв (актер Е.Э. Цыганов) и режиссер-стажер Егор Мячин (актер А.В. Яценко) решают снять фильм по его последнему сценарию, не утвержденному при его жизни. Однако для того чтобы осуществить задуманное, героям приходится сначала снимать чужой фильм, который впоследствии изменит жизнь каждого из них. Сериал передает колорит хрущевской оттепели. Многие сцены сериала сняты в столовой Дворца пионеров (рис. 9). Полукруглое застекленное пространство, где много света и воздуха, олицетворяет главную идею и основной настрой эпохи — открытость, либерализацию, повышение уровня человеческих свобод.

В сериале «Людмила Гурченко» (2015) в 14-й серии запечатлен первый этаж седьмого корпуса Дворца пионеров. По сюжету фильма после премьеры кинокартины «Двадцать дней без войны» Л.М. Гурченко (актриса Ю.С. Пересильд) и режиссер А.Ю. Герман (актер И.А. Марычев), спускаясь

по лестнице, обсуждают новую картину и сыгранные роли. Затем седьмой корпус снова появляется в 15-й серии картины. Режиссер А.С. Кончаловский (актер А.Б. Франдетти) говорит с коллегой о предстоящих съемках фильма «Сибиряда». Фоном для этой сцены служат вход в седьмой и шестой корпуса Дворца, а также прилегающая территория. В 15-й серии Дворец пионеров выступает в роли кинотеатра. Монтаж фильма позволяет его создателям работать с изображениями так же, как поэт работает со словами [21, с. 20]. Дочь Л.М. Гурченко Маша (актриса А.Н. Бортич) встречается со своим молодым человеком у главного входа МДП на фоне мозаичного панно «Юные ленинцы» (автор панно — художник-монументалист Е.А. Аблин) (рис. 10). В руках девушки скромный букет ромашек, которые ее мать считает слишком простыми. Нежный букет, вероятно, олицетворяющий

характер Маши, контрастирует с яркой, оранжево-красной мозаикой в вечерней подсветке. Мажорное, жизнеутверждающее настроение панно соответствует взрывному темпераменту Л.М. Гурченко. «Да, не похожи [с матерью]», — говорит девушка.

Буфет и седьмой корпус МДП встречаются также в сериале «Оптимисты» (2017, сезон I), посвященном советским дипломатам 1960-х гг., ищущим новые подходы к вопросам взаимоотношений СССР с внешним миром. Так, в третьей серии в театральном зале Дворца, играющем роль кинозала, запечатлена встреча двух дипломатов (в ролях В.В. Вдовиченков, Е.А. Корешков) (рис. 11). Оформление стен в виде ярусных досок кромками к зрителю отражает характерный дизайн архитектуры советского модернизма. Прямые линии облицовки — возможная аллюзия к прямолинейности и непреклонности героев: «...избежали международного скандала». — «Может, зря избежали...»



Рис. 10. Кадр из сериала «Людмила Гурченко» (студия Ink Film, 2015).
Режиссер С.Э. Алдонин



Рис. 11. Кадр из сериала «Оптимисты»
(продюсерская компания Валерия Тодоровского, 2017).
Режиссер А.П. Попогребский

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

Дворцу пионеров на Ленинских горах посвящены многие документальные фильмы. Здание часто появляется на страницах киножурнала «Пионерия». В выпуске № 5 за 1962 г. (режиссер З.П. Фомина)³ представлен завершающий этап строительства и отделки здания, перечисляются основные кружки, в которых будут заниматься воспитанники Дворца, видны концертный зал, планетарий и зимний сад.

В фильме «Дворец пионерии открыт» (1962, режиссеры Г.Н. Захарова, А.А. Михайлов, Г.А. Серов, А.Л. Хавчин)⁴ показано торжественное открытие

Дворца, состоявшееся 1 июня 1962 года. Зритель видит пионерское построение на площади Парадов, поднятие знамени на мачте-флагштоке, главный вход с мозаичным панно, внутренние интерьеры.

В 1963 г. режиссер Л.Д. Михайлов снял фильм «Джанни Родари во Дворце пионеров», в котором запечатлел известного итальянского писателя-сказочника в кругу детей.

Документальный фильм «В Московском дворце пионеров» (1967, режиссер А.И. Кондахчан) рассказывает о педагогической деятельности Дворца⁵. В киноленте показаны зимний сад, зоологический кружок, клуб юных космонавтов, бассейн. Особый акцент в воспитании сделан на доверии и обретении настоящих друзей, любви ко всему живому и бережном отношении к природе.

³ Юбилей пионерской организации (из киножурнала «Пионерия» № 5, 1962 г.) // Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД) : [офиц. канал]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3EVk64nn1Hs> (дата обращения: 07.06.2024).

⁴ 1962 г. Москва. 1 июня. Открытие Дворца пионеров им. 40-летия пионерии // Вячеслав Степанов : видеоканал на

YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ef0ttMHqfLQ> (дата обращения: 07.06.2024).

⁵ 1967. Москва. Дворец пионеров // Вячеслав Степанов : видеоканал на YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QoituOMk230&t=5s> (дата обращения: 07.06.2024).



Рис. 12. Кадр из документального фильма «Счастливое детство» (Главная редакция программ для детей Центрального телевидения СССР, 1986)

Документальный фильм «Дворец пионеров» (1972, студия ЦСДФ (РЦСДФ), режиссер И.А. Жуковская) начинается с торжественной пионерской линейки, посвященной 50-летию Всесоюзной пионерской организации. В нем рассказывается о МДП, представлена работа зоологического кружка и кинологического клуба, планетария и детской киностудии, продемонстрированы тренировки школьников в спортивных секциях, в клубе юных космонавтов⁶. Особое внимание уделено созданным во Дворце условиям для пробы детьми своих сил в различных сферах деятельности, для раскрытия талантов и способностей, реализации мечтаний и нахождения своего будущего призвания, что продолжает оставаться актуальным и в наши дни. В фильме отмечается, что во Дворце дети не только приобретают новые знания, умения и навыки, узнают мир, но и учатся любить его, быть великодушными и справедливыми, чтобы в будущем стать людьми, для которых принцип гуманности является мерой жизни.

Следует отметить, что на базе Дворца пионеров с 1962 г. длительное время работала киношкола. Концертный зал принимал кинематографистов, участвовал в премьерных показах, встречах с детьми Москвы, в творческих акциях. Студийцы с интересом и энтузиазмом стремились запечатлеть каждое значимое событие из жизни Дворца. Юные кинематографисты снимали фильмы в специально оборудованном кинопавильоне. Педагог фотостудии И.И. Гольдберг воспитал целую плеяду профессиональных фотожурналистов, корреспондентов, фотохудожников, кинооператоров [22, с. 46].

Документальный фильм «Счастливое детство»⁷ (1986, «Главная редакция программ для де-

тей ЦТ СССР») посвящен ансамблю песни и пляски им. В.С. Локтева. Это своеобразный фильм-концерт, который открывается песней «Парус дружбы» (музыка А.Б. Журбина, слова П.А. Синявского) в исполнении хора «Юность» и оркестра ансамбля в зимнем саду Дворца (рис. 12). Зрителю хорошо видны знаменитые зенитные фонари в крыше главного корпуса, балконы, искусственный пруд в центре помещения и тропические растения. Также воспитанники ансамбля исполняют танцевальные и вокально-инструментальные номера в фойе перед концертным залом и в игротке. Все дворцовые интерьеры предстают перед зрителем затемненными и в разноцветной подсветке, что делает картину еще более яркой и зрелищной.

В короткометражном фильме «Путь к концерту» (1980, режиссер А.И. Ладынин), также посвященном ансамблю им. В.С. Локтева⁸, МДП не просто предстает в роли «декораций», помещений, где выступают и занимаются дети, но является полноценным участником сюжета. Знаменитое мозаичное панно и рельеф с пионерами-горнистами, парк, площадь парадов и вид на седьмой корпус, балконы-переходы, большие окна неоднократно появляются в фильме как намек на цикличность (времен года, природных и жизненных процессов), преемственность поколений и развитие по спирали: путь к концерту никогда не заканчивается концертом — после него сразу же начинается путь к следующему. Зритель видит в картине знаковые места, ставшие визитной карточкой МДП: зимний сад с прудом, седьмой корпус, фойе перед концертным залом, сцену и вид из-за кулис, а также хореографический и хоровой классы, где занимаются воспитанники ансамбля. В фильме снимались художественный руководитель ансамбля песни и пляски им. В.С. Локтева, дирижер, народный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР А.С. Ильин; педагог-хореограф, балетмейстер, заслуженный деятель искусств РСФСР, создатель уникальной школы танца, основоположник детского хореографического искусства Е.Р. Россее; концертмейстер С.А. Мамченко; хормейстеры З.И. Жукова и Ю.С. Дьячкова. Многие из локтевцев, принявших участие в съемках, действительно стали профессиональными артистами⁹ — «...и стать мы постараемся артистами...»¹⁰, войдя в состав прославленных российских и зарубежных коллективов.

⁸ Фильм «Путь к концерту», 1983 // Ансамбль Песни и Пляски имени В.С. Локтева : видеоканал на YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tE3Lu7xS9Gs> (дата обращения: 07.06.2024).

⁹ В съемках фильма приняли участие воспитанницы ансамбля песни и пляски им. В.С. Локтева — советская и российская певица (сопрано), артистка оперетты, солистка Московского театра оперетты, народная артистка РФ Е.Г. Зайцева, а также советские и российские актрисы театра и кино, заслуженные артистки РФ К.П. Кутепова и П.П. Кутепова.

¹⁰ Музыка Ю.М. Чичкова, слова П.А. Синявского «Звенит звонок».

⁶ Дворец пионеров. (1972) // net-film : киноархив. URL: <https://www.net-film.ru/film-7148> (дата обращения: 07.06.2024).

⁷ Фильм «Счастливое детство» об Ансамбле песни и пляски им. В.С. Локтева. Центральное телевидение СССР, 1986 г. // Ансамбль песни и пляски им. В.С. Локтева : страница ВКонтакте. 2020. 11 фев. URL: https://vk.com/wall-385119_2038 (дата обращения: 07.06.2024).

Некоторые из них вернулись в ансамбль в качестве педагогов и работают в нем по сей день.

Завершая обзор художественных и документальных фильмов, хочется подчеркнуть, что МДП притягивает к себе не только неповторимостью архитектурного решения, но и особым духом, сочетающим три эпохи — ушедшую, современную и будущую. Дворец пионеров как важный элемент системы образования воспитывал новых людей новой страны, среди которых известные деятели науки (А.В. Бобров, Ю.Л. Бессмертный, В.Р. Кабо, Н.Я. Мерперт, Н.М. Молева и др.), культуры (А.Г. Алексин, С.А. Баруздин, А.Н. Митта, С.И. Ростокский, Н. Рушева, О.А. Седакова, Ю.В. Трифонов и др.) и спорта (Ю.Л. Авербах, М.В. Кошечкина, В.Л. Хенкин и др.).

МДП — СТАРТОВАЯ ПЛОЩАДКА В БУДУЩЕЕ

Уникальная архитектура МДП на Воробьевых горах всегда привлекала режиссеров и съемочные группы. Являясь одним из наиболее известных образцов архитектуры советского модернизма, Дворец пионеров стал самой успешной и узнаваемой постройкой периода оттепели. Наиболее часто в кино встречаются его зимний сад, седьмой корпус и кафе-столовая. Зачастую благодаря киноязыку режиссеры изменяют функционал помещений: седьмой корпус становится аэропортом или кинотеатром, зимний сад — бильярдной или банкетным залом, учебные аудитории — кабинетами редакции, театральные залы — кинозалом, местом встреч дипломатов и т. д. В отдельные фильмы попали уникальные панно и мозаики, в других кинолентах режиссерам были важны новаторские объекты и ракурсы, не имеющие четкой привязки к пионерской и детско-юношеской тематике. Иногда создателей фильмов интересовало уникальное место съемки, которое легко было приспособить под требуемый, согласно идее съемочной группы, объект. МДП на Воробьевых горах — удобная локация, расположенная недалеко от киностудии «Мосфильм», а неизменная атмосфера творчества, детская энергетика и уникальная архитектура, не утратившая своей актуальности и сегодня, делают это место особо притягательным как для кинематографистов, так и для зрителей.

Некоторые рассмотренные картины содержат в себе четкую педагогическую составляющую: учат дружить, трудиться, ценить свое и чужое время («Сказка о потерянном времени»), мечтать («Москва, любовь моя»), ставить высокие цели («Москва — Кассиопея»), держать слово («От-

тепель»), добиваться успеха («Легенда № 17», «Людмила Гурченко»), искать и находить правильный путь в жизни («Афоня»), быть патриотом своей страны («Оптимисты»). Документальные фильмы о МДП являются ярким примером успешной организации образовательного процесса. Результаты, полученные в ходе исследования, представлены в таблице.

Крупнейшее, знакомое каждому жителю столицы, не имеющее аналогов в мире учреждение дополнительного образования детей России — легендарный Московский дворец пионеров на Воробьевых горах открыл свои двери после масштабной реставрации. Работы проходили с января по август 2023 года. В процессе комплексной реставрации Дворцу пионеров был возвращен исторический облик, восстановлено оригинальное архитектурно-художественное оформление, здание приспособлено под современный образовательный процесс [7]. Благодаря инновационным решениям, высокотехнологичным мастерским и лабораториям появились новые возможности для развития дополнительного образования детей, связанные с четвертой технологической революцией: искусственный интеллект, генетика, микробиология, криптография, геоинформатика, конструирование космических аппаратов, БПЛА и др.

Киноиндустрия прочно вошла в жизнь современного человека. В наши дни, когда образовательные программы все чаще реализуются с использованием цифровых технологий, экран стал поистине универсальной трибуной, с которой можно и нужно транслировать культурные традиции, опыт поколений, вечные ценности, высокие идеалы. Неслучайно еще в 1923 г. А.В. Луначарский написал в журнале «Пролеткино» (№ 1–2): «Владимир Ильич несколько раз мне указывал на то, что из всех областей искусств наибольшее государственное значение в настоящий момент может и должно иметь кино» [23, с. 22]. Основу исторической памяти человека и общества формирует информационная среда, в которой он находится: система образования, культура, искусство, медиа [24, с. 246]. Новые вызовы требуют формирования новой этики познания, а также особого внимания к поиску одаренных детей и поощрению их дальнейшего развития [25, с. 30]. Современный облик архитектурного ансамбля Московского дворца пионеров с сохранением оригинального исторического решения может дать серьезный импульс для новых научных открытий, высокотехнологичных инноваций, спортивных достижений и художественного творчества (в том числе создания новых произведений искусства, фильмов и кинолент).

Таблица

Московский дворец пионеров в кино

Название фильма	Год	Режиссер	Актеры	Место во Дворце пионеров
1	2	3	4	5
Художественные фильмы				
Сказка о потерянном времени	1964	А.Л. Птушко	О.А. Анофриев Г. Плоткин Л.А. Шагалова Г.М. Вицин	Вход во второй корпус
Дайте жалобную книгу	1964	Э.А. Рязанов	Э.А. Рязанов О.И. Борисов	Второй этаж пятого корпуса
Москва – Кассиопея	1972	Р.Н. Викторов	М. Ершов С. Григорьев В. Савин А. Викторова	Территория МДП
Москва, любовь моя	1974	А.Н. Митта К. Есида Э.С. Радзинский	А.А. Варламов, воспитанницы ансамбля песни и пляски им. В.С. Локтева	Хореографический класс
Афоня	1975	Г.Н. Данелия	Л.В. Куравлёв Е.П. Симонова Е.П. Леонов Б.Н. Брондуков	Театральный зал МДП, фойе седьмого корпуса
Опасный возраст	1981	А.А. Прошкин	А.Б. Фрейндлих И.А. Ульянова Б.П. Химичев	Столовая
Классик	1998	Г.Л. Шенгелия	В.М. Зельдин Ю.С. Будрайтис	Зимний сад, пруд, терраса, лестничные марши
Нина	2001	В.А. Краснопольский В.И. Усков	С.В. Чуйкина В.В. Краснопольский В.В. Раков Н.Н. Добрынин А.Н. Балувев	Зимний сад, пруд, терраса, лестничные марши
Легенда № 17	2013	Н.И. Лебедев	А.Г. Лобанов С.А. Иванова	Седьмой корпус, основное здание, столовая

Продолжение таблицы

Название фильма	Сюжет эпизода / док. фильма	Причина выбора
1	6	7
Художественные фильмы		
Сказка о потерянном времени	Герой Г.М. Вицина у пруда собирает потерянное школьником время. П. Зубов обсуждает со стариком нажитый опыт, а затем прячется под скамейкой от директора школы. В парке и у пруда старики учат пионеров хулиганству	Здание олицетворяет обобщенный образ школы
Дайте жалобную книгу	Кабинет главного редактора, пропустившего в печать публикацию о некачественном обслуживании посетителей, располагался на втором этаже пятого корпуса МДП	Интерьеры Дворца передают дух эпохи
Москва – Кассиопея	Пионер В. Середа придумал план полета на другую планету. Тренировки юных космонавтов проходят на территории МДП	Здание воплощает образ архитектуры будущего. Во Дворце работают кружки по астрономии и космонавтике
Москва, любовь моя	Будущие балерины играют в балетном классе в ожидании преподавателя, а затем занимаются у станка	Просторное светлое помещение и юные воспитанницы ансамбля в белой балетной форме вызывают у зрителя чувство светлой грусти и ощущение открытого финала
Афоня	В начале фильма грузчик Федул ищет главного героя на сцене театрального зала МДП. Затем тема развивается в фойе седьмого корпуса	Обилие стекла и света, летящие лестничные пролеты, олицетворяющие духовность и возвышенность, контрастируют с приземленностью главного героя
Опасный возраст	Научный сотрудник Л. Родимцева во время обеденного перерыва обсуждает с коллегой нюансы семейной жизни. Та знакомит ее с М. Македонским	Передает дух эпохи, является аллюзией к свободе
Классик	Заключительная сцена, праздничное собрание бильярдистов	Архитектура соответствует идее фильма. Остекление в пол и зимний сад с редкими видами растений символизируют роскошь и элитарность
Нина	Праздничный фуршет, встреча героев	Интерьер соответствует идее эпизода и создает ощущение праздника
Легенда № 17	В. Харламов и А. Гусев в аэропорту, откуда они отправляются в Чебаркуль. В столовой В. Харламов встречает свою будущую жену. Позже из этого же аэропорта В. Харламов вылетает в Канаду	Здания передают дух эпохи, отражают специфику архитектуры советского модернизма. Фасад седьмого корпуса с нижнего ракурса и на фоне неба олицетворяет высокие устремления героя

Продолжение таблицы

1	2	3	4	5
Людмила Гурченко	2015	С.Э. Алдонин	Ю.С. Пересильд И.А. Марычев А.Н. Бортич А.Б. Франдетти	Шестой, седьмой корпуса, основное здание
Оттепель	2013	В.П. Тодоровский	Е.Э. Цыганов А.В. Яценко	Столовая
Оптимисты	2017	А.П. Попогребский	В.В. Вдовиченков Е.А. Корешков С. Янушаускайте	Театральный зал, столовая
Документальные фильмы				
Киножурнал «Пионерия»	1962	З.П. Фомина	Воспитанники и педагоги МДП	Фасады, интерьеры, лестничные пролеты, концертный зал, планетарий, зимний сад
Дворец пионерии открыт	1962	Г.Н. Захарова А.А. Михайлов Г.А. Серов А.Л. Хавчин	Воспитанники и педагоги МДП	Площадь парадов, мачта-флагшток, главный вход с мозаичным панно, интерьеры
В Московском дворце пионеров	1967	А.И. Кондахчан	Воспитанники и педагоги МДП	Зимний сад, зоологический кружок, секция юных космонавтов, бассейн
Дворец пионеров	1972	И.А. Жуковская	Воспитанники и педагоги МДП	Площадь парадов, седьмой корпус, главный вход, выставочный зал, зимний сад, искусственный пруд, стеклянный коридор-переход в концертный корпус, игротека, астрономический кружок, клуб юных космонавтов, детская киностудия, кинологический кружок, студия живописи
Путь к концерту	1980	А.И. Ладынин	Е.Р. Россе Е.Ф. Таланов А.С. Ильин З.И. Жукова Ю.С. Дьячкова С.А. Мамченко воспитанники ансамбля	Главный вход, мозаичное панно, площадь парадов, седьмой корпус, игротека, студия живописи, зимний сад, пруд, терраса, балконы-переходы, парк, хореографический и хоровой классы, концертный зал, фойе, примерная комната, лестничные марши
Счастливое детство	1986	Главная редакция программ для детей ЦТ СССР	Воспитанники ансамбля им. В.С. Локтева	Зимний сад, пруд, игротека, фойе перед концертным залом и др.

Окончание таблицы

1	6	7
Людмила Гурченко	Л.М. Гурченко и А.Ю. Герман обсуждают премьеру фильма. А.С. Кончаловский говорит с коллегой о предстоящих съемках фильма «Сибиряда». Дочь Л.М. Гурченко встречается с молодым человеком у главного входа МДП	Передает дух эпохи, отражает специфику архитектуры советского модернизма, выступает в качестве художественной детали, при сопоставлении характеров героинь
Оттепель	После гибели друга оператор и режиссер решают снять фильм по его последнему сценарию, не утвержденному в свое время	Место съемки отражает специфику архитектуры советского модернизма, передает колорит хрущевской оттепели и являет собою аллюзию к открытости и либерализации общества
Оптимисты	У театрального зала МДП представлена встреча двух дипломатов	Передает дух эпохи, отражает специфику архитектуры советского модернизма. Прямые линии облицовки — аллюзия к прямолинейности и непреклонности героев
Документальные фильмы		
Киножурнал «Пионерия»	Завершающий этап строительства и отделки МДП	Исторический момент завершения строительства
Дворец пионерии открыт	Торжественное открытие МДП	Исторический момент открытия нового здания
В Московском дворце пионеров	Занятия детей в кружках и клубах Дворца, значение педагогической деятельности МДП для общества	Локации выбраны как наиболее интересные, яркие, узнаваемые и контрастные по отношению друг к другу
Дворец пионеров	Торжественная пионерская линейка, занятия в кружках и клубах Дворца. Условия для раскрытия детских талантов, нахождения детьми своего призвания. Воспитание в духе гуманности и справедливости	Выбраны наиболее интересные, узнаваемые и ярко характеризующие МДП локации
Путь к концерту	Репетиционная и концертная деятельность воспитанников ансамбля песни и пляски им. В.С. Локтева	Репетиционные классы ансамбля и сцена, на которой выступают его участники, расположены в корпусах МДП
Счастливое детство	Воспитанники ансамбля исполняют вокально-хореографические и инструментальные номера в стенах МДП	МДП является «домом» ансамбля им. В.С. Локтева с момента его основания

БЛАГОДАРНОСТИ

Авторы выражают благодарность специалистам управления дополнительных образовательных программ, музея истории детского движения и ансамбля песни и пляски им. В.С. Локтева Государственного бюджетного общеобразовательного учреждения города Москвы «Воробьевы горы» за комментарии и предложения при подготовке статьи.

Список источников

1. *Hatherley O. Landscapes of Communism : A History Through Buildings.* New York : The New Press, 2016. 624 p.
2. Генеральный план реконструкции города Москвы : 1. Постановления и материалы. Москва : Московский рабочий, 1936. 162 с.
3. *Ефимова Е.А.* Строительство Московского городского Дворца пионеров на Ленинских горах // *Продод.* 2019. № 3 (21). С. 18–29. URL: <https://prodod.moscow/archives/14764> (дата обращения: 07.06.2024).
4. *Назарова Н.С.* Советский дворец второй половины XX века. Основные тенденции формирования образа // *Architecture and Modern Information Technologies.* 2022. № 2 (59). С. 33–46. DOI: 10.24412/1998-4839-2022-2-33-46.
5. Город детства на Воробьевых горах : альбом / рук. проекта: С.М. Костьева ; авт. кол. Н.А. Александрова, Е.С. Базыкина, А.Е. Ерешко, Е.А. Ефимова, В.С. Мягкова. Москва : Троица, 2013. 28 с.
6. *Дормидонтова В.В., Кузнецова К.И.* Архитектурно-ландшафтный ансамбль Дворца пионеров на Воробьевых горах. История и современность // *Лесной вестник.* 2020. Т. 24, № 5. С. 12–19. DOI: 10.18698/2542-1468-2020-5-12-19.
7. Сегодня исполнилось 55 лет со дня открытия Дворца пионеров на Ленинских горах // *Архи.ру* : [сайт]. 2017. 01 июня. URL: <https://archi.ru/news/74011/segodnya-ispolnilos-55-let-so-dnya-otkrytiya-dvorca-pionerov-na-vorobevykh-gorakh> (дата обращения: 07.06.2024).
8. События: Реставрация Дворца пионеров на Воробьевых горах завершена // *Официальный портал мэра и правительства Москвы.* 31.08.2023. URL: <https://www.mos.ru/mayor/themes/4299/9990050/> (дата обращения: 07.06.2024).
9. *Иконников А.В.* Архитектура Москвы. XX век. Москва : Московский рабочий, 1984. 222 с.
10. *Новиков Ф.А., Казакова О.В.* Архитектура советской дипломатии. Екатеринбург : Татлин, 2021. 184 с.
11. *Bittner S.V.* Remembering the Avant-Garde: Moscow Architects and the “Rehabilitation” of Constructivism, 1961–64 // *Kritika: Explorations in Russian and European History.* 2001. Vol. 2, № 3. P. 553–576. DOI: 10.1353/kri.2008.0022.
12. *Астафьева-Другач М.И., Волчок Ю.П.* О формировании образа Москвы (проекты и практика). Москва : Знание, 1980. 64 с.
13. *Пинский Б.В.* Москва в кино. Уходящая натура : По следам героев любимых фильмов. Москва : Издательские решения, 2017. 339 с.
14. *Рассохин О.О.* Москва в кино : 100 удивительных мест и фактов из любимых фильмов. Москва : Эксмо, 2009. 544 с.
15. *Сидорова Г.П., Шутая Н.К.* Россия советская в образах современного кино : аннотированный каталог российских фильмов. Ульяновск : УлГТУ, 2017. 146 с.
16. Москва в кино : альбом / авт. ст. А. Шклярчук ; сост. П. Снопков, А. Шклярчук. Москва : Контакт-Культура, 2009. 255 с.
17. *Афанасьева И.А.* Лабиринты «поворотов» в современном искусстве: лингвистический, иконический, визуальный // *Обсерватория культуры.* 2023. Т. 20, № 2. С. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196.
18. *Оганезов А.Э.* Междисциплинарность и совместное кинопроизводство в антропологическом кино // *Обсерватория культуры.* 2018. Т. 15, № 6. С. 682–692. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-682-692.
19. *Марьямов А.* Подарок большевиков столицы // *Вожатый.* 1936. № 7. С. 8.
20. *Дупак А.А.* Образ советского человека в российском кино: социологический анализ // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология.* 2019. Т. 12, № 4. С. 385–402. DOI: 10.21638/spbu12.2019.406.
21. *Куренной В.А.* Философия фильма: упражнения в анализе. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. 232 с.
22. *Перевезенцева О.М., Афанасьева И.А.* Открытие московского Дворца пионеров на Ленинских горах: традиции и новые возможности // *Про-ДОД. Специальный выпуск к юбилею Московского дворца пионеров.* 2022. С. 42–48.
23. Луначарский о кино : Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы / [сост. А.М. Гак, Н.А. Глаголева ; вступит. статья С.С. Гинзбурга]. Москва : Искусство, 1965. 367 с.
24. *Мазур Л.Н.* Образ прошлого: формирование исторической памяти // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки.* 2013. № 3. С. 243–256.
25. *Шмелева Е.В.* Одаренная молодежь и развитие новых образовательных технологий как политическая проблема // *Полис. Политические исследования.* 2018. № 2. С. 29–36. DOI: 10.17976/jpps/2018.02.03.

*Иллюстративный материал
предоставлен авторами статьи*

Moscow Palace of Pioneers in the Cinema: A History Frozen in Time

Irina A. Afanaseva ^{1a},

Nina L. Rusanova ^{2b}

¹ National Research University

“Higher School of Economics”, 11 Pokrovsky Blvd,
Moscow, 109028, Russia

² State Budgetary General Education Institution
of Moscow “Vorobyovy Gory”,
17 bld. 1 Kosygin Str., Moscow, 119334, Russia

^a ORCID 0000-0002-5109-5949;

SPIN 6383-3344;

iaafanaseva@hse.ru

^b ORCID 0009-0004-3622-9699;

SPIN 6774-4996;

n.rusanova@mailvg.ru

Abstract. *The Moscow Palace of Pioneers on the Vorobyovy Gory — an architectural monument of Soviet modernism, the most successful and recognizable building of the Thaw period — can be found in many Soviet and Russian films: “The Tale of Lost Time”, “Gimme the Book of Complaints”, “Moscow — Cassiopeia”, “The Way to the Concert”, “Afonya”, “Dangerous Age”, “Nina”, “Legend No. 17”, “Thaw”, “Lyudmila Gurchenko”, “The Optimists” and others. The article reviews filming locations of feature and documentary films, identifies the main locations of the director’s groups, parallels and comparisons of perspectives in cinema with contemporary reality. The reasons for the director’s choice of certain halls, auditoriums, and spaces are analyzed; changes in the role and functionality of the spaces are identified; and the connection with the plot is traced. It is shown how, thanks to the artistic language of cinema, the directors change the function of buildings and spaces: the seventh building becomes an airport, the winter garden becomes a billiard room, classrooms become editorial offices, the theatre hall becomes a meeting place for diplomats. Some films depict unique interiors of the Palace, panels and mosaics, while in other films the directors were interested in innovative objects and angles that were not clearly linked to the pioneer theme. Many of the reviewed films contain a pedagogical component: they teach to value time (The Tale of Lost Time), to dream (Moscow is My Love), to set high goals (Moscow — Cassiopeia), to keep one’s word (Thaw), to succeed (Legend No. 17, Lyudmila Gurchenko), to seek the right path in life (Afonya), to be a patriot (The Optimists). Documentary films about the Moscow Palace of Pioneers are a vivid example of successful organisation of the educational process. The article may be interesting and useful to researchers of the spheres of culture, cinema, art, history and edu-*

cation, residents and guests of the capital and everyone who is interested in the history of the Moscow Palace of Pioneers. The materials of the research are also of practical value and can be used by tour guides, teachers, methodologists and teachers.

Key words: Moscow Palace of Pioneers, SBET “Vorobyovy Gory”, Leninskiye Gory, Soviet architecture, cinema, Soviet films, cinematography, documentaries, circles and sections, cultural policy, screen arts, architecture.

Citation: Afanaseva I.A., Rusanova N.L. Moscow Palace of Pioneers in the Cinema: A History Frozen in Time, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 4, pp. 430–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-4-430-446.

References

1. Hatherley O. *Landscapes of Communism: A History Through Buildings*. New York, The New Press Publ., 2016, 624 p.
2. *General’nyi plan rekonstruktsii goroda Moskvy: 1. Postanovleniya i materialy* [The Master Plan for the Reconstruction of the City of Moscow: 1. Resolutions and Materials]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1936, 162 p.
3. Efimova E.A. *Stroitel’stvo Moskovskogo gorodskogo Dvortsia pionerov na Leninskikh gorakh* [Construction of the Moscow Palace of Pioneers on Leninskie Gory], *Pro-DOD*, 2019, no. 3 (21), pp. 18–29. Available at: <https://prodod.moscow/archives/14764> (accessed 07.06.2024) (in Russ.).
4. Nazarova N.S. Soviet Palace in the Second Half of the 20th Century. The Main Tendencies in the Formation of the Vision, *Architecture and Modern Information Technologies*, 2022, no. 2 (59), pp. 33–46. DOI: 10.24412/1998-4839-2022-2-33-46 (in Russ.).
5. Kostyeva S.M., Aleksandrova N.A., Bazykina E.S., Ereshko A.E., Efimova E.A., Myagkova V.S. *Gorod detstva na Vorob’evykh gorakh: al’bom* [City of Childhood on Vorobyovy Gory: album]. Moscow, Troitsa Publ., 2013, 28 p.
6. Dormidontova V.V., Kuznetsova K.I. Architectural Landscape Ensemble of Pioneer Palace on Vorobyovy Gory. History and Modernity, *Lesnoi vestnik* [Forestry Bulletin], 2020, vol. 24, no. 5, pp. 12–19. DOI: 10.18698/2542-1468-2020-5-12-19 (in Russ.).
7. Today Is the 55th Anniversary of the Opening of the Palace of Pioneers on Leninskie Gory, *Archi.ru: site*. 2017, June 1. Available at: <https://archi.ru/news/74011/segodnya-ispolnilos-55-let-so-dnya-otkrytiya-dvorca-pionerov-na-vorobevykh-gorakh> (accessed 07.06.2024) (in Russ.).
8. Sobyenin: Restoration of the Palace of Pioneers on Vorobyovy Gory Is Completed, *Ofitsial’nyi portal mehra i pravitel’sтва Moskvy* [Official Portal of the Mayor of Moscow]. 2023, August 31. Available at: <https://www.mos.ru/mayor/themes/4299/9990050/> (accessed 07.06.2024) (in Russ.).
9. Ikonnikov A.V. *Arkhitektura Moskvy. XX vek* [Architecture of Moscow. The 20th Century]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1984, 222 p.

10. Novikov F.A., Kazakova O.V. *Arkhitektura sovetskoi diplomatii* [The Architecture of Soviet Diplomacy]. Yekaterinburg, Tatlin Publ., 2021, 184 p.
11. Bittner S.V. Remembering the Avant-Garde: Moscow Architects and the “Rehabilitation” of Constructivism, 1961–64, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2001, vol. 2, no. 3, pp. 553–576. DOI: 10.1353/kri.2008.0022.
12. Astafyeva-Dlugach M.I., Volchok Yu.P. *O formirovanii obraza Moskvy (proekty i praktika)* [On the Formation of Moscow Image (Projects and Practice)]. Moscow, Znanie Publ., 1980, 64 p.
13. Pinsky B.V. *Moskva v kino. Ukhodyashchaya natura: Po sledam geroev lyubimyykh fil'mov* [Moscow on Screen. Leaving Nature: In the Footsteps of the Heroes of Favourite Movies]. Moscow, Izdatel'skie Resheniya Publ., 2017, 339 p.
14. Rassokhin O.O. *Moskva v kino: 100 udivitel'nykh mest i faktov iz lyubimyykh fil'mov* [Moscow on Screen: 100 Amazing Locations and Facts from Favourite Movies]. Moscow, Ehksmo Publ., 2009, 544 p.
15. Sidorova G.P., Shutaya N.K. *Rossiia sovetskaya v obrazakh sovremennogo kino: annotirovannyi katalog rossiiskikh fil'mov* [Soviet Russia in Images of Modern Cinema: Annotated Catalogue of Russian Films]. Ulyanovsk, ULGTU Publ., 2017, 146 p.
16. Shklyaruk A., Snopkov P. (eds.) *Moskva v kino: al'bom* [Moscow on Screen: album]. Moscow, Kontakt-Kul'tura Publ., 2009, 255 p.
17. Afanasyeva I.A. Labyrinths of “Turns” in Contemporary Art: Linguistic, Iconic, Visual, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2023, vol. 20, no. 2, pp. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196 (in Russ.).
18. Oganezov A.E. Interdisciplinarity and Collaborative Filmmaking in Anthropological Cinema, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 6, pp. 682–692. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-6-682-692 (in Russ.).
19. Maryamov A. A Gift from the Bolsheviks for the Capital, *Vozhatyi*, 1936, no. 7, p. 8 (in Russ.).
20. Dupak A.A. The Image of the Soviet Man in Russian Films: A Sociological Analysis, *Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Sotsiologiya* [Vestnik of Saint Petersburg University. Sociology], 2019, vol. 12, issue 4, pp. 385–402. DOI: 10.21638/spbu12.2019.406 (in Russ.).
21. Kurennoi V.A. *Filosofiia fil'ma: uprazhneniya v analize* [Philosophy of the Film: Essays on Movie Understanding]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2009, 232 p.
22. Perevezentseva O.M., Afanasyeva I.A. Opening of the Moscow Palace of Pioneers on Leninskie Gory: Traditions and New Opportunities, *Pro-DOD. Spetsial'nyi vypusk k yubileyu Moskovskogo dvortsa pionerov* [Pro-DOD. Special Issue to the Anniversary of the Moscow Palace of Pioneers], 2022, pp. 42–48 (in Russ.).
23. Gak A.M., Glagoleva N.A. (eds.) *Lunacharskii o kino: Stat'i. Vyskazyvaniya. Stsenarii. Dokumenty* [Lunacharsky on Cinema: Articles. Statements. Scripts. Documents]. Moscow, Iskustvo Publ., 1965, 367 p.
24. Mazur L.N. The Image of the Past: Historical Memory Formation, *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2. Gumanitarnye nauki* [Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts], 2013, no. 3, pp. 243–256 (in Russ.).
25. Shmeleva E.V. The Gifted Youth, and Development of New Educational Technologies as a Political Problem, *Polis. Politicheskie issledovaniya* [Polis. Political Studies], 2018, no. 2, pp. 29–36. DOI: 10.17976/jpps/2018.02.03 (in Russ.).

Культурная политика как фактор развития этнонационального согласия и цивилизованного диалога

Международная научно-практическая конференция (XIX Колосницынские чтения)

Екатеринбург, 15–16 ноября 2024 года

Организаторы:

- ◆ Уральский гуманитарный институт Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина
- ◆ Центр «Гражданское общество и социальные коммуникации» и кафедра ЮНЕСКО Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
- ◆ Российское культурологическое общество
- ◆ Институт образовательных стратегий (г. Екатеринбург)

Цель конференции – привлечь внимание к актуальным проблемам государственной культурной политики в вопросах этнонационального согласия и цивилизованного диалога, рассмотреть роль гуманитарных наук в расширении межкультурного взаимодействия и сотрудничества учреждений культуры и образования как внутри страны, так и на международном уровне.

В ходе конференции предполагается обсуждение следующих вопросов:

- ◆ Модели государственного управления сферой культуры на рубеже XX–XXI веков.
- ◆ Государство как субъект культурной политики.
- ◆ Политика в сфере культуры как форма достижения согласия между официальными, творческими и общественными силами в вопросах приоритетности целей культурного развития.
- ◆ Институциональный и ресурсный подходы к определению культурной политики.
- ◆ Актуальные проблемы региональной культурной политики.
- ◆ Этнонациональное согласие как фактор социокультурного развития.
- ◆ Диалог в системе межэтнических отношений.
- ◆ Патриотизм и межнациональное согласие в современной России.
- ◆ Глобальное и локальное в сфере духовной культуры, общественных и межнациональных отношений.
- ◆ Культурно-цивилизационный диалог и его возможности в условиях современного мира.
- ◆ Приоритеты молодежной культурной политики в современной России.

К участию приглашаются преподаватели и студенты вузов, аспиранты, специалисты научно-исследовательских институтов, библиотек, музеев, представители государственных структур, общественных и творческих организаций.

Конференция будет проходить в офлайн- и онлайн-режиме.

Рабочий язык конференции – русский.

Регистрационный взнос не взимается.

Командировочные расходы – за счет направляющей стороны.

Планируется издание материалов конференции с последующим размещением в РИНЦ.

Координатор конференции: Кириллова Наталья Борисовна

Контакты: urfo@bk.ru

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, почтовый адрес организации, ученая степень, ученое звание, ORCID, SPIN, адрес электронной почты – 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.

Сведения о финансировании.

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.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.).

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.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова, сведения о финансировании (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Рекомендации по подготовке раздела References (список источников в переводе на английский язык) 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: <http://observatoria.rsl.ru/>

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

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., д. 3/5, 3-й подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 17-03

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) – 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) – ПС308.

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала

ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,
директор Департамента —
Издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**
Шибаета 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., Шольчева Я.Г.

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 29.08.2024.
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Печ. л. 14. Тираж 200 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Jost, Merriweather, Newtone, Noto Sans Symbols 2, Octava, Open Sans, PTSerif, Spectral.

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 № 4579-24
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 21

4/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА