

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

5  
2015





РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

---

ОБСЕРВАТОРИЯ  
**КУЛЬТУРЫ**

---

Всем, кто  
занимается  
историей,  
теорией или  
современным  
состоянием  
отечественной  
и зарубежной  
культуры,  
всем, кого  
интересует  
жизнь культуры  
и искусства  
в современном  
мире: события,  
достижения,  
проблемы



**5**

**2015**

## Редакционный совет

**Федоров Виктор Васильевич**

кандидат экономических наук  
(Российская государственная библиотека), председатель

**Веденин Юрий Александрович**

доктор географических наук  
(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

**Дианова Валентина Михайловна**

доктор философских наук  
(Санкт-Петербургский государственный университет)

**Дуков Евгений Викторович**

доктор философских наук  
(Государственный институт искусствознания)

**Егоров Владимир Константинович**

доктор философских наук  
(Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ)

**Зверева Галина Ивановна**

доктор исторических наук  
(Российский государственный гуманитарный университет)

**Любимов Борис Николаевич**

кандидат искусствоведения  
(Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина)

**Никонова Екатерина Васильевна**

доктор философских наук  
(Российская государственная библиотека), главный редактор

**Разлогов Кирилл Эмильевич**

доктор искусствоведения  
(Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова)

**Рубинштейн Александр Яковлевич**

доктор философских наук  
(Институт экономики РАН)

**Румянцев Олег Константинович**

доктор философских наук  
(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

**Рязанова-Кларк Лара**

PhD по филологии  
(Эдинбургский университет, Великобритания)

**Самарин Александр Юрьевич**

доктор исторических наук  
(Российская государственная библиотека)

**Сиповская Наталья Владимировна**

доктор искусствоведения  
(Государственный институт искусствознания)

**Ферингер Маргарет**

PhD по истории искусств  
(Центр литературных и культурных исследований, Берлин, Федеративная Республика Германия)

**Флиер Андрей Яковлевич**

доктор философских наук  
(Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева)

**Фоменко Андрей Николаевич**

доктор искусствоведения  
(Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина)

**Штейнер Евгений Семенович**

доктор искусствоведения  
(НИУ «Высшая школа экономики», Россия; Лондонский университет, Великобритания)

© ФГБУ «Российская государственная библиотека», 2015

# 1 КОНТЕКСТ

- Левандовская Е.Н., Пряхина А.В.** О концепте гибридации в исследованиях национально-культурной идентичности: проблемы и перспективы ..... 4
- Севостьянов Д.А.** Инверсивная модель развития и «лингвистический поворот» в философии ..... 9
- Гнатик Е.Н.** Конвергентные технологии и перспективы «расчеловечивания» человека ..... 17

# 2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Делокаров К.Х.** Моделирование межкультурного диалога в условиях глобализации ..... 22
- Лопатина Н.В.** Библиотека в культуре информационного общества ..... 27
- мнение**
- Засурский И.И.** Общественное достояние и авторское право. Роль государства и интересы общества в информационную эпоху ..... 32

# 3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Верба Н.И.** «Das Donauweibchen», «Днепровская русалка» и «Волшебная флейта»: грани интертекстуального и архетипического ..... 38
- Выбыванец Э.В.** Балет «Фанданго» Л. Любовича в свете мифоритуальности: опыт осмысления ..... 44
- Стародубцев О.В.** Философские идеи романтизма и русская церковная архитектура XIX века ..... 49

# 4 НАСЛЕДИЕ

- Куклинова И.А.** Бытование термина «музей» в европейской культуре XVIII века ..... 52
- Терешкина О.Л.** Западноевропейское искусство глазами пенсионеров Академии художеств второй половины XVIII в. (проблемы интерпретации) ..... 57

## регионы

- Игнатьева С.С.** Традиционная культура модернизационной Якутии: проблема человека в глобальном обществе ..... 62

## 5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Петров В.О.** Синтетические идеи Джованни Лоренцо Бернини в XX веке: к истории и теории перформанса ..... 66
- Лебедев В.Ю., Федоров А.В.** Творчество А.Н. Вертинского в контексте Серебряного века как ламинарной культуры ..... 72

## 6 КАФЕДРА

- Янугш О.А.** «Мифы» о вызовах современной культуры в работах по культурологии образования ..... 78
- Левшин К.Н.** Особенности обучения на режиссерском факультете. Некоторые упражнения актерского тренинга первого курса ..... 83
- Ковалев А.Б.** Авторское духовно-музыкальное произведение: специфика жанра ..... 89

## 7 ORBIS LITTERARUM

- Сахно И.М.** «Ut pictura poesis»: поэтическая и живописная эмблема барокко ... 94  
*рецензия*  
«Невозможно есть уподобити Соловецкого острова Афонской Горе...» [Исаченко Т.А.] ..... 101
- Морева О.В.** Детское чтение на рубеже XIX—XX вв. (по материалам Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского) ..... 103
- год литературы*
- Амельченко Г.К., Протасова Л.А.** Проект «Дорога к литературе» — расширение рамок чтения в техническом вузе ..... 107

## 8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Колягина Н.К.** Московские памятники героям Великой Отечественной войны конца 1990-х — середины 2000-х гг. в контексте советской и американско-европейской традиции военной коммеморации ..... 110
- Кауганов Е.Л.** «Спор Гольдхагена» и реактуализация проблемы вины в ФРГ в 1990-е годы ..... 116
- Вальковский А.В.** Фестивальное движение в Волгограде в 1980—2000-е гг.: линии преемственности ..... 121
- Авторы номера ..... 128
- Информация о статьях на английском языке ..... 130
- К сведению авторов ..... 147

### Редакция журнала

Отдел периодических изданий  
Российской государственной библиотеки

### Главный редактор

Никонорова Екатерина Васильевна,  
доктор философских наук

### Зам. главного редактора — ответственный секретарь

Шibaева Екатерина Александровна

### Научные консультанты номера:

Астафьева Ольга Николаевна,  
доктор философских наук  
Хромов Олег Ростиславович,  
академик РАН, доктор искусствоведения  
Шамраева Елена Юрьевна,  
кандидат искусствоведения  
Шлыкова Ольга Владимировна,  
доктор культурологии

### Номер подготовили:

**Зам. зав. отделом периодических изданий —  
зам. главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Михайлова Т.М., Рыжкова Н.О.,  
Солдаткина О.П., Старых М.Д.

Индексирование статей Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация: Зуев А.Е.,  
Руденок Д.В.

Нач. отдела предпечатной подготовки  
Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Малофеевский В.Н.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Дедова Н.В., Коршунова Г.В.,

Макаров А.Н.

Электронная версия и сайт Баранчук Ю.Н.  
Маркетинг: Алексеева Н.Г., Кувшинова А.О.  
PR и реклама Амелина М.Н.

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»

### Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий  
ул. Воздвиженка, д. 3/5  
119019, г. Москва  
Тел./факс: 8(495)695-94-82  
E-mail: observatoria@rsl.ru  
http://observatoria.rsl.ru

Отпечатано в ЗАО

«Белгородская областная типография»

Подписано в печать 03.11.2015

Формат 60×90/8. Офсетная печать

Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 18

Гарнитура «OfficinaSains»

Тираж 500 экз. Заказ

Распространяется во всех

регионах России и за рубежом.

Подписка по Объединенному каталогу

«Пресса России» (инд. 12141)

и по заявкам, присланным в редакцию.

ISSN 2072-3156

УДК 303.446.23  
ББК 71.045

ЛЕВАНДОВСКАЯ Е.Н., ПРЯХИНА А.В.

## О КОНЦЕПТЕ ГИБРИДИЗАЦИИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ НАЦИОНАЛЬНО- КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ\*

Культура или этническая принадлежность, будучи разнородными, являются предметом такого практического действия, как классификация или категоризация Другого или через Другого, или же существующих когнитивных схем (обозначаемое и воспринимаемое начала социального мира). Данную научную проблематику можно отнести к национально-культурным предпосылкам реализации межкультурной коммуникации и феномену гибридизации. Динамично развивающийся процесс трансформации современных государств (от национальных до поликультурно-национальных) является предметом междисциплинарных дискуссий. Наличие этносоциальных проблем, непонимания, отчуждения, интолерантности (расизм, ксенофобия и др.), конфликтов и насилия (нацизм, фашизм, национал-социализм, тоталитаризм) свидетельствуют о разрушении прежних стратегий формирования представлений о национальной идентичности, культурной целостности и межкультурной коммуникации. Требуется выработка новых теоретических обоснований мультиэтнокультурных практик, возникающих в мультикультурной глобализационной среде.

*Ключевые слова:* культура, межкультурная коммуникация, этническая принадлежность, общество, национально-культурная идентичность, категоризация Другого, гибридизация, глобализация.

**П**роисходящий в течение многих десятилетий процесс трансформации современных государств от национальных до поликультурно-национальных является предметом длительных социальных, политических и научных дискуссий. Многочисленные этносоциальные проблемы и конфликты, существовавшие ранее и разго-

\* Статья написана при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 15-33-01018).



# КОНТЕКСТ

рающиеся в настоящее время, свидетельствуют о разрушении прежних стратегий формирования представлений о национальной идентичности и культурной целостности, требуют выработки новых теоретических обоснований мультиэтнокультурных практик, возникающих в мультикультурной глобализационной среде. Такие попытки не раз предпринимались, в науке на данный момент друг друга уже сменили несколько разнонаправленных теорий и наименований: от «столкновения цивилизаций» через теории плавильного котла или «культурного плюрализма» до отрицающей мультикультурализм концепции транскультуры и гибридизации. Разнообразие позиций исходит из разной перспективы исследующего взгляда — идет ли он со стороны «большинства», господствующей культуры, или со стороны «меньшинства», «периферийной» культуры. Наиболее ярко эта проблема видна по дискуссиям вокруг концепта гибридизации.

Появление данного концепта стало возможно благодаря влиянию «деконструктивно-постструктуралистического», по выражению А. Реквитца, подхода к развитию культурных исследований, в частности постколониальных исследований. Его основная идея заключается в том, что дискурсивный порядок и культурные коды вместо того, чтобы создавать однозначность и рутинное повторение практик, которые они обуславливают, постоянно (хотя и непреднамеренно) вызывают культурную нестабильность; она появляется в результате многозначности, парадоксальности или самопротиворечивости различий внутри данных кодов и порядков. А. Реквитц пишет: «Подобный аналитический взгляд направлен не на то, чтобы выискивать стабильно гомогенные, непротиворечивые дискурсивные порядки в том виде, каковыми они предстают и упорядочивают сами себя вовне при помощи однозначных маркеров различий, он заставляет более тонко различать комплексное положение постоянно перегруппировывающихся кодов и порядков, которые взаимно усиливают и одновременно противоречат друг другу, выискивать непредсказуемые следы временного или пространственного “Чужого” в настоящем смысле и, наконец, находить те маркеры различий, которые подрывают существующие идентификационные модели порядка» [11, S. 719].

Идея «гибридизации» Х. Бхабха направлена на то, чтобы раскрыть парадоксы и разрушение фиксированных смыслов, инициированных концептом мультикультурализма [3]. Исходной точкой в постановке вопроса об основах формирования идентичности и концепте культуры на его основе стала критика западной гегемонии, учреждений, систем ценностей и форм знания. Вопреки преобладавшим ранее представлениям о статичных и упорядоченных системах, порядках, культурах и идентичностях, закрепленных институтами, концепции гибридности ставят в заслугу то, что она указала на ошибочность новоевропейского концепта в понимании Собственного и Чуждого.

Если для ученых-постколониалистов из так называемых стран третьего мира термин «гибридизация» дал

возможность реабилитировать культурные идентичности меньшинств, то для ученых-европейцев, перенесших термин «гибридности» на ситуацию европейских государств с огромным количеством мигрантов, он представляется возможностью для субъекта при помощи техники коллажа свободно собирать свою идентичность из различных национальных культур. Тем не менее слишком торжественное восхваление «промежуточного пространства» и «транзитных культур» вкупе с приматом пространства, перетекающего из одного в другое, и детерриториальных общностей приводит к опасности размыть по-прежнему существующие социальные и экономические различия и неравенство. Сложность данного подхода заключается еще и в том, что он не в состоянии объяснить, почему идентичности подчас остаются весьма устойчивы в отношении процессов гибридизации и почему, как и прежде, антигибридные силы тяготеют к сохранению устойчивых национально-культурных систем, воспринимая Чужого как угрозу Своему порядку. Возникает важный вопрос: где проходят границы гибридизации?

Постмодернистское представление в отношении культур и идентичностей связывает с гибридизацией надежду на формирование открытого социального пространства, в котором возможно не только существование культурных смещений и заимствований, но и гибридное формирование идентичностей и, как результат, выработка устойчивых процессов переговоров и признания подобных моделей. Центрирующим звеном в концепциях постколониализма, продолжающих дискуссии постмодернизма, спровоцированные глобализационными течениями, является представление о гибридизированном «хomo Глобалис» [10, S. 256].

Что же скрывается за этим понятием? Если отвлечься от его использования в современных лингвистических и социально-экономических исследованиях, теоретико-культурный взгляд, например у Й. Нидервен Питерса, описывает культурные формы и идентичности в качестве «гибридных», если компоненты «смеси» происходят из различных культурных контекстов [9, S. 167]. Это не слишком конкретизированное определение американский ученый проясняет путем сравнения трех парадигм обращения с культурными различиями: культурного дифференциализма, культурной конвергенции и культурной гибридизации.

Культурный дифференциализм исходит из постоянного наличия культурных различий, служащих причиной соперничества и конфликтов между национально-культурными образованиями, которые есть изначально однородные, отделенные друг от друга, целостные и привязанные к территории образования.

Вторая позиция заключается в том, что растущая глобальная взаимозависимость и взаимосвязанность ведет к нарастающему уравниванию культур между собой, т. е. к культурной конвергенции. Развитие электронных средств массовой информации и распространение западных (материальных и символических) товаров и практик приводят к постепенной культурной гомогенизации

мира. Подобную тенденцию именуют «макдонализация», «кока-колониализация», «американизация» или «вестернизация» обществ [9, S. 169]. По сути, речь идет о различных вариациях культурного империализма через общество потребления.

Третья позиция указывает на модель культурной гибридности как процесса, характерного для современного социального мира, ссылаясь на постмодернистское и постколониальное понимание культуры как «путешествующей», по выражению Дж. Клиффорда [4, S. 480]. Вопреки первым двум позициям, которые рассматривают культурные преобразования как «игру с нулевой суммой», завершающейся либо «глобальной деревней», либо «столкновением цивилизаций», данная модель, как подчеркивают теоретики постколониализма и современной культурной антропологии, более адекватно описывает сложную динамику происходящих в современном мире культурных изменений. Необходимо отметить, что гибридность является одним из многих предложенных понятий, описывающих данные процессы. Наряду с этим, в современных исследованиях встречаются и такие термины, как «меланж», «креолизация», «культурный синкретизм», «транскulturность», «глобальная культура перекрещивания» [14, S. 25]. Можно говорить о разных оттенках или контекстах этих понятий, однако все они обладают единой сутью. В чем же она заключается?

Необходимо вспомнить, что, до того как термин «гибридность» был подхвачен европейскими учеными, это понятие было произведено на свет писателями и исследователями культуры из так называемого третьего мира, прошедшими через болезненный опыт миграции и маргинализации колонизованных стран (Стюарт Холл, Хоми Бхабха, Арджун Аппудураи, Салман Рушди, Франц Фанон, Эдвард Саид). Речь шла о том, чтобы задать ревизионистский импульс в отношении ограничений, накладываемых пониманием культурного сообщества, ориентированного на консенсус. Эти авторы категорически подчеркивали, что гибридные идентичности и культуры должны восприниматься не как частный случай, а норма состояния современного глобализованного мира, для которого характерны как отрыв от собственных корней, так и диаспоризация, трудовая и политическая миграция, беженцы и переселенцы. Они представляют собой основные условия современного существования, несмотря на то, что современный западный мировой порядок (и формы «национальных культур») отрицает эти страницы истории. Именно порядок неравных властных и экономических отношений, доминирующих западных индустриально развитых «наций» определяет идентифицирующие отношения Своих и Чужих.

Отсюда становится ясным, что постколониальная теория возникает в ответ на «колониализм теории», т. е. тенденцию европейской и американской традиции универсализовать свое особое положение за счет остального мира. При этом обозначение «постколониальный» надо воспринимать не в историческом смысле, как время после обретения политической независимости бывших

колоний, но как политически вдохновенную аналитическую категорию «противо»-дискурса, с помощью которого пытаются деконструктивно прочесть колониальные практики, тексты, формы знания и власти ради возможности выстроить эманципаторские стратегии «покоренных» культур. Гибридные культуры и идентичности обладают более креативным и субверсивным потенциалом, который черпается из противоречий, внутренних различий и фрагментации, такой взгляд в пору представлений о гомогенных культурах был невозможен [10, S. 256].

Основная претензия Х. Бхабха к казавшейся правильной идее приятия культурных различий в мультикультурализме состоит в том, что он, на самом деле, не только не поддерживает, но наоборот, нивелирует культурное разнообразие и вместо того, чтобы обеспечить пространство для гармоничного сосуществования культур, способствует появлению неразрешимых противоречий, только углубляя дискриминацию и конфликты [3]. Культуры этнических меньшинств в рамках мультикультурализма рассматривают исключительно в уже «готовом» варианте, забывая о том, что они оформлены, а следовательно и нагружены, всей системой значений сложных политических отношений между странами первого, второго и третьего мира. И вместо того, чтобы пересмотреть эти отношения, мультикультурализм только закрепляет представления о той или иной культуре и ее границах, сформировавшиеся в рамках традиции.

Иное восприятие проблемы границ национальных культур может возникнуть в том случае, если представить традицию как результат борьбы групп интересов и идентичностей. Это дает возможность понимать эти границы как подвижные, как то, что появляется в результате переговоров. По-фукиански развенчивая квазиочевидность понятий дискурса нации, Х. Бхабха останавливается на концепте культуры, встроенной в этот дискурс. Особенности национального дискурса состоят в том, что он не воспринимает культуру как состоящую из множества различных частей, Х. Бхабха вслед за М. Бахтиным называет это культурным «многоголосьем». Многообразие, существующее в реальности, в теории подавляется идеей единства и целостности культуры, которая возникает из политической необходимости утверждать некую культуру в ситуации политической борьбы. Х. Бхабха строит свою модель конституирования культуры, опираясь на понятие гибридности М. Бахтина [1]. Принцип гибридности позволяет раскрывать такие отношения между культурами, когда они хоть и оказываются в положении неравенства (как оно и существует в реальности), но имеют возможность при этом себя артикулировать [3, p. 58]. Если принять идею неопределенности этих отношений, то открывается возможность для их переопределения, поскольку каждый гибридный агент несет в себе новое мировоззрение, создавая свою модель сообщества. Этой модели подчинен процесс формирования исторической памяти, которую выстраивают таким образом, чтобы собственная позиция меньшинства обрела нарративную форму.

С этой точки зрения оказываются несостоятельными концепции интеграции, ассимиляции и аккультурации,



которые современной наукой и политикой воспринимаются как единственное решение проблемы, и которые, по мнению Х. Бхабха, игнорируют ценность тех, кто вынужден интегрироваться. Принимая отношения между культурами как борьбу неравных интересов и идентичностей, оформляющих сообщества в нации, концепция Х. Бхабха дает возможность включить ее в описание и показать принципиальную подвижность границ некой национальной культуры. Как и традиции, которые легитимируют эти границы, они находятся в состоянии постоянного переопределения. Не пытаюсь идеализировать отношения между выстраивающими себя подобным образом культурами, Х. Бхабха отмечает, что они могут выстраиваться равным образом и на сотрудничестве, и на непонимании или даже конфликте. В связи с этим особая роль отведена культурному меньшинству, которое, пребывая в чужеродном контексте, находится в состоянии противостояния и неопределенности. Только в борьбе происходит процесс постоянной авторизации культурных гибридов, что заставляет культурную «периферию» заниматься переопределением собственной идентичности. Этот процесс влечет за собой необходимость утверждать свое право наделять значениями, что касается, например, определения культурных границ. Здесь мы имеем иное отношение к традиции, в которой важен не аспект постоянства, а наличие ресурсов для ее переопределения.

Возникает вопрос, какими чертами должен быть разделен национальный дискурс в гибридном сообществе. Необходимость утверждать свое право на истину и выстраивать себя вокруг нарратива приводит к тому, что он по определению имеет властный характер. Этот момент, как и момент процессуальности, по мнению Х. Бхабха, совершенно выпадает из поля зрения мультикультуралистов, ратующих за принципиально мирное сосуществование множества культур и не учитывающих сложность характера современного сообщества, пересматривающего и переконструирующего себя в данных ему политических условиях. Современное общество, по его утверждению, нуждается в новой теории, которая бы учитывала властный характер национального дискурса, пытающегося объективировать себя в гибридном пространстве культуры. Исходным пунктом подобной теории должна являться не идея некой подлинной предварительно заданной субъективности, а представление об идентичности, конституированной в процессе культурной гибридизации. Соответственно, в фокусе внимания исследователя должна быть не фиксация подлинного как самотождественного и устоявшегося, а такие моменты и процессы, в которых происходит артикуляция культурных различий, в чем и проявляется процесс авторизации культурных гибридов.

Каковы же основные критические возражения на концепт гибридизации? Первый момент касается утверждения о возможностях культурной трансмиграции в качестве основания гибридизации. Как замечает Дж. Фридман, субъектом постколониальных штудий являются, как правило, поэты, художники и интеллектуалы в качестве привилегированных путешественников между культурами

[5, p. 79]. Риторика безграничности транзитной культуры и отвержение устоявшихся представлений о «родине» и ее автохтонных представителей создает нового героя — трансмигранта, также именуемого «кочевник», «бродяга» или «игрок» [2, S. 392]. В образе трансмигранта зафиксировано ощущение возможности быстро и безболезненно перемещаться от центра к центру [8, S. 250]. Тем не менее жизнь в «транзитном» состоянии в редких случаях оказывается добровольным выбором. Происходит ситуация замещения: на место «большого нарратива» западной культуры с четко отграниченными и закрепленными идентичностями возводят «большой нарратив» постмодернистской поэтики, в которой теряют свое значение старые регионы, места и границы, и провозглашается «жизнь на улице» [8, S. 250]. Однако транснациональное социальное пространство и «транзитное» состояние совсем не является местом встречи или перемещения, свободным от отношений власти. Как правило, оно создается и управляется институционально, причем их «жители» воспринимают свой промежуточный статус в качестве кризисного и проблематичного опыта и хотят только одного — получить фиксированное право на жительство и работу. Их транзитная зона — это вовсе не добровольный выбор, определяемый не «желанием» субъекта, но «паспортом».

Но и «глобальные игроки», «номады», находящиеся в поисках работы, или «туристы», оказываются затронутыми ограничительными процессами, поскольку транснациональные связи отнюдь не представляют собой гармоничные союзы равных, являясь взаимосвязью пространств и людей из разных социальных, политических и культурных позиций [12, S. 19]. В то время как на индивидуальном уровне готовность и стимул к мобильному состоянию могут быть высоки, значительную роль наряду с экономическим, культурным и человеческим капиталом отдельных мигрантов все же продолжают играть политические механизмы контроля, международные нормы и организации, а также культурные стереотипы и ксенофобия.

Повышенная мобильность, кроме того, не обязательно означает усиление чувства отрыва от собственных корней [8, S. 252], наоборот, она может укреплять чувство родины. Многие туристы вместо приключений стремятся к комфорту, предпочитая определенные «стандарты», соответствующие их родной культуре, и привозят домой не новый опыт другой страны, а достаточно тривиальный «домашний» [8, S. 252]. Никто не пытается стать «бездомным», наоборот, ощущение дома всегда оказывается очень важным. В свою очередь, некоторые транснациональные компании пытаются с помощью системы ценностей, разделяемой всеми сотрудниками, заменить ту смазку, которую раньше составляли национальные установки, не заменяя при этом сам принцип нации [6, S. 80]. Нация, которая до сих пор выполняла функцию территориального «закрепителя» в Знакомом и Привычном, не исчезает, как не исчезают и другие культурные системы отсчета; в зависимости от технологии и эпохи они, скорее, оказывают разное влияние на жизнь «здесь и сейчас».

Место, в котором сходятся гибридные идентичности, хоть и является транснациональным и, следовательно, практически внепространственным местом, но при этом оно есть место мультилокальной социальной и культурной практики. Тем не менее транснационализм не следует приравнивать к этнической и культурной открытости миру: транснациональные сети могут одновременно служить в качестве эффективного канала для национальной или даже националистической политики, для этнического и религиозного фундаментализма и, следовательно, разрабатывать, в свою очередь, проекты пространств и культур [12, S. 19]. Политически «безвредная» реидентификация Собственного и Чужого возможна в том случае, если, например, туристический интерес провоцирует возрождение местной культурной традиции, что оказывается на грани между туристическим маркетингом и передачей местной родной культуры. Индустрия туризма часто способствует выборочному продвижению тех местных жителей, которые в собственных интересах участвуют в формировании и использовании подобной системы отношений. Это касается как различных товаров (этнические сувениры, местная одежда и продукты питания и т. д.), так и покупки или аренды земли, строительства или работы с органами власти.

Немаловажную роль в «администрировании» значения Своего и Чужого играет господствующая массовая культура. Нельзя не заметить гибридный характер потребительской сферы — западные мыльные оперы, рекламные плакаты и ролики наполнены пропагандой культурного разнообразия, используя ее, как например, производитель одежды United Colours of Benetton в качестве своей визитной карточки. Однако это выставляемое напоказ уверенное обращение с культурными различиями отнюдь не означает, что Чужие на этой общей сцене в состоянии управлять своей идентичностью [14, S. 33]. Под предлогом постмодернистской одновременности различных понятийных систем, с точки зрения господствующей культуры, Чужому, как правило, уделяют лишь роль «развлекательного характера». Его влияние часто сводится к муссированию клише Чуждости, что поддерживается идеологией массового потребления, в которой подспудно присутствует «расистская» тенденция к выделению экзотичности. При этом в рекламном дискурсе образ Чужого всегда несет в себе позитивные характеристики естественности, силы, ритма и т. д. [14, S. 34].

Желанный Чужой в таком дискурсе бесследно растворяется; культурное различие остается неуловимым, потому что оно отвечает нынешним стереотипам «потребительской машины удовольствия по воспроизводству различий» [14, S. 34]. Массовая культура создает таким образом своего собственного Чужого, который вроде такой же, как и «мы» («милый», «интегрированный», «сексуальный»), но в то же время он должен воплощать для «нас» Другого. Именно здесь становится явной граница гибридации, поскольку «потребительская машина по воспроизводству различий» переводит потребление Другого в подобной смеси Своего-Чужого на уровень самоэкзотизации Своего в русле популярных клише. В то время

как те, кто украшают себя экзотикой Чужого, — дизайнеры, музыканты или телевизионные продюсеры — становятся все более гибридными, сами Другие по-прежнему сводятся к определенным свойствам, отвечающим идентичности и удовольствию первых. «В провозглашаемой “гибридной” смеси границы преодолеваются только на первый взгляд — на самом деле, их становится все труднее обнаружить» [14, S. 26].

Именно СМИ занимаются тем, что не только создают образцы «подходящих» культурных различий, но и формируют противо-образы к гибридному сообществу, например в случае с паранджой. В качестве символа культурной демаркации и женского подчинения она не вписывается в систему Собственного, блокируя господствующее в западной культуре «удовольствие» от созерцания женщины. Используя символ паранджи в рамках различных контекстов (религиозно-политических правил, существующих отношений между полами или социального неравенства), на экзотизированное потребление Другого набрасывается «пелена», и для ее носительниц оказывается сложным ввести в игру эффективный «противо»-дискурс. Даже если девушка под паранджой не принимает для себя нагруженный тем или иным дискурсом смысл данного символа, уже самим ношением она автоматически становится частью коллективной репрезентации [13, S. 195]. Таким образом, господствующей культурой паранджа продолжает восприниматься в качестве символа культурной демаркации в смысле религиозной традиции и женского неравенства, который в европейскую систему заложен как противо-образ. Хотя совсем не обязательно, что между такими понятиями, как «паранджа» и «ислам», и «паранджа» и «женственность» должно существовать прямое соотношение, приписывание этого отношения указывает на то, что в стратегическом смысле Чуждость изобретают и оценивают.

Также и в музыкальной сфере, например, рэп и брейк-данс, в которых смешались и сплелись различные музыкальные и танцевальные стили, символизируют не просто гибридные формы искусства. Как и любая культурная репрезентация, рэп помещен в противоречивое пространство культурных пересечений, ибо на фоне коллективной истории страданий и сопротивлений «черных», их культурных традиций, языковых кодов в нем присутствуют и расистские стереотипы [7]. Пределы «разбивания границ» в пространстве массового потребления обозначены очень четко, потому что здесь влияние Чужого контролируется его «применимостью», «потребляемостью» и «продаваемостью».

Когда речь идет о том, какие различия будут допущены, а какие нет, свою роль играют и макроэкономическая, и структурно-политическая точки зрения. Так, в последнее время часто используют термин «World Music», который призван отразить новые музыкальные альянсы между культурами в сложной системе гибридных звуков. В распространении той или иной музыки свою роль играют эффективный маркетинг, освящение в СМИ, политика радиостанций и звукозаписывающих компаний, а также экономические отношения: у кого есть деньги, доступ к

студиям, маркетингу и распространению, тот и определяет вкусы публики и эстетические закономерности.

Даже если споры вокруг гибридных культур в состоянии освободить понятия «идентичность» и «культура» от биологических привязок, идею свободного субъекта, не привязанного к какому-либо месту, или идею добровольно избранной транзитной формы существования необходимо принимать с осторожностью. Гибридность не является новой конечной станцией в быстро развивающемся рынке социологической моды на новые концепты, поскольку культурный зародыш глобальной гибридации ведет свое происхождение от своего рода колониального товара, он есть культурный продукт европейского присутствия в колонизированных странах [6]. Также необходимо учитывать те силы, которые приводят в движение антигибридные, эссенциалистские дискурсы, в которых формируются принципы культурной закрытости, привязки к этническому происхождению, расизм и ксенофобия.

#### Список источников

1. Бахтин М. Речевые жанры и другие поздние сочинения / М. Бахтин. — М., 1986. — С. 250—296.
2. Bauman Z. Vom Pilger zum Touristen // Das Argument. — 1994. — V. 205. — S. 389—408.
3. Bhabha H. Culture's in-between // Questions of Cultural Identity / Ed. by S. Hall, P. du Gay. — London : SAGE, 2008. — P. 53—60.
4. Clifford J. Kulturen auf der Reise // Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung / Hrsg. K.H. Hörning, R. Winter. — Frankfurt am Main, 1999. — S. 476—513.
5. Friedman J. Global Crisis, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarreling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnic and Nationals in an Era of De-hegemonisation // Debating Cultural Hybridity : Multi-Cultural Identities and Politics of Anti-Racism / ed. by P. Werbner, T. Modood. — London, 1997. — P. 70—89.
6. Hannerz U. "Kultur" in einer vernetzten Welt : Zur Revision eines ethnologischen Begriffs // Kulturen — Identitäten — Diskurse : Perspektiven Europäischer Ethnologie / Hrsg. W. Kaschuba. — Berlin : Akademie Verlag, 1995. — S. 64—84.
7. Kien Nghi Ha. Ethnizität, Differenz und Hybridität in der Migration : Eine postkoloniale Perspektive // PROKLA 120. — 2000. — Vol. 30. — № 3. — S. 377—398.
8. Löfgren O. Leben im Transit? Identitäten und Territorialitäten in historischer Perspektive // Historische Anthropologie. — 1995. — B. 3. — № 3. — S. 249—263.
9. Nederveen Pieterse J. Globale/lokale Melange : Globalisierung und Kultur — Drei Paradigmen // Gegen-Rassismen : Konstruktionen — Interaktionen — Interventionen / Hrsg. B. Kossek. — Hamburg ; Berlin, 1999. — S. 167—185.
10. Rademacher C. Ein „Liebeslied für Bastarde“? // Spiel ohne Grenzen? Ambivalenzen der Globalisierung / Hrsg. C. Rademacher, M. Schroer, P. Wiechens. — Opladen : Westdeutscher Verlag, 1999. — S. 255—269.
11. Reckwitz A. Die Transformation der Kulturtheorien : Zur Entwicklung eines Theorieprogramms / A. Reckwitz. — Weilerswist : Velbrück Wissenschaft, 2006. — S. 705—728.
12. Römhild R. Europäisierung als Transnationalisierung // Anthropologisches. — 2000. — № 8. — S. 15—27.
13. Schöning-Kalender C. Textile Grenzziehungen. Symbolische Diskurse zum Kopftuch als Symbol // Zwischen den Kulturen — zwischen den Geschlechtern. Kulturkontakte und Genderkonstrukte / Hrsg. J. Schlehe. — Münster ; New York ; München ; Berlin : Waxmann, 2000. — S. 187—199.
14. Terkessidis M. Globale Kultur in Deutschland oder : Wie unterdrückte Frauen und Kriminelle die Hybridität retten // Kultur — Medien — Macht : Cultural Studies und Medienanalyse / Hrsg. A. Hepp, R. Winter. — Opladen ; Wiesbaden, 1999. — S. 23—38.

УДК 111.62  
ББК 87.152.22

СЕВОСТЬЯНОВ Д.А.

## ИНВЕРСИВНАЯ МОДЕЛЬ РАЗВИТИЯ И «ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ» В ФИЛОСОФИИ

В статье анализируется сущность так называемого «лингвистического поворота» в философии. «Лингвистический поворот» рассматривается в контексте оригинальной модели эволюционного развития. Данная модель развития основана на концепции инверсивных отношений (внутрисистемных противоречий), их развития и разрешения. В ходе поступательного развития человечества происходит ряд революционных скачков (ароморфозов), один из которых наблюдается в настоящее время. В этих скачках ликвидируются накопленные системные противоречия (инверсии), но создаются предпосылки для новых противоречий. Показано, что современный этап развития человечества отображен и предвосхищен в «лингвистическом повороте».

*Ключевые слова:* иерархическая система, инверсия, эволюционное развитие, ароморфоз, «лингвистический поворот», экстраэволюционная эволюция.

В философии второй половины XX в. произошло весьма значительное по своему масштабу событие, которое принято обозначать как «лингвистический поворот» (Linguistic turn). Мы и теперь, пять десятилетий спустя, не можем сказать, что данное философское новшество полностью себя исчерпало и стало лишь достоянием истории. Для того чтобы оценить подлинную роль «лингвистического поворота», необходимо осознать, почему он возник именно в этой, а не в какой-либо иной исторической ситуации. Для этого следует выяснить особенности, которые отличают нынешний период поступательного развития человечества от предыдущих эпох.

При этом нельзя забывать, что сама модель развития человека и человечества не есть нечто твердо и неизменно установленное; модели развития сменяют друг друга, обновляются, становятся более адекватными действительному положению дел. Забегая вперед, можно отметить, что предпринятый здесь анализ «лингвистического поворота» служит, главным образом, иллюстрацией к одной из таких моделей эволюционного развития.

Термин «лингвистический поворот» впервые был введен американским философом австрийского происхождения Густавом Бергманом, но широкую известность приобрел после первого выхода в 1967 г. известной антологии Ричарда Рорти, получившей именно такое название [22; 24]. В действительности же данное явление зародилось несколько раньше: основополагающий труд Клода Леви-Строса «Структурная антропология» (1958), позднее опубликованный и в нашей стране [9], уже в значительной мере вписывается в данную тенденцию. Отображено это явление и в более поздних произведениях. «Голубая книга» и «Коричневая книга» Людвиг Витгенштейна [4] целиком посвящены тематике «лингвистического поворота» и по существу не содержат ничего иного [3]. Результаты «лингвистического поворота» явственно прослеживаются и в концепции аутопоэза У. Матураны и Ф. Варелы [13], и в трудах многих других авторов.

В чем же суть «лингвистического поворота»?

«Лингвистический поворот» означал общий отход от определенных важных понятий, сформулированных в XVII в. в философии (таких, как *разум, идеи и опыт*) в пользу другого набора объектов, характерных для сферы деятельности философии XX в., таких, как *слова, высказывания и смыслы*. Тем самым «лингвистический поворот» позволил отойти от традиционной философии, не скатываясь при этом в релятивизм [20]. В момент своего возникновения «лингвистический поворот» казался единственным способом, который позволял бы избежать тупиковых ситуаций при столкновении разных конкурирующих философских школ [см. напр.: 23]. Как отмечает пражский логик Ярослав Перегрин, философы пришли к признанию того, что все, что имеет какой-либо смысл, познается через язык, и изучение того, что существует, является изучением того, что означают наши слова [21]. Тем самым, главным объектом внимания философии (в первую очередь, аналитической философии, а также и философской антропологии) становится именно язык и все,

что непосредственно связано с его функционированием. В результате прежние онтологические, содержательные проблемы переводятся в языковую плоскость [11, с. 188].

Обратимся же к той исторической и антропологической ситуации, в которой произошел «лингвистический поворот». Для этого придется совершить основательный экскурс как в теорию систем, так и в философскую антропологию, и даже в физиологию активности.

Для начала вспомним, что любая ныне действующая модель поступательного эволюционного развития человечества включает в себя описание определенных качественных приобретений, которые выводят биологическое, социальное и цивилизационное бытие человека на некоторый новый уровень развития. Вопреки старому утверждению, что «природа не делает скачков» (*natura non facit saltus*), такие скачки, или ароморфозы, все-таки происходят. Новейшие эволюционные приобретения не упраздняют накопленных прежде изменений, а используют их как базу, как почву для дальнейшего роста.

В связи с этим возникает вопрос, как именно происходят эти ароморфозы. Поскольку система «человек» есть, вне всякого сомнения, система иерархическая, то ключ к пониманию развития данной системы следует искать в общих свойствах иерархических систем. Так, в используемой здесь модели развития за основу взята концепция инверсивных отношений, которые так или иначе присущи всем активно развивающимся иерархическим системам.

Что такое инверсия, в применяемой здесь трактовке? Это форма отношений в иерархической системе, при которой некоторый элемент в иерархии, формально занимающий в ней подчиненное положение, фактически становится главенствующим. Возникает противоречие между *местом*, которое занимает этот элемент в иерархии, и его *ролью* в ней. Противоположностью инверсии, то есть состоянием, при котором в системе отсутствуют подобные противоречия, являются отношения *ордера*, или изначально упорядоченные иерархические отношения.

Когда упомянутые противоречия достигают максимума в данной системе, эту систему ждет либо крах, либо коренная трансформация. В последнем случае элемент системы, ранее пребывавший в подчиненном (субмиссивном) положении, но способный претендовать на большее, совершает акт внутрисистемной мобильности и перемещается со своего прежнего места на вершину данной иерархии. При этом инверсивные отношения разрешаются, а отношения ордера восстанавливаются, но на качественно новом уровне. Ранее возглавлявший систему элемент сам попадает теперь в подчиненное положение, а переместившийся элемент обретает наивысшую (супрематическую) позицию. Он и будет ее занимать до тех пор, пока один из вновь сформировавшихся подчиненных ему элементов, в свою очередь, не перерастет занимаемую им субмиссивной роли. При этом необходимо понимать, что субмиссивные элементы в иерархии возникают, «отпочковываясь» не от нижележащего, а от вышележащего элемента, на правах приобретенного самостоятельности

служебного подразделения. Таким образом, развитие в рамках данной модели осуществляется «через ступеньку».

Противоположная, ныне широко распространенная, модель эволюционного развития никаких скачков «через ступеньку» не предусматривает. Напротив, в ее описаниях подчеркивается, что новый наивысший элемент в иерархии формируется прямо там, где ему впоследствии предстоит находиться и функционировать, т. е. непосредственно на иерархической вершине, на правах эпигенетической надстройки [17]. Но в сравнении с приведенной выше моделью такой подход не выглядит состоятельным. Действительно, в своем развитии супрематический элемент иерархии должен пройти некоторый эмбриональный этап. В течение этого этапа он физически не может возглавлять иерархию, хотя бы просто в силу своей функциональной незрелости. Но он вполне может пережить этот подготовительный период, пребывая в субмиссивном положении по отношению к высшему элементу иерархии, как бы временно оставаясь в его тени. И лишь достигнув зрелости, он совершит решительный скачок на иерархическую вершину.

Каково же содержательное наполнение упомянутых выше иерархических уровней в системе «человек»? В качестве одного из вариантов такого содержания может рассматриваться иерархическая система человеческой активности, предложенная в свое время выдающимся отечественным физиологом и биомехаником Н.А. Бернштейном [3].

Согласно данной концепции, активность человека состоит из пяти основных уровней. Низший уровень **A** обеспечивает изменения тонуса тела, безотносительно к наличию конечностей. Уровень **B** осуществляет синхронные и согласованные сокращения мышечных групп в условиях применения конечностей-двигателей. Уровень **C** (уровень пространственного поля) обеспечивает все виды перемещений в пространстве. Уровень **D** способен осуществлять предметные действия с применением орудий труда, а также (отметим это особо) обеспечивает отнесение предметов и явлений к определенным топологическим классам. Наконец, уровень **E** отвечает за символические операции (под символом понимается объект или образ его, наделенный некоторым особым значением).

Эти уровни образуют иерархию. Они не только различаются по количеству и качеству производимых ими моторных актов, но и отображают эволюцию активности. Так, уровень **A** был высшим (и единственным) уровнем у первичных хордовых, пока еще не имевших конечностей. Уровень **C** является высшим у всех ныне живущих птиц и млекопитающих (кроме человека). Наконец, высшим достижением человека до настоящего времени оставался уровень **E**.

Примечательно, что, по всей видимости, никогда не существовало живого существа, у которого высшим являлся бы уровень **B** или уровень **D**. Попытки представить дело так, что уровень **D**, ответственный за предметные действия, являлся высшим у первобытного человека (еще при отсутствии уровня **E**), явно несостоятельны и содержат в себе концептуальную ошибку. Сам факт изготовления

орудий труда, составляющий одну из главнейших отличительных черт человека, уже предполагает наличие символических операций. Сюда же относится языкотворчество, хотя простое (инструментальное) употребление языка как средства общения может быть отнесено уже к уровню **D**.

Дело в том, что и уровень **B**, и уровень **D** с самого своего возникновения оставались субмиссивными, обеспечивающими. Но если уровень **B** так и остался в субмиссивном положении, то уровень **D**, как будет показано далее, ждала иная судьба.

Иерархическая система, имеющая уже определенную историю развития, неизбежно содержит в себе не только ныне действующие субмиссивные уровни, но и уровни, ранее пребывавшие в субмиссивном статусе, а впоследствии, в результате разрешения накопившихся в системе противоречий, занявшие место супрематических. Таков, в частности, символический уровень **E**. Уместно предположить, что ранее он был субмиссивным уровнем, подчиненным уровню пространственного поля **C**. Иными словами, зачаток символического уровня существовал задолго до того, как уровень **E** обособился в своем нынешнем состоянии и, образно выражаясь, вывел человека в люди. Такой зачаток и теперь присущ всем живым существам, которые обладают достаточно развитым уровнем пространственного поля.

Таким образом, уровень **C** у человеческих предков имел некогда два подчиненных (субмиссивных) уровня, но с разными функциями: уровень **B** обеспечивал техническую сторону движения (синергические сокращения мышц при локомоторных актах), в то время как будущий уровень **E** (обозначим его как  $C_0$ ) позволял решать двигательные задачи в конкретном, анизотропном пространстве *за пределами непосредственной перцепции*.

Моторное пространство уровня **C** обладает рядом свойств. В частности, Н.А. Бернштейн упоминает о *гомогенности* этого пространства. Если рассматривать уровень **C** (в той относительно редуцированной форме, которую он приобрел у человека, передав высшим уровням значительную часть своих функций), то формально так и окажется: пространство, охватываемое уровнем **C**, гомогенно. С действительным же пространством, окружающим нас, дело обстоит иначе. Пространство, в котором реализуется активность человека или животного, анизотропно (и не гомогенно) просто в силу того обстоятельства, что оно заполнено разнообразными реальными объектами. Поэтому некоторые участки локомоторного пространства не только обладают большей или меньшей проходимостью или притягательностью — они обладают некоторым особым *значением*. Пространственные отношения обладают свойством обрывать дополнительные смыслы, символизировать нечто, приобретать характер *означающего*.

В пределах непосредственного восприятия (скажем, на расстоянии прямой видимости) неравная значимость пространственных локусов с самого начала служила причиной для всех локомоторных действий, начиная от примитивных таксисов и тропизмов. Особая значимость воспринимаемого объекта не отделялась от целостно-

го перцептивного образа. Однако за пределами прямой перцепции построение плана действий требует от организма действий по памяти, по представлению, а также построения релевантных гипотез. Значимость того или иного локуса локомоторного пространства в этой ситуации становится практически отвлекенной величиной. Переход от непосредственной к опосредованной перцепции составляет такой же качественный шаг в развитии, каким был ранее переход от способности шевелиться — к способности целенаправленно перемещаться. Этот переход можно видеть среди ныне живущих хордовых: высшие из них, в отличие от низших, способностью к опосредованной перцепции вполне обладают.

Оценка этой особой и неравной значимости пространственных локусов составляет служебную функцию по отношению к локомоторной активности; но эта функция наиболее сложна и требует самого совершенного нейронного обеспечения (поскольку формирование образа *без предъяснения* самого объекта — гораздо более сложная функция, нежели опознание *уже предъясленного* объекта). В связи с этим, будучи функционально подчиненным, будущий уровень E ( $C_0$ ) уже в момент своего обособления имел задатки для своего грядущего главенства. Однако первоначально он уступал уровню C в отношении количества охватываемых им моторик (и потому занимал подчиненные позиции), т. к. построение плана локомоций за пределами прямой перцепции исходно составляло, в общем, пока еще незначительный раздел активности.

Итак, будущий уровень E ( $C_0$ ) пребывал некоторое время в субмиссивном состоянии, и в этом его статусе уже содержались предпосылки для будущего накопления противоречий. В ходе адаптивного отбора эволюционные преимущества приобретали те живые существа, которые наиболее адекватно выстраивали свои перемещения в отдаленном анизотропном пространстве локомоций. Тем самым данный субмиссивный уровень, оставаясь на вторых ролях, осуществлял свое поступательное развитие, пока однажды не переместился на первое место в иерархии, отодвинув уровень C на задний план. При этом, кроме разрешения прежних противоречий, возникло принципиально новое явление: произошел переход от главенствующей опосредованной перцепции пространственных *локусов* к главенствующей опосредованной перцепции размещенных в пространстве *объектов*. Именно этот шаг отделяет самую сообразительную обезьяну от самого примитивного человека\*. Начиная с этого пункта, мы можем говорить о существовании *сознания* в подлинно человеческом понимании этого термина.

Будучи служебным, уровень  $C_0$  выполнял самую сложную с информационной точки зрения работу. Одна-

ко до тех пор, пока осуществляемые им моторики имели лишь незначительную роль в общей системе активности, функцию он имел вспомогательную, и потому не мог считаться супрематическим уровнем, пока не переместился вверх и в функциональном отношении.

Качественный скачок, приводящий к возникновению новых отношений ордера, связан с тем, что символический уровень перестал играть лишь подчиненную роль и приобрел подлинную самостоятельность. Теперь он — реально верхний, супрематический; система, в которой накапливались инверсии, не погибла, но приобрела новое качество. Там же, где символический уровень продолжает исполнять такую подчиненную роль, по-прежнему действуют инверсивные отношения, но по сравнению с вновь сформировавшимися отношениями ордера они выглядят сугубо второстепенными и уже никак не могут угрожать устойчивости системы. Так, символический уровень по-прежнему в известной мере *обслуживает* уровень пространственного поля. Но нужно принять во внимание еще один важнейший фактор.

Разные, но совместно развивающиеся аспекты человеческой природы (символические операции, их большая или меньшая обеспеченность служебными функциями, такими, как предметные действия и память; способность к речи и вместе с этим — возможность к организации социальных действий), очевидно, служили критериями отбора при совместном проживании (и избирательном выживании) разных видов гоминид из рода Номо. Освоив таким образом символическое пространство, человек в значительной мере «переселился» туда. Он при этом безнадежно отстал от своих непосредственных животных предков (и от многих других соседей по планете) в локомоторных возможностях. Но в символическом мышлении человеку не просто нет равных — у него фактически нет и конкурентов. Новый уровень забирает себе львиную долю активности и становится главенствующим, кроме прочего, и в количественном отношении (по объему задействованных в нем моторных актов). Этим также поддерживаются отношения ордера, а значимость наличных инверсивных отношений в значительной мере снижается.

Однако, заняв данную позицию, уровень E тут же стал нуждаться в служебном подразделении, которое обеспечивало бы техническую возможность манипуляции с теми самыми объектами, наделенными особой значимостью. Поэтому от уровня E отделился и обособился новый субмиссивный уровень D — уровень предметных действий (см. схему). Если рассматривать этот уровень в изоляции, то объекты, представленные в нем, хотя и наделены некоторой функцией, но тождественны сами себе и никакой особой значимостью не обладают. Но они зато опознаются в качестве элементов некоторой общности, поскольку каждый из таких объектов может быть отнесен к определенному топологическому классу и обозначает собой этот класс (иными словами, операции не только с вещами, но и со знаками относятся именно к уровню D). Объект же приложения активности уровня E (образ материального предмета, наделенный особой отвлекенной значимостью)

\* В многочисленных опытах на приматах эта посылка находит убедительное подтверждение: обезьяна может использовать для какой-либо операции найденную палку или другой удобный для этого предмет, но она никогда не уносит этот предмет с собой, чтобы в сходных обстоятельствах использовать его повторно.

приобрел характеристики *символа*. Так и сформировалась современная человеческая структура активности.

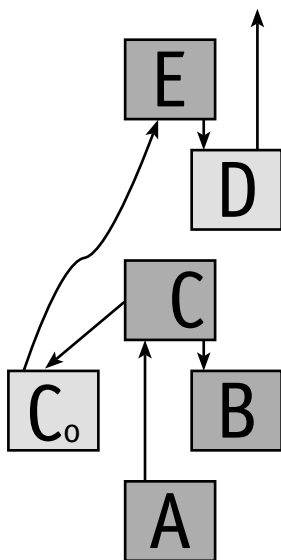


Схема развития активности человека

Однако всякая теория, способная лишь строить более или менее остроумные модели прошлого, стоит не особенно много. Гораздо важнее ее способность предсказывать будущие события в развитии той или иной системы. Какое же будущее моторики человека может быть предсказано в рамках данной концепции?

Следует принять во внимание, что биологическая эволюция, которая ранее (на протяжении миллионов лет развития) обусловила возникновение и становление тогда еще служебного символического уровня, уже не действует прежним образом применительно к современному человеку. Так, многие факторы, благодаря которым ранее действовал естественный отбор, частично или полностью упразднены развитием медицины. Следовательно, если и следует ожидать нового скачка в развитии *Homo sapiens*, то развитие это будет носить внебиологический (социальный, цивилизационный, технологический) характер. Исходя из логики рассматриваемой модели, очевидно, что основное внимание следует обратить на последний обособившийся субмиссивный уровень — а именно, уровень предметных действий D, поскольку именно он может содержать в себе предпосылки для будущего (вернее, уже совершающегося на наших глазах) ароморфоза.

Исторически происходит постоянное превращение своей *субъекта* деятельности в свойство *объекта* деятельности; этот процесс К. Маркс называл *опредмечиванием* [12, с. 121]. Огромное скопление результатов человеческой деятельности, которое составляет материальное наполнение культуры, преобразует вещество природы, которое, в результате приложения к нему человеческого труда, приобретает социальные свойства. Противоположный и дополняющий процесс называют *распредмечиванием*; это преобразование новообразованной предметности культурных артефактов в новую форму человеческого

действия. Как известно, распредмечивание позволяет человеку становиться наследником социального коллектива и его культуры, опредмечивание же превращает человека в творца этой культуры [2, с. 12—15]. Процесс опредмечивания при наличии параллельного распредмечивания не становится обратимым: накопленный вклад человечества в предметный мир, и в частности в широко понимаемую совокупность орудий труда, все время растет.

До недавнего времени сложность *символов*, которыми оперировал уровень E, значительно превосходила актуальную сложность всех *орудий* или *предметов*, действия с которыми осуществлял субмиссивный уровень D. Теперь же ситуация изменилась. Предметный мир, окружающий человека, значительно эволюционировал, что и дало основание говорить об экстрасоматической эволюции.

К настоящему времени мир символов увеличился настолько, что, видимо, достигает уже некоторой точки насыщения. Собственное знание единичного человека, относительно всей общей суммы накопленных знаний, становится исчезающе малым. В данной точке насыщения культурные артефакты практически перестают создаваться, они лишь комбинируются из ранее созданного (что отражает картину постмодерна). Вместе с тем, содержательная сторона уровня D продолжает расти, поскольку предметный мир, окружающий человека, все более разрастается и усложняется. Таким образом, выход на первый план уровня предметных действий сопровождается фактически наблюдаемой относительной деградацией символического уровня, суть которой и очерчивается известным понятием «постмодернизм» [19].

Содержательное наполнение уровня D состоит, как мы знаем, в операциях с орудиями труда. К настоящему времени (за последние сто-двести лет) такие орудия претерпели колоссальный качественный скачок в своем развитии. В результате в современном обществе наблюдается новое проявление инверсивных отношений: машина (которая тоже одно из орудий труда) перестала быть только служебным устройством, она приобретает самодовлеющую ценность, проникает в немашинные сферы бытия, и даже становится основным предметом потребления [14].

На протяжении тысячелетий отношения человека с его орудиями труда оставались, в целом, без существенных изменений. Человек, как правило, прекрасно знал устройство употребляемых им орудий; он мог починить такое орудие, вышедшее из строя, и даже изготовить его вновь. С появлением сложных механизмов, электротехники (а тем более — бытовой, промышленной и военной электроники) пользователь машины уже далеко не всегда представляет, как эта машина устроена и каким образом она действует. В случае с электроникой и компьютерной техникой это уже стало практически всеобщим правилом. Очень трудно встретить пользователя компьютера, по своей профессии не связанного непосредственно с изготовлением и ремонтом компьютерной техники, который имел бы в голове хотя бы приблизительную картину устройства этого «орудия труда». От исследования реальности акцент человеческой активности сместился в сторону создания

артефактов, обновляющих и замещающих прежний предметный мир [10]. Типичным представителем этого обновленного предметного мира стал *гаджет* — компактное электронное устройство, которым человек пользуется, но о реальном устройстве которого чаще всего попросту не имеет никакого понятия. В этих условиях умение стало важнее знания, праксис возобладал над гнозисом.

Гаджет — предмет, управление которым относится всецело к ведению уровня D. И вот этот уровень становится главным. Символы, которыми и прежде была насыщена жизнь человека, никуда не делись, но стремительно оттесняются на второй план. Таков, по всей видимости, дальнейший (и уже неизбежный) путь развития человечества как вида. Уровень D, в результате создания все нарастающей массы изготовленных человечеством технических устройств, готовится занять супрематические позиции — если уже не занял их (см. схему). Прогрессивные изменения в этом отношении особенно ярко прослеживаются сейчас, при сравнении ныне живущего старшего поколения, родившегося и выросшего в эпоху до распространения гаджетов, и молодого поколения, для которых гаджеты стали неотъемлемой частью реальности. В этом выражается очевидная роль инверсивных отношений в формировании ароморфозов саморазвивающейся системы человеческой активности. По мнению П.С. Гуревича, результатом становится развивающийся на наших глазах процесс деантропологизации человека [6].

Теперь вернемся к обсуждению лингвистического аспекта. На первый взгляд он представляет собой обычный, закономерный этап поступательного развития человеческого самопознания. Но именно в тот период, когда стало возможным говорить о лингвистическом повороте в философии, в бытии самого человечества произошли более чем серьезные изменения, которые прежде всего нашли выражение в технологическом развитии, а отсюда — и в реальном соотношении иерархических уровней активности. Это не может считаться простым совпадением, тем более что интерес к языку, как к носителю смыслов, существовал в философии и прежде, не обладая, однако, такой мерой самодостаточности. Само исследование форм и средств языка, как таковое, фактически никак не связано с технологическим развитием, поскольку в своем первоначальном виде не требовало каких-либо машинных технологий, не требовало вообще ничего, кроме наличия мыслящей головы, пера и бумаги (или пергамента — до того, как бумага вошла в обиход). Следовательно, такое явление, как «лингвистический поворот», формально не зависит напрямую от достигнутого технологического уровня, хотя и состоит с ним в своеобразной и значимой связи.

Лингвистическая тематика встречалась в европейской философии практически с самого ее возникновения. Известное внимание отношениям в синтаксисе высказывал еще Платон в диалоге «Кратил» [16; 18]. Значительное количество подобных материалов можно обнаружить в трудах Аристотеля: от «Логики» до «Ка-

тегорий». В дальнейшем развитии европейской философской мысли можно выделить еще ряд подобных примеров. В частности, этой теме посвящена вся вторая часть «Логики Пор-Рояля» (1662) [1, с. 100—177]. Немало внимания уделено проблеме языка и в известном труде Леже-Мари Дешана «Истина, или истинная система» (начало 1770-х гг.) [7]. Основатель лингвистики Вильгельм Гумбольдт (1767—1835) писал более чем за столетие до выхода книги Рорти: «При анализе порождений языка представление, будто он просто обозначает предметы, воспринятые сами по себе помимо него, тоже не подтверждается... Человек преимущественно — да даже и исключительно, поскольку ощущение и действие у него зависит от его представлений, — живет с предметами так, как их преподносит ему язык» [5, с. 80]. Ему вторит Эрнст Кассирер (1874—1945): «Задача языка — не повторять те определения и различия, что уже даны в представлении, а впервые полагать их, выделять и делать доступными познанию. Это свободное деяние духа вносит порядок в хаос чувственных впечатлений, в результате чего мир опыта впервые приобретает твердые формы» [8, с. 41]. Можно найти и немало других исторических примеров; но все это не давало в те времена оснований говорить о каком-либо лингвистическом повороте в философии. Он, поворот, стал реальностью тогда и только тогда, когда в результате технологической революции возникли реальные предпосылки для нового ароморфоза, который, в рамках системы уровней моторного построения Н.А. Бернштейна, заключается в перемещении субмиссивного уровня D на супрематические позиции.

Зарождаясь на высшем, символическом уровне человеческой активности, язык затем (уже в форме знаков) функционирует на нижележащем уровне предметных действий. Языкотворчество есть символическая деятельность, пользование языком — уже, фактически, предметная. Язык напрямую отображает состоятельность бернштейновского уровня предметных действий D, тем более что формирование и обогащение языка, хотя и происходит на символическом уровне, но также непосредственно связано с предметной деятельностью, с многообразными проявлениями праксиса. И вот, вместе с этим уровнем, язык приобретает новое значение в философской рефлексии.

Язык имеет много ипостасей, и как орудие мышления, и как средство коммуникации. «... Не ради общества возник язык, — указывает З.М. Оруджев, — а общество возникло из стаи благодаря языку и правилам. Язык “создал” общество, зафиксировав во времени *правила* взаимодействия, без которых общество было бы просто невозможно. Без Слова общество снова превратилось бы в стаю» [14, с. 49]. Однако, подобно языку, и правила взаимодействия в обществе фактически составляют содержание не высшего, символического уровня; в своей идеальной, совершенной форме они стремятся к автоматизации (бессознательному исполнению) и в этом качестве представляются собой один из аспектов содержательного наполнения уровня предметных действий.



Вследствие технологического развития уровень предметных действий стал субъектом инверсивных отношений, поскольку на основании ряда причин он уже может претендовать на супрематическую позицию, формально все еще оставаясь на позиции субмиссивной. Соответственно, и содержательное наполнение этого уровня, к которому, среди прочего, относится язык, отныне может восприниматься иначе. «Лингвистический поворот» стал предвосхищением надвигающегося ароморфоза, ибо возник как отображение уловленных многими авторами тенденций, наблюдающихся в системе человеческой активности. В результате, как указывает Б.В. Марков, «из средства отображения мира и констатации положения дел, из способа выражения переживаний и чувств язык стал расцениваться как нечто самостоятельное и при этом не только неподвластное человеку, но и весьма упрямое и даже репрессивное по отношению к нему» [11, с. 7].

Как уже говорилось, язык, будучи изначально связан с символическим уровнем моторного построения, рассматривается также и как знаковая система. Для понимания сущности «лингвистического поворота» необходимо еще раз обозначить различия между понятиями «символ» и «знак». Если символ есть реальный объект, наделенный особым значением, то знак есть отвлеченный носитель значения, лишенный какой-либо самостоятельной собственной сущности. Операции с символами осуществляются, соответственно, на высшем, символическом уровне; операции со знаками — достояние уровня предметных действий.

Знак не имеет никакого отличного от знака значения [11, с. 76]. Знак — концентрированное выражение означающего, и только, и нужен он лишь для того, чтобы указывать на означаемое. Символ делает то же самое, сохраняя при этом самостоятельное и самодостаточное бытие. Например, плюс в арифметике есть знак сложения и ничего больше. А вот могильный крест — уже не просто знак, показывающий, что здесь есть погребение; он символизирует собой вполне самостоятельный предмет, наделенный собственным бытием, а именно — орудие казни, на котором был распят Иисус. При этом нередко случается так, что фактически одно и то же изображение, одна и та же графическая фигура может играть роль и символа, и знака. Допустим, латинская буква S при письме обозначает звук [s] и в этом качестве, конечно, представляет собой знак и не более того. Но если эта буква приобретает дополнительное значение, она заслуженно называется *символом*: так, при помощи буквы S в геометрии обозначают площадь фигуры, а в химии — серу.

Овладение символическим миром стало для человека решающим этапом развития; однако следует отметить при этом, что генетически символ старше знака. Знак появляется позже, как очищенное от какой-либо первоначальной сущности обозначение, привязанное к топологическому классу предметов, — и только. Знак может рассматриваться как превращенная форма символа. Операции со знаками, в свою очередь, могут быть отнесены

к сфере рассудка как к превращенной форме разума. Это соответствует выдвинутой ранее посылке, согласно которой моторный уровень D, оперирующий как предметами, так и знаками, обособился от символического уровня и стал по отношению к нему служебным, подчиненным подразделением.

Современное положение в символической сфере было достигнуто в результате длительного предшествующего развития. Как отмечает З.М. Оруджев, благодаря появлению слова мир «удваивается», причем это удвоение можно проследить уже у дрессированных животных, у которых вырабатывают условный рефлекс [15, с. 50]. Всем известны павловские условные рефлексы, когда у собаки начинает выделяться слюна на зажженную лампочку или включенный звонок, потому что ее кормление прежде сопровождалось этим сигналом. Такое «удвоение мира» на уровне условных рефлексов, когда некоторый стимул, прежде нейтральный, приобретает *особое значение*, как раз и представляет собой появление протосимвола в его дочеловеческой форме. Настоящим символом такой стимул не является: он пока еще неотрывно присоединен к данной конкретной ситуации и в отрыве от нее рассматриваться не может. Взятые в совокупности, протосимволы составляют основу доязыкового общения в животном мире. Протосимвол не составляет никаких отвлеченных понятий: он всегда конкретен и всегда означает лишь наличную ситуацию. Именно в рамках протосимволов и реализуется присущая животным организмам условнорефлекторная активность. Но в то же время само возникновение протосимвола уже означает наличие предпосылок для последующего перемещения субмиссивного моторного уровня  $C_0$  на супрематическую позицию.

Однако эти предпосылки остаются нереализованными у всех животных видов, вынужденно оказавшихся в рамках узкой биологической специализации. В то же время гипотетически прослеживая по эволюционной линии всех предков человека разумного, мы неизбежно обнаруживаем, что наши предки были, напротив, наименее специализированными существами среди своих биологических современников. Отсутствие соматической специализации породило невиданную ранее поведенческую гибкость, которая и нашла затем отражение в символическом мышлении и в языке.

Рассматривая символ как некий объект, наделенный особым дополнительным значением, мы приходим к мысли о том, что и язык возник как средство презентации особо значимого предмета. Почему речь идет именно об *особо значимом*, а не о любом возможном предмете? Дело в том, что данная логика формирования языка действует и поныне. Мир окружающих нас предметов (потенциально означаемых) поистине *безграничен* в своем разнообразии, но чтобы ориентироваться в этом мире, мы пользуемся хотя и большим, но все же *ограниченным* запасом слов-означающих. Разрешается это противоречие просто: лишь действительно значимые для нас предметы приобретают словесные обозначения. Те предметы,

которые для нас не имеют никакого значения, не наделяются и особым наименованием. Художник-колорист может назвать огромное количество неизвестных широкой публике названий цветовых оттенков, которые, с точки зрения обывателя (видящего, в сущности, ту же цветовую гамму), никакого специального обозначения не имеют. То, что для обычного городского жителя просто «трава», для ботаника — целый огромный набор биологических видов, снабженный ярлыками латинских наименований. Такую картину можно наблюдать решительно в любой сфере профессиональной деятельности или любительских увлечений. Таким образом, формирование языка в условиях вновь сложившихся, по итогам свершившегося ароморфоза, отношений ордера целиком должно быть отнесено к ведению высшего, символического моторного уровня.

Но одновременно язык не может существовать отдельно от предметной деятельности человека, от практики, что составляет уже сферу деятельности моторного уровня предметных действий D. Здесь уже царствует не символ, а знак — обозначение, не имеющее, кроме самой функции обозначения, никаких иных внешних приложений. Итак, вырисовывается траектория: протосимвол — символ — знак. Выход знака на первые позиции (или хотя бы потенциальная к тому возможность) и получил отражение в форме вышеобозначенного «лингвистического поворота». Уровень D приобретает супрематическую позицию — и один из основных объектов, которым он оперирует, перемещается вместе с ним.

По словам Б.В. Маркова, «лингвистический поворот» есть «победа структурализма над герменевтикой, как господство семиотики, в которой знаки отсылают не к символам, а к другим знакам» [11, с. 20—21]. С того момента, как эмансипированное слово приобрело самостоятельность от описываемого этим словом образа, оно существовало согласно своим собственным, чисто информационным законам бытия.

Таким образом, «лингвистический поворот» стал опосредованным отображением в философии реально происходящего этапа развития системы «человек». При этом не имеет значения, чего в данном явлении было больше: философской рефлексии или научной интуиции. В то же время исследование самого «лингвистического поворота» позволяет получить косвенные подтверждения представленной здесь модели системного развития.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Арно А. Логика, или Искусство мыслить / А. Арно, П. Николь. — М. : Наука, 1991. — 414 с.
2. Батищев Г.С. Противоречие как категория диалектической логики. — М. : Высш. шк., 1963. — 120 с.
3. Бернштейн Н.А. Физиология движений и активность / Н.А. Бернштейн. — М. : Наука, 1990. — 494 с.
4. Витгенштейн Л. Голубая и коричневая книги: предварительные материалы к «Философским исследованиям» / Л. Витгенштейн ; пер. с англ. В.А. Суровцева, В.В. Иткина. — Новосибирск : Сибир. универ. изд-во, 2008. — 256 с.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. — М. : ОАО ИГ «Прогресс», 2000. — 400 с.
6. Гуревич П.С. Феномен деантропологизации человека // Вопр. философии. — 2009. — № 3. — С. 19—31.
7. Дешан Л.-М. Истина, или Истинная система / Л.-М. Дешан. — М. : Мысль, 1973. — 532 с.
8. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер. — Т. 1. Язык. — М. ; СПб. : Универ. кн., 2002. — 272 с.
9. Леви-Стросс К. Структурная антропология. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
10. Ленк Х. Размышления о современной технике / Х. Ленк ; пер. с нем. ; ин-т «Открытое общество». — М. : Аспект Пресс, 1996. — 183 с.
11. Марков Б.В. Знаки бытия / Б.В. Марков. — СПб. : Наука, 2001. — 567 с.
12. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Собр. соч. / К. Маркс, Ф. Энгельс. — 2-е изд. — М. : ИПП, 1974. — Т. 42. — С. 41—174.
13. Матурана У.Р. Древо познания / У.Р. Матурана, Ф.Х. Варела. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — С. 182—207.
14. Николлин В.В. Машинность как всеобщий принцип воспроизводства: Онтологический аспект (онтологический аспект экспансии машины в немашинные сферы бытия) : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. — Омск : ОмГПУ, 2002. — 32 с.
15. Оруджев З.М. Природа человека и смысл истории / З.М. Оруджев ; предисл. В.А. Лекторского. — М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 448 с.
16. Платон. Кратил / Платон : собр. соч. в 4 т. Т. I / общ. ред. А.Ф. Лосева и др. ; авт. вступит. ст. А.Ф. Лосев ; примеч. А.А. Тахо-Годи ; пер. с древнегреч. — М. : Мысль, 1990. — С. 661—662.
17. Степин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различия // Постнеклассика: философия, наука, культура. — СПб. : Мирь, 2009. — С. 249—295.
18. Barnes J. Truth, etc. Six Lectures on Ancient Logic / J. Barnes. — Oxford : Clarendon Press, 2007. — P. 204.
19. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society [Electronic resource] / F. Jameson. — URL: [http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson\\_Postmodernism\\_and\\_Consumer\\_Society.pdf](http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf) (дата обращения: 24.08.2014).
20. Koopman C. Rorty's Linguistic Turn: Why (More Than) Language Matters to Philosophy // Contemporary Pragmatism. — Vol. 8. — No. 1 (June 2011). — P. 61—84.
21. Peregrin J. Linguistics and Philosophy // Theoretical Linguistic. — 1998. — № 25. — P. 245—264.
22. Rorty R.M., ed. The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method / ed. by Richard M. Rorty ; with two retrospective essays. — Chicago : The University of Chicago Press, 1992. — 407 p.
23. Szubka T. Richard Rorty and the Analytic Tradition: Radical Break or Partial Continuity? // Diametros. — № 25 (September 2010). — P. 146—158.
24. Watzka H. Did Wittgenstein ever take the Linguistic Turn? // Revista Portuguesa de Filosofia 58 (2002). — P. 549—568.

УДК 004.81:623  
ББК 68.82+88.83

ГНАТИК Е.Н.

## КОНВЕРГЕНТНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ «РАСЧЕЛОВЕЧИВАНИЯ» ЧЕЛОВЕКА

В статье обсуждаются вопросы трансформации человеческих ценностей под воздействием конвергентных технологий, создающих возможности на органическом, нейробиологическом уровне изменять человеческое сознание, служащих стимулом для разработки способов преодоления фундаментальных пределов человеческих возможностей, методов целенаправленной модификации биологической природы человека. Особое внимание в статье уделяется проблемам применения новых технологий в военном деле.

*Ключевые слова:* NBIC-конвергентные технологии, постчеловек, военные технологии, «идеальный солдат», манипулирование личностью, культурные и нравственные ценности.

Становление конвергентных NBIC-технологий\*, широта охвата рассматриваемых ими и подверженных их влиянию предметных областей — от атомарного уровня материи до разумных систем, свидетельствуют о наступлении кардинально нового этапа научно-технического прогресса, не имеющего исторических аналогов по степени влияния на человеческую цивилизацию. На нынешнем этапе развития познания, характеризующемся активным процессом взаимопроникновения, тесного переплетения науки и порождаемых ею технологий, проблема будущего человечества переходит в область социального проектирования и стратегического планирования, становясь вопросом духовного, нравственного и культурного выбора человека и человеческого сообщества.

За последние десятилетия весьма существенно изменились философские представления о человеческой природе, и представление о «вызове нового человека» не выглядит сегодня уже столь фантастическим, как прежде. Совершенствование NBIC-разработок переносит эти проблемы в конкретную прикладную плоскость: речь, прежде всего, идет о расширении физических, психологических и интеллектуальных возможностей человека. Более того, многие эксперты полагают, что именно создание «сверхчеловека» путем «расширения» нынешнего человека и является главной целью всей технологической деятельности, в то время как все остальное является лишь «операцией прикрытия». Нейроимплантанты, биоэлектронные устройства, психотропные вещества обладают возможностями изменять как физические, так и когнитивные параметры человека, способствовать его интеллектуальному, морфологическому и функциональному преобразованию. Нынешняя экспансия сциентистского, технократического сознания, готового вытеснить, разрушить «привычного нам человека», его нравственно-эстетические идеалы, заменить их на нечто «более передовое и совершенное», не

может, мягко говоря, вызвать особых симпатий. Да и «плата за блага — радикальное продление жизни, наделение новыми органами чувств и сверхспособностями — может оказаться слишком велика и для одного человека, и для всего человечества в целом» [6].

Развитие NBIC-конвергентных технологий по стихийному сценарию может повлечь за собой серьезные и необратимые последствия и, возможно, повернуть ход истории в непредсказуемое русло, поскольку их проблематика во многом сфокусирована на возможностях овладения законами развития искусственной реальности, созданной человеком, но при этом выходящей за рамки естественных возможностей его восприятия, мышления и способа бытия. В этой связи с новой остротой встает проблема модификации природы человека. Нельзя абсолютно исключить, что неудержимая активность человеческого разума, воплощенного в практически-преобразовательную деятельность, на определенном этапе своего развития не приведет к наступлению эры «постчеловека». Возможно, открытия, ожидающие исследователей на этом пути, необычайно расширят возможности науки, и границы человеческого творчества позволят ученым реализовать самые амбициозные планы. Однако нано- и когнитивные технологии открывают новые перспективы «денатуризации» человеческого организма. Например, конструирование антропоморфных роботов может привести к исчезновению различий между мыслящим существом, обладающим разумом и свободной волей, и жестко запрограммированной искусственной системой. В свете последних исследований все более нивелируется и так уже пошатнувшееся благодаря биотехнологиям привычное различие между живым и неживым. Развитие конвергентных технологий грозит полностью стереть эту грань, а такое размывание границ между жизнью и нежизнью ведет к деформации понимания жизни и отношения к ней. Ведь если нет ничего «однозначно живого», то исчезают и основные традиционные ценности, связанные с отношением к жизни. Подвергаются модификации представления об абсолютной самоценности жизни, трепетном к ней отношении (ее «святость», «благоговение» перед

\* Нано-био-инфо-когно-технологии: нанотехнологии, биологические технологии, информационные технологии и когнитивные технологии; единое альтернативное название — конвергентные. Nano-bio-info-cogno. — *Примеч. авт.*

ней, отношение к ней «как к цели, а не как к средству», запрет и осуждение убийства и т. п.).

Нано- и биотехнологизированная среда артефактов грозит до неузнаваемости изменить привычный способ бытия человека в мире. Как отметил А.И. Фурсов, «искусство сопротивления не только прошлому, но и будущему — вот что должно шлифоваться и отрабатываться» [1]. Необходимо осознание того, что «самопреобразование человека равносильно самопреобразованию общества, ибо все известные нам до сих пор основные социальные структуры и функции были обусловлены именно природой человека, что проявляется в таком социальном институте, как государство с его функциями упорядочивания и принуждения» [4]. Таким образом, технологические возможности, раскрывающиеся в ходе NBIC-конвергенции, могут спровоцировать серьезные мировоззренческие, культурные и социальные потрясения. В целом можно предположить, что земная цивилизация стоит у черты, перейдя которую, она столкнется с неизбежностью переосмысления фундаментальных ценностей, пересмотра таких базовых понятий как жизнь, разум, человек, природа, существование.

Особую тревогу вызывают последствия разработки так называемых «технологий двойного назначения». Известно, что передним краем создания и «обкатки» многих новых технологий является военное дело. Человек (уж такова его природа) воевал в глубокой древности, он продолжает воевать в наши дни и, по-видимому, будет воевать, пока существуют человеческие сообщества. Подсчитано, что за последние 5 тыс. лет истории человечества было свыше 15 тыс. войн и лишь 300 лет мира [8]. С течением времени менялись представления о типах и характере войн и армий, модифицировались системы обороны, средства и силовые методы, однако «во все времена человеческие сообщества в различных формах и ипостасях отнюдь не считали мир высшим благом» [2, с. 3]. И нынешнее время — увы, не исключение. Сегодня, как и сто, и двести лет назад, в международных отношениях доминирует ориентация на собственные (национальные и др.) интересы и на силу как инструмент их отстаивания. На современном этапе несколько не уменьшились риски кризисов, войн, насилия. Международная арена не стала более уютным и безопасным местом. По-прежнему в мире велико стремление решить крупные международные проблемы силой оружия, которое становится все более совершенным и высокоточным.

Вместе с тем, как и много лет назад, наиболее слабым звеном в вооруженной борьбе является сам человек. В этой связи специальными учреждениями и лабораториями активно изучаются возможные варианты дальнейшего усовершенствования батального искусства. Один из них — минимизация (а в идеале — исключение) непосредственного присутствия человека в театре военных действий путем создания дистанционно управляемых «машин смерти». Уже сейчас на вооружении некоторых стран числятся самолеты-беспилотники и т. п. Второй вариант — максимальная защита личного состава на основе использования новейших технологий. В настоящее время речь идет, в частности, о повышении функциональности военного обмундирования, методов контроля, повышении

прочности деталей, а также повышении уровня медико-биологического обслуживания личного состава. Третий вариант — модернизация самого человека, наделение его сверхспособностями. Известно, например, о создании в Массачусетском технологическом университете специального института (Institute of Soldier Nanotechnologies) [12], где проводятся эксперименты в ходе реализации программы по созданию «идеального солдата». Воинов XXI в. планируется снабдить улучшающим их органы наноборудованием, в частности, существенно расширить возможности имеющихся органов чувств человека и инсталлировать новые, такие, например, как инфракрасное зрение; создать на основе новых наноматериалов более совершенное обмундирование — более легкое и обладающее, например, свойствами приспосабливаться к окраске окружающей местности. Кроме этого, разработчики и идеологи полагают, что программа создания «идеального солдата» была бы неполной без экспериментов по вживлению в человеческий организм биологических, электромагнитных и химических наносенсоров. Так, документ, содержащий Нанотехнологическую национальную инициативу США, на первый план выдвигает задачу модификации сенсорных способностей солдат с помощью нейроэлектрического интерфейса для получения преимуществ в боевых действиях [13]. Помимо преумножения физической силы, адаптивных способностей, выносливости и неуязвимости военнослужащих, существует цель разработки высокотехнологичных методов воздействия «в нужном направлении» на их психику. Не секрет, что нервная система далеко не каждого человека способна справляться с тяготами и ужасами войны. Нарушение психики совсем не обязательно может быть связано, например, с получением тяжелого ранения; вполне достаточной причиной может оказаться шок, потрясение при виде убитых товарищей. Кроме того, несмотря на специальную подготовку, отнюдь не каждый солдат «с легким сердцем» может убивать других людей. Конечно, на современном этапе это сделать психологически гораздо проще, нежели несколько веков назад. Как отмечает К.С. Гаджиев, «увеличение расстояния, на котором действует оружие убийства, в значительной мере снимает проблемы моральной ответственности, угрызений совести, жалости и других неприятных для убивающего моментов. Более того, считается, что изобретение пороха и огнестрельного оружия подорвало не только социальный порядок рыцарской эпохи, но и ее этику. Именно удаленность от результатов во многом делает возможным то, что даже самый безобидный, казалось бы, человек оказывается способен нажать спусковой крючок винтовки или пусковую кнопку ракетносителя оружия массового уничтожения» [2, с. 6].

Насколько известно, проблема разрушительного воздействия обстоятельств военного времени на личность солдата и офицера была впервые вынесена на обсуждение лишь век назад, после Первой мировой войны. Военные неврозы были названы Э. Лидом «логическим и необходимым последствием реальности современного боя». Исследователь отметил, что «на этой первой индустриализированной войне техника превзошла че-

ловеческие двигательные способности. Дальнобойная артиллерия, пулеметы и колючая проволока сделали бой неподвижным, а войну — позиционной. Такая неподвижность требовала от солдата пассивности “перед лицом сил механизированной бойни”, сил, которые... делали необходимыми новые техники дисциплинирования и внутреннего контроля. На подобную ситуацию все большее число фронтовиков реагировали психическим заболеванием» [11, цит. по: 5].

На современном этапе может появиться принципиальная возможность использовать в качестве солдат людей с измененными, генноинженерно- и нанотехнологически трансформированными не только физическими, но и психологическими качествами, ведь командный состав во все времена нуждался в подчиненных, способных выполнять боевые задачи абсолютно хладнокровно, что называется, «без лишней лирики».

Не исключено, что окажется куда менее сложной задачей создать некоего биоробота, чем изменить уже имеющегося военнослужащего. Во всяком случае, известно о представлении Агентством передовых оборонных исследовательских проектов Пентагона DARPA программы «BioDesign», предусматривающей создание в военных целях искусственных биологических существ, наделенных определенными биологическими качествами и способных жить неопределенно долгий период времени. Таким образом, идеи, которые ранее можно было почерпнуть лишь из фантастических произведений, начинают всерьез овладевать умами военных инженеров. Однако, как пишет Ф. Фукуяма, возникает вопрос: что будет, «если мы действительно сможем вывести две породы людей: одну — с седлами на спинах, а другую — со шпорами на сапогах?» [7]. Совершенно очевидно, что наличие таких бойцов может кардинально изменить тактику и стратегию вооруженной борьбы. Предполагается, что искусственные организмы будут запрограммированы на генетическом уровне и смогут выполнять любые команды своих создателей.

Планируется, что формально неограниченная продолжительность их жизни станет возможной благодаря молекулам, обеспечивающим сопротивление механизмам старения. Для того чтобы эти существа вдруг не начали воевать против своих хозяев, ученые намерены разработать эффективную «систему подчинения» на уровне ДНК. То есть формирование нежелательных эмоций и мыслей планируется пресекать, и с этой целью в ДНК организма будет записана информация о его создателе. Кроме того, за этими существами будет налажен постоянный контроль, поскольку в ДНК синтетических организмов будет записываться последовательность их действий, которая может быть расшифрована. В случае выхода ситуации из-под контроля ученые планируют задействовать так называемый молекулярный выключатель, который приведет к немедленному самоуничтожению организма. Все это звучит как-то нереально, однако серьезность намерений заказчиков и разработчиков подтверждается значительными финансовыми вложениями в эту программу (6 млн долл. США), а также 20 млн долл. США в развитие синтетической биологии и 7,5 млн долл. США в исследования

по анализу генома и эксперименты по его изменению. Таким образом, то, что еще недавно существовало в виде разрозненных и бессистемных усилий отдельных исследователей, превратилось в хорошо скоординированную и финансируемую из федеральных источников деятельность сплоченной команды.

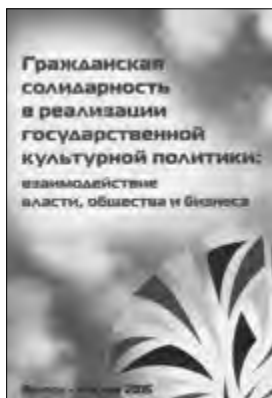
Вышеизложенное позволяет заключить, что использование био-когно- и нанотехнологий в военных целях влечет за собой непредсказуемые последствия и может представлять серьезные опасности для человечества вообще. Таким образом, исследования возможностей применения новых технологий в военной сфере в последние годы значительно расширились, и это означает, в частности, что развитие современных военных технологий не только служит обширнейшим испытательным полигоном для технологий манипулирования личностью, но и способствует снижению моральных критериев и увеличению бесчеловечности участников военного конфликта. Вполне очевидно, что военные — «люди подневольные», обязанные подчиняться приказу, и в этом смысле они — наилучший «экспериментальный материал». В связи с возможностью внедрения различного рода имплантантов в человеческий мозг возникает опасность манипуляции сознанием, в частности, на расстоянии через радиокommunikационные устройства. Воздействие может быть психическим или физиологическим, например, вызывание болевого шока или моторно-двигательной блокады. «Уже проводились эксперименты воздействия с помощью слабого электрического тока на специально смонтированный за ухом прибор для того, чтобы вывести человека из состояния равновесия (так называемая вестибулярная гальваническая стимуляция): испытуемые сначала начинали шататься, а затем падали... Такого рода электростимуляцию возможно использовать как для борьбы с депрессиями, так и как допинг или для улучшения настроения, а также для экстатического состояния» [9]. Нельзя исключить, что это может привести к созданию, по словам специалиста по биоэтике Л. Класа, «счастливых рабов с рабским счастьем» [10]. Однако, как справедливо отметил В.Г. Горохов, «даже если человек и согласен на такое вмешательство в свой организм, он не в состоянии оценить меру тех непредвидимых негативных последствий, которые могут привести к деструкции не только его организма, но и личности (при вмешательстве в нейрофизиологические процессы человеческого мозга). Этого, в сущности, не могут предвидеть и сами ученые» [3, с. 42].

Работа с нелинейными системами показывает, что во многих случаях подобные объекты ведут себя парадоксальным, антиинтуитивным образом: потянув за одну ниточку, можно неожиданно для себя вызвать целую лавину изменений. В качестве примера стоит напомнить о побочных действиях различных медикаментов. Специалисты в сфере биотехнологий сегодня нередко упоминают о «проклятии Люцифера», суть которого заключается в том, что изменение одного элемента человеческого организма с целью придания ему «сверхсвойств», приводит к риску получения абсолютно неожиданных последствий, побочных результатов, многократно превосходящих все положитель-

ные эффекты от искусственного вмешательства. Стихийно создавая новую реальность, человек не может учесть все возможные последствия, и созданная новая реальность начинает «жить своей жизнью». Этот мир мало изучен, он содержит в себе много тайн и опасностей, плохо освещены и практически не видны пути, по которым следует в нем перемещаться. Ученые могут открыть ящик Пандоры. В силу этих обстоятельств научное сообщество должно системно, всесторонне и профессионально изучать проблемы, перспективы и потенциальные опасности использования науки и технологий как способов преодоления фундаментальных пределов человеческих возможностей. Это необходимо для того, чтобы наука, эта одна из величайших надежд человечества, сегодня не оказывалась нацеленной как на косвенную и скрытую, так и на прямую и непосредственную разработку самых бесчеловечных средств научного, научно обоснованного насилия над телом и духом человека.

### Список источников

1. Будущие угрозы человечеству и России. Материалы научного семинара. Вып. № 4. — М. : Научный эксперт. — 2009. — С. 69.
2. Гаджиев К.С. Размышления о тотализации войны: политико-философский аспект // *Вопр. философии*. — 2007. — № 8. — С. 3—22.
3. Горохов В.Г. Наноэтика: значение научной, технической и хозяйственной этики в современном обществе // *Вопр. философии*. — 2008. — № 10. — С. 33—49.
4. Дубровский Д.И. Природа человека и социальные процессы // Дубровский Д.И. *Сознание, мозг, искусственный интеллект* : сб. статей. — М., 2007. — С. 254—255.
5. Кауфман Д. Интерпретация психической «нормы» и контроль над ней: психиатрия в условиях Первой мировой войны и Веймарской республики // *Болезнь и здоровье: новые подходы к истории медицины*. — СПб. : Европейский университет в Санкт-Петербурге; Алетейя, 2008. — С. 232—233.
6. Малинецкий Г.Г. Математическая история, стратегические риски и ограничения исторического прогноза // *Материалы Междунар. науч. конгресса «Глобалистика — 2009: пути выхода из глобального кризиса и модели нового мироустройства»* (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 20—23 мая 2009 г.). В 2 т. — Т. 2. — М. : МАКСПресс, 2009. — С. 414.
7. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции / Ф. Фукуяма — М., 2004. — С. 22.
8. Чертищев А.В. Массовое политическое сознание русского народа и его армии в начале века: сущность, национальные особенности // *Безопасность Евразии*. — 2006. — № 2. — С. 439.
9. Hennen L. Einsichten und Eingriffe in das Gehirn. Die Herausforderung der Gesellschaft durch die Neurowissenschaften / L. Hennen, R. Grunwald, CH. Revermann, A. Sauter. — Berlin, 2008. — S. 135—136.
10. Klass L. *Toward a More Natural Science: Biology and Human Affairs* / L. Klass. — New York, 1985. — P. 35.
11. Leed E. *No Man's Land. Combat and Identity in World War I* / E. Leed. — Cambridge, 1979. — P. 163—192.
12. Paschen H. *Nanotechnologie. Forschung, Entwicklung, Anwendung* / H. Paschen, Chr. Coenen, T. Fleischer u. a. — Berlin ; Heidelberg ; New York, 2004. — S. 110—111.
13. *The National Nanotechnology Initiative Strategic Plan*. — Arlington (USA) : National Science and Technology Council, December 2007 [Electronic resource]. — URL: [http://www.nano.gov/sites/default/files/pub\\_resource/nni\\_strategic\\_plan\\_2007.pdf](http://www.nano.gov/sites/default/files/pub_resource/nni_strategic_plan_2007.pdf) (дата обращения: 06.10.2015).



**Гражданская солидарность в реализации государственной культурной политики: взаимодействие власти, общества и бизнеса** : сборник материалов Культурного форума регионов России (Якутск — Москва, 25 сентября 2015 года) / сост., общ. ред. Астафьевой О.Н., Коротеевой О.В. — М. : ИП Лядов К.В., 2015. — 576 с. — ISBN 978-5-4465-0783-2.

Книга включает материалы Культурного форума регионов России, на котором рассматривались вопросы взаимодействия власти, бизнеса и общества в контексте гражданской солидарности (Якутск — Москва, 25 сентября 2015 года).

В статьях экспертов, ученых исследователей, руководителей сферы культуры и образования, представителей общественных советов и объединений, региональных общественных палат, а также некоммерческого сектора, практиков-управленцев, сотрудников учреждений социокультурной сферы, творческих деятелей, представляющих около тридцати субъектов Российской Федерации, многосторонне раскрываются проблемы реализации «Основ государственной культурной политики», предлагаются

пути межсекторного и межведомственного взаимодействия, делается попытка концептуализации ориентиров и выбора вектора дальнейшего развития.

В книге освещены проблемы культуры и гражданского общества, образования и воспитания, подготовки кадров управления в социокультурной сфере; анализируется состояние русского языка как основы культуры и консолидации нации, раскрываются региональные практики культурного развития регионов в контексте новых стратегических задач развития России.



## КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ РЕГИОНОВ РОССИИ ЯКУТСК - МОСКВА 2015

25 сентября одновременно на двух площадках в Якутии и в Москве состоялся Культурный форум регионов России.

В форуме приняли участие почти 800 представителей из 57 регионов России: руководители региональных органов власти, реализующих государственную культурную политику, эксперты, ученые, члены Общественной палаты РФ и общественных палат субъектов РФ.

Форум стал площадкой для межведомственного диалога: в дискуссиях и обсуждениях вопросов реализации основ государственной культурной политики совместно с работниками сферы культуры участвовали руководители сфер образования, молодежной, национальной, информационной политики. Форум прошел при поддержке Общественной палаты Российской Федерации, Совета общественных палат субъектов Российской Федерации, Министерства Российской Федерации по развитию Дальнего Востока, Министерства культуры Российской Федерации, Федерального агентства по делам национальностей, Правительства и Общественной палаты Республики Саха (Якутия), Института государственной службы и управления РАНХиГС.

Форум открылся в Якутске, когда в Москве была еще глубокая ночь, эстафета московской площадке была передана в ходе пленарного заседания, которое одновременно прошло в Якутии и в Москве в формате видеомоста. В адрес участников форума прозвучали приветственные слова от имени министра культуры Российской Федерации В.Р. Мединского, министра Российской Федерации по развитию Дальнего Востока А.С. Галушки.

Открывая московскую часть пленарного заседания форума, первый заместитель председателя Комиссии Общественной палаты Российской Федерации по культуре М.Ю. Лермонтов искренне поблагодарил инициаторов за идею форума, отметив, что «культура становится той самой мягкой силой, способной преодолеть невзгоды, испытания и мобилизовать народ».

Среди тем, которые обсуждались участниками форума, были отмечены возможности расширения доступа НКО к оказанию услуг в сфере культуры, социокультурное и экономическое развитие коренных малочисленных народов, роль семейных традиций в реализации государственной семейной и культурной политики России, духовно-нравственное воспитание детей и молодежи при реализации государственной культурной и демографической политики в регионах России, вопросы независимой оценки качества услуг в сфере культуры, подготовка управленческих кадров для социокультурной сферы, общественное участие в формировании единого культурно-образовательного пространства и патриотическом воспитании граждан.

Выступавшие сошлись во мнении, что в обществе изменилось отношение к культуре. Культура из сферы услуг становится ресурсом для консолидации, возрождения и укрепления общества. Важнейшую роль в актуализации интегративных функций культуры сыграли указы Президента РФ о проведении Года культуры и Года литературы. Ключевым моментом стало принятие Основ государственной культурной политики.

Деловая программа форума в Москве и Якутске включала в себя пленарное заседание и более двадцати мероприятий. На круглых столах, семинарах, мастер-классах, презентациях, экспертных сессиях и открытых дискуссиях всесторонне обсуждались актуальные вопросы реализации государственной культурной политики в контексте развития межсекторного партнерства и взаимодействия власти, общества и бизнеса. Это, по словам многих участников форума, позволяет охарактеризовать форум как территорию смыслов социокультурного развития российских регионов.

Как также неоднократно отмечали участники и эксперты форума, ценностью этого мероприятия является то, что сама идея организации и проведения форума исходила от общественности и экспертного сообщества.

*Журнал Российской государственной библиотеки «Обсерватория культуры» является информационным партнером Форума.*

УДК 008:303.446.23  
ББК 71.045

**ДЕЛОКАРОВ К.Х.**

## **МОДЕЛИРОВАНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ\***

В статье раскрывается проблема формирования представлений о межкультурном диалоге как предмете моделирования в социально-гуманитарном знании. Автор выявляет возможности методологического обоснования значимости межкультурного диалога для будущего цивилизации; анализирует факторы, влияющие на процессы взаимодействия культур, актуализирующих научные поиски новых моделей, направленных на снижение напряженности и устанавливающих благоприятные условия для развития.

*Ключевые слова:* культура, глобализация, межкультурный диалог, модели и моделирование, научное знание.

**А**ктуализация проблемы межкультурного диалога связана с рядом таких факторов, как: усложнение мира, вовлечение все большего числа стран, и потому людей, в мировой исторический процесс; появление новых «рукотворных» рисков (Э. Гидденс) [5], таких в частности, как глобальные проблемы современности, которые невозможно расширить без диалога культур; возрастание роли рационального начала в культуре, связанного с информатизацией общества и порожденных этим процессом новых условий бытия человека и новых смыслов.

Если кратко сформулировать те императивы, которые актуализируют проблемы межкультурного диалога, то они

\* Статья подготовлена в рамках государственного задания на выполнение НИР на тему «Моделирование конструктивных практик и технологий межкультурных коммуникаций в Российской Федерации» (научный руководитель проф. О.Н. Астафьева, РАНХиГС, 2015 г.).



# **КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ**



сводятся к тому, что процесс глобализации, резко усилив характер взаимодействия различных культур, поставил на повестку дня вопрос об умении рационально обсуждать и находить взаимопонимание между народами. В мире, где растет взаимозависимость народов, усиливаются контакты между народами, придерживающимися различных религиозных убеждений, нет иного выхода решать многочисленные проблемы, как научиться вести диалог. При этом важно, что речь идет не о диктате, а диалоге, у которого свои особенности. Упрощая, можно сказать, что не только политики и дипломаты, но и обычные люди должны проявить свои дипломатические способности, показать свою мудрость, умение слушать и слышать другого, других. Важно быть готовым к различным ситуациям и научиться жить в условиях диалога.

Принципиально значимым для будущего человеческой цивилизации в условиях динамично развивающегося глобализирующего мира является возрастание в нем роли науки и технологий в сфере культуры, как способов воздействия на качество процессов изменений. Последнее невозможно без широкого использования методов моделирования. Модель для гуманитария — это своего рода «дорожная карта», теоретическая установка, служащая основой практического преобразования реальности. При этом подобная модель — не суть жесткий алгоритм, а ценностно-мировоззренческая парадигма, которую следует творчески применять в каждой реальной ситуации с учетом ее особенностей. Несколько упростив ситуацию можно сказать, что модель не указывает единственную дорогу, а показывает общее направление развития. Поскольку сознание и знание внутренне связаны, то именно этим обусловлено влияние концептуальной модели на практику межкультурного диалога. При этом речь идет не о максималистской претензии алгоритмизации практики межкультурного диалога, а о ее общеметодологической детерминации.

Возрастание роли методов моделирования также обусловлено рядом факторов. Одним из них является резкое усложнение социальной структуры в условиях глобализации, возрастание роли человека как основного фактора многочисленных преобразований. К тому же происходит ускорение не только научно-технологического развития, но и социальных процессов, что предъявляет к человеку новые требования, связанные с умением функционировать в открытом, нелинейном мире. Таким образом, усложняется не только научно-технологический мир, но и мир культуры в целом; появляются новые модели взаимодействия, весьма противоречивые по оценке результатов такого взаимодействия [1; 2]. Отсюда актуализация проблемы межкультурного диалога и метода моделирования как инструмента не только познания, но и управления культурными процессами. Известно, что метод моделирования широко используется в науках о природе. Представляется, что он может быть продуктивен и в области межкультурного диалога.

Проблемы, которые возникают между культурами, зачастую связаны не только с тем, что происходит «здесь» и

«сейчас» между этими культурами, но и уходят своими корнями вглубь истории. В процессе коммуникации, диалога можно ставить вопрос как о решении этих проблем, так и уменьшении напряженности, смягчении противоречий и подготовки благоприятной почвы, позволяющей, с одной стороны, уменьшение возможности столкновения культур, а с другой — подготовку атмосферы для более тесного взаимодействия между ними. Задача представителей социально-гуманитарной культуры — способствовать диалогу культур, дабы имеющиеся противоречия не привели к разрастанию конфликта и столкновению культур, поскольку за этим может последовать столкновение цивилизаций. При этом важно считаться со спецификой и историей различных культурных традиций, игнорирование которых не позволит понять происходящее. Последнее особенно важно для России, которая сама представляет собой своеобразную модель глобализации, поскольку в рамках российской цивилизации «встречаются» мировые религии, многочисленные нации, культуры и традиции. Не случайно именно в рамках российской цивилизации появилась философия всеединства В.С. Соловьева. В этой связи опыт межкультурного диалога в России мог бы пригодиться и в процессе поиска новых моделей глобализации.

Специально подчеркнем, что моделирование образует самостоятельный метод, который подчиняется ряду требований: во-первых, при использовании моделей важно иметь в виду, что модели не являются непосредственной копией, зеркальным отражением действительности; во-вторых, используя модели мы должны решить ряд проблем, с которыми встретилось познание, и они не могут быть решены без построения моделей; в-третьих, следует считаться с тем, что любые модели — концептуальные «костыли», позволяющие ближе подойти к объекту изучения, познать его реальные свойства и законы функционирования, наконец, в-четвертых, следует помнить, что любая модель ценностно нагружена, поскольку выбор основных параметров модели делает человек, у которого имеются свои предпочтения, влияющие на построение модели.

Отметим, что речь идет не о материально-вещественных, а о культурологических, качественных моделях, опирающихся на социометрические, экономические, психологические, исторические и другие данные. При этом, поскольку культурологические модели носят качественный характер, то большую значимость приобретает учет позиции экспертного сообщества. Ценность подобных моделей в том, что они упрощают сложные процессы, существенно не влияя на результат. Отсюда их экономичность и гибкость. В процессе применения этих моделей можно варьировать различные параметры, чтобы решить поставленные задачи. Отметим также, что объектами культурологических моделей могут стать как отдельные подсистемы культуры, так и особенности функционирования ряда подсистем культуры, культурологического процесса в стране и даже в мире, если мы хотим соотносить те процессы, которые происходят, например в России, с теми процессами, которые происходят в мире. При этом зври-

стическое «преимущество» метода моделирования еще в том, что в процессе применения моделей мы можем, в зависимости от предварительных результатов, варьировать те или иные параметры, совершенствуя качество применяемых моделей. Следующее и важное преимущество метода моделирования в том, что в процессе применения моделей мы можем получить данные о наиболее важных факторах, влияющих на изучаемое явление.

Далее сформулируем ряд опорных пунктов, образующих основание модели межкультурного диалога, способного помочь развитию российской цивилизации. Пункт первый: стратегически важно научиться использовать интеллектуальный и творческий потенциал не только отдельных городов, например Москвы и Санкт-Петербурга, но и всей огромной России; пункт второй, без которого невозможно или очень трудно реализовать первый: необходимо еще раз возвратиться в силу ее судьбоносного значения к современной образовательной системе в России и сделать ее доступной не теоретически, а практически для всего подрастающего поколения. С этой целью следует пересмотреть результаты недавней реформы образовательной системы не для того, чтобы очередной раз подвергнуть критике Болонскую систему, а чтобы сделать высшее образование в России реально доступным для тех, кто не может платить за образование, за проживание в общежитии и т. д. Образование — основа государства, и государство, в первую очередь, отвечает за доступность образования.

Из этого вытекает третий тезис: обдумать и помочь подрастающему поколению не только пользоваться новой технологией, но и эффективно функционировать в открытом информационном пространстве, жить в потоке всевозрастающей информации, не растратив своей идентичности. Моделируя будущее, мы должны считаться не только с историей страны, ее недавним и давним прошлым. Важно иметь в виду опыт как Запада так и Востока, помня, что Россия на границе этих социокультурных миров. При этом надо, на наш взгляд, не углубляясь в ставший традиционным спор «западников» и «славянофилов», исходить из реальных проблем России в области культуры, образования и науки.

Традиционная недооценка в России культурологической сферы должна быть преодолена, если страна хочет выйти на современный уровень цивилизационного развития, поскольку речь идет не только о культуре в сфере литературы, музыки, искусства и т. д. при всей их фундаментальной значимости, но и о культуре бизнеса, культуре управления и, в конечном итоге, — о культуре Человека и общества.

Отмеченные пункты — своего рода реперные точки, образующие исходные установки, которые, в свою очередь, требуют новых моделей более конкретно раскрывающих специфику других мало вовлеченных регионов.

Естественно, можно привести и ряд других положений, которые надо учитывать, но самое главное — модель должна считаться с реальностью и ориентировать на «болевые» точки. Важно помнить, что Россия

зачастую мыслит крайностями и сегодня можно избежать этой крайности. Если выразиться более точно, то предлагаемые меры представляют собой реакцию на проблемы, порожденные динамикой социально-политических процессов в стране. Цель модели не в том, чтобы спроектировать очередную утопию, а в том, чтобы преодолеть кризисную ситуацию. Действительное осмысление причин кризиса — необходимая составляющая движения к новой, более целостной реальности. Главная цель предлагаемых мер — открыть новые возможности для развития страны, вовлекая в процесс смыслотворчества как можно больше людей, переживающих за то, что происходит в стране.

Модели межкультурных коммуникаций можно рассматривать как подсистемы моделей социальных взаимодействий. Для российского общества принципиально важно преодолеть социальную инертность и вовлечь в межкультурный диалог как можно больше участников. Публичное участие в межкультурном диалоге будет способствовать повышению статуса и ответственности личности. Тем самым в новой ситуации начала третьего тысячелетия вновь актуализируется известный призыв И. Канта: «Имейте мужество пользоваться собственным умом без подсказки» [6]. Участники диалога в межкультурных коммуникациях становятся акторами новой реальности и тем самым вовлекаются в реальный процесс жизни.

Любые модели, в том числе и культурологические, не жестки, не алгоритмичны, и в чем-то многозначны. Однако это не недостаток, а особенность, позволяющая помочь понять законы функционирования сложных, открытых процессов, в том числе процессов, связанных с межкультурным диалогом, где приходится «работать» с неоднозначными и нечеткими понятиями. В этом отношении понятие «модель» стоит в одном ряду с такими понятиями, как «информация», «система», «симметрия» и др. [13]. Методологическая продуктивность подобных понятий как инструментов познания в том, что они позволяют «проигрывать» в мысли возможные варианты развития событий и тем самым избежать грубых ошибок или уменьшить их число. Вместе с тем, модели межкультурного диалога специфичны в том плане, в котором специфична культура, поскольку если физические или математические модели применимы везде, то эффективность моделей межкультурного диалога в значительной степени зависит от глобального контекста, истории, традиции.

Возможности межкультурной коммуникации зависят от уровня рациональной культуры участников коммуникации. Эффективность подобной коммуникации, равно как и глубина постижения участниками коммуникации целей и возможностей межкультурной коммуникации, зависит от уровня культуры участников коммуникации, их способности не только к рефлексии, но и к саморефлексии, их ценностных установок. Именно в процессе рефлексии и саморефлексии более явными становятся скрытые смыслы, которые могут стать источниками споров и взаимонепонимания. Суть актуализируемых при таком подходе проблем в том, что появляется возмож-

ность преодоления ограниченности инструментального разума и нахождения более общей основы для взаимопонимания. Тем самым открываются новые грани рациональности и дискурса.

Дискурс, который происходит в обществе, должен носить общечеловеческий характер, не «заключиваясь» на споре «западников» и «славянофилов» на современный манер. Любой дискурс, в том числе и культурологический, только тогда может быть продуктивным, когда он предвзят идеологически и в нем действительно заинтересованы участники диалога. Продуктивность диалога зависит от характера постановки обсуждаемых вопросов. Основной целью диалога должно стать взаимопонимание участников диалога, а только потом достижение результатов. Доминантой дискурса должно быть взаимопонимание его участников, что может привести к снятию спорных вопросов или приблизить их решения. Доминантный дискурс ориентирован на решение преимущественно общегосударственных задач. Поэтому культурологический дискурс выступает одним из «подчиненных» форм дискурса, что естественно сказывается как на тематике обсуждаемых вопросов, так и на характере обоснования доводов участников обсуждения. Подлинная же проблема в том, чтобы сделать культурологический дискурс приоритетным в обществе, что может оказать позитивное влияние на политику, экономику и другие «несущие» сферы деятельности, поскольку, в конечном итоге, действительной реперной точкой выступает человек, от знаний и ценностей которого зависит будущее общества.

Разумеется, культурологические модели как подсистема или ядро социально-экономических моделей только тогда будут эффективными, если они опираются на реальные процессы, происходящие в той или иной отрасли, которая является подсистемой общественного организма. Отсюда критика большинства культурологических моделей, пытающихся описать поведение тех или иных подсистем общества, без учета их особенностей. Все культурологические модели можно отнести в определенном смысле к смешанным моделям, поскольку они пытаются сочетать функциональные и структурные компоненты, чтобы более целостно охватить социальную реальность.

В литературе пользуются не только языком моделей, но и языком сценариев и проектов, которые близки по целевым установкам к моделям, но имеют свои характерные черты, особенно когда речь идет о межкультурном диалоге как грани, формы, а может быть ядре социального взаимодействия. Любые модели создаются для того, чтобы улучшить сценарии конкретных действий, найти те пути, которые могут помочь избежать ошибок, улучшить ситуацию. Межкультурный диалог — не самоцель, а средство решения тех проблем, которые возникают в социальном развитии. Межкультурный диалог при этом делает акцент на гуманитарных ценностях, опирается на ресурсы, связанные со знанием истории, традиции, ценностных представлений участников диалога. Преимущество моделей межкультурного диалога в их открытости и непредвзятости,

и их цель заключается в том, чтобы участники диалога поняли друг друга и нашли общий язык. Исследователи, моделирующие сценарии межкультурного диалога, изначально должны считаться с тем, что в культуре находят отражение процессы, происходящие не только и не столько в экономике и политике, при всей их значимости, поскольку именно здесь в духовной сфере на первый план выходят проблемы ценностей, смыслов. Далее, необходимо считаться с тем, что время жизни моделей зависит от темпов социальной трансформации, динамики ценностных оснований общества. От того, насколько эти факторы учитываются в тех или иных моделях, зависят, во-первых, их прогностические возможности, и, во-вторых, их долговечность.

Исследователи, моделирующие сценарии межкультурных коммуникаций, должны считаться с тем, что культура — «сплав» истории и современности, во время межкультурного диалога может выйти на первый план не только настоящее, но и прошлое. Именно с этим связаны трудности экстраполяции моделей межкультурного диалога из одной культуры в другую. Причина трудности — в уникальности культурных ценностей народов, исторических трансформаций. Это не значит, что между различными культурными традициями нет ничего общего, естественно инварианты есть, но в межкультурных взаимодействиях важны не только конкретные аргументы, но и контекст, который не переносится из одной культуры в другую, даже если они имеют общие черты. Ситуация осложняется тем, что человеческая история не только и даже не столько диалог культур и цивилизаций, но и их столкновение и противостояние, которые зачастую выступают фоном, а в некоторых случаях явным или неявным участником межкультурного диалога. Современного человека не может не беспокоить подобная ситуация. Он пытается жить в истории вопреки прогнозам Ф. Фукуямы [9] и избежать «столкновения цивилизаций» по С. Хантингтону [12]. Именно поэтому актуализируется вопрос о диалоге вообще и межкультурном диалоге в частности. Проблема обостряется усилением влияния постмодернистского разочарования в рациональной культуре, распространением идей терроризма на планете, усилением влияния глобальных проблем-рисков на интеллектуальную атмосферу, если отметить самые масштабные трансформации, актуализирующие проблему диалога.

Межкультурный диалог, как было отмечено, является сложным и открытым процессом, ставшим предметом проблематизации многих авторов [3; 4; 8; 10]. Как показывает история, проблема в том, что культура только тогда созидательна и конструктивна, когда она опирается на проверенные историей философско-методологические ценности, а не сводится к массовой культуре. Поэтому результат межкультурного диалога зависит от того, насколько в диалоге учитывается, говоря философским языком, не только текст, но и контекст и даже подтекст. Это необходимое условие не столько для эффективного межкультурного диалога, сколько для выстраивания прочных оснований межкультурного

сотрудничества между участниками диалога. Естественно, что развлекательная, повседневная культура может и будет элементом межкультурного диалога, но для глубины и прочности всего здания межкультурного диалога нужен более прочный фундамент, который опирается на непреходящие философско-методологические ценности. При этом, речь, естественно, идет не о конкретных мероприятиях по межкультурному взаимодействию, а о стратегии, основаниях, которыми должны руководствоваться организаторы межкультурного диалога.

В этой связи несколько замечаний, не претендующих на оригинальность, но необходимых для обсуждаемой темы об особенностях диалога вообще и межкультурном диалоге в особенности. Во-первых, диалог — это не только умение договариваться по тем или иным вопросам, но и процесс творения новых смыслов, необходимых для решения спорной проблемы. Ведь в процессе диалога открываются новые грани, на первый план могут выйти новые вопросы, которые не могли предвидеть участники диалога. В этом плане любой диалог, касающийся сложных вопросов бытия человека, социальной группы, общества, открыт, и в процессе анализа этих вопросов могут рождаться новые смыслы. Тем самым диалог продуктивен не только для всех его участников, но и для культуры в целом: в процессе подобного диалога могут быть уточнены не только представления участников диалога, но и характер вопросов. Во-вторых, в умении договариваться, вести диалог сказывается мудрость человека, живущего в начале XXI в., поскольку он учел опыт истории и перешел от монологичности к диалогу и прошлому. Диалог — это умение не просто слушать, но и слышать другого. Поэтому умение вести диалог означает умение говорить с другим человеком, другой культурой не только на своем языке, но и на языке той культуры, с которой вы хотите договориться. Отсюда проблема понимания, как умение посмотреть на обсуждаемую проблему не только с одной стороны, но и с противоположной. В европейской культуре на необходимости диалога культур сделал акцент Дж. Локк, написавший работу о веротерпимости во время войны между католиками и протестантами [7].

Важно считаться с тем, что кто-то из участников диалога не хочет сознательно понять другого, поскольку в его нравственной системе ценностей нет того, что мы от него ожидаем. Человек может искренне не понимать, о чем идет речь. Он может видеть и слышать другое. Поэтому требуется время, чтобы оппонирующие стороны, ведущие дискуссию, пришли к взаимопониманию.

В то же время одна из причин взаимонепонимания — усложнение мира, появление новых форм сознания, например, языка, науки и широкое использование научных терминов и научной аргументации, тогда как наука — специализированный инструмент, доступный только специалистам, и ее язык понятен не всем. Этот один из факторов взаимонепонимания в современном мире относится не только к науке, но и ко многим другим явлениям и представляет собой часто проблему усложняющегося мира.

Диалог оказывается чрезвычайно важным в социально-гуманитарных науках и по той причине, что такие базовые понятия, как «общество», «класс», «социальная система», «информация», «глобализация» и т. д. имеют множество несовпадающих объяснений, создающих возможность самых разных интерпретаций тех или иных текстов.

Впрочем, это относится не только к социально-гуманитарным наукам, хотя именно в них они особенно явно проявляются. Хотя и в меньшей степени подобная неопределенность проявляется и в естественно-научных теориях. Например, такие понятия, как «объективность» и «истина» — одни из самых дискуссионных в методологии науки в целом. Диалог значительно затруднен там, где расхождения носят ценностно-мировоззренческий характер. Таким является знаменитый спор между А. Эйнштейном и Н. Бором.

В заключение отметим, что диалог возможен только в том случае, когда субъекты, участвующие в нем, способны говорить не только на своем «языке», но и на «языке» оппонента. Тем самым диалог предполагает, как отмечалось, умение слушать и слышать другого, когда участники диалога заранее исключают диктат одной из сторон. Диалог продуктивен тогда, когда есть доверие между его участниками. Таким образом, диалог — это не столько возможность говорить всем на одном языке, сколько умение наиболее «развитой» культуры не диктовать, а слушать и слышать других.

Диалог в социально-гуманитарной сфере осложняется ее спецификой. Известно, что открытость и возможность различных интерпретаций социально-гуманитарных процессов являются атрибутивной чертой социально-гуманитарных текстов. Нет ни одной социальной теории, которая бы не стала предметом споров и различных интерпретаций. Множественность различных толкований одних и тех же социальных, политических, философских и других процессов и диалог между сторонниками и противниками различных толкований этих процессов — основа, предпосылка развития личности и культуры. Именно от уровня развития личности и культуры участников, сталкивающихся в процессе дискурса, зависит диалог и глубина постижения сущего. Последнее не должно удивлять, если учесть, что в социально-гуманитарных науках нет общепринятого определения того, что такое научная теория в социологии или истории. Разногласия начинаются с понятия факта, который выступает основанием теории. Не продолжая перечень проблем, которые встают перед исследователем в данной сфере, отметим, что, в конечном счете, разногласия связаны с ценностно-мировоззренческими взглядами исследователей, хотя они не всегда проявляются. Ситуация осложняется тем, что многие понятия, с помощью которых формулируются различные социально-гуманитарные концепции, являются частью естественного языка со всеми вытекающими отсюда последствиями. Главное из последствий — возможность расхождений в толковании используемых понятий, нечеткость и много-

образе ассоциаций, связанных с большинством неформализуемых понятий, на основании которых формируются законы, конструируются теории социологии, культурологии и подобных им наук. Все это, — а отмеченные факторы только часть проблемы, — естественный для социально-гуманитарной культуры контекст, который усложняет однозначное истолкование самых разных текстов и суждений. И поскольку «язык есть дом бытия» (М. Хайдеггер) [11, с. 266], и сам язык дает возможность различных интерпретаций не только текстов, но и поступков, то человек начала XXI в. должен быть готов функционировать в подобном мире. Это нужно для того, чтобы различать «естественные» трудности, с которыми встречаются люди в процессе диалога и «искусственные» проблемы, создаваемые его участниками, интерпретировать те или иные суждения выгодным для себя образом. Эта одна из причин возрастания роли гуманитарной культуры в будущем. Представляется, что со временем основы межкультурного диалога станут частью школьного образования.

Все эти факторы следует принимать во внимание при концептуализации и проблематизации природы и возможностей межкультурного диалога.

#### Список источников

1. Астафьева О.Н. Взаимодействие культур: модели и смыслы // Взаимодействие культур в условиях глобализации / под общ. ред. А.Н. Чумакова, Н.М. Мамедова. — М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2010. — С. 136—144.
2. Астафьева О.Н. Время антиманифеста мультикультурализма или конкуренции альтернативных моделей? // Диалог культур в условиях глобализации: XII Междунар. Лихачевские научные чтения, 17—18 мая 2012 г. — Т. I. Доклады. — СПб.: СПбГУП, 2012. — С. 253—255.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М., 1986. — 444 с.
4. Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. — М., 1991. — 412 с.
5. Гидденс Э. Ускользающий мир = Runaway world: как глобализация меняет нашу жизнь / Э. Гидденс; [пер. с англ. М.Л. Коробочкина]. — М.: Весь мир, 2004. — 116 с.
6. Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? (1784) // Собр. соч.: в 8 т. / И. Кант. — М.: Чоро, 1994. — Т. 8. — С. 29—37.
7. Локк Дж. Опыт веротерпимости (1667) // Соч.: в 3 т. / Дж. Локк. — М.: Мысль, 1988. — Т. 3. — С. 66—90. — (Филос. наследие. Т. 103).
8. Философия в диалоге культур [Текст] = Philosophy in the dialogue of Cultures: Всемирный день философии (Москва—Санкт-Петербург, 16—19 нояб. 2009 г.): материалы / Рос. акад. наук, Ин-т философии; [редкол. (отв. редакторы): А.А. Гусейнов, С.А. Никольский, Г.Б. Степанова]. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 1302 с.
9. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Ф. Фукуяма; [пер. с англ. М.Б. Левина]. — М.: АСТ: Ермак, 2004 (Тип. изд-ва Самар. дом печати). — 588 с.
10. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас. — СПб., 2009. — 380 с.
11. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие. Статьи и выступления / М. Хайдеггер; пер. В.В. Бибихина. — СПб.: Наука, 2007. — С. 266—305. — (Серия «Слово о сущем». Т. 70).
12. Хантингтон С.Ф. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон; [пер. с англ. Ю. Новикова]. — М.; СПб.: АСТ, 2003 (Тип. изд-ва Самар. дом печати). — 603 с.
13. Штофф В.А. Моделирование и философия / В.А. Штофф. — М.; Л., 1966. — 302 с.

УДК 021.1  
ББК 78.001

ЛОПАТИНА Н.В.

## БИБЛИОТЕКА В КУЛЬТУРЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Статья посвящена трансформациям социального института библиотеки в информационном обществе. Особое внимание уделено изменениям социально-гуманитарного характера. Выявлены формальные и неформальные образцы социальных отношений, роли и статусы библиотекаря. Рассматривается соответствие формально-правовых норм неформальным социокультурным нормам, реальных практик — формальным и неформальным нормам. Изучаются явные и неявные функции библиотеки, конфликт традиционных структур и новых институциональных норм. Раскрывается роль библиотекаря и читателя в происходящих процессах.

*Ключевые слова:* библиотека, библиотековедение, социология, теоретико-социологический подход в библиотековедении, культура информационного общества, формальные нормы библиотечного дела, неформальные нормы библиотечного дела, функции библиотеки, библиотека в социальных конфликтах, институциональные нормы, социальная аномия библиотеки.

**В** исследованиях социальных и культурных процессов выделяется глобальный цивилизационный процесс, дающий название современному периоду социально-исторического развития, — «эпоха информатизации». Информатизация представляет собой глобальную тенденцию к изменению структуры и функционирования социальных систем и институтов под воздействием всемерного проникновения и усиления социально-преобразующего потенциала инновационных форматов информационного оперирования.

Изучение будущего библиотеки в информационном обществе требует акцентирования не только на технико-технологических новациях, модернизирующих библиотечные процессы. Наиболее интересны и значимы изменения социально-гуманитарного характера, связанные с реализацией основных функций библиотеки.

Рассматривая библиотеку как социальный институт, целесообразно опираться на понимание социального института как исторически сложившейся формы организации и регулирования общественной жизни, обеспечивающей выполнение социальных функций и включающей совокупность норм, ролей, предписаний, образцов поведения специальных учреждений (библиотека как организация), систему контроля.

Интеграция в библиотековедческие исследования концепции Р. Мертон [7] и развитие структурно-функционального образа библиотеки как социального института позволяют выявить совокупность специфических формальных и неформальных образцов социальных отношений, особых ролей и статусов библиотекаря. Яркими особенностями обладает и содержание социального контроля в обществе, благодаря которому библиотека обеспечивает относительную устойчивость социальных связей и отношений в обществе в целом.

В социальной структуре прошлого и настоящего библиотека реализует нормы и правила функционирования в обществе информации, знаний, нормы и правила удовлетворения информационных потребностей; сохраняет социально-ролевою цепочку «библиотекарь — читатель». Информатизация существенно корректирует общественные отношения в области функционирования информации и знаний, удовлетворения информационных потребностей. Это связано с переходом на новый виток развития инструментария информационной деятельности. В таких условиях эффективность библиотеки зависит, во-первых, от степени соответствия формально-правовых норм неформальным социокультурным нормам; во-вторых, от степени соответствия реальных практик формальным и неформальным нормам.

Специфика библиотеки в настоящее время заключается в более сильных позициях неформальных социокультурных норм, контроля не правовыми, а именно культурными механизмами: общественным мнением, моральными оценками, встречным поведением, инициативами, социальными диффузиями новаций, адаптационными процессами и т. д.

Основываясь на структурном функционализме, следует разделять явные и неявные функции библиотеки. Основная функция библиотеки как социального института выступает ее сущностной основой, элементом, сохраняющим постоянство ее деятельности, адаптирующим к внешним изменениям. Добавленная функция удовлетворяет потребностям других социальных институтов или групп. Это нередко препятствует реализации основной функции и вызывает дисфункциональное состояние.

На наш взгляд, культуроросозидающие, идеологические, образовательные, политические, культурно-просветительные, социально-управленческие и любые другие задачи библиотеки, определяемые в библиотековедении как ее социальные функции, в конкретных социально-исторических условиях оказываются или представляются более развитыми, нежели ее основные функции.

Изучение производных функций библиотеки становится более интересным для библиотековедения. Это не случайно. Р. Мертон подчеркивал, что если ограничивать изучение социального института только явными функциями, то происходит искусная регистрация уже известных систем поведения, а «открытия в области скрытых функций представляют собой больший прирост социологического знания, чем открытия в области явных функций» [7, с. 433]. Между тем именно в слабом внимании к явным функциям библиотеки и кроются многие проблемы библиотечной науки и практики.

Если рассматривать удовлетворение информационных потребностей и обеспечение доступности опубликованной информации в качестве основной функции библиотеки, а остальные функции — как следствие ее реализации, можно отметить, что в библиотеке до последнего времени не было серьезного расхождения между «реальной» и «формальной» деятельностью, несмотря на межведомственный характер регулирования библиотечного дела. Наблюдаемый сегодня крен в сторону производных функций, например, приоритет досуговой и рекреационной функции над информационной, не может, на наш взгляд, рассматриваться как дисфункция данного социального института. Это — показатель нестабильности общества, который, тем не менее, должен насторожить информационно-библиотечную науку. В данном случае речь идет не об экономической нестабильности, а той нестабильности, которая свойственна обществу, переживающему лаг между информационной культурой уходящей эпохи и новыми информационно-коммуникативными форматами.

Мы видим описанное многими социологами явление: формируется представление о том, что институт успешно функционирует, хотя «производная» функция фактически препятствует реализации основной в результате перераспределения финансирования. Социологический подход к этой библиотечной проблеме позволяет увидеть, что усиление культурно-досуговой функции реализует потребности государственного управления и экономики (т. е. других социальных институтов).

В данном случае можно говорить о стимулируемой государством подмене основной функции библиотеки производной функцией. Следуя современным интеграционным тенденциям в управлении социальной сферой, не только библиотека, но и другие социальные институты дисфункционируют вследствие именно неопределенности, трансформации функций.

Анализируя отношение наших современников к библиотеке и книге, мы увидели аналогию с результатами исследования Т. Веблена [2]. Позитивные отклики о библиотеке нередко отражают не столько способность современных библиотек к реализации основной функции, сколько символическое восприятие ее как «храма культуры». Многие участники глубинных интервью и фокус-групп, не являющиеся пользователями библиотек, не считают возможным демонстрировать индифферентное отношение к чтению и книге и отказ от библиотеки из-за нежелания прослыть «некультурным» человеком.

Дисфункция библиотеки как социального института состоит в том, что в условиях информатизации изменившиеся социальные потребности не нашли адекватного отражения в ее деятельности. Диффузия ИКТ-новаций, новых информационно-коммуникативных форматов сформировала новые модели повседневного поведения, информационные потребности нового качества.

С одной стороны, естественна и понятна дисфункция библиотеки в начальные этапы информатизации. Тогда это выразилось в неопределенности целей ее деятельности (так как появился мощный субститут — Интернет); в падении социального престижа и авторитета. Отдельные функции библиотеки трансформировались в «ритуальную», «символическую» деятельность (не направленную на достижение рациональной цели). По мнению Т.И. Заславской, «социальные функции институтов в периоды интенсивных преобразований выполняются некомплексно, некачественно» [4, с. 114]. Кроме того, информатизация предполагает длительность, многообразие и постоянство изменений информационной среды, поэтому для библиотеки трансформации постоянны, характерны и разнообразны. Это подтверждает слова В.А. Ядова о том, что «нормой бытия социальных институтов является как раз не их стабильность, а именно изменения, реагирующие на динамизм социально-экономических и иных процессов» [12, с. 40].

С другой стороны, система ведомственного управления пытается продлить традиционный социальный уклад библиотеки, оставить ее функции неизменными, что вызывает стагнацию этого социального института. Основной акцент сделан на функцию сохранения материальной культуры (самого книжного богатства и его оцифровку), в то время как общество выдвигало потребность в доступности не только материального, но и нематериального информационного и культурного наследия. Таким образом, сформировался лаг между социальной потребностью и реальными возможностями библиотеки.

Одним из показателей этого выступает особое явление: правила и нормы, составляющие основу институционализации, разделяет библиотекарь, а массовый актор (читатель) — нет. Это и находит проявление в снижении числа пользователей библиотек. Новые правила и институциональные нормы на начальных этапах формирования вступают в конфликт с традиционными структурами библиотечного дела.

Массовый потребитель выступает ведущим социальным субъектом информационной сферы, забрав у библиотекаря лидерство в определении форматов и содержании взаимодействия. Это обусловлено следующими факторами:

- приоритетом в эффекте присутствия в современных социально-информационных системах;
- информационной активностью;
- возможностями трансляции своих требований и впечатлений в различные фрагменты социального пространства (до государственной власти);
- правами публичной оценки социальной эффективности библиотеки;
- возможностями устанавливать свои неформальные правила и нетрадиционные образцы информационного поведения.

На изменение социального статуса библиотеки и библиотекаря влияют:

- упущенные библиотекарем возможности на начальных этапах информатизации;
- отставание библиотекаря от массового актора;
- адаптивные стратегии, лежащие в основе деятельности современной библиотеки;
- усиление субституциональной конкуренции (конкуренции взаимозаменяемых информационных институтов — библиотеки и книжного рынка, библиотеки и Интернета или чтения и просмотра телевизионных программ, чтения и общения с широким кругом знакомых и незнакомых людей).

В этих условиях возникает задача коэволюции [9] — «двойной обратной связи», в нашем случае — взаимных приспособлений библиотекаря и массового актора, который по сути дела вывел библиотеку из своих повседневных практик. Содержание рассматриваемой научно-практической задачи заключается не только в констатации трансформационных явлений и проблем, но и в достижении целевой совместимости стратегий и инструментария проектирования библиотечной деятельности в новых социальных, экономических, политических и культурных условиях.

Решение поставленной научной задачи предполагает ее декомпозицию, исходя из концептуальных приоритетов в построении гипотезы. С одной стороны, можно предположить, что развитие библиотеки в современном обществе определяется влиянием исключительно факторов внешней среды (социальных, технологических, экономических, политических) и происходит в рамках адаптивной модели. С другой стороны, деятельностно-активистская парадигма

социального развития [1; 3; 11; 12] позволяет выдвинуть гипотезу об определяющей роли самой библиотеки в процессах ее развития в конкретных исторических условиях, в удовлетворении социальных потребностей, которое реализует библиотека «руками» библиотекаря.

Воспроизводство библиотеки как социального института — это результат квалифицированной деятельности библиотекаря, а структура библиотечных практик создается в зоне взаимодействия смыслов, норм и власти. Не структура влияет на библиотекаря, а библиотекарь может взаимодействовать с ней или противодействовать ей, при этом происходит воспроизводство социальных отношений, обладающих актуальными характеристиками. Библиотека не только ограничивает своими структурными рамками действия библиотекаря, но и одновременно стимулирует его участие в дальнейшем институциональном строительстве, вплоть до изменения самой структуры социального института.

Основной конфликт библиотечного сообщества заключается в противостоянии двух профессиональных позиций — активно-деятельностной и адаптивной. Он пронизывает все статусные уровни (от простого библиотекаря до профессиональной элиты). Социальными регуляторами поведения профессиональных акторов выступают не нормы и типовые модели поведения в социально-профессиональной среде, а индивидуальный выбор личности, ее ценности и мотивы, которые, тем не менее, со временем образуют нормы и типовые модели поведения.

Миссия библиотекаря в ситуации институциональной аномии заключается в разрешении этого конфликта и воспроизводстве тех социальных отношений, которые лежат в основе библиотеки в новых условиях общественного развития. Перечислим перспективные, на наш взгляд, направления развития социальных отношений библиотекаря и читателя.

1. Реструктуризация классических цепочек «библиотекарь — читатель» и «библиотекарь — общество» в условиях изменения роли читателя. Ставится задача адаптации социальных систем посредством ценностных (культурных) и поведенческих изменений библиотекаря и других акторов. Библиотекарь теряет роль «гуру» и упускает из рук разрешенные обществом «веревочки» патернализма, возрастает роль инициатив читателя в продвижении новых норм и других новаций.

2. Расширение разнообразия социально-ролевых цепочек, в которые интегрирован библиотекарь: «автор — издатель — библиотекарь — читатель», «автор — издатель — государство — библиотекарь — читатель», «государство — автор — издатель — библиотекарь — читатель»; «библиотекарь — семья», «библиотекарь — школа», «библиотекарь — политические движения», «библиотекарь — местные сообщества»<sup>\*</sup>. Законное пред-

ставительство интересов автора и читателя посредством обеспечения взаимодействия между ними — принципиально новая задача библиотекаря в современной информационной среде.

3. Персонализация библиотечных технологий и полиакторность в структурировании и функционировании информационного пространства:

- трансляция изменений с микроуровня на макроуровень (ранее изменения традиционно осуществлялись «сверху вниз»);
- новые социальные роли библиотекаря в отношениях «автор — читатель» (например, исключение из цепочки издателя определяет новые функции библиотекаря);
- информационная культура как условие дилетантизма (каждый человек, владеющий инструментами трансляции информации в открытое информационное пространство, получил возможность осуществлять информационную деятельность, например, рекомендательную библиографию в Интернете, но всегда ли содержание деятельности дилетанта и профессионала имеют одинаковый результат?);
- габитус 2.0 — «система прочных приобретенных предрасположенностей» читателя к активному участию в создании и изменении контента, воздействию на единичного пользователя, на группу и сообщество в целом (контент, генерируемый пользователем (UGC), для каталогов («каталог 2.0.»), рейтинги и рекомендации в управлении фондами, краудсорсинг как источник метаданных, рекомендательной библиографии);
- читательский консьюмеризм — общественные движения, контролирующее качество библиотечных услуг со стороны потребителей в рамках социального государства и гражданского общества.

4. Дифференциация общества и государства как потребителей услуг библиотекаря (усиление участия библиотекаря в стратегической ориентации информационной инфраструктуры общества; преодоление примитивизации и архаизации социальных функций библиотекаря в государственных заданиях).

Социальные задачи современной библиотеки видятся следующим образом:

- обеспечение доступности разнообразных способов удовлетворения информационных и других потребностей, имеющих информационную природу, для потребителей всех уровней;

врач — пациент» не предполагает, что «пациент» как ситуативное воплощение массового актора будет обязательно читателем библиотеки, но его заинтересованность в ее деятельности высока: врач должен получить доступ к pertinentному информационному ресурсу, предлагающему новые методы лечения какой-либо болезни. Таким образом, не будучи непосредственно читателем, значительная часть массового актора опосредованно выступает потребителем библиотекаря, удовлетворяющего информационные потребности отдельных социальных институтов (наука, здравоохранение, право, государственная власть и т. д.) и акторов, знания и компетенции которых зависят от доступности информации.

<sup>\*</sup> Социальная роль библиотекаря в современном мире не исчерпывается взаимодействием исключительно с «реальным» пользователем библиотеки. Например, социально-ролевая цепочка «библиотекарь —



- сбалансированное (в соответствии с общественными потребностями) распределение информационных ресурсов в социальном пространстве; реализация политики равных возможностей и доступности информационного разнообразия (содержание, вкладываемое нами в понятие разнообразия, шире традиционных постмодернистских представлений о разнообразии как всех отличающихся друг от друга элементах одной системы) [5; 8].
- упорядочение социального взаимодействия, связанного с функционированием в обществе информации и знания (от личностно-психологических до макросоциальных уровней); учет интересов всех участников социально-информационных процессов;
- информационная аналитика культуры, науки, политики, основанная на изучении информационных потребностей, массивов и потоков, позволяющая определять перспективные направления развития данных социальных институтов;
- содействие социализации и продвижению гуманитарно-ориентированных типовых моделей поведения.

Предлагаемая нами трактовка понятия разнообразия подразумевает выбор личностью, социальной группой, организацией, обществом из множества информационных явлений тех, которые более всего соответствуют задачам социальной активности субъекта, особенностям его информационной культуры [6].

Категория разнообразия выступает основой «закона Лотмана — Шрейдера»: в кризисные периоды определенные пласты культуры подвергаются давлению, снижающему их естественное разнообразие за счет исчезновения «крайних элементов», резко отличающихся от среднего уровня в положительную или отрицательную сторону. Следовательно, уменьшение разнообразия, отторжение всего, что отличается от заурядности, является важным признаком кризисного состояния. По мнению Ю.А. Шрейдера, тенденция к уменьшению разнообразия есть существенный симптом кризиса культурной ситуации, а увеличение разнообразия свидетельствует о здоровье культуры [10].

На наш взгляд, современная социальная задача библиотекаря как актора информатизации состоит не просто в обеспечении доступности, а в обеспечении доступно-

сти именно разнообразия, предоставлении свободного выбора тех информационных ресурсов или той формы удовлетворения информационной потребности, которые наиболее соответствуют пожеланиям и особенностям потребителя. Значимость такого решения обуславливается тем, что разнообразие расширяет возможности выбора, выступая одним из важнейших источников развития в «обществе потребления», члены которого привыкли к вариативности.

#### Список источников

1. *Александр Дж.* Смыслы социальной жизни: культуросоциология / Дж. Александр. — М. : Праксис, 2013. — 630 с.
2. *Веблен Т.* Теория праздного класса / Т. Веблен. — М., 1984. — 368 с.
3. *Гидденс Э.* Социология / Э. Гидденс. — М. : Эдиториал УРСС, 1999. — 704 с.
4. *Заславская Т.И.* Современное российское общество: социальные механизмы трансформации / Т.И. Заславская. — М. : Дело, 2004. — 400 с.
5. *Лопатина Н.В.* Социальный и антропологический контекст информатизации современной социокультурной среды / Н.В. Лопатина, О.Б. Сладкова // Вестник МГУКИ. — 2011. — № 1. — С. 154—159.
6. *Лопатина Н.В.* Управление информатизацией: теоретико-социологический подход : монография / Н.В. Лопатина ; Москов. гос. ун-т культуры и искусств. — М., 2006. — 236 с.
7. *Мертон Р.К.* Явные и латентные функции // Американская социологическая мысль / под ред. В.И. Добренькова. — М., 1994. — С. 207—246.
8. *Сляднева Н.А.* Информационно-креативный цикл как условие антикризисного развития социума // Ученые записки. Вып. 23. — М. : МГУКИ, 2001. — С. 5—25.
9. *Урсул А.Д.* Путь в ноосферу : концепция выживания и устойчивого развития человечества / А.Д. Урсул. — М. : Луч, 1993. — 275 с.
10. *Шрейдер Ю.А.* Закон Лотмана в культурологии // Информационное общество: культурологические аспекты и проблемы : междунар. науч. конф. — Краснодар, 1997. — С. 29—30.
11. *Штомпка П.* Социология: анализ современного общества / П. Штомпка ; пер. с польского С.М. Червонной. — М. : Логос, 2005. — 664 с.
12. *Ядов В.А.* Современная социологическая теория как концептуальная база исследований российских трансформаций / В.А. Ядов. — СПб., 2009. — 138 с.

[...мнение]...

УДК 347.78  
ББК 67.404.31**ЗАСУРСКИЙ И.И.****ОБЩЕСТВЕННОЕ ДОСТОЯНИЕ И АВТОРСКОЕ ПРАВО.  
РОЛЬ ГОСУДАРСТВА И ИНТЕРЕСЫ ОБЩЕСТВА В ИНФОРМАЦИОННУЮ ЭПОХУ**

Представлен обзор развития механизмов лицензирования и защиты авторских прав, поднимается вопрос об общественном достоянии. Рассматривается роль государства в осуществлении функции агента по распространению, сохранению и приумножению культурных ценностей, знания и информации. На сегодняшний день в России попытки защитить интеллектуальную собственность и интересы индустрии ставят под угрозу свободный доступ к объектам общего культурного наследия. Автор предлагает 10 шагов по развитию общественного достояния в области культуры и науки, а также трансформации действующих норм авторского права. *Ключевые слова:* авторское право, копирайт, общественное достояние, Бернская конвенция, интернет-регулирование, гражданское право, уголовное право.

**Интересы общества**

**П**ервый закон об авторском праве — Статут королевы Анны — был принят в Великобритании в 1710 году [6]. С этого времени государственное регулирование предполагает компромисс между интересами общества в распространении информации, знаний и культурных ценностей, с одной стороны, и заботой об интересах авторов — с другой. Следует заметить, что сроки защиты, обозначенные в Статуте, были весьма скромными: в начале XVIII в. срок действия авторских прав ограничивался 14 годами.

Другими определяющими факторами в формировании авторского права изначально являлись потребность в цензуре и защита бизнеса издателей (механизмы лицензирования). Однако исторически и содержательно интерес общества все же занимал первое место, защита авторства (права атрибуции) — второе, а бизнес — третье. Этой защиты оказалось достаточно не только для авторов, но и для инноваторов времен индустриальной революции, впрочем, даже в случае с техническими изобретениями главным достоинством срока охраны было то, что он быстро заканчивался. После этого начинался период резкого бурного роста числа усовершенствований и скорости внедрения новшеств, как это произошло с паровым двигателем Ватта.

**Злоупотребления и издержки авторского права**

Со временем ценность информации и знаний все возрастала, законы об авторском праве становились строже, а сроки его защиты увеличивались. В современных условиях развития Интернета и информационно-коммуникационных технологий обязательная для всех Бернская

конвенция, принятая в XIX в., безнадежно устарела, она не отвечает интересам ни авторов, ни общества, ни нового бизнеса. Но она до сих пор выгодна крупным международным корпорациям и отдельным странам-экспортерам контента, которые, естественно, не хотят расставаться с высокими прибылями.

Более того, во многих странах требования по охране произведений давно перешагнули обозначенные в конвенции сроки. К настоящему моменту корпорации в разных странах успешно провели законы, увеличивающие сроки охраны авторских прав до 70 лет, а в некоторых и на более длительные периоды (95 лет в США для служебных произведений, 99 лет в Мексике, 75 лет в Гондурасе и Кот-д'Ивуаре).

В 2010 г. Россия призывала международное сообщество реформировать механизмы охраны авторских прав, которые являются нереализуемыми в современных условиях, но при этом тормозят развитие общества, углубляют информационное неравенство и препятствуют распространению знаний. Однако это предложение не было принято к рассмотрению. Политика в наиболее развитых странах сегодня во многом контролируется медиакомпаниями, по совместительству — крупнейшими правообладателями, и ни один западный политик не смеет сегодня всерьез обсуждать законы, которые могли бы вызвать противоречия с ними. Сейчас же, именно в силу наметившегося раскола в мировом сообществе, у России снова есть шанс добиться реальных успехов в вопросах реформы законов и сроков охраны авторских прав.

**Государственная политика**

Особую роль России в процессе реформирования законов об авторском праве в немалой степени

обуславливает советское прошлое — эпоха, когда все коллективные и служебные произведения науки и искусства принадлежали народу (посредством государства, студий, издательств и других государственных организаций). Именно поэтому вопрос об общественном достоянии стоит считать не только правовым, гуманитарным и экономическим, но в первую очередь нравственным и политическим. Ведь общественное достояние — это драгоценное культурное наследие, созданное в СССР и принадлежащее всем гражданам бывшего СССР. Миссия государства в новых условиях информационной эпохи состоит в осуществлении функции агента по распространению, сохранению и приумножению культурных ценностей, знания и информации. Особая роль России как наследника и правообладателя СССР состоит в обеспечении широкого и равного доступа бывших граждан Советского Союза к его ценностям безотносительно их правового статуса. Охрана интересов бизнеса должна отойти на второй план по отношению к этому основному благу, без которого общество знания сформировать нельзя.

### Традиционная индустрия за традиционные бизнес-модели

Последние законодательные инициативы в России основываются, однако, на обратных установках, а попытки защитить интеллектуальную собственность и интересы индустрии ставят под угрозу свободный доступ к объектам общего культурного наследия, лишают российских граждан возможности поделиться лучшими образцами советского искусства, пополнить свой культурный багаж и познакомить детей с историей столь важного для нашего государства пе-

риода. Такой поход постепенно разрушает страну, стирает национальное прошлое из народной памяти.

Причина столь активного сопротивления инициативам по реформе законодательства об авторском праве и успех консервативных законопроектов объясняются неготовностью традиционной индустрии контента работать в современных реалиях. Вместо освоения новых источников дохода, которые при растущем информационном потреблении могли бы выйти на новый уровень, бизнес стремится сохранить существующие модели и продолжает битву за ускользающие прибыли.

Такой подход характерен и для других государств, особенно обладающих развитой, давно сформированной индустрией, приносящей колоссальные прибыли. Так, доходы США от авторских прав составляют, по оценкам экспертов, более 168 млрд долл. США, что превышает доходы от такой статьи, как поставка вооружений. В Америке периодически возникают инициативы по ужесточению законодательства, однако антипиратские законы не устояли против мощной волны общественных протестов, поддержанных крупнейшими транснациональными IT-компаниями [1].

Международный опыт свидетельствует: новаторские подходы к проблеме могут принести гораздо больше экономической выгоды, чем слепое сопротивление любым переменам. Особенно показателен пример индустрии книгоиздания США: если верить статистике, книги генерируют больше прибыли, когда переходят в общественное достояние [7].

Наша страна пока не спешит перенимать чужой опыт, и сейчас отечественное антипиратское законодательство создает критическую уязвимость для инфраструктуры российской экономики знания и интернет-бизнеса. «Победа» традиционной индустрии, которая ставит практиче-

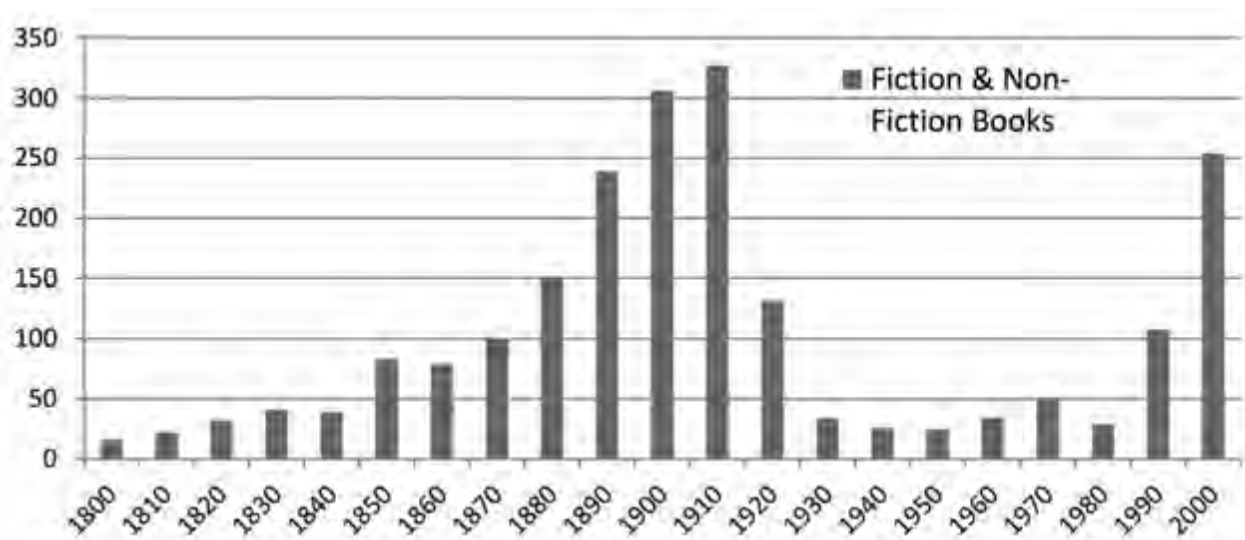


Диаграмма.

Статистика Amazon о переизданиях: на чем зарабатывают издатели.

На диаграмме — число новых переизданий книг в зависимости от даты создания (книги, изданные до 1923 г., в США находятся в общественном достоянии) [7]

ски любой ресурс под угрозу немедленного закрытия на законных основаниях, грозит медиабизнесу значительными потерями.

### Выход есть

Сегодня еще не поздно исправить ситуацию, для этого необходимо лишь несколько по-другому расставить приоритеты: конечно, государство должно заботиться о защите авторских прав, однако есть и более важная цель — обеспечение доступности общественного достояния для всех граждан Российской Федерации и бывшего СССР.

Верховный Совет Российской Федерации в 1993 г., в процессе принятия «Закона об авторском праве», сократил пространство легального доступа. Позже, задним числом, срок охраны авторских прав был увеличен на 20 лет, и многие произведения, которые к тому моменту легально находились в статусе общественного достояния, вновь оказались под защитой.

Сейчас Россия имеет все шансы и возможности радикально улучшить ситуацию в сферах науки, культуры и образования и закрепить на мировой арене лидерскую позицию прогрессивного и открытого государства. Все международные договоры разрешают модификацию национального законодательства, если только оно не предполагает ограничения охраны для произведений и авторов других стран. Это значит, что путь открыт и ситуация требует продуманной программы действий и внимания со стороны правительства.

## ПРОГРАММА ДЕЙСТВИЙ

### Шаг 1. Дискуссия

Начать необходимо с широкой дискуссии об основах государственной политики в сфере авторского права и общественного достояния в информационную эпоху с привлечением передового международного опыта и тщательным изучением текущей ситуации. Идеальной площадкой для дискуссии может стать конференция в Москве под эгидой Сколково, Российской государственной библиотеки и Государственной публичной научно-технической библиотеки. Для обеспечения дискуссии необходимо организовать проведение экспресс-исследований по ключевым проблемам режима охраны авторского права, которые выявят наиболее острые моменты, требующие пристального внимания.

### Шаг 2. Общественное достояние СССР

Для возвращения советского наследия российскому народу необходимо внести изменения в законодательство. В ст. 6 Федерального закона № 231-ФЗ «О введении в действие части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации» [5], предполагающей переход

в режим общественного достояния созданных в СССР произведений, срок охраны которых (25 лет) истек ко времени принятия Закона об авторском праве 1993 г., во фразе «Сроки охраны прав, предусмотренные статьями 1281, 1318, 1327 и 1331 Гражданского кодекса Российской Федерации, применяются в случаях, когда пятидесятилетний срок действия авторского права или смежных прав не истек к 1 января 1993 года» достаточно исправить слово пятидесятилетний на двадцатипятилетний. А во фрагменте «Авторское право юридических лиц, возникшее до 3 августа 1993 г., т. е. до вступления в силу Закона Российской Федерации от 9 июля 1993 г. № 5351-1 “Об авторском праве и смежных правах”, прекращается по истечении семидесяти лет со дня первоначального обнародования произведения, а если оно не было обнародовано, — со дня создания произведения. К соответствующим правоотношениям по аналогии применяются правила части четвертой Кодекса. Для целей их применения такие юридические лица считаются авторами произведений» исправить «по истечении семидесяти лет» на «по истечении двадцати пяти лет».

### Шаг 3. Общественное достояние государства

Если создание произведений оплачивается за счет государственного бюджета, то логично, чтобы продукты творческой деятельности находились в открытом доступе. Введение режима общественного достояния для всех произведений авторских и смежных прав, созданных за счет государства на территории СССР в период до вступления в силу части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации, следует дополнить изменением ст. 1298 действующего Гражданского кодекса в том же направлении: объекты авторских и смежных прав, созданные за счет госбюджета, переходят в общественное достояние.

Повышение уровня образования и культуры населения должно быть поставлено выше задачи генерации дополнительных доходов для организаций культуры и науки, финансируемых за счет государства. Именно оно обязано позаботиться о своих гражданах: дать им право на культурное развитие и обеспечить свободный и бесплатный доступ к общественному достоянию в сети Интернет.

### Шаг 4. Общественное достояние музеев, архивов, библиотек и фондов

Тем же целям должна послужить отмена ограничений на воспроизведение объектов, хранящихся в музеях (ст. 36 закона «О музейном фонде» [3]), как противоречащих международным принципам авторского права и положениям Гражданского кодекса РФ (ст. 1282).

Оцифровка материалов из библиотечных фондов (а значит, и скорейшее распространение книг) обеспечит внесение изменений в закон «Об обязательном экземпляре

ре документов» [4] с требованием предоставления его в цифровой форме. Для этого необходимо также ограничить 10 годами мораторий на перевод в электронный формат новых произведений, что снимет все запреты на оцифровку работ, которым больше десятилетия. Приоритетными задачами для музеев должны стать создание цифровых архивов и открытая публикация в них всех письменных фондов в распознаваемом и эстетически привлекательном виде.

### Шаг 5. Обеспечение доступа к культуре и знаниям

Оцифровка и предоставление доступа к общественному достоянию — одна из главнейших миссий государства в информационную эпоху. Его задача состоит в формализации программы и интеграции интересов и возможностей всех государственных учреждений и институтов для синхронной реализации новых направлений государственной политики в области авторского права. Таким образом, главным инструментом преобразований станет скоординированная федеральная политика, которая потенциально способна принести колоссальный эффект. Перспективы широки: например, можно обязать каждую кафедру страны перевести на русский язык по 50 научных книг, права на которые выкупаются без ограничений по числу электронных копий (издатели платят только авторский гонорар по тиражам). Огромным вкладом в культурное развитие российского общества может стать организованный выкуп всех прав на произведения живых классиков советской и русской культуры для перевода их произведений в режим открытого доступа.

### Шаг 6. Реформа авторского права в России — гражданское законодательство

Безусловно, цели обеспечения граждан бесплатным доступом к произведениям науки и искусства требуют внесения ряда поправок в гражданское законодательство:

- необходимо сократить срок охраны произведений до минимально допустимого по Бернской конвенции — 50 лет с года смерти автора (для фильмов — с момента создания);
- сформировать публичный реестр для произведений, авторские права на которые охраняются в особом порядке (ведение реестра должно перейти к Федеральному агентству по правам интеллектуальной собственности на основе уже имеющихся в министерствах разработок; внедрение процедуры принудительного досудебного разрешения споров — удаление по запросу в случае добавления в реестр без премодерации контента);
- для произведений, не внесенных в реестр, должна осуществляться процедура принудительного досудебного разрешения споров посредством извещения о претензиях (опыт Чили и Канады);
- внедрение доступа к знаниям и культурным ценностям должно стать мерилем эффективности работы органов

государственной власти, учреждений культуры и государственной культурной политики;

- свободные лицензии Creative Commons необходимо принять в качестве правового стандарта для научных публикаций;
- должны быть предложены формы «справедливого» использования (*faire use*), которые предусматривали бы реализацию прав доступа к объектам авторских и смежных прав и не нарушали законодательства;
- обход ограничений копирования следует легализовать (ст. 1299 ГК РФ), нет смысла проводить через законодательные органы сбалансированные и разумные законы об авторском праве, если в то же время мы позволяем транснациональным корпорациям писать свои собственные законы и осуществлять их с помощью специальных технических средств; необходимо запретить использование систем ограничений копирования, лимитирующих законные способы использования произведений, в рамках законодательства о правах потребителей;
- вся информация государственных органов Российской Федерации должна быть переведена в режим общественного достояния (секретные документы не охраняются авторским правом, они защищены законом о гостайне).

### Шаг 7. Реформа авторского права в России — уголовное законодательство

Внесения некоторых изменений требует также Уголовный кодекс Российской Федерации [2]. Состав преступления, предусмотренный ст. 146 УК РФ («Нарушение авторских и смежных прав»), должен быть перенесен в гл. 22 УК РФ («Преступления в сфере экономической деятельности»), а правонарушения по указанной статье — переведены в категорию уголовных дел частного обвинения. Кроме того, такие преступления нужно квалифицировать как деяния небольшой или средней степени тяжести (сейчас они попадают в категорию «тяжкие»).

### Шаг 8. Московская конвенция по авторскому праву

Действующую Бернскую конвенцию невозможно модернизировать, поскольку ее изменение требует единогласного одобрения, а США и Великобритания, очевидно, заявят о своем протесте. Однако реформу международного договора поддержит большинство стран Восточной Европы, Азии, Африки и Латинской Америки, а потому необходимо выработать новое международное соглашение, учитывающее реалии информационной эпохи, в которую старые подходы больше не могут удовлетворять потребностям общества.

Россия должна стать инициатором нового соглашения на основе Всемирной конвенции об авторском праве (Женевская конвенция, принятая под эгидой ЮНЕСКО), основными императивами которой станут:

- введение обязательной регистрации охраняемых произведений (для облегчения судебной процедуры) и их депонирования в международном реестре коммерческих прав;
- сокращение сроков охраны до 25 лет с момента создания произведения;
- разрешение продления срока охраны, но не более чем на 50 лет;
- введение разных сроков охраны для разных видов интеллектуальной собственности (охранять научную монографию так же долго, как, например, мультфильмы «Диснея», бессмысленно);
- максимальное расширение сферы национальных изъятий для развивающихся стран.

### Шаг 9. Конференция по авторскому праву и интернет-регулированию

Для правильной оценки ситуации и понимания сформировавшихся потребностей необходимо организовать обсуждение среди экспертов и заинтересованных лиц: специалистов российских и зарубежных интернет-компаний, экспертов в сфере авторского права и интернет-регулирования, культуры и науки, представителей научного и библиотечного сообщества, органов государственной власти, региональных правительств, Совета Федерации и Госдумы, общественных организаций и Совета по правам человека, а также международных экспертов.

Главной темой конференций должен стать вопрос о том, как обеспечить свободу научной коммуникации, доступа к знаниям и культурным ценностям в эпоху перехода к информационному обществу с главным фокусом на развитие научной коммуникации, авторские права и интернет-регулирование.

### Шаг 10. Создание реестра общественного достояния

Для ограничения неблагоприятного влияния жесткого интернет-регулирования в сфере авторского права и для сокращения возможностей злоупотребления законом необходимо срочно начать подготовку проекта, сбор информации, формирование технической платформы, которые позволят создать реестр общественного достояния, в основу которого будут положены следующие принципы:

- участие групп добровольцев через фонд «Викимедиа», управляющий русской «Википедией»;
  - внесение в отдельную директорию реестра всех прав на служебные произведения советской эпохи;
  - интеграция с государственными программами по пропаганде чтения и продвижению русского языка в мире;
- заключение соглашений о сотрудничестве и информационном обмене с крупнейшими владельцами оцифрованных коллекций, включающих в себя произведения в режиме общественного достояния;
  - максимальное включение самих произведений в реестр, в том числе гиперссылки и размещение образцов произведений искусства.

В настоящее время у России есть реальный шанс стать передовым государством, демонстрирующим всему миру пример заботы о культурном и интеллектуальном уровне развития граждан, умение адаптироваться к новым условиям и открытость переменам, которые несет с собой век высоких технологий. Развитие Интернета уже не остановить, и если законодательство об авторском праве делает преступником почти каждого гражданина страны, стремящегося познакомиться с научными и культурными достижениями, то, вероятно, подход к такому законодательству должен быть пересмотрен.

### Список источников

1. Новых SOPA и PIPA не будет: в Конгрессе США не собираются обсуждать суровые антипиратские законы [Электронный ресурс] // Технологии. — 2012. — 25 дек. — URL: <http://hitech.newsru.ru/article/25dec2012/nosoparipa> (дата обращения: 01.10.2015).
2. Уголовный кодекс Российской Федерации (УК РФ) от 13.06.1996 № 63-ФЗ [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.consultant.ru/popular/ukrf/> (дата обращения: 01.10.2015).
3. Федеральный закон от 26.05.1996 № 54-ФЗ (ред. от 23.02.2011) «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_10496/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/) (дата обращения: 01.10.2015).
4. Федеральный закон от 29.12.1994 № 77-ФЗ (ред. от 05.05.2014) «Об обязательном экземпляре документов» [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_5437/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5437/) (дата обращения: 01.10.2015).
5. Федеральный закон Российской Федерации от 18 декабря 2006 г. № 231-ФЗ «О введении в действие части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации» [Электронный ресурс] // Российская газета. — 2006. — 22 дек. — URL: <http://www.rg.ru/2006/12/22/kodeks-vvedenie-dok.html> (дата обращения: 01.10.2015).
6. Copyright Act 1709 [Electronic resource]. — URL: [http://en.wikisource.org/wiki/Copyright\\_Act\\_1709](http://en.wikisource.org/wiki/Copyright_Act_1709) (дата обращения: 01.10.2015).
7. Heald P.J. How Copyright Keeps Works Disappeared [Electronic resource] // Social Science Research Network. — URL: [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2290181](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2290181) (дата обращения: 01.10.2015).

# non/fiction№17

## 17 Международная ярмарка интеллектуальной литературы 25–29 ноября Центральный дом художника [moscowbookfair.ru](http://moscowbookfair.ru)

Раздел  
гастрономической  
книги

Кулинарные книги  
Встречи с популярными авторами  
и блоггерами  
Лекции и мастер-классы  
«Гастрономические маршруты»:  
страноведение и путешествия

Детский  
раздел

Лучшие книги детских издательств  
Встречи с писателями  
Выставки книжной иллюстрации  
Комиксы, игры-квесты  
Фильмы и конкурсы  
Площадка «Территория поэзии»

Книжная  
антикварная  
ярмарка

Антикварные книги, букинистика  
Гравюры, литографии, карты  
Фотографии, автографы  
Альбомы, энциклопедии

Vinyl Club

12 Музыкальная ярмарка  
Виниловые пластинки и компакт-диски  
Винтажная аппаратура и аксессуары  
Музыкальная литература



УДК 781.6  
ББК 85.317.41

**ВЕРБА Н.И.**

## **«DAS DONAUWEIBCHEN», «ДНЕПРОВСКАЯ РУСАЛКА» И «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»: ГРАНИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО И АРХЕТИПИЧЕСКОГО**

Статья посвящена рассмотрению способов музыкальной реализации архетипических образов в операх «Das Donauweibchen», «Днепровская Русалка» и «Волшебная флейта». В анализе особое внимание уделяется следующим аспектам: драматургии, оркестровке, общим композиционным принципам, идейно-смысловым константам опер, их интонационной сфере, особенностям музыкальных и вербальных портретов героев. Сравнение характеристик основных персонажей в операх Ф. Кауэра, С.И. Давыдова и В.А. Моцарта позволяет сделать выводы об обусловленности развитых интертекстуальных связей между произведениями архетипичностью исследуемых образов.

*Ключевые слова:* оперный жанр, архетипические образы, интертекстуальные связи.

**Ф**еерия «Дева Дуная» К.Ф. Генслера — Ф. Кауэра, тетралогия о Русалке К. Кавоса — С.И. Давыдова, с одной стороны, и мистерия В.А. Моцарта «Волшебная флейта», с другой, несмотря на очевидную разность, имеют множество точек пересечения. В числе таковых отметим общую «родину»: «Das Donauweibchen», ставшая основой для русской «Днепровской Русалки», была создана, как и «Волшебная флейта», в Вене. Кроме того, они родились приблизительно в одно и то же время — «Волшебная флейта» в 1791 г., «Das Donauweibchen» — в 1792 году. Обе оперы впервые были поставлены в Вене и находятся в рамках одной национальной музыкальной традиции.

Однако не только географические и временные факторы определяют интертекстуальные параллели между опе-



**В ПРОСТРАНСТВЕ  
ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**



рами. В числе основных аргументов следует рассматривать архетипические образы произведений — Гульды (Лесты в русскоязычной версии) и Зарастро, Рыцаря Альбрехта (Видостана) и Тамино, Ларифари (Тарабара) и Папагено, которые интуитивно облекались авторами в схожие вербальные и музыкальные «одеяния». Названные персонажи, на наш взгляд, имеют все основания претендовать на статус архетипических. Так, образ морской девы, органично соединяющий в себе романтическую и властную, человеческую и «иную», дарующую и опасную сущности — обрел огромное количество воплощений в мировой культуре, в целом, и музыкальном континууме XIX в., в частности [2; 6; 7]. Мудрый властитель, частной «реинкарнацией» которого является Зарастро в «Волшебной флейте», также являет собою древний, поистине архетипический образ [17], утвердившийся и в так называемом коллективном бессознательном, и в различных художественных версиях. Важно подчеркнуть то, что между Зарастро и Гульдой (Лестой) существует вполне определенная семантическая связь, обусловленная их социальным статусом в сюжете: оба облечены властью, оба — правители, что и служит причиной сходства этих образов в «Волшебной флейте» и «Днепровской Русалке». Образ юноши, которому для достижения своей цели необходимо выдержать целый ряд испытаний, находит свои воплощения в Рыцаре Альбрехте (Видостане) и Тамино, что, в свою очередь, является важным условием параллелей между ними. Общеизвестно, что названный образ уходит корнями в мифологию и фольклор, а также имеет многочисленные случаи запечатлений в различных искусствах. Наконец, архетипический образ шута

претворен в двух комических персонажах рассматриваемых опер — это Ларифари (Тарабар) и Папагено: схожие ипостаси также определяют множественные связи между героями.

Переклички между «Волшебной флейтой» и «Днепровской Русалкой» обретают особую отчетливость, если внимательнее всмотреться в образы главных героев. Так, в тетралогии Русалка берет на себя функцию поистине королевскую, прощая Видостана и соединяя навеки с Милославой. Здесь, на наш взгляд, налицо сходные с Зарастро функции — судить и миловать, воздавая каждому по заслугам. Финальные сцены второй и четвертой частей русской русалочьей эпопеи представляют собой выразительные инсталляции такого статуса Лесты (табл. 1).

В приведенных фрагментах финалов свадебный мотив, занимающий важное место в структуре сюжетов о морских девах [5], обретает новые, поистине сакральные смыслы. Следует отметить, что данный мотив как эквивалент торжества свершившейся справедливости может рассматриваться и как действие непреложного закона мифа, о котором чрезвычайно ярко и емко высказался Е.М. Мелетинский: «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет, в принципе, главнейший внутренний смысл всякой мифологии, в том числе архаической» [12, с. 205].

Отметим, что впоследствии никакая другая опера на русалочью тематику не будет завершаться счастливым

Таблица 1

Тетралогия «Днепровская Русалка»: вторая часть Авторы: Ф. Кауэр (вставные номера К. Кавоса) и К.Ф. Генслер (перевод Н.С. Краснопольского)	Тетралогия «Днепровская Русалка»: четвертая часть Авторы: К. Кавос и А.А. Шаховской
<p><i>Видостан (падая на колени):</i> Я надеюсь на твою великодушие, ожидаю примирения и прощения. <i>Леста (принимая его в свои объятия):</i> Так, я тебя прощаю. Живи щастливо с своею супругою, которую возвращаю я тебе в моем царстве, где брак твой должен вторично торжествоваться... &lt;...&gt; <i>Леста и русалки:</i> Спокойно, щастливо живите, Друг друга искренно любите! <i>Хор:</i> Будь наша защита, храни нас от бед; Внемли наши клятвы, внемли наш обет: Мы все тебя любим и все тебя чтим, Твои мы уставы всегда сохраним [9, с. 148, 152].</p>	<p><i>Леста:</i> Так, и я надеюсь, сей урок научит тебя быть добрым супругом... <i>Видостан:</i> Клянусь... <i>Леста:</i> Прошедшая твои горести для меня вернее твоих клятв, но не будем их напоминать. Я перенесла сюда твою супругу и Князя Славомысла для празднования твоего с ними соединения... &lt;...&gt; <i>Хор:</i> Супругов страстных съединенье Мы будем праздновать в сей час Забудем бывшая мученья, Да радость царствует меж нас.  Князь Видостан и Милослава, Ваш век в блаженстве процветет, И вашего Княженья слава, Хвалою наполнит целый свет [16, с. 136—139].</p>

восоединением героя *не с русалкой*, а с ее соперницей. В подобном окончании очевидна указанная Мелетинским *космизация хаоса*, и основной творческой силой такового упорядочивающего процесса выступает Русалка. Данный абстрагированный от личных пристрастий аспект образа впоследствии будет фактически нивелирован в многочисленных русалочьих сюжетах XIX в.: причиной этого является исключительно драматическая плоскость толкования русалочьих мифов в культуре романтизма, что созвучно мировоззренческим константам эпохи [3]. Так, в течение последующих реставраций образа морской девы в оперной литературе XIX в. она перемещается из *объективной* плоскости в *субъективную* и приобретает выраженные лирико-психологические и трагические оттенки. Если Русалка Кауэра и Генслера, Кавоса и Давыдова, Краснопольского и Шаховского выступает как справедливая властительница, носительница высшей силы, и эта объективная сема образа имеет в «Деве Дуная» и тетралогии такое же важное смысловое и драматургическое значение, как и личные взаимоотношения героини с ее возлюбленным [8], то в последующих оперных версиях сюжета основное внимание композиторов и авторов либретто сосредоточивается на личной драме героини, социальной подоплеке этой драмы, мотивах мести героини неверному возлюбленному за погубанное чувство или же мотивах поистине христианского прощения ею своего избранника [4].

Художественный континуум рубежа XVIII—XIX столетий (в котором создавались и «Дева Дуная», и последовавшая за ней русская тетралогия о Русалке), разумеется, еще испытывал влияние наследия прошлого века с его ясной, «классической» картиной мира, и вполне возможно, что такое стремление авторов вывести сюжет из сферы личностной в надличностную — это отголоски того же «классического» миропонимания, частным случаем про-

ными выше «свадебными» финалами второй и четвертой частей русалочьей тетралогии. Речь идет о восьмой картине второго действия, в которой Зарастро в той же «свадебной» ситуации вознаграждает Тамино и Памину, благословляя союз после пройденных ими испытаний:

*Как только Тамино и Памина проходят сквозь водопад, скалы поднимаются вверх, расступаются в стороны и обнажают широкую лестницу, ведущую в ярко освещенный, дышащий гостеприимством храм. Народ, Зарастро и жрецы находятся наверху.*

*Народ, Зарастро, жрецы: Привет! Привет! С победой вы пришли. В борьбе друг друга вы нашли! Достояна храбрая чета, о да! О да! В храме брак свой сочетать! [13, с. 190—191].*

Закономерны и симптоматичны в этой связи сходные модусы музыкальных высказываний Лесты и Зарастро. Роль справедливого судьи, которую играет Русалка в тетралогии, основывается на кровной связи героини с природными стихиями, а значит обладании (как и у Зарастро) *тайными знаниями*. Являясь своего рода персонификацией водной силы — одной из самых могущественных в мироздании — Русалка как будто облечена властью даровать героям оперы то, чего они в действительности заслуживают. Это одна из определяющих, онтологически обусловленных сем образа, тесно смыкающаяся с этической проблематикой. В тетралогии авторами уделено соответствующее внимание рассматриваемому аспекту героини. Процитируем одну из многих выразительных «деклараций» мощи Русалки (пример 1), в которой композитор использовал интонационный словарь, свойственный архетипическому образу: в упругой и широкой интервалике, обилии нисходящих, «утвердительных» ходов явно слышна именно *повелительница*.

Пример 1 [15, с. 7]

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных систем. Каждая система содержит ноты и соответствующие им слова. Стиль — классический вокальный. Ключ — G (два диэза), метр — 4/4. Темп — умеренный.

явления которого в художественной практике выступает архетипический образ мудрого и справедливого правителя и его персонификация в облике Зарастро.

В этой связи уместно будет привести в пример одну из сцен «Волшебной флейты», имеющую прямые и чрезвычайно «говорящие» интертекстуальные связи с процитирован-

В этом же стиле исполнены и полновесные, облеченные могуществом и неземной силой реплики Зарастро: повеления волшебника способны отворить двери храма! В приведенном фрагменте без труда можно идентифицировать те же широкие, что и у Лесты, ходы, властные, полные уверенности и мощи интонации (пример 2).

Пример 2 [13, с. 117—118]

Свой храм, И - зи - да и О - зи - рис, отк - рой - те ю - ным  
двум серд - цам: дай - те поз - нать им ра - дость ми - ра, ра - дость бес -  
стра - шья храб - ре - ца ра - дость бес - стра - шья храб - ре - ца.

На наш взгляд, подобные интонационные и смысловые параллели обусловлены именно архетипичностью образа мудрого правителя, нашедшего отражение в обликах Зарастро и Лесты.

Интертекстуальные связи с «Волшебной флейтой» весьма ощутимы и в других моментах тетралогии «Днепровская русалка» и «Das Donauweibchen». Здесь, как и в выдающемся зингшпиле Моцарта, герою необходимо пройти

ряд испытаний, что, в свою очередь, представляет собой обязательный в структуре многих мифологических сюжетов мотив *инициации*. Стоит отметить, что он заложен в самом сюжете о морской деве, поскольку факт сохранения обета верности данному слову уже представляет собой великое испытание для героя. Однако в кауэровском зингшпиле и тетралогии удельный вес рассматриваемого мотива чрезвычайно возрастает. Как Тамино во владениях Зарастро

Таблица 2

**«Днепровская русалка»: вторая часть, действие третье, финал**

Музыка Ф. Кауэра, вставные номера К. Кавоса [9, с. 150—152]

*Леста*: Видостан! Вот твоя супруга! А ты, Тарабар, хотя за болтливость твою и не заслуживаешь обещанного мною награждения, но я хочу, чтобы ты впредь лучше думал о Русалке и сдержу свое слово. Возьми Ратиму, обещанную тебе жену.

*Тарабар*: Да эту награду мог я иметь и без твоей милости.

*Леста*: Будь мне послушен, возьми Ратиму или страшись.

*Тарабар (в сторону)*: В хороших же я останусь барышах. Но быть так, лучше взять Ратиму, а то как Русалка разсердится, да женит еще меня на какой-нибудь ведьме. (Подходит к Ратиме, которая превращается в молодую пригожую девушку. Тарабар в изумлении.)

*Леста*: Доволен ли ты теперь?

*Тарабар*: Очень доволен (в сторону). Вот прямо услужила молодцу...

**«Волшебная флейта»**

**пятая картина второго действия**

Музыка В.А. Моцарта [13, с. 162]

*Танцья и пристукивая большой палицей, появляется Старуха.*

*Старуха*: А я уже здесь, мой ангел.

*Папагено*: Вот это да! Вот это счастье!

*Старуха*: А если мне ты дашь клятву остаться верным навеки, ты убедишься, как девушка твоя нежна...

<...>

*Папагено*: Не так поспешно, милый ангел! Такое дело надобно обмозговать.

*Старуха*: Папагено! Я советую тебе: не медли. Дай руку или здесь навеки будешь замурован. <...> Ты будешь жить на хлебе и воде. И без друзей и без подружек жить тебе придется, и от всего земного навсегда отречься.

*Папагено*: Пить воду? Отречься от всего земного?

Нет. Уж лучше полюбить старуху. Вот моя рука и обещанье в верности тебе. (Про себя). Пока не встречу помоложе.

*Старуха*: Клянешься?

*Папагено*: Отчего же нет? Клянусь.

*Старуха превращается в юную девушку, одетую как Папагено.*

*Папагено*: Па...па... Папагена! (пытается ее обнять).

Пример 3 [14, с. 18—19]\*

Как мальчи-ком е - ще я был, во мнечи-пе - да кровь, Ве - се-ла-я мне

жизнь была, я пры-га - я всег - да, оел тра - ла - ла - ла ла!

должен пройти своеобразную проверку на прочность, так и Видостан обязан доказать свое право на счастье, что и определяет выраженные связи между операми. В четвертой части тетралогии Леста оговаривает условия возвращения Милославы: «Иди к сему замку; мужеством, постоянством и честью ты победишь врага твоего (курсив наш. — Н.В.), но страшись даже мыслию изменить своей супруге» [16, с. 6—7]. Здесь очевидны интертекстуальные параллели между приведенными словами и «наказом» от трех мальчиков Тамино: «и помни: стойким будь и храбрым, смелым будь мужчиной» [13, с. 77—78], а также многочисленными наставлениями жрецов принцу.

Жанровая природа праобраза «Днепровской Русалки» — зингшпиля «Das Donauweibchen» — обусловила и иные вполне очевидные интертекстуальные параллели. Общеизвестно, что в зингшпиле обычно действуют две пары влюбленных, и «серьезный» герой уравнивается своей противоположностью — героем комическим. Диалоги, превращения, курьезные эпизоды являются неотъемлемыми чертами этого жанра.

Согласно данной традиции Тарабар (Ларифари у Кауэра и Генслера) выступает своего рода противопоставлением Видостану и в то же время имеет множество точек соприкосновения с другим персонажем, завоевавшим признание публики со времен своего появления на сцене и по сей

день, — Папагено. Комичность этого героя, перипетии совместных с Тамино путешествий, взаимоотношений принца и птицелова, наконец, подробности первоначального знакомства и затем получения Папагено жены — Папагены — служат, на наш взгляд, ориентирами (быть может, вполне сознательными) для Генслера и Кауэра, а затем и Краснопольского, и русских композиторов в создании ими образа Тарабара. Так же, как и Папагено (четвертая картина второго действия «Волшебной флейты») [13, с. 144], Тарабар знакомится со своей будущей возлюбленной Ратимой, когда она предстает перед ним в образе старухи. Как Папагена заставляет поклясться в верности Папагено (пятая картина второго действия) [13, с. 162], также и Ратима пытается связать словом Тарабара. В некоторых эпизодах тетралогии сходство между Папагено и Тарабаром становится настолько очевидным, что считаем необходимым привести эти фрагменты в пример (табл. 2).

Образные и текстовые параллели определяют и наличие интертекстуальных связей в музыкальных решениях обоих персонажей. Из множества их считаем возможным

\* Важно обратить внимание на то, что в кауэровском зингшпиле этот музыкальный материал принадлежит Миннеарту [18, S. 80]. В первой русской версии данный музыкальный материал используется для дуэта Кифара («крусифицированного» Миннеарта) и Тарабара.

Я са-мый лов-кий итн-це-лов, я мо-лод, ве-сел и здо-ров! Ку-  
да б зай-ти мне ндн приш-лось, лов-сю-ду я же-лан-ный гость!

привести следующие, своего рода «визитные карточки» обоих героев, характеризующие суть рассматриваемых образов, живописующие их нрав и жизненные предпочтения (примеры 3, 4).

В приведенных примерах заметны как общие словесные и смысловые переклички, так и очень схожие музыкальные решения образов Папагено и Тарабара, в числе которых можно отметить обилие интонационных связей, гармоническую неприхотливость и непритязательность (даже, скорее, изящную, светлую «легкомысленность») мелодики, схожий ракурс оркестрового сопровождения (которое является, по сути, константным для обоих героев на протяжении всего их существования в операх) и даже общую тональную краску — G-dur.

Резюмируя результаты проведенного экскурса, подчеркнем, что феномен родства рассмотренных персонажей обуславливается, на наш взгляд, двуединством «генетической» и «культурно-исторической» составляющих проблемы архетипа [1]. Образ, в особенности архетипичный, может естественно порождать схожие вербальные и звуковые реакции в сознании различных авторов (писателей, музыкантов), а дальнейшая его реализация и окончательное оформление (в партитуре оперы, например) связаны с задействованием музыкального, профессионального и общего интеллектуально-культурного багажа творца, так

или иначе опирающегося на предшествующие знания. Иными словами, либреттисты и композиторы в той или иной степени обращены к сфере коллективного (точнее, — культурного) бессознательного — некоей психологической структуре, являющейся «аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта» [10]. Этот живительный источник образов и адекватных им средств запечатления, эта «вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта — нравственного, эстетического, социального» [11] и является, на наш взгляд, причиной существования интертекстуальных связей между архетипическими образами таких разных опер, как «Волшебная флейта» и тетралогия «Днепровская Русалка».

#### Список источников

1. Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : материалы Международной заочной научной конференции 19—24 апреля 2010 г. — Астрахань : Изд. дом «Астраханский университет», 2010. — С. 7—14.
2. Борисова Н.А. Лирическая драма А.С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. — Арзамас : АГПИ, 2007. — 196 с.

3. *Верба Н.И.* К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 2. — С. 124—128.
4. *Верба Н.И.* К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 3. — С. 113—117.
5. *Верба Н.И.* Мифологема свадьбы в «Русалке» А.С. Даргомыжского: к вопросу о смысловом ориентире финала оперы // *Общество. Среда. Развитие.* — 2012. — № 4. — С. 207—211.
6. *Верба Н.И.* О претворении «русалочьей тематики» в культуре эпохи романтизма // *Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов.* — СПб. : Астерион, 2010. — Вып. 5. — С. 27—32.
7. *Верба Н.И.* Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // *Музыкальная культура глазами молодых ученых.* — СПб. : Астерион, 2010. — Вып. 5. — С. 32—49.
8. *Верба Н.И.* Тетралогия «Днепровская Русалка» в контексте «русалочьих» опер XIX века: к проблеме архетипичности образов // *Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов.* — СПб. : Астерион, 2015. — Вып. 10. — С. 27—54.
9. Днепровская русалка : опера комическая в трех действиях : ч. 2, переделанная с немецкого Н. Краснопольским / [музыка Кауэра и Кавоса]. — СПб. : Театральная тип., 1805. — 152 с.
10. *Козлов А.С.* Коллективное бессознательное // *Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справочник / ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганов.* — М. : Интрада, 1996. — С. 210—221.
11. *Марков В.* Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // *Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения.* — Рига : Зинатне, 1990. — С. 140—146.
12. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа : 2-е изд. / Е.М. Мелетинский. — М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. — 408 с.
13. *Моцарт В.А.* Волшебная флейта : опера : клавир. — М. : Музыка, 1982. — 222 с.
14. Русалка: комическая опера : [для ф-но с пением] / музыка г-на Кауэра, переделанная для ф-но Г. Куцимом. Ч. 1. — СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, [б. г.]. — 44 с.
15. Русалка : комическая опера : [для ф-но с пением] / музыка г-на Кауэра, переделанная для ф-но Г. Куцимом. Ч. 2. — СПб. ; М. : у Пеца; у Ленгольда, [б. г.]. — 64 с.
16. Русалка : комическая опера в трех действиях : ч. 4. С принадлежащими к ней хорами, балетами и превращениями. — СПб. : Театральная тип., 1807. — 139 с.
17. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / К.Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 299 с.
18. *Kauer F.* Das Donauweibchen: komisch-romantische Oper, vollständig in 3 Theilen. — Leipzig : Ph. Reclam jun, s. a. — 106 S.

УДК 782.91  
ББК 85.317.41

## ВЫБЫВАНЕЦ Э.В.

# БАЛЕТ «ФАНДАНГО» Л. ЛЮБОВИЧА В СВЕТЕ МИФОРИТУАЛЬНОСТИ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье исследуется зависимость идейно-образной трактовки музыкального произведения М. Равеля от современного контекста. Впервые предлагается содержательное истолкование балета «Фанданго» Л. Любовича в двух ракурсах — театрально-сценическом и ритуальном. Сделана попытка раскрыть комплекс семантических значений музыкального, танцевально-пластического и сценографического текстов балета, на пересечении которых выявляется смысл художественного целого.

*Ключевые слова:* балет, ритуальность, символика, космогонические мифы, брачная обрядовость.

Одной из насущных проблем современной художественно-исполнительской жизни музыки является интерпретация музыкальных шедевров прошлого, способная не только реализовать композиторский замысел с наибольшей полнотой, но и актуализировать новые, созвучные уже нашей эпохе смыслы. Последние инспирированы всей совокупностью событий, умонастроений, идей и переживаний людей, живущих в современной историко-культурной реальности, т. е. отражают социально-психологическую атмосферу и дух настоящего времени.

В данном контексте востребованным, перспективным и не противоречащим оригинальному тексту методом выявления и репрезентации новых образно-содержательных пластов музыкального произведения стала визуализация. Суть ее заключается в создании такой исполнительской версии, в которой сочетаются параллельно развертывающиеся музыкальный и зрительный (чаще всего театрально-сценический или кинематографический) ряды. В результате их пересечения и создаются условия для выявления нового смысла художественного целого.

Среди эстетических идей, особенно притягательных для художественной мысли XX в., следует назвать обращение к мифу и ритуалу как праоснове и выражению глубинной сути искусства. Так, прославленный французский балетмейстер Морис Бежар, высказываясь о ритуальности как истинном смысле и назначении танца, настаивал на необходимости «заново открыть танец в его общечеловеческой сути, танец, не оторванный от своих религиозных корней» [1, с. 91—92]. Он различал две проекции ритуальности: вертикальную, устанавливающую связь людей с сакральным миром, и горизонтальную, поддерживающую их социальную общность. Подобное разделение, разумеется, весьма условно, и в балетной постановке «Болеро» М. Равеля, осуществленной мастером в 1961 г., мы встречаем оба типа ритуальности. Примечательно, что в последующих постановочно-хореографических версиях «Болеро», созданных уже другими балетмейстерами, отмеченные М. Бежаром проекции сохраняются, но всякий раз предстают наполненными новыми, отличными от прежних значениями.

В качестве примера остановимся на балете «Фанданго», поставленном в 1990 г. американским хореографом Ларом Любовичем на музыку М. Равеля. Однако прежде обратим внимание на ряд специфических моментов ритуальной обрядовости, нашедших отражение в танце (подробнее об этом см. [3]).

Принимая точку зрения о том, что в обряд закономерен «прорастает» в качестве внутреннего образа сюжета миф, который «присутствовал в сознании людей и до ритуальных действий» [8, с. 18], мы будем рассматривать эти две составляющие внутреннего содержания композиции в неразрывном единстве. Принципиальным методологическим основанием для сближения произведения музыкально-хореографического искусства с мифом и ритуально-обрядовой практикой являются: давно установленная близость мифа и искусства [5, с. 44]; разделяемый большинством ученых взгляд на архаический ритуал как источник происхождения искусств; особая роль танца в сакральных ритуалах традиционных культур [8; 9; 17].

Помимо этого, значимой в данном контексте оказывается оригинальная идея К. Леви-Стросса о структурной общности оркестрового музыкального произведения и культового ритуала, прокомментированная Э. Личем [11]. Речь идет, в частности, о сходстве процессуальной стороны музыки и ритуала как действия. В обоих случаях можно говорить, во-первых, о единстве сообщения, в рамках которого конец подразумевается началом, а начало предполагает конец; во-вторых, об одновременности их синхронического и диахронического измерений; в-третьих, о том, что каждая оркестровая партия, равно как и элемент обряда, не имеет самостоятельного смысла, обретая его в комбинации с другими. Немаловажно для отмеченного сходства и то, что производимые действиями звуковые волны, преобразуемые в музыкальные впечатления сознанием слушателя, выступающего в качестве «молчаливого исполнителя», аналогичны пониманию символики

обряда. Даже точное следование тексту партитуры под руководством дирижера соответствует строгому порядку традиционных действий ритуала, направляемых жрецом...

Выступая синонимом обряда<sup>1</sup>, ритуал являет собой социально санкционированное, формализованное и канонизированное синкретическое действие для непрерывного воспроизводства сакрализованного, т. е. «исконного порядка вещей» [6]. Будучи отмеченным «символическим значением» [16], такое действие с неизбежностью включает в себя магическую составляющую — совокупность разнообразных процедурных норм, «в которых за физическими, чувственно воспринимаемыми действиями (жестами, манипуляциями с вещами, словесными заклинаниями, жертвоприношениями) скрывается духовное, мистическое содержание» [7, с. 324].

Ритуал всегда связан с выходом в сферу сакрального (сокровенного и священного), которое есть «важнейшая мировоззренческая категория, выделяющая области бытия и состояния сущего... как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные» [10]. Соприкосновение в ритуальном контексте с сакральным, в котором время и пространство иные, нежели в профанном настоящем, вызывает, по мнению исследователей, определенное интеллектуальное (умственное) возбуждение. Последнее затрагивает весь спектр человеческих эмоций, обладая катарсической ценностью: в священном озарении как особом состоянии сознания «человеку открывается смысл и причины вещей» [8, с. 17]. В свою очередь, экстатическая компонента обряда как «средство достижения мистической силы», упраздняющая нормативные ограничения повседневной жизни, высвобождает и снимает агрессивную энергию [11, с. 92].

Мельчайшей единицей ритуала выступает символ, семантика которого многозначна, а порой амбивалентна. «Группы символов могут быть выстроены таким образом, чтобы составить сообщение, в котором определенные символы функционируют аналогично частям речи» [15, с. 42]. Неотъемлемой чертой такого символического сообщения является соединение диахронического (относящегося к событиям прошлого) и синхронического (конкретного настоящего) аспектов [14, с. 11].

Ритуал обращался ко всем средствам восприятия, познания, переживания мира человеком — «к зрению, слуху, обонянию, осязанию, вкусу, к сердцу и к разуму» [14, с. 18], и повествование в нем велось с помощью разных языковых средств: жестовой демонстрации, игровых представлений, тематических танцев и музицирования, вербальных средств. Соответственно, ритуальные символы принадлежали разным языковым кодам — изобразительному, кинесическому (жесты и движения тела, мимика), вербальному (ритуализованная речь), музыкальному, выступая при этом не только носителями необходимой

<sup>1</sup> В.Н. Топоров поясняет, что *обряд* — славянское обозначение ритуала, имеющее сходную, хотя и более специализированную семантическую мотивировку, что и *ritus* (лат.); также может пониматься как установление закономерного порядка [14, с. 27].

информации, но элементами того «сплава сил», энергий и идей, который обеспечивает ритуалу действенность.

Архаические ритуалы различались в зависимости от их конкретного предназначения. Особое место среди них отводилось основному культовому ритуалу, завершающему годовой цикл и нацеленному на «установление и поддержание вселенской и социальной упорядоченности» путем символического воспроизведения (каждый раз заново) уже свершившихся событий *in illo tempore* («в те времена») — творения мира и деяний богов, героев, предков. Запечатленные мифологическим текстом и циклически повторяемые «в неизменном круговращении мировой жизни», они являются попыткой «приспособить присущую этим событиям силу для достижения сегодняшних целей» [15, с. 42], и прежде всего, — средством противостоять энтропийным силам хаоса, которым подвержен периодически «ветшающий», убывающий, десакрализирующийся космос.

Воспроизводя в ритуале космогенез, люди входили в космизированный сакральный мир, тот же, который был создан «вначале» — упорядоченный, организованный в соответствии с определенным законом, чистый и могущественный благодаря проявлению созидательной силы высших существ. Поэтому «космогонический миф служит образцовой моделью для всех видов “деяний”». Ничто лучше не обеспечивает успеха в созидании, творчестве... чем копирование космогонического “творения”» [18, с. 14—15].

По этой причине связь с мотивами космогонии столь же важна и для обширной группы ритуалов перехода (*rites de passage*) — «адаптивного механизма, облегчающего принятие нового» [2, с. 27]. А. ван Геннеп в основополагающем труде по данной проблеме причисляет к ним обряды, отмечающие любое изменение места, состояния, возрастного класса и социального положения человека, принадлежащего традиционному сообществу [4].

В большинстве ритуалов перехода выявляется трехфазная схема обрядов: отделение (прелиминарная фаза, от *limen* — грань, порог); промежуточное состояние (лиминарная); восстановление, включение (постлиминарная). Фактически же в каждом конкретном случае исследователи часто наблюдают — при сохранении общей схемы — ее внутреннее дробление, переплетение разных фаз, включение других обрядов.

Для новообращаемых, отделенных и изолированных от общей среды, соблюдающих разного рода запреты (табу), промежуточная фаза — это всегда двойственное, амбивалентное, аномальное состояние, уподобляемое смерти или внутриутробному существованию, болезни, невидимости, двуполости [2, с. 18]. Они проходят испытания, обучение, посвящение в таинства, т. е. входят в локальный сакральный мир, наделяющий их магически-религиозными свойствами. Последующие обряды включения знаменуют «воскрешение» или второе (духовное) рождение личности в новом качестве и к новой жизни, отличной от прежней. Церемонии направлены на ее реинтеграцию с общей средой и обретение стабильного состояния.

Схема ритуала перехода лежит и в основе брачных церемоний, являющихся обязательными у всех народов и сохраняющих поныне свою социальную значимость в качестве вех жизненного цикла человека<sup>2</sup>. Вступление в брак означало достижение зрелости (в некоторых до-современных сообществах ими завершалась возрастная инициация) и переход в другую социальную категорию, изменяющую статус индивида. Каждая фаза бракосочетания представлена обрядовым комплексом, который зависел от особенностей культуры, местных традиций, обычаев и верований народа, от типа заключаемых брачных отношений<sup>3</sup>, и включал в себя как общие для ритуалов перехода сюжеты, так и специфические свадебные.

Рассмотрим хореографический текст балета «Фанданго» Л. Любовича в аспекте его семантики и содержательной интерпретации и попытаемся выявить конкретные приметы ритуальной образности. Специально подчеркнем, что балет на музыку «Болеро» М. Равеля решен в форме любовного дуэта, что соответствует специфике жанра фанданго — андалусийского парного народного танца. Его обычное содержание — любовная пантомима, сопровождаемая пением. В музыке разделы инструментальные чередуются с песенными (копла). Тексты, полные символических оборотов и иносказаний, указывают на возвышенно-поэтический модус жанра [12, стб. 765—767].

Изначально создание хореографической композиции не было связано с музыкой М. Равеля, но органично слилось с ней. Осмелимся предположить, что гипнотизирующая, пленяющая и подчиняющая своим безостановочным движением стихия музыки вдохновила балетмейстера, помимо других достоинств, двумя особенностями. Первая обусловлена экзотическим звучанием, близким андалусийскому фольклору и отвечающим жанру фанданго. Вторая — воплощением философской идеи нескончаемости, замкнутого круга вечного воспроизведения бытия, преломленной через ритуализованные представления и образы: круг = цикличность (повторяемость) событий в пространстве и времени = беспредельность = вечность. В балете их символизирует единственная деталь оформления — мельничное колесо (или огромная шестеренка часового механизма), его медленное неуклонное круговращение. Таким образом, на наш взгляд, именно в союзе с музыкой хореографический текст обретает тот многомерный смысловой подтекст, который обеспечивает балету глубину и одухотворенность.

Сюжетную конкретизацию «Фанданго» можно представить двояко. С одной стороны, в лирико-психологическом ключе — как развертывание на протяжении сценического времени индивидуальной истории любви, последовательных фаз зарождения и развития неуклонно

<sup>2</sup> В традиционных обществах брак считался прежде всего социальным институтом, вовлекающим во взаимодействие целые коллективы и преследующим экономические цели, и лишь во вторую очередь — супружеством как сексуальным партнерством.

<sup>3</sup> А. ван Геннеп детализирует эти типы, опираясь на классификацию Н.В. Томаса [4].



нарастающей «любовной лихорадки», охватившей героев балета, или, быть может, как своеобразное пластическое повествование о воспитании чувств. С другой стороны, вечность и неисчерпаемость темы любви, условность и типологизировано-обобщенный характер персонажей и сюжетных перипетий (Женщина и Мужчина, их взаимоотношения как таковые, вне какого-либо контекста), а также философски осмысливаемая идея Эроса (как силы, разделяющей человечество и, одновременно, властно и неизбежно влекущей эти разделенности друг к другу) — все это бросает на происходящее отсвет ритуальности, давая повод интерпретировать «Фанданго» и в этом ключе. Подобный шаг видится оправданным в силу следующего обстоятельства. Социальный ритуал и на заре человечества, и сегодня выполняет важнейшую функцию: помогает идентификации (самоопределению) гендерных ролей индивидуумов в сообществе и установлению отношений между ними, кодифицирует общение между сексуальными (брачными) партнерами, особенно полно проявляясь в танце как демонстрации себя и своих сексуальных намерений, «выборе и испытании партнеров» [13].

Хореографический язык «Фанданго» Л. Любовича — это сложный язык современного балета, изобилующий труднейшими акробатическими элементами, отличающийся огромным разнообразием многоэлементных парных рас, особенно поддержек, которые, комбинируясь и чередуясь, составляют замысловатую композиционную последовательность. Отметим использование самых разных неклассических позиций и положений тела танцовщиков — не только стоя вертикально, но и со склоненным, по-разному изогнутым корпусом, сидя, полулежа и лежа. Все это, вероятно, обусловлено специфичной для данной композиции максимальной физической приближенностью тел партнеров в дуэтом танце, их «сцепленностью», которая нарушается лишь в определенные моменты, семантически связанные с изменчивыми оттенками взаимоотношений героев, с «пульсацией» их душевного состояния. Например, периодически возникающие между ними моменты отчужденности преодолеваются вспышками пробудившейся страсти (пантомимический жест наложения руки на область сердца партнера, от которого тот конвульсивно вздрагивает) или душевной близостью (долгие взгляды глаза в глаза, поцелуи рук); стремление одного из них к независимости, высвобождению из-под влияния партнера (отстраняющаяся вытянутой рукой, отбегающая Женщина и удерживающий ее Мужчина в вариациях 2, 5) гасится закрутившим обоих вихрем страсти (выраженным изобилием фигур с совместными поворотами и вращениями) или желанием «раствориться» друг в друге (тела партнеров сплетаются в разнообразные, быстро меняющиеся фигуры, как бы проскальзывая, перетекая одно в другое — вариации 7, 9, 11 и др.), привязать к себе любовными узами (через создаваемые изгибами корпуса и руками замкнутые окружности танцовщик многократно «продевает» балерину — вариация 8).

Танцевальная драматургия балета, в целом совпадая с музыкальной, очерчивает процесс роста вспыхнувшего

влечения, переходящего в любовную страсть в разнообразии ее проявлений и богатстве нюансов, которая меняет и совершенствует любящих. Начинается «Фанданго» эпизодом, показывающим отсутствие гармонии между партнерами, которую предстоит искать и выстраивать. Средством создания образа служит асинхронность, несовпадение моментов активности Мужчины и Женщины: скованность, безответность балерины, словно замершей в тревожном ожидании, о чем «говорит» ее безжизненно-застывшее тело в неестественном (перевернутом) положении (вариация 1) и т. п. Процесс взаимопознания пары, «прилаживание» друг к другу выявляется через достижение идентичности поз и конфигураций тел партнеров, словно «прогибающихся» друг под друга (вариации 9, 11), в том числе через имитационное повторение обоими фигур и рас. Часто используются движения, когда один из партнеров описывает окружность вокруг другого, одновременно вращая его, что может пластически символизировать «приручение» друг друга (в том смысле, который имел в виду Маленький принц Антуана де Сент-Экзюпери).

Убедительно отражаются хореографией различия и постоянная смена психологических ролевых позиций партнеров: доминирующие-властные, подчиняющие, «манипулирующие» движения одного из них соединяются комплементарно-полифонически с покорно-подчиненным поведением другого партнера. В первом случае имеется в виду поднятие или опускание головы партнера за волосы, пригибание тела книзу, повороты и вращения за шею в вариациях 4, 5, 6, 10; символическое выражение силы руками в положении «канделябр» в вариациях 1, 4. Во втором случае — по-кукольному «застывшие» в согнутом параллельно друг другу положении ноги и руки балерины в воздушных поддержках и на полу, распростертое тело Мужчины, по которому пробегает партнерша — вариация 5; преклоненно-свернутое тело Женщины, над которым танцовщик делает стойку на руках — вариация 7. В целом, подобные действия мы склонны связывать с символикой «любовной игры».

Постепенно движения, позы становятся все более открытыми, гибкими, взаимодействия партнеров — более согласованными. Нарастает темп смены фигур, вертикально и горизонтально расширяется кинесическое пространство (прыжки и высокие воздушные поддержки, свободное чередование отдалений и сближений партнеров). Пластический диалог переходит в танец с выразительными протяженными линиями. При этом в произвольной смене разделов более свободных, «диалогических» по пластике и рисунку, с собственно танцевальными, отмеченными синхронным (в одном направлении или лицом друг к другу) рисунком дуэтных движений (вариации 5, 12, 14—18) обнаруживаются признаки композиционных элементов жанра фанданго. Речь идет о чередовании псенных и танцевальных частей, перемежаемых инструментальными отыгрышами. С вариации 14 присутствуют едва намеченные элементы испанской танцевальной лексики.

Если же взглянуть на описанные особенности хореографии и композиции балета с позиций ритуальной

концепции, можно обнаружить их соответствие последовательным фазам *ритуала перехода* в его проекции на брачную церемонию. Из многочисленных брачных обрядов отметим лишь те, к которым отсылает хореографический текст «Фанданго».

Так, *обряды отделения*, связанные с реальным оставлением привычной среды, семьи и дома, могли включать в себя сюжеты ритуального похищения или захвата сопротивляющейся девушки, пластическим аналогом чего служит начало балета (Мужчина держит в руках Женщину как свою «добычу»); намеренной порчи предметов прежней жизни, расставания с игрушками и забавами детства, что запечатлено в эпизоде манипуляций и отбрасывания прочь куклы (ее облик имитирует балерина), игровыми жестами танцовщика (вариации 5, 7); ритуального битья друзей, а также толкания, грубого обращения с самими новобрачными (подобные мотивы содержат вариации 4—6).

В промежуточном периоде, который у многих народов связывался с обручением<sup>4</sup>, важную роль играли *обряды преодоления препятствия*, переступания, перепрыгивания, перенесения на руках через некую условную линию или порог. Существенным условием при этом было некоторое время не касаться земли (быть «ни здесь, ни там»). В хореографической лексике смысловым эквивалентом этому стало обилие поддержек. Неопределенность положения вступающих в брак в этот лиминарный период традиционно выражалась в их ритуальной смерти (мотив безжизненного тела в вариациях 1, 5) или уподоблении эмбриону (вариация 7). Символическая смерть обрученных была необходимым условием появления нового двуединого существа — супружеской четы или любящей пары. В определенном смысле это метафора жертвоприношения, когда на «алтарь любви» каждый приносит в жертву собственные эгоистические интересы. Кроме того, обрученным либо дозволялось не подчиняться обычным правилам поведения (что демонстрируют дерзко-эксцентричные движения в вариациях 5 и 7), либо надлежало пребывать в состоянии униженности и смирения (там же).

*Обрядами включения и сакрального соединения* супругов брачный союз окончательно закреплялся. Символизировали узы брака обмен поясами, браслетами, кольцами (пластические метафоры которых встречаем, например, в вариации 8), соединение кистей рук и пальцев, поцелуи и объятия, прижимания головы к голове, обычай лежать рядом или садиться на колени друг к другу и т. п. Всеми этими элементами изобилует текст «Фанданго». Наконец, новобрачные обязательно участвовали в коллективных ритуальных танцах, что явственно отображается в балете в собственно танцевальных фигурах, начиная с вариации 14 и до конца.

Заметную выразительную роль в балете играют световые и цветочные элементы его сценического оформления. Источник света снизу с меняющимся направлением

световых лучей создает ощущение пребывания где-то вверху, что равнозначно приподнятости чувств, вознесенности над миром обыденного, окрыляющей силе любви. Значима и цветовая семантика: нейтрально-белое освещение сменяется, синхронно с разгорающимся любовным пламенем, желтым, оранжевым, каждый раз следуя в своих оттенках эмоциональным градациям взаимоотношений героев. В кульминационной зоне цвет становится голубым, фиолетовым — цветом небес и космической беспредельности. Тем самым устанавливается связь с сакральным, что соответствует уже космогоническому измерению.

Итак, анализируя балет «Фанданго», мы выявили следующие ритуально-мифологические признаки:

- типологизировано-обобщенный характер как персонажей (Женщина и Мужчина), так и сюжетных перипетий, воплощающих вечную проблему их отношений;
- философско-символическое воплощение темы Любви — Эроса как всеобщего сакрального начала и основы вечного круговорота жизни;
- осмысление танца как носителя социально-значимых функций (ритуализованных форм гендерных отношений и норм поведения, самопознания, «открытия сексуальности»).

Однако следует отметить, что в героях балета Л. Любовича мы видим все-таки наших современников — носителей европейской ментальности рубежа тысячелетий. Это люди, которые и в любви стремятся быть равноправными (идея гендерного равенства выражается через сходство, порой идентичность мужской и женской танцевальных партий, за исключением элементов, предопределенных их физической природой), независимыми, сексуально раскрепощенными, порой жесткими и бескомпромиссными, но в которых не изжиты жажда полноты, непосредственности и лиризма в проявлении чувств, поэтизация любовных переживаний, романтические порывы души к запредельному.

#### Список источников

1. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого : мемуары / М. Бежар ; пер. с фр. Л. Зониной. — М. : Издание, 1989. — 238 с.
2. *Бейлис В.А.* Теория ритуала в трудах Виктора Тэрнера // Тэрнер В. Символ и ритуал / сост. и автор предисл. В.А. Бейлис. — М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1983. — С. 7—31.
3. *Выбыванец Э.В.* Каким увидел М. Бежар «Болеро» М. Равеля : к вопросу о методах визуализации музыкальной классики // Aspectus : Международный научный журнал. — 2014. — № 3. — С. 15—28.
4. *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп ; пер. с франц. — М. : Восточная литература РАН, 1999. — 198 с.
5. *Денисов А.В.* Античный мир в опере первой половины XX века : монография / А.В. Денисов. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. — 233 с.
6. *Ерасов Б.С.* Обычай // Культурология. XX век : словарь / гл. ред. С.Я. Левит. — СПб. : Университетская книга, 1997. — 630 с.

<sup>4</sup> Обручение зачастую уже предполагало супружеские отношения. Брак же заключался лишь после выполнения экономических соглашений.

7. Кармин А.С. Культурология : учебник / А.С. Кармин. — СПб. : Лань, 2004. — 928 с.
8. Козлов В.В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / В.В. Козлов, А.Е. Гиршон, Н.И. Веремеенко. — СПб. : Речь, 2006. — 286 с.
9. Королева Э.А. Ранние формы танца / Э.А. Королева. — Кишинев : Штиинца, 1977. — 215 с.
10. Кузнецова Е.С. Спектр ценностей памятника архитектуры // Обсерватория культуры. — 2014. — № 1. — С. 63.
11. Лич Э. Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов / Э. Лич ; пер. с англ. — М. : Восточная литература РАН, 2001. — С. 55—58.
12. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — 1056 с.
13. Танец как терапия. Свободное движение : интервью с А. Гиршоном [Электронный ресурс] // Портал медитации. — URL: <http://meditation-portal.com/tanec-kak-terapiya-svobodnoe-dvizhenie-intervyu-s-a-girshonom/> (дата обращения: 15.09.2015 г.).
14. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках : сб. ст. / АН СССР ; сост. Л.Ш. Рожанский. — М. : Наука, 1988. — С. 7—60.
15. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер ; сост. и автор предисл. В.А. Бейлис. — М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1983. — 277 с.
16. Фурс В.Н. Ритуал // Новейший философский словарь. — Минск : Книжный Дом, 2003. — С. 329.
17. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. — М. : Эксмо, 2010. — 608 с.
18. Элиаде М. Тайные общества : Обряды инициации и посвящения / М. Элиаде ; пер. с фр. Г.А. Гельфанд ; науч. ред. А.Б. Никитин. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1999. — 356 с.

УДК 27-523:7(470+571)"18"  
ББК 85.113(2=411.2)52-411.46

СТАРОДУБЦЕВ О.В.

## ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ РОМАНТИЗМА И РУССКАЯ ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА XIX ВЕКА

Статья посвящена философским воззрениям на романтизм применительно к русской церковной архитектуре XIX века. Опираясь на исследования в области архитектуры, ставшие во многом хрестоматийными, автор указывает на принципиальные особенности развития именно церковной архитектуры, к которой не всегда можно приложить общие правила и закономерности, свойственные архитектуре XIX в. в целом. В частности, выдвигается тезис о том, что романтизм является не первой фазой эклектики, а закономерным продолжением классицизма. При этом, в отличие от общегражданской архитектуры, в церковной архитектуре идеи романтизма были востребованы несколько в иные исторические периоды.

*Ключевые слова:* романтизм, церковная архитектура, храм, XIX век.

**В** XIX в. огромное влияние на все сферы отечественной культуры оказали философские идеи и образы романтизма, принесенные с собой многочисленные и во многом неповторимые художественные воплощения, ставшие уникальными не только в отечественной, но и в мировой культуре. В статье «Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (к вопросу о двух фазах развития эклектики)» известный исследователь архитектуры Е.И. Кириченко приводит следующую периодизацию смены архитектурных стилей в XIX в. в России: «Стадиально эклектика наследует классицизму и предшествует модерну. Хронологически в России она приходится на период 1820—1890-х годов. Современный уровень развития архитектуроведения позволяет различать в ней два этапа — романтизм и историзм, стадиально и хронологически следующие один за дру-

гим» [4, с. 132]. Таким образом, вполне определенно нижней временной границей угасания классицизма указан конец 1820-х гг., а далее, согласно мнению указанного автора, кристаллизуется новый стиль — эклектика, состоящий из первой фазы романтизма и второй фазы историзма. При этом первая фаза, 1820—1840-е годы — это романтизм, ориентированный на готические образцы. Вторая фаза — это романтизм 1850—1860-х годов, ориентированный на историзм [4, с. 132]. Подобная периодизация, используемая в отечественном архитектуроведении и предложенная авторитетным исследователем, вполне убедительна и во многом стала уже хрестоматийной.

В другой работе «Архитектурные теории XIX века в России» Е.И. Кириченко достаточно емко определяет основу философии романтизма: «Архитекторы романтизма,

обуреваемые жаждой создания новой культуры, совсем в духе предшественников обращаются к прошлому. Но ориентируются не только и не столько на античность, точнее не на римскую античность по преимуществу, как до сих пор, а на мировое наследие в целом, но с упором на культуры, не попавшие в поле зрения классицистов (Помпея, средневековые, Восток, народное искусство и т. д.)» [5, с. 41]. Исследователь приходит к выводу, что любая попытка воскрешения иных, кроме античных, архитектурных идей прошлого, будет в своей сущности закономерным процессом диалектического поиска новых выразительных форм на базе опыта, подходов, философии уходящего классицизма.

Идеи романтизма обозначают своими принципиальными ориентирами не соблюдение формальных норм и законов, но их обновление и создание новых философских идей, основа которых заключается в абсолютизации самого искусства. Сам творец-художник философских идей романтизма становится и творцом, и критиком своих воплощений, и обожателем созданного. Кроме того, в самой философии романтизма заложена база «собирающей идеи народности», которая признает равноценность всех традиций и, следовательно, всех национальных культур. Такая универсальная формула должна была удовлетворить предпочтения многих и тем самым нивелировать критику угасавшего классицизма. Подобные идеи были более чем востребованы в исторических условиях, сложившихся в России в первой половине XIX века.

Среди всех искусств наиболее активно философские идеи романтизма были подхвачены русскими поэтами, которые становятся по существу новыми философами-пророками. Вершиной же романтизма стало разнообразное, не стесненное рамками классического канона творчество А.С. Пушкина, заложившее в фундамент национальной культуры новые пласты невиданной ранее масштабности.

Очень часто, говоря о романтизме как о первой фазе эклектики, исследователи обращают внимание на готику (западноевропейское средневековье), еще недавно не принимавшуюся во внимание архитекторами эпохи классицизма. Нас интересует, почему именно высшая фаза романтизма с ее ориентирами в архитектуре на готические образцы относится ко времени эклектики, а не является закономерным продолжением классицизма?

Лишь формально отрицая выработанные во время господства классицизма философские, идейные, художественные и конструктивные решения, романтизм программно внес в жизнь то, что еще вчера было невостребованным и казалось архаичным. При этом основные подходы к организации экстерьера, решению конструктивных задач и декоративного оформления, применявшиеся в романтизме, оставались в строгих границах идей классицизма. Воспроизведение архитектурных модулей готических оригиналов осуществлялось не хаотично или несистемно, но в строгом соответствии со всеми законами построения классического сооружения. Таким образом, на наш взгляд, романтизм в архитектуре сере-

дины XIX в. предстал как вариация классицизма, однако это замечание следует отнести именно к гражданской архитектуре.

Классицизм и идеи, которые он привнес в русскую культуру, высоко ценились в советский период, так как во многом его смысловая и философская составляющие импонировали советской идеологии. Необходимо было только четко определить момент, когда век классицизма завершился и сменялся эклектикой. Именно таким образом романтизм с его первой фазой — готическим стилем предвлял вторую фазу в архитектуре XIX в. — историзм, но все это было уже временем эклектики. «В романтизме мы едва ли не впервые в мировой истории встречаемся с искусством сознательно и программно неканоничным, отрицающим обязательные нормы кем бы они ни диктовались: государством, церковью, “светом”, “Академией”» [5, с. 46]. Пожалуй, этот тезис Е.И. Кириченко достаточно емко свидетельствует о философской особенности этого стиля и объясняет его привязку именно к эклектике, а не к классицизму. Подобная конструкция достаточно убедительна, однако максимально применима именно к гражданской архитектуре этого времени.

Мы выдвигаем тезис о том, что применительно к дворцовой, усадебной и административной архитектуре того времени все созданное и наработанное философией классицизма было принято романтизмом как первичный рабочий материал и воплотилось, сохраняя все законы классицизма, в иной идейной плоскости, соответствующей настроениям того времени [2, с. 136]. «Романтизм — прямой наследник классической рефлексивной культуры с ее нарциссической тягой к самовыражению как к самолюбанию» [1, с. 878] — подобное определение подтверждает тезис о причастности стиля романтизма к классицизму применительно к светской архитектуре и культуре.

Обращает на себя внимание тот факт, что философские идеи романтизма не были навеяны конкретными историческими эпохами или сооружениями, а фактически произрастали из установки противопоставления всего и всему. Эти идеи высказывали прежде всего представители Йенского кружка и гейдельбергские романтики, принимавшие за основу своей доктрины принцип «искусство ради искусства — *arsgratiaartis*». «Одной из задач романтизма является создание “новой мифологии” как средства преодоления антиномичности рефлексивной культуры» [1, с. 878]. Если бы эта базовая основа философии романтизма была применима к церковной архитектуре, то следует предположить, что должна была появиться и некая если не новая религиозная философия, то, по крайней мере, новая доминирующая религиозно-философская идея, способная заменить старую. Однако этого не произошло, и архитектурные искания того времени говорят о возрождении исторических форм и образов, о возвращении к основам традиционного Православия. Как справедливо замечает А.С. Щенков, «традиционность должна была подтвердить

незыблемость существующих основ церковной жизни, преемственность в развитии храмостроительства» [8, с. 241]. Новых «мифологий» и архитектурных догматов в церковной архитектуре выдвинуто не было.

Важно, по нашему мнению, что хронологические рамки романтизма, упомянутые ранее, именно в области церковной архитектуры не укладываются в устоявшуюся концепцию. В частности, первым храмом в Москве, построенным в неоготическом стиле, стал храм святой мученицы Екатерины (1808—1817 гг.) в Вознесенском монастыре Кремля [6, с. 206]. Здание возводилось по проекту Карло Росси фактически в самый расцвет классицизма. Другим ярким памятником идей романтизма стала церковь в честь Рождества Иоанна Крестителя (Чесменская церковь) (1777—1780 гг.) [7, с. 119], построенная в Санкт-Петербурге по проекту Ю.М. Фельтена в стиле псевдоготики. В этот период философские идеалы эпохи Просвещения в Европе еще не пошатнулись, а философские идеи романтизма находились в стадии зарождения. Не укладывается в предложенные хронологические Е.И. Кириченко границы романтизма и Иоанно-Предтеченский монастырь в Москве, возведенный в 1860—1879 гг. по проекту М.Д. Быковского [5, с. 125].

Признаки идей романтизма, как указывают некоторые современные исследователи, можно усмотреть в величественном Казанском соборе (1800—1811 гг.) в Санкт-Петербурге, возведенном по проекту А.Н. Воронихина [3, с. 136]. Указанные архитектурные памятники являются единичными, в том смысле, что подобные идеи не имели дальнейшего широкого применения именно в церковной архитектуре.

Одной из составляющих основ философии романтизма выступает художественный стиль, получивший название «бидермейер» и зародившийся в Германии и Австрии в 1820-е годы. Идеология его заключается в воспеании красоты домашнего уюта, интерьеров жилого пространства и любовании тем, что окружает человека. В церковных интерьерах указанного времени мы не обнаруживаем влияния данного стиля, они продолжали следовать устоявшимся традициям прошлых эпох. При этом все новации, в первую очередь инженерные, которые появляются в гражданской архитектуре, широко применялись и в архитектуре церковной.

Можно предложить тезис о том, что базовые идеи романтизма в церковной архитектуре XIX в. были востребованы в значительно меньшей степени, чем в гражданской. Во многом это стало следствием резкого диссонанса философских истоков и основ учения Церкви с

романтизмом, черпавшим свое вдохновение в идеях эпохи Просвещения.

Хотя, как мы уже обращали внимание, идеи романтизма были востребованы в церковной архитектуре указанного времени менее активно, нет оснований считать, что они совсем не затронули церковное строительное искусство. Когда идеи романтизма фактически выходят из арсенала архитекторов при строительстве гражданских и дворцово-парковых ансамблей, они вновь становятся востребованными, теперь уже в монументальной церковной живописи. Идеи романтизма, в частности, ярко проявились в творчестве В.М. Васнецова, М.В. Нестерова при росписи собора в честь святого князя Владимира в Киеве [3, с. 104]. Впоследствии это оказывало значительное влияние на творчество других художников-монументалистов, но проявление идей романтизма в монументальной церковной живописи конца XIX — начала XX в. требует отдельного изучения. Обошли мы вниманием и малые архитектурные формы (надгробия), которые тоже имеют прямое отношение к церковной архитектуре. Именно в малых архитектурных формах во многом проявились идеи романтизма, воплощенные талантливыми русскими скульпторами и зодчими, однако в силу своей обширности и особенностей данная тема требует специального изучения.

#### Список источников

1. Всемирная энциклопедия. Философия. — М. : АСТ, 2001. — 1311 с.
2. Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX — начала XX века / В.О. Гусакова. — СПб., 2008. — 192 с.
3. Девятова И.Ф. Казанский собор А.В. Воронихина как феномен романтической культуры / И.Ф. Девятова, Г.И. Ревзин // Архитектура в истории русской культуры. — М., 1996. — 257 с.
4. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России / Е.И. Кириченко. — М. : Искусство, 1986. — 345 с.
5. Кириченко Е.И. Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (к вопросу о двух фазах развития эклектики) // Архитектурное наследие. — М. : Стройиздат, 1988. — Вып. 36. Русская архитектура. — 255 с.
6. Тихомиров Н.Я. Московский Кремль. История архитектуры / Н.Я. Тихомиров, В.Н. Иванов. — М. : Стройиздат, 1966. — 256 с.
7. Федоров А. Церковное искусство как пространственно-образительный комплекс / А. Федоров. — СПб. : Сатис, 2007. — 223 с.
8. Щенков А.С. Архитектура русского православного храма / А.С. Щенков. — М. : Памятники исторической мысли, 2013. — 528 с.

УДК 069(091)  
ББК 79.13

**КУКЛИНОВА И.А.**

## **БЫТОВАНИЕ ТЕРМИНА «МУЗЕЙ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII ВЕКА**

В статье поднимается вопрос о многозначности термина «музей» в европейской культуре Нового времени. Анализ материала свидетельствует, что на понимание музея в XVIII в. существенное влияние оказывало толкование, которое восходило к античному прообразу — Александрийскому мусейону.

*Ключевые слова:* музей, энциклопедия, Лувр, ротонда, музы, галерея, кабинет, общение.

**В** XVIII в. под воздействием идей Просвещения многие европейские частные, чаще всего монархические, коллекции открывают свои двери для посетителей. Начинается эра публичного музея. К началу 1790-х гг. существует уже около 20 учреждений, чьи собрания доступны для любопытствующих. При этом на протяжении всего столетия термином «музей» обозначали не только коллекции, открытые для публики, часто он использовался и в других значениях. Обратимся к возможным вариантам его толкования и применения в данный период.

Для осмысления бытования термина «музей» в XVIII в., безусловно, необходимо обратиться к одному из важнейших источников того времени — «Энциклопедии, или Толковому словарю наук, искусств и ремесел». В десятом томе этого знаменитого труда есть статья, озаглавленная «Музей». В значительной степени она посвящена функционированию мусейона в Александрии. И лишь в ее завершающей части читаем: «Слово *музей* получило впоследствии более расширенное значение, сегодня его применяют ко всякому месту, содержащему то, что име-



# IV

# НАСЛЕДИЕ

ет непосредственное отношение к искусствам и музам» [14]. И далее следует отсылка к другой статье, «Кабинет», где указывается многозначность и этого термина: «Под этим названием можно понимать комнаты, предназначенные для изучения или в которых договариваются об особых делах, или содержащие самое ценное из картин, бронзы, книг, диковинок» [6]. Полностью вопросам обустройства кабинета как коллекции предметов (в данном случае связанных с миром природы) посвящена статья «Кабинет натуральной истории» [7]. Статья же «Музей» завершается упоминанием музея Ашмола, созданного в Оксфорде в 1683 году. Есть в «Энциклопедии» место и для просветительской программы создания публичного музея во Франции — она сформулирована в статье «Лувр» [13]. После краткой истории дворца Лувра ее авторы утверждают, что совершенство этого величественного здания все еще остается лишь желаемым, и предлагают разместить в Лувре обширные королевские коллекции. Предполагается «собрать разбросанные по садам всего королевства произведения скульптуры, картины короля, которые ныне свалены в кучу и перемешаны на складах, где ими никто не наслаждается» [13], создать галерею планов, кабинеты натуральной истории и медалей. Кроме того, в Лувре предлагалось сохранить практику размещения бытовавшей там Королевской академии живописи и скульптуры со всеми вспомогательными службами. Отмечается и заслуга директора королевских строений маркиза де Мариньи, уже выполнившего главную из задач — сохранение здания, долгое время представлявшего собой развалины.

Ассоциация музея прежде всего с Александрийским музейоном приводила к тому, что и в XVIII в. этот термин служил синонимом места интеллектуального общения значительно чаще, чем хранилища тех или иных предметов, доступных определенной публике, хотя и в таком значении он уже, безусловно, использовался. В качестве примера подобного понимания термина можно привести цитату из автобиографического труда популярного французского писателя второй половины XVIII в. Ретифа де ла Бретона «Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце», в котором упоминание «музеума, наполненного молодыми людьми выдающихся достоинств», сопровождается таким авторским пояснением: «Беседа началась. Она касалась всевозможных тем. Затем читали рукописи; поэты рассказывали свои стихи; драматурги декламировали свои пьесы... Это был настоящий Музей» [15, р. 85—86].

Музеями и лицеями во Франции в то время называли общества, отмеченные масонским влиянием и создававшиеся на деньги участников-подписчиков. Эти начинания, безусловно, явились детищами идеологии Просвещения с ее верой в безграничность прогресса человеческих знаний. Как отмечают исследователи, главной их функцией было распространение научного знания среди слушателей, но при этом они выполняли и другую важную роль — быть местом свободного общения интеллектуалов [11, р. 254]. Деятельность музеев и лицеев включала в себя занятия химией, физикой, натуральной историей,

филологией, музыкой. Одно из самых известных подобных учреждений — Музей Месье<sup>1</sup>, созданный в 1781 г. знаменитым физиком, химиком, одним из пионеров авиации Пилатром де Розье. В Музее Месье демонстрировались физические опыты, читались многочисленные лекции по широкому спектру наук, ученые могли здесь представлять свои изобретения, а художники — произведения живописи и скульптуры [11, р. 257]. О значительном интересе к подобного рода начинаниям свидетельствует и такой факт — среди участников-подписчиков этого Музея было 63 женщины [11, р. 263].

Следуя определению «Энциклопедии», обратимся к следующим примерам понимания музея как места, имеющего непосредственное отношение к искусствам и музам. Именно с пристанищем муз ассоциировались специальные помещения круглой формы — ротонды, представляющие собой отдельные архитектурные сооружения или входящие в комплекс дворцовых построек, которые, по мнению исследователей, начинают возводиться с 1650—1670-х гг., первоначально они предназначались чаще всего для концертов [10, р. 131]. Сохраняют свою популярность такие архитектурные сооружения и в XVIII веке.

Ярким примером, относящимся к этому времени, является зал с куполом в замке Монмюзар<sup>2</sup>, близ Дижона (см. рис. 1). В 1764—1769 гг. замок был возведен для члена парламента Бургундии К.-Ф. Фийо де ля Марша архитектором Шарлем де Вайи, известным, в будущем, в Европе, одним из крупнейших представителей классицизма. Следуя названию места, тогда еще начинающий мастер построил здание в форме храма, посвященное богу Аполлону и девяти музам. Круглое в плане, с колоннами дорического ордера, оно имело в западной части Салон муз, обращенный в сторону крепостных укреплений Дижона. Роспись купола этого помещения, сделанная художником Франсуа Девожем, представляла Аполлона и муз на горе Геликон, которые «председательствовали на ученых беседах Фийо и его гостей» [10, р. 129]. Интересно, что позднее, в 1837 г., роспись на этот же мотив была исполнена на внутренней поверхности купола, покрывающего круглый в плане конференц-зал здания Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге [2, с. 14] (см. рис. 2).

Другой пример, приводимый исследователями в этом ряду, — мраморный овальный зал дворцово-паркового комплекса Сан-Суси в Потсдаме, в 20 км от Берлина. Этот наиболее прославленный дворец Фридриха Великого был построен по эскизам заказчика, самого короля, архитектором Георгом Венцеслаусом фон Кнобельсдорфом в 1745—1747 годах. И хотя общепризнано, что образцом для мраморного зала Фридриху служил римский Пантеон, ученые указывают на родство проекта с многочисленными итальянскими ротондами XVI—XVII вв., которые в действительности также восходят к античным центрическим

<sup>1</sup> Месье — титул младшего брата короля, в данном случае — графа Луи-Станисласа Прованского, брата Людовика XVI (будущего короля Людовика XVIII).

<sup>2</sup> Montmusard — le mont des Muses, т. е. гора Муз.



Рис. 1.

Замок Монмюзар, Ж.-Б. Лалеман (первая половина XVIII в.)

постройкам. Овальный зал увенчан куполом, на карнизе располагаются скульптурные группы — аллегии архитектуры, музыки, скульптуры и астрономии. В двух нишах размещены скульптуры работы Фр. Г. Адама — Венера Урания, богиня природы и жизни, и Аполлон, бог искусств. Аполлон держит в руках открытую книгу, это труд Лукреция «О природе вещей». Известно, что единственными развлечениями, которым предавался в Сан-Суси прусский монарх-философ, были занятия философией и вечерние концерты, на которых он играл партию флейты. В связи с этим стоит упомянуть картину немецкого художника А. фон Менцеля «Круглый стол в Сан-Суси», запечатлевшая встречу Фридриха Великого с Вольтером в окружении членов Прусской академии наук, произошедшую как раз в мраморном овальном зале дворца Сан-Суси.

Еще одним достойным рассмотрению примером, иллюстрирующим столь привычную в XVIII в. ассоциацию музея с местом, имеющим непосредственное отношение к искусствам и музам, является история Королевского художественного музея в Стокгольме (Швеция). Он был основан в 1792 г., а уже через два года распахнул свои двери для публики. Экспозиция развернулась в двух галереях северо-восточного крыла королевского замка. В нее вошли античные скульптуры, приобретенные знаменитым королем-реформатором Густавом III во время путешествия по Италии в 1783—1784 годах. В начале 1784 г. Густав III и его окружение посетили уже открытый к тому времени папский музей Пио-Клементино, «экскурсоводом» по его коллекции стал сам Папа Пий VI. Художнику Б. Ганьеро было поручено изобразить эту встречу. Всего коллекция античной скульптуры шведского короля к началу 1790-х гг. насчитывала около 200 предметов.

Открытие музея состоялось уже после смерти короля. Малая галерея экспонировала бюсты императоров и

предметы римского искусства. Нам же более интересна большая галерея, носившая название Галерея муз, где размещались полнофигурные античные статуи. Одним из первых изобразительных источников, точно передающих атмосферу Галереи муз в конце XVIII в., является полотно шведского художника Пера Хиллестрёма «Галерея муз королевского замка», написанное в 1796 году. Время расцвета его таланта пришлось на период правления Густава III, придворным художником которого он служил. В ту эпоху в Швеции «по мере эволюции художественной жизни развивался и становился более многообразным рынок художественных произведений... Кроме двора и аристократии, традиционной элиты, представители зарождающейся буржуазии также начали приобретать и коллекционировать разнообразные произведения,

выполненные в различной технике» [5, р. 17]. Художник в своих произведениях смог отразить многообразную, в том числе художественную, жизнь того времени, уделив внимание и новому для шведского общества явлению — будням публичного художественного музея. На картине «Галерея муз королевского музея» П. Хиллестрём изобразил уходящую вдаль перспективу галереи. Ее ритм задается колоннами, симметрично расположенными с двух сторон, освещена она сбоку рядом прорезывающих ее с одной стороны окон. Вдоль стены видны мраморные скульптуры, расположенные на высоких постаментах. На первом плане, посреди галереи, изображено одно из наиболее ценных произведений коллекции — скульптура «Эндимион», незадолго до этого найденная при раскопках на загородной вилле императора Адриана в Тиволи. Густав III получил разрешение от Папы Римского приобрести этот памятник античного искусства и привезти его в Швецию. Во время поездки Густава III по Италии уже было известно, что король желает приобрести статуи Аполлона и девяти муз, поэтому торговцы предметами искусства даже шли на уловки, снабжая античную скульптуру соответствующими атрибутами и превращая безымянные изображения в сестер Аполлона. В основном, как считают специалисты, шведским королем были приобретены столь распространенные тогда на рынке римские копии с греческих статуй.

В ряду примеров высокого покровительства муз священным местам художественных собраний исследователи называют и залы Глиптотеки в Мюнхене в первые годы ее существования, где Людвиг I Баварский любил принимать избранных гостей в темное время суток, давая возможность приглашенным рассматривать имеющуюся в его коллекции античную скульптуру и наслаждаться музыкой. Однако для начала XIX в. это уже, скорее, исключение, чем обычная практика. «Частные залы, предназначенные для



муз, постепенно выходят из моды в годы Великой французской революции, и отныне строятся музеи для широкой публики, а не избранного круга, хозяин не встречал больше гостей за столом под звуки музыки и под покровительством Аполлона и его девяти сестер» [10, р. 139]. Любопытно, что уже в наши дни музеи возвращаются к практике вечерних и ночных программ, часто разработанных тоже для «избранных» — сегодня ими становятся «друзья музея» или посетители музыкальных фестивалей, при этом нередко музыкальные произведения звучат в пространствах, где представлены и произведения живописи и скульптуры.

В связи с осмыслением изучаемых нами проблем интересно обратиться к структуре одной из недавних работ крупного французского музеолога, специалиста в области философии искусства Бернара Делоша. Труд, названный «Виртуальный музей» [8], состоит из трех глав: «Эстетическое», «Музеальное» и «Виртуальное». Один из параграфов последней главы озаглавлен «Параллельный музей». В нем есть раздел, посвященный «бумажным музеям», где на разнообразном историческом материале автор исследует феномен «музеев без зданий... еще лучше — без коллекций подлинных предметов...» [8, р. 172]. Среди примеров есть два, которые относятся к XVIII веку. Это идеи великого немецкого ученого второй половины XVII — начала XVIII в. Готфрида Вильгельма Лейбница и уже цитировавшаяся французская «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел».

По мнению Б. Делоша, для глубокого понимания идей Г.В. Лейбница существенным фактом биографии немецкого ученого является его многолетняя деятельность в должности библиотекаря при дворе ганноверского герцога. Французский исследователь пишет о том, что именно Лейбницем в тот период осмыслен принцип энциклопедии [8, р. 173—174].

Остановимся на идеях мыслителя, существенных для логики Делоша. Это предложение представлять знание в его совокупности, соединить логику с математикой. Поиск способа точного описания мира приводит Лейбница к интерпретации мышления как процесса оперирования знаками. Таким образом, ученым предлагалось создание особого универсального языка, выработка алфавита, в котором словами и более компактными знаками были бы точно обозначены вещи, процессы и их реальные соотношения. В письме французскому математику Г. Фр. Лопиталю от 23 апреля 1693 г. Лейбниц подчеркивал, что видит секрет успеха в тщательной работанности не только первичного алфавита понятий,

но и искусства его употребления, которое выводило бы истинные предложения из комбинаций простых идей или неопределяемых терминов [3, с. 33]. Так рождается комбинаторное искусство (*ars combinatoria*), которому уделяет большое внимание Делош [8, р. 174]. Формальное оперирование символами должно было очистить знание от схоластики, уточнить используемые выражения и алгебраизировать мышление ученых. В одном из трудов по истории философии находим такую иллюстрацию к подобной трактовке заслуг Лейбница: «Всеобщее символическое исчисление, введенное в научную практику повсюду, по мнению Лейбница, позволит в будущем прийти к тому, что “если между людьми возникнут споры, потребуется лишь сказать: “Подсчитаем!”, дабы без дальнейших околичностей выяснить, кто прав”» [3, с. 33]. Комбинаторное искусство ложится в основу решения различных логических задач, в том числе создания программ для компьютеров [8, р. 174]. Лейбниц известен и своими высказываниями в пользу соединения теории с практикой, и личным участием в изобретательской деятельности (в частности, им была существенно усовершенствована счетная машина, изобретенная Б. Паскалем). Как утверждает французский музеолог, развитие этих идей привело Лейбница к обоснованию собственной методики изобретательства (*ars inveniendi*) [8, р. 174].

«Энциклопедия», по мнению Б. Делоша, является уже следующим шагом в реализации идей параллельного музея по сравнению с позицией немецкого философа. И характеристику этого многотомного труда, следуя логике своего размышления, исследователь начинает с утверждения, что детище Дидро и д'Аламбера позволяет, наконец, книге за-



Рис. 2.

Конференц-зал Императорской академии художеств (Санкт-Петербург)

менить кабинет редкостей [8, р. 174]. Это столь смелое заявление автор подтверждает цитатой из энциклопедической статьи, посвященной «Кабинету натуральной истории»: «Возвратите все ваши раковины морю, верните земле ее

растения и удобрения, очистите ваши жилища от этой толпы трупов, птиц, рыб и насекомых, если вы можете из них создать лишь хаос, где я не нахожу никакого различия... где разбросанные или нагроможденные предметы не дают мне никакого ясного и точного представления» [7, р. 490]. Абсолютно согласиться с данным утверждением Делоша нельзя, поскольку естествоиспытатель и сотрудник Королевского сада медицинских растений Л.-Ж.-М. Добантон обращает эти слова лишь к тем собирателям, которые с большими трудами и затратами формируют свои коллекции, но представляют их в беспорядке без всякого внимания либо к природе вещей, либо к принципам естественной истории. Для логики же современного мыслителя эта цитата очень важна, поскольку Делош говорит об «Энциклопедии» как о попытке создания некоего нового кабинета эпохи Просвещения, который строится на принципе знания через видение: «...все охватить и все показать; но показать осознанно...» [8, р. 175]. В отличие от труда Лейбница, считает Делош, «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера представляет собой не просто книгу, состоящую из слов и текстов, решающее значение в ней играет изображение, рождающее подлинный язык образов. Делош приходит к дискуссионному выводу, что «лучше, чем музей как институт, и без сомнения, до него, *Энциклопедия* стала собранием изобразительных источников, поскольку ничто не заменяет показ, то есть зрительный опыт» [8, р. 176].

Значительный интерес в свете подобного толкования музея на рубеже XVIII—XIX вв. представляют и исследования немецкой периодики. В частности, специалисты упоминают «Немецкий музей» (*Deutsches Museum*), издававшийся Генрихом Кристианом Бойе и Кристианом Вильгельмом Дома в 1776—1788 гг. (затем *Neues Deutsches Museum* — «Новый немецкий музей», 1789—1798), а также увидевшие свет уже в начале XIX в. «Патриотический музей» (*Vaterländisches Museum*) Фридриха Пертеса (1810) и «Немецкий музей» (*Deutsches Museum*) Фридриха Шлегеля (1811). В эпоху Просвещения сформировался особый тип журнала — энциклопедические, поучительно-развлекательные издания, предназначенные для чтения широкой публики, а не в ученых кругах, и предлагавшие читателю разнообразные по тематике материалы [1]. Важнейшей функцией такого рода изданий становилось «распространение в публике идей, понятий, знаний и моральных основ Просвещения», помимо прочего, они выступали инструментом «объединения читателей внутри этого просвещенного (просвещаемого) пространства, иначе говоря, как один из способов институционализации общественности» [1]. Любопытно, что в одном из писем, датированных 1802 г., Ф. Шлегель характеризует издававшийся им тогда журнал «Европа» как энциклопедию в «прогрессивной текучей форме» [4, с. 19].

Поскольку в настоящей статье внимание акцентируется на XVIII столетии, остановимся на первом из перечисленных изданий. Как отмечает Клаус Хердинг, круг вопросов, поднимаемых в «Немецком музее» Бойе и Дома, действительно очень широк. Это «китовая охота, смертная казнь, открытие Австралии или философия

Платона, журнал принимал также протагонистов Просвещения Винкельмана и Лихтенберга, некоторые письма которых он издавал, или Клопштока, поэтические отрывки которого он публиковал» [12, р. 442]. Далее немецкий специалист отмечает, что для этого времени, отмеченного переходом от идей Просвещения к идеологии Романтизма (что найдет особенно яркое воплощение в идеях Ф. Шлегеля), понимание философии, литературы, изобразительных искусств неразрывно связано с историческими размышлениями. Можно говорить о постепенном формировании исторически ориентированной философии культуры. Цитируя Ф. Шлегеля, исследователи приводят его высказывания, характеризующие такую позицию: «История — это становящаяся философия, а философия — завершенная история»; «Всякая законченная наука есть история»; «Лучшая теория искусства — это его история» [4, с. 22]. Усовершенствование настоящего возможно лишь благодаря постижению прошлого, в том числе и истории изящных искусств как проявления культуры народа, в связи с чем на страницах «Немецкого музея» большое внимание уделяется вопросам распространения, демонстрации и осмысления знатнейших художеств [12, р. 444].

Таким образом, в контексте обсуждаемого вопроса можно выделить два момента. С одной стороны, идея музея метафорична, на страницах «Немецкого журнала» рассматривается его энциклопедический потенциал. С другой стороны, он «одновременно и меньше, и больше, чем реальный музей» [12, р. 445]. В материалах значительное внимание уделено описанию имеющихся в различных городах частных коллекций (однако отмечалось отсутствие каких-либо серьезных и масштабных начинаний в деле музейного строительства). Авторы размышляли о важности обращения к современному им художественному процессу без ущерба для связей искусства и истории. «Музей-энциклопедию» «Немецкого музея» можно рассматривать как «иницирование современной и универсальной концепции публичного музея» [12, р. 441], тем более любопытной с точки зрения истории художественных музеев в Германии в эпоху Романтизма.

Итак, многочисленные примеры, связанные с историей европейской культуры XVIII в., демонстрируют полисемантность термина «музей» в данную эпоху и доминирование такого его значения, которое восходит к античному прообразу — Александрийскому мусейону. На основании анализа источников можно говорить о живом интересе, проявляемом в изучаемый период к античному предназначению музея. В то время, когда в Европе все чаще музеями называют коллекции, доступные более или менее широкой публике, «понимание музея как здания, предназначенного для собирания, скорее, умов, чем предметов, кажется, сохраняется до конца XVIII века» [9, р. 274]. Образцы расширительного толкования и понимания изучаемого термина «музей» рассмотрены нами на примере разнообразных культурных практик, связанных с творческой и интеллектуальной деятельностью европейцев XVIII века.

**Список источников**

1. *Койтен А.* Просвещение как глобализация : Журнал «Konstantinopel und St. Petersburg, der Orient und der Norden (1805—1806)» [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 72. — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/kok7.html> (дата обращения: 19.09.2015).
2. *Мухин А.С.* Купол как символическая форма // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение : Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7. Ч. 2. — С. 111—115.
3. *Нарский И.С.* Готфрид Лейбниц / И.С. Нарский. — М. : Мысль, 1972. — 240 с.
4. *Попов Ю.Н.* Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. — М. : Искусство, 1983. — Т. 1. — С. 7—39.
5. *Ahlund M.* Katse arkeen : 1700-luku Pehr Hilleströmin silmin // Pehr Hilleström. Välähdyksiä 1700-luvun elämästä. — Helsinki : Sinebrychoffin Taidemuseo, 2014. — P. 12—89.
6. *Cabinet* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1751. — Т. 2. — P. 488—489.
7. *Cabinet d'Histoire naturelle* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1751. — Т. 2. — P. 489—492.
8. *Deloche B.* Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images / B. Deloche. — Paris : Presses Universitaires de France, 2001. — 266 p.
9. Dictionnaire encyclopédique de muséologie / sous la dir. d'A. Desvallées et de Fr. Mairesse. — Paris : Armand Colin, 2011. — 776 p.
10. *Fabianski M.* Ce que le musée du Louvre n'était pas en 1793. De certains musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 127—156.
11. *Guenot H.* Musées et lycées parisiens (1780—1830) // Dix-huitième siècle. — 1986. — № 18. — P. 249—267.
12. *Herding K.* Conception et philosophie bourgeoises du musée // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 441—455.
13. *Louvre* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1765. — Т. 9. — P. 706—707.
14. *Musée* // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. — Paris, 1765. — Т. 10. — P. 893—894.
15. *Poulot D.* L'invention du musée en France // Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993. — Paris, 1995. — P. 81—110.

УДК 7.03(47+57)"17"  
ББК 85.103(2=411.2)51

**ТЕРЕШКИНА О.Л.**

## **ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ГЛАЗАМИ ПЕНСИОНЕРОВ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В. (ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)**

Исследование интерпретации западноевропейского искусства пенсионерами Академии художеств представляет собой изучение ее составляющих: выбор художественных направлений, стилей и школ; предпочтение персоналий как личное отношение; оценка конкретного произведения искусства; терминология как показатель профессиональной или любительской позиции. Выбор художественных направлений был обусловлен курсом, которого придерживалась Академия художеств в XVIII в., ориентировавшая своих учеников на искусство античности, ренессанса и классицизма. Несмотря на это, в рапортах пенсионеров просматривался интерес к произведениям барокко. Пенсионеры предпочитали искусство старых мастеров и сдержанно относились к современному искусству. Оценка творчества предпочитаемого мастера или конкретного произведения искусства объяснялась специализацией пенсионера. Описание и оценка осуществлялись при помощи профессиональной терминологии, использование которой стало возможным благодаря появлению в России трактатов об искусстве.

*Ключевые слова:* интерпретация, XVIII век, Академия художеств, пенсионеры, рапорты, художественная среда, профессиональная позиция.

Вопрос интерпретации европейского искусства пенсионерами Академии художеств второй половины XVIII в. изучался в различных аспектах. Источниками для изучения являются рапорты и журналы пенсионеров, содержащие впечатления и высказывания молодых русских художников о европейском искусстве. Первое упоминание о пенсионерских рапортах появилось в статье А. Трубникова «Пенсионеры Академии художеств» [17]. Далее А.Л. Каганович анализировал записи Феодосия Щедрина [8] и Антона Лосенко [7]. Публикация пенсионерских рапортов в многотомнике «Мастера искусства об искусстве» [1; 10; 19; 20] в 1969 г. привлекла внимание исследователей к этим источникам. Появились труды о русском искусстве [9] и монографии о творчестве русских художников с обзором пенсионерских рапортов [15]. Затем вышли исследования о влиянии западноевропейского искусства на русское искусство, одним из аспектов которого было пенсионерство [4; 12].

Рассмотрим интерпретации европейского искусства русскими пенсионерами с нового ракурса — с профессиональной позиции. По нашему мнению, исследование интерпретации представляет собой изучение цепочки ее составляющих:

- выбор художественных направлений, стилей и школ;
- предпочтение персоналий как личное отношение;
- оценка конкретного произведения искусства;
- терминология как показатель профессиональной или любительской позиции.

Выбор направлений, стилей и школ, который делали в европейской художественной среде молодые русские живописцы, был обусловлен курсом, которого придерживалась Академия художеств. Она закладывала основные ориентиры, давала своим ученикам возможность заочного знакомства с европейским искусством путем соприкосновения с живописной коллекцией музея Академии художеств и книжного собрания академической библиотеки. В России во второй половине XVIII в. начала формироваться теория изобразительного искусства. Значимую роль в этом сыграли трактаты об искусстве. Появившись в 1770-х гг. в Академии художеств, они направляли внимание молодых русских художников в мире искусства и способствовали формированию профессиональной терминологии. Пенсионеры 1760-х гг. получали подобную информацию из рук Д.А. Голицына, русского посла во Франции. Принимая русских пенсионеров в Париже, Голицын организовывал вечера, на которых читал свои сочинения об искусстве [2] и отрывки из «Салонов» Д. Дидро [3], а иногда и устраивал встречи с ним. Ф. Шубин писал о встречах с Голицыным в Париже: «...изволил послать лакея просить господина Дидрота чтоб к нему приехал. А с нами между тем изволил разговаривать. И читал нам свои сочинения, в которых описывал о художестве, откуда начало свое имеют и как процветали и от чего пришли в упадок некоторые и какое средство к восстановлению в прежнее состояние привест можно...» [6, с. 21].

В России XVIII столетия эталоном совершенного искусства считалось итальянское искусство эпохи Возрождения. Среди художников этого периода особо выделяли Рафаэля. Коллекция академического музея постоянно пополнялась копиями его работ. Поэтому, приезжая в Европу, русские мастера стремились увидеть как можно больше оригиналов произведений этого художника [16].

Пенсионеры, пребывавшие в Италии, имели возможность видеть многие произведения Рафаэля. И это знакомство не оставляло их равнодушными. Каждое упоминание итальянского мастера в пенсионерских записях сопровождается восторженными оценками: «Сие (Преображение) предпочитают за лутчую в Риме, удивительна, стоит тово!» [10, с. 98]. Особый восторг и почитание вызывали у них росписи ватиканских лоджий и станц. Феодосий Щедрин писал: «Ватикан. Лоджии. Писаны Рафаэлем... но наилучшая его работа почитается Афинская школа, как в композиции, так и в рисунке и в экспрессиях, и Преображение» [20, с. 136]. Михаил Козловский восхвалял роспись станц: «Лучшая представляет Школу афинскую, которая скомпонована весьма разумно и благородно, головы нарисованы прекрасно, также и в платье очень много хорошего» [10, с. 98].

В менее выгодном положении для очного знакомства с произведениями Рафаэля находились пенсионеры, посещавшие Францию. Французские коллекции не обладали большим количеством картин этого итальянского мастера. Антон Лосенко, описывая произведения Рафаэля в Версальском дворце и в Пале-Рояле, характеризует их «композицией весьма натуральной, рисунком верным и экспрессиями натуральными» [11, с. 308].

Можно утверждать, что повышенный интерес и высокие оценки творчества Рафаэля объясняются совпадением эстетических представлений, полученных в Академии художеств, и личными интересами молодых художников. Если проявления личного вкуса совпадали с курсом, которого придерживалась Академия, то оценки становились восторженными. Если проявления личного вкуса шли вразрез с общепринятыми установками, то оценки пенсионеров оказывались более сдержанными.

Примером последнего является отношение к творчеству Микеланджело. В русской художественной среде, где уже проявил себя классицизм, его искусство расценивалось как барочное. Упоминания произведений Микеланджело встречаются только в записях Михаила Козловского. Пенсионер с интересом рассматривает и описывает роспись Сикстинской капеллы, делая акцент на «верном рисунке» [10, с. 98]. Симпатия русского художника к итальянскому мастеру объясняется личным предпочтением художника и профессиональными особенностями его специализации. Пенсионеры-скульпторы, в отличие от пенсионеров-живописцев, чаще толковали живописные произведения с точки зрения рисунка, а не цвета.

Еще одним примером общепринятого равнодушия, даже неприятия, является отношение к творчеству Тинторетто. Во второй половине XVIII в. его приравнивали

к художникам барокко. Алексеев, находясь в Венеции, в достатке мог видеть творения этого художника. Но он лишь раз упоминает Тинторетто в своем журнале, высказываясь о его произведении «Рай»: «Единственное его достоинство — это величина и множество работы» [1, с. 106]. Подтверждение негативного отношения к творчеству Тинторетто можно найти и в рукописи Голицына: «В Тинтореттовых картинах находим завсегда нечто единственное, нечто чрезвычайное, нечто Барок. Вкус Барок — плохой вкус» [2, с. 311].

Пенсионеры интерпретировали произведения разных школ итальянской живописи по-разному: римскую школу — с точки зрения композиции и рисунка, венецианскую — с точки зрения цвета. Значительный интерес вызывало творчество Тициана и Веронезе. В своих журналах пенсионеры характеризуют их творчество «приятными колерами». И только Алексеев отмечает в произведениях Веронезе помимо цвета мастерство изображения архитектуры: «Сия есть наипрекраснейшая и согласнейшая инвенция, какую лишь можно видеть. Архитектура в оной картине поставлена в столь справедливом пункте, что между толиким множеством народа все видно без малейшего замешательства» [1, с. 107]. Здесь присутствует профессиональная оценка мастера перспективной живописи.

Среди итальянских художников второй половины XVI в. пенсионеры обязательно указывали художников болонской школы живописи, особенно ее основателей — братьев Карраччи. Оценивая их произведения, пенсионеры отмечали композиции «приятные и верные».

Последователей братьев Карраччи — Гвидо Рени, Доменикино, Пьетро да Кортоне — пенсионеры также довольно часто упоминают в отчетах. Это объясняется принадлежностью этих художников болонской школе, которая в русской художественной среде была признанной законодательницей академизма. Также в русском искусстве еще заметны были всплески барокко. Первые заграничные учителя Академии художеств были приверженцами этого стиля. Высказывания пенсионеров о произведениях, выполненных в духе барокко, довольно эмоциональные, но бессистемные — «экспрессии натуральные», «идея очень хорошая», «большое чувство в композиции».

Иным представляется отношение пенсионеров к искусству XVII в. в исполнении мастеров голландской и фламандской школы. По утверждению Чекалевского, голландская школа живописи являлась второй по предпочтению после итальянской для русских зрителей XVIII в. [18, с. 132]. Любовь к этим школам живописи была сильна в России еще со времен Петра I. Живопись голландской и фламандской школ была более доступна для приобретения, нежели живопись итальянская. Соответственно и Академия художеств имела в своем арсенале большую коллекцию голландской и фламандской живописи. Пенсионеры оценивают художников с разных ракурсов. Во время обучения ими были получены знания об основных

принципах работы мастеров. В итоге, колориста хвалят за цвет, мастера светотени — за тональную моделировку.

В журналах русских пенсионеров неоднократно упоминались произведения фламандского художника Питера Пауля Рубенса. С произведениями Рубенса пенсионеры были знакомы еще в России. В своем трактате Голицын давал высокую оценку его цветоощущению и цветопередаче: «Картины Рубенсовы великое блистание имеют, то есть краски их сияющие, свежи, мужественны» [2, с. 311]. Именно с точки зрения цвета трактует Лосенко творчество Рубенса в своем парижском журнале: «Силен, которому одна баканта наливает вино. Колера натуральные. Парисов суд. Колера жаркие и вариации много в колерах. Томирис царица скифская повелевает отрубить голову царю Кирру. Композиция величественная, хороший характер в лицах колера весьма согласны» [11, с. 306]. В Марли внимание молодого художника привлечет история Марии Медичи в 24 картинах: «Композиция смелая и великолепная, колера жаркие» [11, с. 306]. Лосенко, как и Голицын, касался только одного аспекта художественных методов Рубенса — цвета. Молодой русский художник практически не затрагивал другие стороны его творчества, те, которые относились к «невысокому и нехорошему вкусу — вкусу Борок».

С точки зрения цвета Лосенко оценивает и других представителей фламандской школы, например Ван Дейка. В Пале-Рояль: «Фамилии Шарля первого короля аглицкого в четырех фигурах. Много согласия в колерах. Стоячей портрет милорда аглицкого. Колера натуральны» [11, с. 306]. В Люксембургском дворце: «Стоячей портрет представляет отца с сыном. Колера натуральны» [11, с. 305].

Представитель голландской школы живописи — Рембрандт, так же хорошо известный в России во второй половине XVIII в., интерпретируется русским пенсионером как мастер светотени: «Откупщик платит деньги своим работникам. Произведение света в картине чрезвычайно хорошо» [11, с. 306]. В картине «Товия перед ангелом» также «ударение света весьма хорошо изыскано» [11, с. 307].

В записях Лосенко, в отличие от записей других пенсионеров, чаще упоминаются произведения барокко. Это объясняется тем, что этот художник обучался в Париже у Жана Рету. Находясь под влиянием своего учителя, Лосенко неоднократно называет произведения Жана Жувенэ. Изображения двенадцати апостолов в соборе Инвалидов русский художник толкует «великим маниером и колерами цветными». Картины в церкви святого Мартина («Воскрешение Лазаря», «Изгнание торгующих из храма», «Чудесный улов», «Христос и Магдалина») характеризуются «композицией величественной и свет и тень разумно расположены» [11, с. 305].

Академия художеств во второй половине XVIII в. ориентировала своих учеников на художественные принципы классицизма. Этот стиль был понятнее и ближе русским художникам, нежели барокко. Среди представителей

классицизма Никола Пуссен чаще остальных упоминается в отчетах и дневниках пенсионеров. В парижском журнале Лосенко многократно отмечает произведения Пуссена: «Юпитер и Даная. Рисунок верен» [11, с. 305]. В Люксембургском дворце Лосенко характеризует несколько картин: «Потоп. Колера соответствуют сюжету. Баканты с сатиром. Композиция верная против сюжету. Похищение сабинян. Экспрессии натуральные. Восхищение святого Павла. Хорошо групповано» [11, с. 305]. В Пале-Рояль: «7 картин изображают 7 таинств нового завета. Композиция верная против сюжету, фигуры хорошо одеты, экспрессии натуральны. Моисей повергает корону фараону. Композиция верная против сюжету, рисунок справедлив» [11, с. 307].

На первый взгляд кажется, что в этих характеристиках нет никакой системы. Но на самом деле «верная композиция», «справедливый рисунок» и «правильные колера» — это именно те средства художественной выразительности, на которых, с одной стороны, воспитывались ученики Академии художеств, а с другой — базировался классицизм. Эти три составляющие упоминаются чаще всего при описании картин Пуссена и другими художниками. Козловский, оценивая «Смерть Германика», восторгается: «Вот настоящая компановка, где все фигуры находятся в натуральном положении... накомпанована с душою и с превеликим разумом» [10, с. 99]. Эту же картину упоминает и Щедрин: «Сия работа рисована наилучше из других живописцев. Некоторые головы сделаны с великим искусством» [20, с. 136]. Произведения этого французского художника как нельзя лучше иллюстрировали винкельмановскую установку на античность. Академия художеств ориентировалась на идеи Винкельмана [13]. Но, в отличие от Винкельмана и его сторонников, восхвалявших античность и отрицавших подражание природе, Пуссен в своих картинах соединил и то, и другое: «Принцип согласия природы и разума является ключевым в системе представлений Пуссена» [5, с. 214]. Этот же фактор в художественном методе Пуссена выделял Голицын, говоря, что в его произведениях много «верного и натурального изображения предметов». [2, с. 311]. Сами пенсионеры, характеризуя произведения «верным рисунком», тоже подразумевали соответствие природе и природную красоту.

Другие представители классицизма также неоднократно упоминаются пенсионерами в журналах и рапортах. Например, Лосенко в Версальском дворце впечатляют росписи плафонов со «священной композицией» и «справедливым рисунком», сделанные Лебреном. Эти же моменты примечает Лосенко в галерее Аполлона в Лувре в росписях четырех баталей Александра Великого, сделанных этим же автором. В отношении художников классицизма присутствует еще одна характеристика — «фигуры хорошо одеты». Такая характеристика говорит о профессиональной позиции пенсионеров. В Академии придавали большое значение работе над драпировками. Воспитанники проводили много часов за рисованием «фигур в платье». Н.М. Молева и

Э.М. Белютин утверждают, что для этой цели помимо слепков с античных скульптур использовалась живая задрапированная натура [14, с. 179]. В натурном классе ставились живые постановки, имитирующие античных героев, облаченных в одежды.

Пенсионеры не обошли своим вниманием и представителей французского рококо. Они упоминают в отчетах имена тех художников, с чьим творчеством знакомились во время учебы. Одним из пунктов обучения было рисование «головок» с работ таких известных мастеров, как Ф. Буше, К. Ванлоо, Ж.Б. Грез, Л. Лоррен, Л. Лагрене, Ф. Лемуан. В журнале Лосенко их работы характеризуются «согласными колерами», «верным рисунком», «величественной композицией». Почти все работы художников рококо обладают, по мнению пенсионеров, еще одним качеством. Оно не употреблялось для характеристики художников других стилей — это «приятный маньер». Голицын объяснял это понятие: «...в коей окружении приятные натуральные и легкие» [2, с. 310].

Европейское искусство в XVIII в. разделилось для пенсионеров на две части — искусство старых мастеров и современное искусство, формировавшееся на их глазах. Но оценки работ современных художников были очень редкими и осторожными. Можно предположить, что в Академии художеств еще не сформировалось мнение об искусстве современных мастеров, для этого и требовались отчеты пенсионеров. Зачастую произведения современных художников совсем не оцениваются, они вскользь упоминаются в отчетах, показывая таким образом, что это произведение или его автор известны путешественнику. Примером может служить упоминание в отчете Лосенко натюрморта Ж.Б.С. Шардена: «Одна картина представляет на столе рыбы, устрицы, колера натуральные и кистью владел смело» [11, с. 307].

Интересы пенсионеров не ограничивались только живописью, хотя живопись в их отчетах была в приоритете. Это касается не только пенсионеров-художников, но и пенсионеров-скульпторов и архитекторов. В журналах и отчетах встречаются редкие упоминания о скульптуре. Чаще, чем у других, их можно увидеть в журнале Лосенко. Пребывание русского художника в Париже объясняет перечень скульптурных произведений именно французских авторов в его журнале.

Динамичные и торжественные работы скульпторов эпохи Людовика XIV (Н. Кусту, Ф. Жирардона, А. Куазево) Лосенко трактует как «смелые» и «величественные» композиции. Совершенно по-иному он интерпретирует произведения авторов XVIII в. — Ж.-Б. Лемуана, Э. Бушардона, Э.М. Фальконе, О. Пажу, Ж.-Б. Пигаля, Г. Кусту (младшего), К.Г. Аллегрена, Л.-К. Вассе. Для их характеристики Лосенко использует менее эмоциональные термины: «приятный атитюд», «хорошие пропорции» и «верный рисунок».

Пенсионеры, побывавшие в Италии, часто упоминают скульптурные произведения античности. Именно упоминают, а не описывают, объясняя это своим знакомством со слепками с античных фигур, имевшихся в коллекции

Академии художеств. Русские живописцы обращают внимание на узнаваемые произведения искусства. Можно предположить, что они намеренно ищут за границей то, с чем заочно познакомились еще в России.

Рапорты почти не содержат архитектурных впечатлений. Например, в журнале Лосенко архитектурные памятники упоминаются только как места сосредоточения произведений живописи и скульптуры.

Итак, можно сделать некоторые выводы об интерпретации европейского искусства пенсионерами Академии художеств второй половины XVIII века.

Сначала осуществлялся выбор художественных направлений, стилей и школ западноевропейского искусства с позиции представлений, которые пенсионеры получили во время обучения в Академии. Художественные представления пенсионеров соответствовали тем взглядам на искусство, которые существовали в европейской художественной среде, и тем процессам, которые в этой среде происходили. Русские художники выбирали античность, ренессанс и классицизм. При этом следует отметить, что в течение рассматриваемого периода взгляды на искусство менялись. Если 1760-е гг. характеризуются интересом к произведениям мастеров барокко, то к 1780-м гг. преимущество оказывается на стороне классицизма. Пенсионеры были смелее в своих оценках, говоря об искусстве старых мастеров, и более сдержанны в оценках современного искусства.

Искусство трактовалось путем предпочтений персоналий из выбранных направлений стилей и школ. Это, как правило, личные предпочтения, они характеризуются личными особенностями. Затем происходила оценка творчества предпочитаемого мастера или конкретного произведения искусства, она была положительной или отрицательной. Объясняется подобная оценка специализацией оценивающего европейское искусство художника. Молодые мастера выделяли художников, чьи принципы были им близки в связи с особенностями их художественной подготовки.

Оценки произведений искусства художниками невозможны без использования профессиональной терминологии. О разнообразии художественных терминов можно судить по первым трактатам об искусстве, которые начали появляться в России во второй половине XVIII в. и стали доступны для учеников Академии художеств. Кроме того, в своей лексике пенсионеры использовали определения, которые позволяют утверждать о поклонении природе и ее красоте.

#### Список источников

1. *Алексеев Ф.Я.* В императорскую Академию художеств от пребывающего в Венеции пенсионера Федора Алексеева журнал. 12 июля 1777 год // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 103—108.
2. *Голицын Д.А.* Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и о проч. // Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство XVIII столетия. — М., 1963. — С. 310—311.
3. *Дидро Д.* Салоны : в 2 т. / Д. Дидро. — М. : Искусство, 1989. — Т. 1. — 270 с. ; Т. 2. — 399 с.
4. *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ / О.С. Евангулова. — М. : Памятники исторической мысли, 2007. — 286 с.
5. *Золотов Ю.* Пуссен / Ю. Золотов. — М. : Искусство, 1988. — 376 с.
6. *Исаков С.К.* Федот Шубин / С.К. Исаков. — М., 1938. — 168 с.
7. *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство XVIII столетия / А.Л. Каганович. — М., 1963. — 320 с.
8. *Каганович А.Л.* Щедрин Феодосий Федорович. 1751—1825 / А.Л. Каганович. — М. : Искусство, 1953. — 130 с.
9. *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм / Н.Н. Коваленская. — М., 1964. — 703 с.
10. *Козловский М.И.* Журнал пребывающего в Риме Императорской Академии художеств пенсионера Михаила Козловского, усмотренные славные вещи великих художников // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 98—102.
11. *Лосенко А.П.* Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры, в бытность мою в Париже // Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство XVIII столетия. — М., 1963. — С. 305—308.
12. *Марисина И.М.* Россия — Франция. Век восемнадцатый / И.М. Марисина. — М. : НИИ теории и истории изобразительного искусства, 1995. — 143 с.
13. *Мозговая Е.Б.* Идеи И.И. Винкельмана и Петербургская Академия художеств в XVIII веке / Е.Б. Мозговая, К.Ю. Лаппо-Данилевский // XVIII век. — Сб. 22. — СПб. : Наука, 2002. — С. 155—179.
14. *Молева Н.М.* Педагогическая система в Академии художеств XVIII века / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. — М., 1956. — 521 с.
15. *Петров В.Н.* Михаил Иванович Козловский / В.Н. Петров. — М. : Искусство, 1977. — 232 с.
16. *Терешкина О.Л.* Итальянская школа живописи в интерпретации русских художников второй половины XVIII века (по журналам и рапортам пенсионеров Академии художеств) // Наука и школа. — 2014. — № 2. — С. 172—176.
17. *Трубников А.* Пенсионеры академии художеств в XVIII веке // Старые годы. — 1907. — Июль—сентябрь. — 349 с.
18. *Чекалевский П.П.* Разсуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников / П.П. Чекалевский. — СПб., 1792. — 131 с. — (перизд. НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. — М., 1997).
19. *Шубин Ф.* Рапорты в Академию художеств из Парижа // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 82—84.
20. *Щедрин Ф.* Рапорты в Академию художеств из Италии // Мастера искусства об искусстве. — Т. 6. — М., 1969. — С. 134—139.

[...регионы]...

УДК 008(571.56)  
ББК 71.081(2Рос.Яку)

ИГНАТЬЕВА С.С.

**ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА МОДЕРНИЗАЦИОННОЙ ЯКУТИИ:  
ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕКА В ГЛОБАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ**

В статье поднимаются дискуссионные вопросы возможности сосуществования арктического локуса и глобального мира, анализируются исследования, посвященные данной теме. Обращается внимание на специфику якутской традиционной культуры, раскрываются основные типы традиций, позволяющих выявить суть культуры коренных народов Севера. В поле зрения автора — роль человека в стратегической культуре и культурной модернизации Якутии.

*Ключевые слова:* арктическая циркумполярная цивилизация, традиционная культура, человеческий капитал, культурная модернизация Якутии.

**И**сследования, посвященные происхождению якутского этноса и традиционной культуры, представлены в работах ряда научных школ. Большая их часть сформировалась в стенах Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН, Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Амосова и Арктического государственного института культуры и искусств. Некоторые работы выполнялись в сотрудничестве с известными российскими академическими институтами, зарубежными университетами, наращивая тем самым культурологическое знание новыми артефактами, методологическими разработками, результатами экспедиционных исследований [2; 9].

Отмечая ценность самобытной традиционной народной культуры Якутии, ее этнокультурного взаимодействия и взаимообогащения в полилоге с другими культурами, можно условно выделить несколько связанных между собой уровней в ее формах бытования и идентификации. Во-первых, «аутентичный» уровень, свойственный уникальной культуре коренных народов Севера с их традиционным мировоззрением чувственно-сверхчувственного характера бытия. Так, с точки зрения саха, любое явление природы — одушевленное, а неразрывное единство материального и духовного воплощается в иччи (дух, душа). Даже предмет, сделанный руками человека, одухотворяется и приобретает черты иччи. Во-вторых, уровень включенности в структурное ядро «арктической» культуры евроазиатского типа (русского и других народов России). В XVII в., когда «русские поселенцы привнесли новый культурный слой, который закрепился на новой почве и влился в народное многоголосие Севера» [цит. по: 5, с. 55], в якутскую культуру проникли элементы других культурных форм право-

славной славянской традиции, культуры казачества и др. В-третьих, уровень освоения западных форм культуры, что наиболее активно проявляется в эпоху глобализации. В этом тренде есть и позитивные стороны: возможность позиционирования своей самобытности в мировом культурном пространстве, расширение границ культурного обмена, позитивный мультикультурализм и т. д.

Вместе с тем очевидны явные и скрытые риски, обусловленные глобальным характером управления в современном обществе, который разрушающе влияет на локусы и «заповедные» зоны геокультурного развития; жестким вызовом проникающей рыночной идеологии с ее системой ценностей, основанной на приоритетах экономики потребления и монетизации культурных практик; особенностями социокультурного развития в контексте информационно-технологического взрыва и влияния новых способов информации на человека и культуру общества [3].

Конкретный человек, в том числе и представитель молодого поколения коренных народов Севера, неизбежно движется от «культурной зависимости, когда понимание и оценка собственной культуры являются частью его уникальной ниши развития, к культурной независимости, при которой он выходит за пределы экологического окружения собственной культуры для того, чтобы обрести новый кросс-культурный опыт, и идет далее к созданию связей со многими культурами. ...Он привносит в собственную культуру новый опыт и новое видение мира... оказывая влияние на экологические установки, которые формируют родную ему культуру» [10]. В этом движении важны «мера», предел допустимого и возможного влияния, которое работает не на разрушение «аутентичности», а укрепление ее «защитных кодов».



Указанные уровни взаимодействия традиционной культуры условны, хотя имеют под собой теоретические основания. Реальная же практика их взаимопресечения и взаимовлияния значительно более многообразна, поэтому особенно актуальной предстает проблема сохранения этнокультурной идентичности в условиях культурной экспансии, в первую очередь, со стороны наиболее развитых государств [8].

В свете дискуссий о циркумполярной (арктической) цивилизации возникает вопрос о цивилизационной принадлежности населяющих Арктику этносов. Эта проблема чрезвычайно важна, поскольку на пути взаимодействия цивилизационных процессов и традиционной культуры должны быть найдены компромиссы.

Начало освоению Арктики, по мнению исследователей, было положено 10—15 тыс. лет назад. В поисках более продуктивных угодий первобытные охотники и рыболовы заселили арктическое побережье Евразии и Америки около 4—5 тыс. лет назад. С этого времени и до наших дней прослеживается преемственность основных форм традиционного природопользования — охоты, рыболовства, морского зверобойного промысла, позднее — оленеводства.

В XVI—XVII вв., в эпоху широкого освоения Арктики европейцами, на арктических побережьях существовало большое число местных культур и различных типов хозяйства, адаптированных к экстремальным природным условиям и периодическим колебаниям промысловых ресурсов. Культура коренных народов стала испытывать давление со стороны коммерческих методов освоения и эксплуатации природных ресурсов. Именно взаимодействие аборигенной и коммерческо-индустриальной форм природопользования легло в основу концепций освоения полярных территорий и акваторий.

В пользу возможности существования арктической цивилизации исследователи находят такие аргументы [1; 9], которые сводятся к общим чертам социально-культурного развития для народов этого региона:

- обширные, но малозаселенные территории;
- способность жить в органическом единстве с природой;
- природно-климатические особенности региона (продолжительная зима, короткое лето, значительная зона вечной мерзлоты, ограниченные земли для земледелия, сильные ветра) и его влияние на формирование характера и образа жизни, высокая степень адаптации к ним;
- экофильность культур, сохранение традиционных хозяйственных промыслов (охота, рыболовство, оленеводство, морской зверобойный промысел на китов, тюленей, моржей, добыча пушнины);
- преемственность духовной культуры и ценность человеческого бытия.

К этим же общим характеристикам относятся и негативные процессы, происходящие с коренными народами Арктики: демографический кризис, ассимиляция, принятие образа жизни и быта индустриального общества, вытеснение традиционных технологий и т. п.

Исследователи называют арктическую цивилизацию, наряду с другими, цивилизацией пятого поколения, однако она имеет существенные отличия: отсутствует самостоятельное суверенное политическое ядро, государственные границы. По сути, это территория диалога и партнерства трех локальных цивилизаций пятого поколения — евразийской, западноевропейской, североамериканской [9]. Особое место в характеристике цивилизации отводится социально-культурному строю, который определяется как сфера духовного воспроизводства, включающая в себя науку, образование, культуру, нравственность, идеологию, специфическую систему ценностей, созданную человеком и для человека.

Культурологический подход позволяет рассматривать культуру не как часть социально-культурного строя, а как целостность, в ткань которой органично вплетены наука, образование, социально-культурный строй и пр. При этом отмечается «двуполюсность» арктической цивилизации. «На одном полюсе — мигранты из более развитых регионов своей страны или из других стран и цивилизаций. Они, как правило, обладают обширными знаниями и высокой квалификацией, агрессивны и смелы в поиске, преодолевая арктические трудности, авантюристичны и инновационно активны, исповедуют христианство в той или иной его разновидности. Прожив десятилетия в новых для себя условиях, они приобретают некоторые новые черты, отличающие их от своих предков. Характер таких эмигрантов хорошо представлен в романах и рассказах Джека Лондона» [9, с. 19]. На другом полюсе — коренные народы Арктики. В среднем их уровень образования значительно ниже, но зато «сохраняется приверженность к своей самобытной, передаваемой от поколения к поколению культуре, традиционным верованиям, гуманистически-ноосферной нравственности, веками сложившейся системе цивилизационных ценностей» [9, с. 19—20].

Характеризуя преимущества арктической цивилизации, Ю. Яковец относит ее к локальной цивилизации пятого поколения, обладающей всеми признаками самобытного цивилизационного генотипа, и отмечает, что в отличие от совершенной цивилизации (цивилизации западного типа), построенной на конкуренции, традиционная цивилизация демонстрирует коллективизм, солидарность и взаимопомощь, вызванные условиями выживания [9]. Именно эти качества, по нашему мнению, дают основание будущему интегральному социокультурному строю арктической цивилизации не только развивать свою исконную традиционную культуру, но и приобщать к ней представителей западных цивилизаций, помогая им осваивать стратегические модели поведения на «территории характера», в условиях вечной мерзлоты, расширять горизонты культуры и межкультурного взаимодействия.

Некоторые исследователи правомерно относят арктическую цивилизацию к типу цивилизаций «задержанного типа», при котором люди удачно адаптировались к среде обитания до той степени, когда отпала необходимость и потребность в ее преобразовании. Напротив, сегодня у развитых цивилизаций возникает необходи-

мость изучения культурных механизмов согласования отношений в системе «человек — природа — общество».

Типологические характеристики арктической цивилизации по У.А. Винокуровой сводятся к следующему: «...коренные народы создали своеобразный стиль данных отношений (отношение к природе и искусственно созданной человеком природной среде; отношение к другим людям, к социальным сообществам; отношение к духовному миру, в котором аккумулируются как индивидуальный опыт человека, так и общественная история, опыт поколений. — С.И.) в природно-климатических условиях арктической зоны земли. Этот тип цивилизации мы назвали арктической циркумполярной цивилизацией» [1, с. 164].

Это заключение является центральным для понимания не только арктической цивилизации, но и основ традиционной культуры, в частности культуры народов Севера. У.А. Винокурова придерживается социобиологического подхода, когда называет ключевым ген арктической цивилизации: «...родовую кровь не отмоешь, не соскоблишь» [1, с. 165]. Она утверждает, что именно эти гены держат культуру на привязи: врожденный репертуар стратегий поведения, матрицы с закодированными в ней модусами социальных реакций, духовных предпочтений и подсознательных инстинктов, передающихся из поколения в поколение представителям одной расы.

«Теория холодных зим объясняет, почему у европейцев и аборигенов Восточной Азии развился IQ. <...> Повышенный IQ улучшал способность индивидов строить жилища, хранить пищу, изготавливать одежду и успешно охотиться на крупных животных, чтобы выжить самим и сохранить свое потомство в течение долгих морозных зим. <...> Феномен когито (акт мышления, воли, чувств, представления) как движущих факторов эволюции объясняет ментальное разнообразие сообществ, адаптированных к отличающимся жизнеобеспечивающими ресурсами местам обитания» [1, с. 165]. Далее социолог заключает, что жизнь в условиях Арктики формирует своеобразную философию, которую называет экософией. Она нацелена на снижение риска опасности смерти от холода, голода, потери смысла жизни в условиях длинной полярной зимы, поддержания энергоинформационной связи с предками, родовыми священными местами и маршрутами кочевания. Это позволяет исследователям говорить об особой ценности взаимопомощи, солидарности, взаимной зависимости людей, их качеств, отличающих новый тип цивилизации.

Такая характеристика традиционной культуры народов Арктики является не только сущностным ядром региональной культуры, но и своеобразным ресурсом современной культурной модернизации. Это, прежде всего, особая роль пространства в формировании среды обитания, которое отличается низкой проницаемостью, малодоступностью, его автономностью; труд как основа физического и духовного благополучия; культура *достойства*, формирующая свободную и ответственную личность; *забота о детях* (традиция сохранена в этнопедагогике, фольклоре, культурном наследии народов Севера); куль-

тура человекобережения. «Циркумполярная культура — это исторически сложившийся региональный тип культуры, состоящий из сосуществующих традиционных культур коренных народов и полиэтнических социокультурных организмов техногенной модернизации, формирующейся в процессе креативной трудовой коэволюции в суровых природно-климатических условиях Арктики» [1, с. 170].

Рассматривая особенности традиционной культуры Арктики, правомерно остановиться на основных типах традиций, позволяющих выявить суть «культурного ядра» коренных народов Севера на современном этапе развития региона:

- неизменные традиции, сохраняющие свою форму и содержание и обеспечивающие непрерывность культурно-исторического процесса;
- архаические традиции, сохранившие свою форму, но утратившие первоначальное содержание, которое остается в фрагментарном реликтовом варианте;
- инновационные традиции, которые могут быть сконструированы обществом и его культурными агентами или заимствованы из других культур, нарушая замкнутость культурных границ и обогащая или обедняя принимающую культуру;
- гибридные традиции — результат синтеза исконных и заимствованных культурных традиций, приспособления к доминирующему типу культуры.

Необходимо изучать возможности использования инноваций и культурных заимствований, включая и гибридизацию, как сторонниками сохранения существующей культурной системы, так и сторонниками ее трансформации. Учитывая многовекторность и многовариантность культурного развития Якутии, можно говорить о параллельном существовании разновекторных традиций.

На наш взгляд, согласно обоснованному мнению Д. Тросби, рассматривающему проблему актуализации этнокультурных и региональных культурных особенностей [11], разнообразие культурных и религиозных традиций обогащает культуру в целом, позволяет ей развиваться, опираясь на гомогенные матрицы культуры, которые гетерогенны по отношению к иным культурным матрицам. Конкретные социокультурные модели поведения создают поле конкурентного разнообразия и кросс-культурного отбора сложившихся культурных универсалий, образуя глобальную культурную миросистему, включающую различные по своим базовым основаниям геокультурные системы [12].

Культурное наследие, обладающее значимым ресурсным потенциалом (как в форме наследуемых культурных традиций, повседневных и досуговых социальных практик, так и в форме инновационных моделей культурной деятельности), во многом предопределяет успешность или неуспешность национальных форм социальности в условиях открытости государств на международной арене [6; 7]. Как справедливо отмечал Ю.М. Лотман, «культура как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный срез обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах

могут сочетаться с постепенным развитием в других. Это, однако, не исключает взаимодействия этих пластов» [4, с. 26].

В эпоху стратегических возможностей необходим поиск новых путей и способов устойчивого развития традиционной культуры. Стратегическая культура современной Якутии является концентрированным отражением исторического опыта циркумполярной цивилизации, ценностно-ориентированной на принцип «человеческий капитал — в основе всего». Она делает акцент на уникальной самобытности и этничности коренных северных народов, сумевших выработать методологию выживания в суровых условиях вечной мерзлоты, а также утвердить духовные основы резервации реликтовых элементов культуры, ее национальной определенности и самобытного многоцветия.

В новых условиях развития якутской культуры приоритетами являются:

- сохранение традиционной культуры этносов и разработка культурных стратегий национальной безопасности, действенной законодательной защищенности традиционной культуры при столкновении с существующими различиями в других культурных слоях из внешнего окружения; возвращение к «аборигенным формам» природоиспользования, наделение коренных народов неотчуждаемыми промысловыми и пастбищными угодьями для сохранения традиционного уклада жизни, обеспечения безопасности жизнедеятельности в экстремальных условиях холода;
- влияние культуры коренных народов Севера как «представителей глобального мира» на западные модели стратегического поведения и выбор адекватных тактических действий в трудных климатически непредсказуемых условиях;
- культурный обмен с представителями других этносов, наций и трансляция уникальных форм этнокультурного взаимодействия;
- адаптация инновационных технологий из внешних культурных слоев при сохранении сущности «культурного ядра» региона.

Таким образом, важнейшими задачами культурного развития Республики Саха (Якутия) в XXI в. выступают: культурная модернизация, воспроизводство «человеческого капитала» в профессиональной структуре общества, новые технологии в системе культурных индустрий (народные промыслы), художественное образование с «арктической компонентой».

#### Список источников

1. *Винокурова У.А.* Геокультурные особенности арктической циркумполярной цивилизации // *Культура Арктики : коллективная монография / М-во культуры и духовного развития Республики Саха, АГИКИ.* — Якутск : ИД СВФУ, 2014. — С. 162—171.
2. *Игнатъева С.С.* Культурный потенциал Республики Саха как национальное достояние и фактор устойчивого развития страны / С.С. Игнатъева, О.В. Шлыкова // *Образование, наука, культура в современном мире : материалы Междунар. науч. веб-конф. «Базовые идеи ЮНЕСКО в современном образовании, культуре и науке» (Москва, март 2013).* — М. : Пашков дом, 2014. — С. 297—303.
3. *Костина А.В.* Традиционная, элитарная и массовая культуры. Концептуальные подходы к исследованию [Электронный ресурс] / А.В. Костина. — URL: <http://refdb.ru/look/2096503.html> (дата обращения: 17.09.2015 г.).
4. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. — М. : Гнозис ; Прогресс, 1992. — 272 с.
5. *Никифорова В.С.* Традиционная культура народов Сибири : современные тенденции // *Художественное образование и духовное развитие личности : Рос. науч.-практ. конф. (22—24 октября 2002 г.) : тезисы докладов и сообщений.* — Якутск, 2002. — С. 55—57.
6. *Окольникова С.А.* Проекты и программы по сохранению культурного наследия как инструмент инновационной культурной политики региона // *Современная культурная политика как креативная деятельность: управление и инновации : коллективная монография : в 2 ч. / под общ. ред. О.Н. Астафьевой.* — СПб. : Эйдос, 2014. — С. 446—458.
7. *Трофимова Р.П.* Диалог культур и ментально-цивилизационные различия в современном мире // *Гуманитарные науки.* — 2011. — № 2. — С. 48—56.
8. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. — М. : АСТ, 2003. — 603 с.
9. *Яковец Ю.В.* Арктическая цивилизация: особенности, исторические корни, перспективы / Ю.В. Яковец. — М. : МИСК, 2011. — 72 с.
10. *Gardiner H.W.* Lives Across Cultures: Cross-cultural Human Development / H.W. Gardiner, J.D. Mutter, C. Kosmitzki. — Boston, 1998. — 330 p.
11. *Throsby D.* Economics and Culture / D. Throsby. — Cambridge, 2001. — 194 p.
12. *Wallerstein I.* The Rise and Future Demise of the World-Capitalist System : Concepts for Comparative Analysis // *Comparative Studies in Society and History.* — 1974. — V. 16. — № 4. — P. 387—415.

УДК 73.03(450)"16":7.036

ББК 85.103(4Ита)511.2-8Бернини,43+85.71

**ПЕТРОВ В.О.**

## **СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ В XX ВЕКЕ: К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ПЕРФОРМАНСА**

В статье раскрывается актуальность синтетических идей итальянского архитектора, скульптора и художника Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) в современном искусстве, в жанре перформанса, ставшем в XX в. знаковым с точки зрения проявления акционизма. Выделенные сюжеты (абсурдистская ситуация и реальное событие), а также способы их драматургии и использованные средства выражения характеризуют перформанс XX в., что дает основание более подробно рассмотреть позиции Бернини и позиции одного из актуальнейших в современном мире жанров.

*Ключевые слова:* Бернини, перформанс, постмодернизм, синтез искусств, интертекстуальность.

Одним из главных представителей барочного искусства, чье творчество было проникнуто особым отношением к проблеме синтеза искусств, является известный итальянский архитектор, скульптор и художник Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680). В 1630-х гг. он построил собственный театр и писал сценарии для комедийных постановок<sup>1</sup>, в качестве актеров выступали брат Бернини Луиджи, художник Г. Аббатини, студенты школы изобразительного искусства. Сами же постановки включали в себя наличие обильных декораций и нарочитых костюмов, дополнительных визуальных рядов (например картин), архитектурных сооружений и специально созданных, изобретенных конструкций и предметов,

<sup>1</sup> Увлечение перформансами не было у Бернини спонтанным. В начале 1630-х гг. он являлся организатором Римских карнавалов, соприкоснувшись с постановками ярких и помпезных шоу.



# **ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ**

исполнение литературных и музыкальных произведений. Для своих постановок Бернини создал специальную машину, благодаря которой на сцене могли быстро меняться декорации, освещение, обновляться сценический план в целом<sup>2</sup>. Комедии ставились в ограниченном пространстве и предполагали присутствие в зале лишь небольшого количества зрителей, чем достигался определенный сакральный уровень происходящих действий. В качестве сюжетов, как правило, избирались либо абсурдистские ситуации, либо реальные события, актуальные для своего времени, являющиеся «слепком» современной жизни.

Цель настоящей работы — выявить актуальность синтетических идей Бернини в современном искусстве, точнее, в отдельно избранном жанре — перформансе, ставшем в XX столетии знаковым с точки зрения проявления акционистских концептов. Указанные сюжеты (абсурдистская ситуация и реальное событие) характеризуют в целом и перформанс XX в., что дает основание более подробно рассмотреть позиции Бернини и позиции одного из актуальнейших в современном мире жанров (подробнее о перформансе см. [5—7]).

Примером *абсурдистской ситуации* может стать постановка Бернини спектакля «Два театра» (1637), при сценической реализации которого происходили следующие события: публика, пришедшая на представление, оказалась словно перед зеркалом, поскольку на сцене в таком же расположении сидели артисты, облеченные в черные костюмы и маски. Цель этого представления — показать эмоции публики со стороны: актеры реагировали на эмоции и движения зрителей, копируя их. При этом, актеры читали разные тексты: один в Прологе обосновал цель данного представления, второй непосредственно обращался к публике, говоря о том, что существует несколько типов аудитории и различных вариантов восприятия происходящих на сцене событий. Зрители, пришедшие на представление, вели себя по-разному: кто-то громко аплодировал, кто-то вставал и покидал зал в негодовании (причем, артисты на сцене делали то же самое). Не напоминает ли это в какой-то степени хрестоматийный пример музыкального перформанса середины XX в. — композицию «4'33"» (1952) Д. Кейджа? У Бернини публика, надевшаяся на яркое сценическое представление и не получившая его, создавала реально происходящие на сцене события, т. е. отсутствие сценического ряда прекращалось с действиями зрителей. У Кейджа зрители, ожидавшие музыкальную игру исполнителя и не получившие ее, сами создали звуковую атмосферу произведения, начиная шуметь, вставать с мест, высказывать свое недовольство, хлопать дверьми, топтать ногами, т. е. отсутствие музыкального ряда прекращалось с действиями публики (напомним, что любой шум, по Кейджу, есть музыка окружающего мира).

Известно, что данное произведение написано непосредственно под впечатлением выставки американского живописца-концептуалиста Р. Раушенберга, условно названной в прессе «Белые картины», состоявшейся в

1950 году. Полотна художника представляли собой абсолютно чистые листы белой бумаги; на некоторых из них, правда, виднелись легкие абрисы теней, теневых рисунков. Идея, естественно, не нова и берет за свою основу закономерности «Черного квадрата» К. Малевича, созданного задолго до «Белых картин» Раушенберга. Целью последнего, несомненно, как и целью Малевича, было предоставить возможность зрителям увидеть смыслы в пустоте, заметить явления окружающего мира. Такую же цель ставил и Кейдж при сочинении своей композиции «4'33"». В чем смысл или смыслы конкретно этого сочинения? Г. Орлов считает, что «эта пьеса не вполне лишена смысла: ее длительность, обозначенная в названии, составляет 273 секунды, что, очевидно, должно напоминать об абсолютном нуле по температурной шкале Кельвина» [3, с. 237], другими словами, «нулевая» точка отсчета. В таком случае возникает вопрос: «нулевая» точка отсчета, смысла тишины и смысла звуков окружающего мира (о перформансе Кейджа подробнее см. [4]).

Шум, в какой-то степени воспетый в «Двух театрах» Бернини, всегда сопровождал действия исполнителей перформансов XX века. Еще Ф. Маринетти в 1914 г. в манифесте «Динамическая и синоптическая декламация» отмечал, что в перформансах необходимо создание нового типа чтения текста, при котором цель техники «состояла в том, чтобы “освободить интеллектуальную среду от старой декламации, статической, пацифистской и ностальгической”». Для этого требовалась новая декламация, динамическая, воинственная. Маринетти провозгласил свое “неоспоримое первенство в декламации верлибра и слов на свободе”... Декламатор-футурист, утверждал он, должен декламировать ногами не в меньшей степени, чем руками. Вдобавок руки декламатора должны оперировать различными инструментами, производящими шум» [1, с. 22]. Эта идея реализована в перформансах «Пьедигротта» (1914) самого Маринетти, «Печатный станок» (1914) Д. Баллы (поставлен для С. Дягилева и в связи с этим в большей степени имеет отношение к хореографическому искусству: 12 человек изображали разные детали механических машин). А благодаря написанию манифеста «Искусство шумов» (1913) Л. Руссо в среде перформансистов утвердилась точка зрения, что источником звука может стать все что угодно, в первую очередь различные предметы, машины и аппараты.

«Зеркальный» вариант «общения» исполнителя с публикой (по сравнению с «Двумя театрами» Бернини) происходит при постановке театрального перформанса «Безумие» (1920) М. Десси. Его суть такова: ничего не подозревающая публика заполняет зал, садится на свои места и начинает наблюдать за событиями, происходящими на сцене. На сцену же выходит человек и на протяжении длительного времени показывает публике симптомы своего безумия (хождение по кругу, рычание, произнесение лишь одного слова — «безумие») с целью «заразить» безумием находящихся в зале зрителей. На премьере этого перформанса исполнителю удалось ввести часть публики в некое магическое состояние, при котором они также начинали выполнять соответствующие дей-

<sup>2</sup> Некоторые вопросы театральных постановок Бернини рассмотрены в [8].

ствия, выкрикивать слово «безумие», т. е. публика стала проделывать то же, что и исполнитель — вновь возникла идея двух театров.

Кроме того, пролонгированное влияние абсурдистского представления «Два театра» Бернини заметно в XX столетии в тех перформансах, при исполнении которых сценическое пространство «расслаивается» на ряд самостоятельных пространств или предполагает присутствие исполнителей среди публики.

«Расслоение» сцены на два самостоятельных участка характеризует постановку театрального перформанса «Симультанность» (1915) Ф. Маринетти, где показаны взаимоотношения двух семей (использован прием параллельной драматургии), а на три участка — его же перформанса «Собобщающиеся сосуды» (1916). В обоих случаях действия, происходящие в одном из пространств, не аккумулировались только в одном участке сцены — исполнители могли передвигаться и в зависимости от сюжетных перипетий переходить из одного пространства в другое. Наиболее радикальный из известных примеров — перформанс «Городской масштаб» (1963) К. Дьюи, представлявший собой экскурсию по ночному Сан-Франциско: людей, купивших на представление билет, водили по тем улицам города, где заранее было подготовлено несколько сценических действий. За время своей прогулки публика смогла увидеть «балет» машин на автостоянке, стриптизершу, раздевающуюся в приоткрытом окне одного из жилых домов, поющего певца в витрине магазина. С восходом солнца люди оказались внутри кинотеатра, в котором показали заключительные титры. Таким образом, ряд сценических пространств бытовал внутри ночного города, а публика сама перемещалась для просмотра событийного ряда перформанса.

Присутствие исполнителей среди публики — явление, часто встречающееся в музыкальных перформансах XX века. Укажем лишь на хрестоматийный пример — пьесе «Терретектор» (1966) для 88 исполнителей Я. Ксенакиса. Партитуре предпослана схема, из которой видно, что в круговом пространстве в центре находится дирижер, расположение инструменталистов выделено жирными точками, мелкими — публики. Ксенакис долго апробировал свои идеи, пока не нашел уникальное, с его точки зрения, расположение для визуализации сценического пространства, с одной стороны, и для специфического тембрового ореола — с другой. Е. Назайкинский отмечал: «В “Терретекторе” каждый из музыкантов снабжался дополнительно ударными инструментами и свистками, с помощью которых создавалось вихреобразное вращение четырех резко различных по характеру шумов — своеобразный “сонотрон”, как определил этот прием Ксенакис по аналогии с синхрофазотроном» [2, с. 452]. Помимо этого, Ксенакис предлагал исполнять «Терретектор» в свободных от каких-либо предметов балльных залах, дабы избежать неправильное формирование своеобразного акустического потока, который мог быть искажен в традиционных залах.

Возвращаясь к синтетическим идеям Бернини, отметим, что примером проявления *реализма* в его представлениях может стать спектакль «Разлив Тибра» (1638), в котором сценически воплощалось наводнение, произо-

шедшее в Италии годом ранее. Перформансность достигалась необычной атмосферой воплощения сюжета — по стенам сцены все время стекалась вода, публика находилась в состоянии непрерывно приближающихся волн, поскольку этому способствовал и преднамеренно созданный звуковой фон. Кроме того, определенный отрезок Тибра был воссоздан на сцене и визуально: в центре находилась река, в далекой перспективе (декорации и иллюстрации) — замки Святого Анджело и Святого Петра. На премьерном представлении некоторые зрители, приняв за реальность происходящие события, стали стремительно покидать зал с криками «Опять наводнение!». Определенные спецэффекты, позволяющие в большей степени стать соучастниками происходящих на сцене событий, присутствовали и в других представлениях Бернини. Например, в поставленном в том же году спектакле «Справедливость» на сцене горел настоящий огонь, что также привело зрителей, особенно сидевших в первом ряду, в состояние шока. Аналогичные способы воздействия на публику (наличие спецэффектов) заметны и в ряде перформансов XX в.: проекция света, создающая эффект киноизображения, в перформансе «Воровка детей» (1922) Н. Форрегера, обилие на сцене стеклянных изделий в перформансе «Танец стекла» (1929) К. Грош, помимо того, что сама исполнительница была одета в юбку, состоящую сплошь из стеклянных стержней и носила стеклянный головной убор. С учетом использования световой и цветовой гаммы этот перформанс в первую очередь был направлен именно на вычурность спецэффектов.

Особая реалистичность представлена в содержательной основе музыкального перформанса «Потерянное и найденное» (вариант, встречающийся в программах европейских концертов, — «Бюро находок», 1985) для одного ударника Ф. Ржевски. В качестве концепта использовано конкретное историческое событие — унесшая миллионы человеческих жизней Вьетнамская война (1965—1975), а также аспект осмысления смерти в ситуации войны. Однако это — инструментальный перформанс, поэтому здесь наблюдается специфический способ фиксации музыкальных событий. Партитура представляет собой лишь английский текст, начинающийся фразой «Я только что показал класс в засаде...» и выполняющий функцию интегративного доминирования. В левой колонке (Text) даны строчки из письма лейтенанта Мариона Ли, датированного 7 августом 1966 г. и написанного из Вьетнама после очередного боя<sup>3</sup>. Трагический в основе прозаический и нехудожественный текст, в котором рассказывается о том, как молодому солдату удалось избежать смерти, буквально посмотрев ей в глаза, первоначально читается ударником, выявляя свое отношение к свободно-декламационному принципу голосового воспроизведения текста, использованному Ржевски. В правой колонке (Action) представлены события, которые должны быть проделаны для осуществления музыкальной и театрально-сцениче-

<sup>3</sup> Через три недели, когда письмо было получено адресатом — бабушкой Марион Ли, американский военный был убит. Это последнее письмо солдата.

ской линии композиции: «Окажитесь перед аудиторией», «Топчитесь на правой ноге», «Хлопните по сердцу правой рукой», «Медленно царапать по столу» и т. п.

Text	Action
I HAVE JUST GIVEN A CLASS ON AMBUSHES	(Slam table)
	(Throw something down)
	(Scratch on table, as though writing)
	(Silence; stare at audience)

Эти действия, направленные на дополнительную театрализацию исполнительского процесса, призваны донести слушателям состояние ужаса, испытанное главным героем, что придает сочинению особую реалистичность. В заключительной части композиции текст не только может читаться, но и «жалостливо пропеваться (на выбор исполнителей)» с использованием внутрислогового распева, в связи с чем возможно проявление кантиленно-песенного принципа голосового воспроизведения текста. Пение и декламация воспринимаются как реакция на сохранность жизни, как катарсис.

Из-за огромного количества негативных эмоций, испытанных людьми в XX в., возникает необходимость призывов к миру, воплощению своих идей на благо добра. Такой призыв также становится содержательной основой ряда музыкальных перформансов. Приведем в качестве примера милю (пьесу) № 61 «Остановите войну!» из монументального фортепианного цикла «Дорога» (1992—2002) Ф. Ржевски, посвященного описанию человеческой жизни от ее зарождения до смерти. В партитуре пьесы много текстовых фрагментов, однако все они построены на *декламации* одной фразы — «Остановите войну!». Согласно авторскому комментарию, слова должны произноситься на языке той страны, в которой будет производиться этот перформанс. Фраза «Остановите войну!» помещена в разные музыкальные контексты: пьеса, большая по времени звучания, изобилует рядом непохожих друг на друга техник и манер письма. Например, в ее начале, где музыки как таковой еще нет, а присутствует лишь шумовое заполнение акустического пространства, призванное создать ощущение войны, композитор констатирует: «Производить удары руками под клавиатурой без особой экспрессии, словно изображая тяжелую поступь». На этом немзыкальном фоне впервые произносится ключевая фраза пьесы. Далее производятся шумовые эффекты — удары рук насыщаются определенной динамикой и ритмом, выписанным в партитуре. Затем фраза «Остановите войну!» произносится обособленно от «звучавшего» музыкального контекста, отдельно, в полной тишине. Звучание музыки постепенно нарастает динамически, уплотняется фактура и образ войны предстает нереально злым. И лишь во второй части пьесы основная фраза мила «входит» в единый процесс звукообразования. Заканчивается № 61 уже знакомой слушателю фразой, но с итоговым речевым добавлением: «Остановите войну!

Или она остановит нас!» Ключевое текстовое добавление произносится в полной тишине. Все эти приемы, использованные Ржевски, как и при просмотре спектакля «Разлив Тибра» Бернини, погружают зрителей/слушателей в реальную ситуацию — благодаря наличию подобных спецэффектов публика может более точно понять весь ужас происходивших исторических событий.

Отметим, что в большинстве перформансов XX в., как и в представлениях Бернини, наличие театральных эффектов всегда аргументировано определенной задачей, концептом. Так, *костюмированные перформансы*, с обилием декораций и реквизита создаются во всех сферах искусства: хореографический перформанс «Пеликан» (1963) Р. Раушенберга с использованием парашютов, театральный перформанс «Уплощение» (1965) Р. Уитмена с применением ультрафиолетового освещения для наделения персонажей более фантастическим обликом и др. Однако противоречия здесь не возникает, поскольку любая театральная (собственно театральная, как у Уитмена, или хореографическая, как в случае с «Пеликаном» Раушенберга) постановка, особенно в XX в., предполагает наличие костюмов на исполнителях и декораций, реквизита на сцене. Но эта тенденция проникает в совершенно неприспособленные для этого виды искусства и их наполняющие жанры, что заслуживает более подробного их рассмотрения, в частности в жанр инструментального театра, являющегося разновидностью музыкального перформанса. В качестве примера персонификации инструменталистов можно привести исполнение юмористической пьесы «Изобретение» (2005) для флейты и саксофона Э. Пэйпа, при котором должны быть использованы костюмы и маски, олицетворяющие вымышленных сказочных героев, вызывающие у публики положительные эмоции. В большинстве же случаев костюмы и маски для персонификации героев применяются композиторами в сочинениях, предполагающих сюжет: в инструментальных спектаклях «Арлекин» (1975) К. Штокхаузена, «Общественная речь» (1976) Р. Эриксона, Второй концерт для тромбона с оркестром («Дон Кихот», 1992) Я. Сандстрёма. Костюмы на исполнителях, с одной стороны, могут выражать их *персонификацию* (ассоциация с каким-либо персонажем), с другой — приводить к *деперсонификации* инструменталистов. В обоих случаях использование костюмов не предполагает «построение» на сцене определенного сюжета, поскольку применяется лишь отдельный элемент театрализации. Однако композитор рискует заменить восприятие музыки восприятием «картинки»: визуальный ряд (яркость костюмов, масок, их размеры) не должен превалировать над образным содержанием музыки.

*Реквизит и бутафория* играют важную роль при исполнении пейзажно-пасторального, лирического, олицетворяющего образ просветленной ночи инструментального перформанса «Серенада» (1994—1995) для флейты, гитары и ударных (традиционные ударные инструменты, а также шарманка, игрушечное пианино, скорлупа кокосового ореха, свисток, бутылка с шариками, стакан с водой) М. Кагеля. Гитарист, воссоздавая прописанные композитором в партитуре действия, направленные на «покорение женского сердца», использует венки из цветов и букеты,

являющиеся символом признания в любви (серенада трактуется Кагелем в традиционном понимании жанра). Эти букеты и венки гитарист дарит флейтистке, играющей здесь роль музы (при этом отрицается передвижение инструменталистов, гитарист кидает реквизит к ногам исполнительницы на флейте). Применение реквизита и бутафории обусловлено жанром, но при каждом исполнении их набор может варьироваться. Присутствие на сцене людей, одетых в костюмы, наличие бутафории, декораций, реквизита, естественно, привлекает большое внимание зрителей.

Стремление к яркости, театральности сценической реализации инструментальных произведений обуславливает во второй половине XX столетия повышение внимания композиторов к световому и цветовому оформлению пространства сцены. *Свето-цветовая гамма*, господствующая в пространстве сцены, может быть неизменной во время исполнения или варьироваться в зависимости от перипетий музыкальной драматургии. Так, в Четвертом квартете (1993) С. Губайдулиной на сцене — белый цвет, ассоциирующийся со светом, и черный цвет, характеризующий темноту. Они неизменны в процессе каждого исполнения. Запрограммированная свето-цветовая гамма драматизирует и сценическую реализацию цикла «Акустические пространства» (1977—1985, «Пролог», «Периоды», «Частицы», «Модуляции», «Преходящие», «Эпилог») для 33 инструменталистов французского спектралиста Ж. Гризе, в котором одинокий луч белого света, появляющийся в определенных частях композиции, символизирует состояние страха, которое в целом передает и музыка, полная трагически-возбужденных и мистических образов. Варьирующаяся же свето-цветовая гамма предусмотрена при исполнении «Музыки света» (1962) для оркестра и осветительной установки Э. Брауна. Насыщенность и направленность света зависят от характера звучания: громкая игра провоцирует его яркость, быстрый темп — интенсивность движения лучей на сцене.

Любой спектакль Бернини — целостная театральная постановка, имеющая сквозную драматургию и выражающая основные этапы развития сюжета, т. е. подразумевающая завязку конфликта, его кульминацию и развязку, итог (особо ярко подобная драматургия представлена в указанном представлении «Разлив Тибра»). Такой сквозной драматургией обладает и большинство перформансов XX в., хотя здесь следует отметить и наличие так называемых «бессюжетных» перформансов, предполагающих хаотичную постановочную сценку, не построенную на логическом процессе развития (например ряд перформансов Д. Кейджа). Однако тенденция к линейности драматургии и наличию составляющих эту драматургию последовательных элементов преобладает. При этом авторы таких представлений, как и Бернини, становятся некоей «всемогущей» личностью.

Например, при сочинении музыкального перформанса «Эонта» (1964) для фортепиано и группы духовых инструментов его автор Я. Ксенакис явился одновременно и композитором и режиссером происходящих на сцене событий: им создан драматургический план передвижения инструменталистов, свето-цветовая гамма. Идея Ксенакиса

связана с определением места индивидуальной, неповторимой личности в социуме и с утверждением прева-лирования общества (группа духовых инструментов) над индивидуальностью (фортепиано). Театральный процесс, включающий, по мнению композитора, стохастическую (основанную на теории вероятностей) и символическую (основанную на логистике) музыку, как и в любом перформансе, расписан в партитуре. На первой ее странице представлена диспозиция инструментов в пространстве сцены (черные точки — места, где духовикам во время своих многочисленных перемещений придется останавливаться). Произведение одночасно, но в нем можно выделить три раздела, обусловленных сценической драматургией. Каждый из разделов заканчивается перемещением ансамбля духовых инструментов в полной тишине.

В разделе I фортепиано стоит обособленно в левой стороне зала, все духовики сидят на стульях посередине сцены. Музыка экспрессивна; особенной выразительностью отличается сложная фортепианная партия, со звучания которой начинается произведение. После фортепианного соло духовики встают со своих мест и начинается собственно спектакль — его сюжетная завязка. Партии всех духовых инструментов контрастны партии фортепиано: если фортепиано звучит агрессивно, то духовые спокойно делят звуки, воссоздавая кантилену. Постепенно, в момент первой кульминации, они подходят к фортепиано (оно используется без крышки) и становятся за его корпусом по отношению к залу. Пианист музыкально «обороняется» от них, прибегая к громкому ритмическому остинато. Духовые инструменты перекрывают игру пианиста своим динамическим преимуществом, играя стаккато-тремоло. Пианист прекращает свою игру, указывая на свое «поражение» в этой акустико-звуковой «битве». После чего в тишине духовики строем проходят по сцене и садятся на стулья, приготовленные в ее правой стороне.

С началом раздела II весь музыкальный материал «меняется местами»: фортепиано, «сглаживая» присутствующую ранее агрессию, издает спокойные и тихие звуки в верхних регистрах («аккордовые пульсации», по Ксенакису), духовики же играют резко и диссонантно. Это обострение конфликта и его кульминация. Постепенно хаотичность и агрессивность проявляются у всех исполнителей, при этом велика доля диалога — обмена фразами между инструментами (происходит конфликт «на равных»). В этом процессе духовики вновь встают, окружают фортепиано, продолжая играть свой материал, что выписано в партитуре. Затем, в момент второй кульминации, направляют на его струны фортепиано и активно исполняют свой материал «внутри рояля», подавляя его громкость, хотя пианист именно в это время играет на клавиатуре сложные пассажи в предельной динамике, «проваливающейся» в конце в тишину. В этой тишине духовой ансамбль отходит (исполнители медленным шагом идут строго друг за другом) от фортепиано, садятся на другие стулья, заранее поставленные посередине сцены.

Раздел III «Эонты» представляет собой разрешение конфликта: здесь наблюдается хаос не только музыкальный, но и поведенческий, т. е. сценический. Ансамбль



духовых инструментов перестает быть ансамблем — каждый из инструменталистов начинает двигаться в любом направлении. Эта часть III раздела может быть названа превалирующей «каденцией» духового ансамбля, поскольку фортепиано не принимает в ней участие. После рассредоточения в пространстве духовики объединяются в группу и садятся на стулья, стоящие в правой стороне сцены. Сочинение заканчивается драматично: фортепиано и духовой ансамбль вновь вступают в борьбу, образуя третью кульминацию, точно так же, как и предыдущие, обрывающуюся с прекращением звучания фортепиано. В наитишайшей динамике выдержанное созвучие, длящееся трубами и тромбонами, позволяет считать их победителями в конфликте. Следовательно, на уровне сюжетной линии «Эонта» имеет три стадии, каждая из которых выполняет определенную функцию в драматургическом процессе — завязка, кульминация конфликта и его разрешение. Фортепиано здесь — персонаж, активно борющийся с массой, представленной группой духовых инструментов. Но любая его попытка стать полноправным участником этой массы терпит поражение — внезапное прекращение игры и уход в тишину. Этот прием диктуется не только сценически: шесть духовых инструментов в акустико-звуковом отношении, действительно, способны перекрыть звучание солирующего фортепиано. Именно этот фактор сыграл важную роль для Ксенакиса при выборе инструментов во время написания «Эонты».

Существуют также перформансы с полной заменой живого исполнения набором эффектных, с театральной точки зрения, технических средств. Так, сценическая реализация «Футуристического механического бала» (1922) И. Паннаджи включала в себя только звучание музыки и наличие передвижных декораций, в которые были встроены механические фигуры, изображающие людей. Есть перформансы, где персонажами являются куклы или предметы. Для примера приведем театральное представление «Фигуративный кабинет» (1923) О. Шлеммера, включавшее в себя использование в качестве «героев» фигур различной величины, изображающих следующие персонажи: «Корпус скрипки», «Гражданин передового класса», «Мисс Розы Рэд». Руководили процессом актеры из-за кулис, т. е. непосредственного присутствия исполнителей на сцене не требовалось.

В целом XVII в. ознаменован большим числом поставленных представлений, которые по праву можно назвать прототипами перформанса. В первую очередь, это объясняется полной прерогативой светского начала над религиозным (впервые так широко в истории развития искусства). Сюда можно отнести комедии масок «Маска черноты» (1605) Б. Джонсона с музыкой А. Фаррабоско и костюмами И. Джонсона; «Оберон» (1611) Б. Джонсона с музыкой А. Фаррабоско и Р. Джонсона; фантазийное представление в нескольких актах «Триумф мира» (1634) Д. Ширли в постановке И. Джонсона с музыкой У. Лэвиса, С. Айвза и Б. Уайтлока. Мы видим, что многие перформансы имеют нескольких авторов и являются, по сути, продуктом коллективного творчества. Похожая тенденция проявила себя и в XX в.: например, в 1917 г. был постав-

лен перформансный балет «Парад» (*parade* — комическое представление, исполняемое во время прибытия театра на гастроли для привлечения внимания публики). В его создании приняли участие композитор Э. Сати, художник П. Пикассо, драматург Ж. Кокто и хореограф Л. Мясин.

В заключение укажем основные жанровые признаки перформанса, которые проявились в эпоху барокко (прежде всего, в спектаклях Бернини) и которые знаменуют собой перформанс как жанр в XX столетии:

- четко прописанный авторами план действий (во всех постановках), который обязательно должен соблюдаться;
- наделение музыкантов-инструменталистов функциями актера;
- использование в представлении реалистических или абсурдистских сюжетов;
- применение особой эффектности сценического действия;
- синтезирование искусств в рамках одного произведения.

Значение перформанса в искусстве XX в. подчеркивает Р. Голдберг: «...радикальная позиция позволила перформансу стать катализатором в истории искусства XX в.: всякий раз, когда казалось, что та или иная школа, будь то кубизм, минимализм или концептуализм, зашла в тупик, художники обращались к перформансу с целью сломать рамки категорий и определить новые направления» [1, с. 7]. Соглашаясь с мнением исследователя, отметим также, что все перформансы, так или иначе, по форме своего воплощения опираются на преднамеренный или непреднамеренный эпатаж, явившийся в XX столетии прерогативой множества произведений искусства. Что останется в истории развития искусства в целом, а что приобретет лишь локальный характер — покажет время.

#### Список источников

1. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней / Р. Голдберг. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 320 с.
2. Назайкинский Е.В. Пространственная музыка // Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — С. 450—464.
3. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. — СПб., 2005. — 440 с.
4. Петров В.О. Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения // Культура и искусство. — 2014. — № 4. — С. 444—456.
5. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра : монография / В.О. Петров. — Астрахань : АИПКП, 2013. — 355 с.
6. Петров В.О. Музыкальный акционизм: перформанс, хеппенинг, мультимедийное событие // Материалы Международной научно-практической конференции «VII Серебряковские научные чтения» (Волгоград, 17—19 апреля 2009 г.) : в 2 кн. Кн. 1 : Музыковедение / ред. колл. Е.В. Смагина [и др.]. — Волгоград, 2010. — С. 37—61.
7. Петров В.О. Под знаком перформанса // Музыкальная академия. — 2012. — № 2. — С. 123—127.
8. Lucignani L. Il gran teatro di Bernini // La Repubblica. — 1992. — 11 aprile.

УДК 130.2  
ББК 63.3(2)53-7+71.14

**ЛЕБЕДЕВ В.Ю., ФЕДОРОВ А.В.**

## **ТВОРЧЕСТВО А.Н. ВЕРТИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КАК ЛАМИНАРНОЙ КУЛЬТУРЫ<sup>1</sup>**

На материале творчества А.Н. Вертинского — прецедентного феномена эпохи Серебряного века — анализируются ключевые особенности данной культурной онтологии, как сугубо культурологические, так и философские (восприятие смерти, соотношение элитарного и массового, этико-эстетические проблемы и т. д.). На основе анализа синхронной и диахронной культурной динамики построена оригинальная авторская концепция культурных онтологий, позволяющая сделать ряд практически значимых выводов. В контексте работы исследованы проблемы диспозиции «Я — Другой», вопросы межстратового культурного синкретизма и интертекстуальных взаимодействий.

*Ключевые слова:* Серебряный век, ламинарная культура, прецедентный текст, А.Н. Вертинский, искусство.

Мы жили тогда на планете другой...  
*Георгий Иванов.*  
*Над розовым морем...*

**С**еребряный век русской культуры — один из культурных периодов, который, существуя сравнительно недолго, не просто оставил глубочайший след в сознании следующих поколений, но и выступил как мощнейший фактор культурогенеза для других культурных эпох. Обращение к наследию Серебряного века — это не только попытки более глубокого понимания этого периода (в том числе и в соотношении с культурой современности), но и поиски потенциалов, могущих в перспективе развиваться в тот или иной культурный феномен современности.

Для Серебряного века такое переосмысление, начавшееся в 1990-е гг., стало возвращением того, что ранее (в силу известных причин) было недоступно. Именно поэтому термин «возвращенная литература» (и даже шире — «возвращенная культура») оказался чрезвычайно емким для обозначения не только культурных феноменов русской эмиграции первой волны, но и тех явлений, которые, будучи в той или иной степени подавленными доминировавшей культурной парадигмой, продолжали существовать как феномены, порожденные культурой Серебряного века.

Цельная и синкретичная культура Серебряного века после своего завершения подверглась очень жесткой дивергенции, результатом которой стало существование огромного числа чрезвычайно разнородных явлений, объединенных общим источником. Во многом по причине этих процессов задача холистического подхода в исследовании данной культуры становится практически невыполнимой. Изучение конкретных явлений, фактографии, в той или иной степени составляющих культуру Серебряного века, приводит к редукции (в большей или

меньшей степени) и, в конечном счете, к выводу о несводимости суммы частей к целому.

Для выхода из подобного положения довольно удобен поиск максимально репрезентативных культурных явлений, создание определенной выборки и ее анализ. В этом отношении данная выборка явилась бы системой прецедентных текстов [4]; в семиотическом же понимании любой культуры как системы конвенциональных знаков уместно понимать термин «прецедентный текст» в широкой трактовке<sup>2</sup>. Такое расширительное понимание данного концепта, на наш взгляд, методологически удобно, ибо позволяет не вводить дополнительные, производные понятия («прецедентное имя», «прецедентная ситуация» и т. д.). На основании имеющихся литературных данных текст можно назвать прецедентным, если выполняются следующие условия:

- текст обладает ценностной значимостью для определенной культурной группы;
- текст гармонично вписан в культурный контекст соответствующей эпохи и зачастую репрезентирует ее;
- функционирование текста в составе как исходного дискурса, так и в дискурсах последующих культур;
- формой функционирования данного текста выступают реминисценции, связывающие его с другими культурными феноменами и системами;
- своей системой отсылок (реминисценций) текст явно или скрыто формирует интертекст, в котором зачастую создаются новые смыслы;
- соотносаясь с определенными эстетическими концептами и культурными уровнями (элитарное/массовое, прекрасное/безобразное и т. д.), текст не только маркирует уровень языковой личности, но и зачастую

<sup>2</sup> «...Под прецедентными текстами мы будем понимать любую характеризующуюся цельностью и связностью последовательность знаковых единиц, обладающую ценностной значимостью для определенной культурной группы. Прецедентным может быть текст любой протяженности: от пословицы или афоризма до эпоса. Прецедентный текст может включать в себя помимо вербального компонента изображение или видеоряд (плакат, комикс, фильм)» [7].

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках деятельности Лаборатории междисциплинарных биосоциологических и биофилософских исследований (Российское философское общество).

служит «паролем», позволяющим отличить «своих» от «чужих».

Создать выборку прецедентных текстов Серебряного века — задача непростая, поскольку даже самый жесткий отбор по признакам индикативности и репрезентативности приводит к формированию массива невероятных размеров. Использование только мемуаристики («Некрополь» В.Ф. Ходасевича, являющийся лишь небольшой частью написанных воспоминаний, мемуары З.Н. Гиппиус, «Курсив мой» Н. Берберовой и др.), равно как и анализ только художественных текстов, не совсем корректен в аспекте репрезентативности, поскольку данные тексты есть во многом продукт отбора и рефлексии. Авторы мемуаров часто разделяют исторические факты на желательные и нежелательные, провоцируя «отсев» нежелательного и формируя, в конечном счете, исторические мифы.

В качестве прецедентных текстов лучше использовать то, что рождается в стихии самой культуры или аутентично сохраняет ее мироощущение позднее. Понятно, что явление это редкое, по завершении культурного периода огромное число людей формируют облик этого периода, создавая подобие «агиографического канона».

Выбор наследия А.Н. Вертинского для настоящей работы был неслучаен. Возникший стихийно, спонтанно, впитавший, подобно губке, все лучшие черты поэтических текстов Серебряного века, сумевший донести их не только до советского слушателя и читателя, но и до современных людей, переживший опыт эмиграции и возвращения в Россию, продолжавший активно работать вплоть до самой смерти — такой Вертинский достаточно показателен. Многие тексты из его наследия в той или иной степени соответствуют названным критериям прецедентности. Известный при жизни как исполнитель, принадлежащий к массовой культуре, родоначальник авторской песни, в определенный период Вертинский стал элитарен. Сейчас, с появлением большого числа эпигонов и подражателей, пытающихся стилизоваться под него, Вертинский становится рубежной фигурой, принадлежащей и к элитарной, и к массовой культурам (сама сложность атрибуции автора в системе координат «массовое — элитарное» уже наводит на мысль о том, что эти координаты нерелевантны для той культуры, в которой автор жил и которая была для него органичной). Реципиенты творчества Вертинского как сегмента элитарной культуры, как правило, не только достаточно хорошо знакомы с семиотикой музыкального и поэтического содержания той или иной «аризэттки», но и достаточно хорошо разбираются в культуре Серебряного века вообще, поэтому для такой аудитории слушателей Вертинский достаточно индикативен. Более того, обычно реципиенты такого рода нетерпимы к эпигонам, пытающимся исполнять многое из наследия Александра Николаевича, ибо их цель — не создание новых культурных феноменов на базе старых, а стремление подражать Вертинскому абсолютно во всем<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Типичный пример — попытки грассировать, облачаться в костюм Пьеро и подражать сценическим особенностям Вертинского («жеман-

Индивиды, воспринимающие Вертинского сегодня как «легкий жанр», зачастую не просто имеют весьма туманные представления о Серебряном веке, но и склонны полагать, что «аризэттки» Вертинского способен исполнить любой из современных деятелей вокального искусства. Зачастую это связывается с банальным непониманием того очевидного факта, что большинство всех культурных текстов не универсальны и не только создаются для определенной референтной группы, но и сами формируют эту группу. Вертинский никогда не пребывал в сегменте массовой культуры, тем более не снижал планку своего творчества, чтобы стать более «массовым». Скорее, в данном случае уместно говорить о стремлении «доверительно снисходя, возвышать».

В этом отношении показательно мнение самого артиста, выраженное довольно жестко и обращенное к одному из подвыпивших слушателей концерта (действие происходило в глухой провинции). Заплетающимся языком слушатель неоднократно и громкогласно требовал «Песню за короля», мешая тем самым не только другим зрителям, но и самому артисту. «Простите, но у меня нет “Песни за короля”, у меня есть песня “Баллада о короле”, и я ее уже исполнил», — ледяным тоном отрезал Вертинский. Даже эмигрантский заработок ресторанный «лабуха» не смог уничтожить исключительно мощное чувство собственного достоинства, воспитанное элитарной культурой Серебряного века с ее сознанием самоценности художника.

Репрезентированность культуры Серебряного века в творчестве Вертинского обусловлена, помимо прочего, интертекстуальностью его наследия: межтекстовые связи представлены разнообразными приемами: свободным цитированием, закавыченными цитатами, эпиграфами, аллюзиями и реминисценциями<sup>4</sup>. Огромное количество явных и скрытых связей с текстами современников и представителей других эпох и культур порождают целый мир творчества А. Вертинского. Парафразы, основанные на текстах многих титанов Серебряного века (Ахматовой, Блока, Гумилева, Есенина), не только обеспечивают иной уровень понимания творчества того или иного поэта; такое обилие связей между различными культурными стратами в семиосфере Серебряного века гарантирует преемственность, целостность, единство сложнейшей культурной системы.

Исследований, посвященных творчеству Вертинского как целостной системе, неотделимой от синкретичной среды Серебряного века, в настоящее время крайне мало. Имеющиеся работы, как правило, анализируют либо какие-то отдельные составляющие (музыкальную,

ной) манере исполнения). Такие попытки, вкупе с аутентичным текстом, который исполнителю явно чужд, воспринимаются почти исключительно в пародийно-карнавальном ключе, сводят смысловую наполненность к нулю и в конечном итоге приводят к ситуации известного анекдота, в котором рассказчик сомневается в гениальности Карузо, апеллируя к одной из арий, перепетой рассказчику по телефону.

<sup>4</sup> Такая тотальная цитация, обращение не только к текстам ближайших эпох, но и к явлениям более отдаленным (как пространственно, так и темпорально) вообще свойственно эпохе Серебряного века, неразрывная связь которой с культурой периода рококо довольно очевидна.

текстовую, артистическую), либо основаны на мемуаристике Вертинского. Отчасти это объясняется своего рода культурным эффектом «фигуры и фона»: параллельно Вертинскому работали более яркие фигуры Серебряного века: Н. Гумилев, О. Мандельштам, М. Кузмин, Г. Иванов, В. Ходасевич, А. Блок и др. Рядом с такими светилами Вертинский проходит незамеченным (если брать за основу стихотворный компонент), но в манере исполнения ему уже нет равных; по меткому замечанию В. Ардова, «Вертинский мог писать слабые тексты, использовать плохие стихи других поэтов, но он никогда не пел плохих песен» [1].

Методологически более корректно проводить анализ прецедентных текстов Вертинского, предварительно разработав подходы к анализу культурной среды Серебряного века. Нами уже упоминалось, что одной из ключевых посылок для решения подобной задачи должна быть разработка определенной философско-методологической системы координат, которая затем должна привести к схватыванию и моделированию самой философской и культурной онтологии. Для анализа того или иного культурного явления нами применяется плюралистический подход: феноменологический метод вместе с плюральными онтологиями культурного универсума позволяют выделить не просто отдельные фрагменты того или иного явления, а анализировать их феноменологию. Более уместно говорить не о фрагментах культурного универсума, а о множестве микрокосмов, микромиров в культурном макромире (универсуме), которые могут сменять друг друга в достаточно сложном порядке. Сводить эти тесно взаимосвязанные между собой культурные микромиры к известным и уже исследованным культурным паттернам — ошибка не только логическая (редукционизм), но и методологическая. Проблема заключается в том, что культурный универсум, спроецированный на историческую ось, дискретен, и его разные отрезки имеют столь же разные измерения.

Трудно объяснить культуригенез русского Серебряного века, поскольку данный процесс сопровождался отсылками к другим культурам прошлого, особенно к культуре рококо. При моделировании того или иного процесса культуригенеза уместно обращаться не только к триггеру, запускающему данный процесс, но и к цели. Иначе говоря, для построения простейшей модели — вектора развития культуры — недостаточно в избранной системе координат отложить только начало; для вектора необходимо еще и направление. При этом создание новой типологии культур должно сопровождаться не только чисто феноменологическим описанием; каждая из структур, формирующих ту или иную типологию, должна быть связана при помощи определенных отношений в систему. Типологизация тех или иных культурных феноменов не должна быть классификацией ради классификации; любая типология должна формировать систему взаимосвязанных однородных элементов.

Ранее нами была предложена собственная типология культур [5], в которой критериями выделения того или иного культурного типа выступали следующие факторы:

- творческая активность;
- стабильность;
- межстратовое напряжение;
- аксиологическая векторность;
- степень стратифицированности;
- количество страт.

Эти критерии позволили выделить несколько типов культурных онтологий.

1. Ламинарная культура представляет собой систему с крайне высокой творческой активностью, нестабильную, со слабым межстратовым напряжением, ослабленной аксиологической векторностью, высокой степенью стратифицированности и большим количеством страт. Общекультурные стандарты действуют слабо, из-за чего легко формируются субкультурные страты. Примерами таких культур могут служить русский Серебряный век, европейское рококо, Германия периода Веймарской республики, некоторые фазы европейского Возрождения.

2. Доминантная культура являет собой систему с высокой (но уступающей по градусу ламинарной) творческой активностью, стабильную, со средним межстратовым напряжением, сильной направленностью аксиологического вектора, большей степенью стратифицированности и значительным количеством страт. Культурные стандарты являются жесткими. Классический пример подобной культуры — западноевропейское Средневековье.

3. Поляризованная культура характеризуется низкой творческой активностью, достаточной стабильностью, очень сильным межстратовым напряжением, мощной аксиологической векторностью, высокой степенью стратифицированности и незначительным количеством страт. В качестве примера можно вспомнить культурные системы государств эпохи буржуазных революций (Англия, Франция)

4. Гомогенный тип культур являет собой систему с низкой творческой активностью, стабильную, со слабым межстратовым напряжением, слабой аксиологической векторностью, при этом границы страт размыты, а их число неопределенно. Примером такой культуры служат современные европейские и американские культурные системы, нацеленные на нивелирование многих культурных различий, толерантное отношение к лицам с иной культурой, создание синкретических культурных феноменов (например, проникновение в европейскую христианскую цивилизацию элементов восточных культов). Для такого типа культур, помимо всего прочего, характерна ориентация на глобализованное общество с максимальным сглаживанием транскультурных различий.

Нас интересует ламинарная культура русского Серебряного века не только как система, сформировавшая все творчество Вертинского, но и как система, репрезентированная в его наследии.

По поводу хронологических рамок существования культуры Серебряного века нет однозначного мнения. Наиболее общепотребительные условные датировки: начало — 1884 г., ознаменовавшийся выходом сборника «Русские символисты» под редакцией В. Брюсова; за-

вершение русского Серебряного века в России — прекращение деятельности обэриутов (1929). При этом оставшиеся «искры» великой культуры продолжали проявлять себя или в виде единичных всплесков творческой активности в культуре русского зарубежья, или в виде одиночек, продолжавших творить в условиях смены культуры. Недостаток такой «школьной» периодизации очевиден, поскольку в рамках как исторического, так и культурного процессов уместно думать о гетерохронии, непременно присущей любому периоду культурно-исторического развития.

Период становления, расцвета и угасания культуры Серебряного века можно охарактеризовать как эпоху господства модерна, понимаемого нами как мировосприятие человека конкретного исторического периода (эпохи модерна) вкупе с продуцирующей это мировосприятие средой (социальной, политической, культурной и др.), и декаданса, изящного умирания и вообще «смертоцентризма».

Уместно вспомнить типологию Ф. Арьеса [2], где отношение к смерти человека эпохи модерна — это не спокойное умирание средневекового христианина, а аффектированная трагическая, странная, двусмысленная или даже страшная смерть, к тому же вписанная в общий контекст «умирающей культуры», «чумного пира», возведенного в обычный тип культурного поведения. Зародившийся как ответ на архаичную культуру «закрытых» стран (Российская империя, Япония, Австро-Венгерская империя и Германия), резко противопоставивший себя традиции, модерн (как мировоззрение деятелей культуры, бывших сторонниками «нового искусства») в этих странах выступил как один из основных симптомов начинающейся смены культурных систем, сопровождающихся новой стратификацией культуры. Разрыв с традицией, архаикой был подготовлен в середине — второй половине XIX столетия; обусловлено же данное явление было изменением стереотипа мышления активных социальных элит. О переменах таких стереотипов заговорили после открытий в области естественных наук (создание клеточной теории, разработка теорий эволюции органического мира, попытки создать стройную систему эволюции неорганической природы (достижения геологии, минералогии, географии, сейсмологии и др.), общественных наук (создание одного из самых влиятельных течений в социально-экономических дисциплинах — марксизма) и, что немаловажно, в системе мировоззренческих парадигм (создание ряда важнейших философских учений: ницшеанства, философии жизни, экзистенциализма). Наконец, можно говорить об определенных механизмах смены культуры, хоть и описанных еще О. Шпенглером [8], но продолжающих до сегодняшнего дня оставаться неотрефлексированными.

Подрыв архаичной, доклассической онтологии и открытый конфликт модернистского мировоззрения с традиционным не только создал условия для максимально остро и активного развития новой культурной парадигмы, не только сформировал практически всю последующую культуру XX в., но и определил многие, в том числе

трагические следствия этого процесса. Сравнительно-культурный анализ дает возможность предположить, что наиболее бурно смена традиционного мировосприятия на модернистское и, соответственно, смена культурных направлений проходила в отстающих обществах. Так, все этапы развития европейской культуры от архаики раннего Средневековья до модерна конца XIX — начала XX в. заняли около тысячи лет. Россия, сильно отстававшая не только в социально-экономическом, но и в культурном отношении, не только смогла догнать мировые европейские цивилизации, но и оказать на них такое огромное влияние, что его масштабы даже сегодня трудно оценить. Европа XIV—XVII вв. — это путь от Возрождения до Нового времени, это эпоха Шекспира, Данте, Петрарки, Леонардо да Винчи и Микеланджело. Россия XVI в. по известным причинам не могла породить своих Микеланджело и Петрарку, но в XIX—XX вв. фантастически быстрый и чрезвычайно продуктивный культурогенез не только взял реванш у европейцев, но и оказал на них сильнейшее влияние.

Ламинарная культурная онтология — система с огромным уровнем потенциалов, среди которых обязательно стремление к самоуничтожению, хотя сразу следует уточнить, что сущность такого «самоубийства» мы до сих пор не можем назвать точно<sup>5</sup>. Архаическая традиция, предусматривая опору на семью и матримониальные ценности, проповедуя долгую старость в окружении массы родственников, противоречила основным установкам модернистского миропонимания; причем именно здесь коренится «пато-» и «смертоцентричность», так присущая модернистам; уход из жизни для них — тотальная свобода от скучной, невыносимой реальности. Такая радикальная замена приоритетов как бы бросает вызов традиционному принципу существования — адаптивности, необходимости приспособления, предлагая взамен то, что в традиционном понимании есть «дезадаптивное», «опасное» и «разрушительное». Она дает в известной мере «расслабиться», сняв множество запретов традиционного миропонимания, отбросив страх перед возможной опасностью — к чему бояться смерти, если она есть абсолютная свобода от реальности? Разумеется, долгая старость и смерть в окружении внуков для модернистского сознания есть верх абсурда; более того, саморастрата себя в творчестве, включая и артизацию собственной жизни, сгорание в пламени высокооктанового творчества, в противовес тихому старческому тлению где-нибудь в глухомани средней полосы — одно из обязательных условий, диктуемых модернистским сознанием.

<sup>5</sup> Конкретизируя эту мысль, оговоримся, что даже с позиций ретроспективного анализа невозможно с достоверностью сказать, какого масштаба в том или ином случае достигнет этот «культурный апоптоз»: будет ли это гибель отдельного культурного направления, «сроки жизни» которого чрезвычайно малы, а продуктивность — очень велика; или всемирная социально-политическая революция, связанная со сменой эпох. В глобальных масштабах ситуация еще более усложняется, поскольку нельзя точно сказать, какая из совокупностей факторов (исторических, культурных, социальных, политических) выступает триггером грядущих изменений.

Как один из компонентов Серебряного века модернистское сознание со своими идеями максимального выжимания из жизни и творчества всего, что только можно (и последующая ранняя гибель носителей такого сознания), пришлось как нельзя кстати в атмосфере короткоживущей, метеором сверкнувшей и сгоревшей, но величайшей по масштабам и достижениям ламинарной культуры.

Столь высокий накал, мощный творческий подъем, как правило, не заканчивается бесследно, поскольку творчество — это не только созидание, но и разрушение. Русский Серебряный век не только убил сам себя, он уничтожил создавшее его государство и положил начало последующим социальным процессам. Элита Серебряного века, подобно элите эпохи рококо, мало заботилась о поддержании своего влияния и укреплении социальных позиций, при этом сильно провоцируя ниже лежащие страты<sup>6</sup>. Иначе говоря, чтобы существовать дольше, надо заниматься созданием сложной и убедительной риторики, а не позволять себе такие образцы эстетики цинического, как рекомендации есть в отсутствие хлеба пирожные. Быстро погибшие ламинарные культуры XX в. (русский Серебряный век, немецкая Веймарская республика) были слишком заняты творчеством и просто эстетизированным проживанием жизни, чтобы всерьез задуматься о социальной безопасности и перспективах. Веймарская республика — это не только Томас и Генрих Манн, Эрих Кестнер, Фриц Ланг и плеяда выдающихся немецких философов XX в., но также и открытый путь прямоиком в царство коричневой чумы.

Противопоставление элиты и масс становится еще более жестким в связи с тем, что творческий подъем в краткосрочной перспективе (а зачастую и в долгосрочной) не связан с улучшением уровня жизни, более того, творческие индивиды в подавляющем большинстве не ориентированы на получение материальных благ от созданных ими произведений [6]. Это ведет к тому, что формируется мощная, вероятнее, избыточная (в плане «перепроизводства» произведений искусства) элитарная культура, не ставящая своей целью получение определенных благ, но «варящаяся в собственном соку», склонная к «маргинализованному гедонизму», даже гедонизму терминальному. Вообще, руководствоваться уайльдвской максимой о том, что «всякое искусство совершенно бесполезно», и при этом посвятить всю жизнь этому бесполезному занятию, параллельно артизирировав вообще всю окружающую среду и еще будучи гедонистом, — все это в материальном измерении требует определенных ресурсов, и данное поведение следует признать возможным только для довольно состоятельных представителей той или иной социальной страты.

<sup>6</sup> Подобная провокация, обусловленная диспозицией традиционного, архаизированного сознания ниже лежащих страт и элитарного, носители которого видели мир в корне противоположным образом, привела к формированию огромного числа диспозиций практически во всех сферах жизни, начиная от восприятия предметов роскоши и материальных благ вообще и заканчивая самым общим выражением — делением социума на «элиты» и «быдло», на «знать» и «чернь» и т. д.

Для многих деятелей русского Серебряного века, оказавшихся в результате социальных потрясений в ситуации нищих эмигрантов, вынужденных считать каждую копейку, данная ситуация стала своего рода «проверкой» на устойчивость «внутреннего аристократизма». Показателен в этом отношении факт, описанный в мемуарах Д.С. Мережковского: «Что бы ни случилось, что угодно, но я с Зинаидой вечерами должен пить чай!» Другой пример — обстоятельства советской жизни М. Кузмина: не издававшийся, отброшенный на литературную периферию, обитавший в проходной комнате коммуналки и лишенный средств к существованию, он не просто продолжал плодотворно работать, занимаясь «ненужными» переводами античных авторов и создавая стихи, чуждые новой эстетике, но также, несмотря на денежные и бытовые проблемы, организовывал с друзьями вечерние посиделки за самоваром.

Применительно к диспозиции «элитарное — массовое» случай А. Вертинского уникален, поскольку интересным образом нарушает общепринятые каноны: там, где должна быть логика противопоставления одного объекта другому, у Вертинского в той или иной мере видно слияние и объекта, и антипода. Используя тексты элитарной культуры, Вертинский, не снижая уровня, создает произведения «двойного назначения», популярные и ценимые как представителями элиты, так и массовым сознанием.

Отметим очевидный факт: творчество Вертинского синкретично, причем не только в отношении структуры того или иного произведения (гармоничное сочетание текстового, исполнительского и музыкального компонентов), но и на макроуровне: объединение элитарного и массового, пошло-ресторанного и трагически-возвышенного («Танго Магнолия») — все это, следуя призыву И. Северянина, превращает трагедию жизни в грезофарс. Именно за счет такого разнопланового синкретизма многие тексты Вертинского еще при жизни автора были прецедентными, но формировали совершенно иной интертекст, реконструировать который сегодня современному слушателю подчас весьма сложно.

Генезис такого синкретизма и его следствий представляется неоднозначным. На наш взгляд, внутренняя логика и динамика творчества Вертинского позволяет сделать ряд предположений: раннее его творчество, вплоть до начала 1920-х гг., является периодом ориентации в большей степени на «массового» слушателя. Сам жанр «аризттки» для раннего Вертинского — это переосмысление городского романа в театральном ключе<sup>7</sup>, желание создать новый жанр, который пришелся бы по вкусу обитателям кабаре и театров миниатюр. В этот период автор, чьи попытки стать

<sup>7</sup> Допуская известную условность нашего утверждения, можно сказать, что Вертинский «начался с театра»: театр миниатюр М.И. Арцыбушевой первый «малый дебют», до этого были попытки поставить пьесу А. Блока «Балаганчик». Ампула «Черного Пьеро» — во многом продукт первой серьезной сценической работы в театре Арцыбушевой (миниатюры «Танго»).

профессиональным актером потерпели неудачу<sup>8</sup>, стремился не только к наиболее полной творческой самореализации, но и банально к славе и материальной независимости. Для публики Серебряного века, уставшей от традиционного жанра романа (как городского, так и цыганского), но воспринимавшей «на ура» театральные миниатюры, Вертинский пришелся весьма кстати. При этом, будучи поклонником А. Блока, фигуры во многом элитарной и эстетской, Вертинский перенял безукоризненный вкус и блоковскую творческую манеру. Собственные тексты Вертинского в этот период не претендуют на всеохватность, глубину переживаний и «монументальность», в них зачастую видны элементы подражаний и стилизаций. В эмигрантский период Вертинскому поневоле приходится продолжать «работать на публику», дабы иметь средства к существованию. Но публика за рубежом — совершенно иного свойства: в мемуарах Вертинский неоднократно указывает, что зарубежные слушатели — это неискушенные потребители, априори находящиеся в заведомо более выгодном, нежели артист, положении [3]; а публика артизированного Серебряного века менее всего склонна к прагматике. Вынужденные выступления в «дешевом электрическом раю» — это не только болезненная прививка против перехода в «творческий бизнес», но и отчасти фактор стимуляции собственных творческих сил, поскольку эмиграция является своего рода «безвоздушным пространством», в котором бессмысленно подражание и эксплуатация «сиюминутных» тем.

Подобно многим представителям эмиграции первой волны, Вертинский осознал себя как «полномочного представителя» культуры Серебряного века, фактически оторванного от создавшей его среды, и стал продолжать эту традицию в условиях, исключавших доминирующее влияние среды на творчество; при этом хронологически расцвет таланта пришелся на «парижский период». Среда парижских эмигрантов первой волны, с которыми Вертинский продолжал общение, — это представители элитарной культуры, которые, как и сам Вертинский, менее всего были склонны потакать вкусам публики (Ф. Шалыпин, С. Рахманинов, А. Павлова). Элитарностью отмечены В. Ходасевич, Б. Поплавский, Г. Иванов, над массовым читателем издевается Ю. Одарченко. Поэтому именно в этой среде создавались уже не «аризттки», но песни, претендующие на нечто большее, чем одноразовые хиты для невзыскательной публики.

После возвращения в СССР Вертинскому пришлось писать «проходные» и «заказные» вещи, исполнять песни на стихи заранее одобренных поэтов, подбирать репертуар, сообразуясь с факторами безопасности и «прогрессивности», но все это было основано на банальном стремлении выжить. За 14 лет жизни в СССР Вертинским

создано несоизмеримо мало, в сравнении с эмигрантским периодом; при этом во многих песнях отчетливо прослеживается искусственность («Я знаю, что в мартенах коммунизма / Все переплавит в сталь святой огонь»). При этом, даже несмотря на допуск к исполнению и тиражированию лишь около 30 произведений из почти 200 имеющихся, Вертинский так и остался «чуждым элементом» погибшей культуры, и это стало ключевым фактором в признании элитарности его творчества. В этом сыграла роль именно инаковость, относительная независимость творчества, сохранившего в себе черты Серебряного века (начиная от манеры исполнения и заканчивая общим лейтмотивом, в котором исходный декаданс трансформировался в бесконечную витальную усталость и тоску). Контролируемый оптимизм не совмещается хорошо ни с «Чужими городами», ни с «Сумасшедшим шарманщиком»<sup>9</sup>, ни, тем более, с «Палестинским танго».

Именно осознание своего творчества как анахронизма, а себя — как живого памятника делает попытки стать «своим» (тем более, на исходе жизни) обреченными на провал. Такая ситуация для поэта, вкупе с проверкой временем и вкусами многих поколений, — показатель подлинности созданных произведений. Настоящее искусство не только не подвержено разрушению временем, но сверхчеловечно и надчеловечно, ибо восходит на такие вершины, где уже нет ни эфемерного «слишком человеческого», ни, тем более, идеологических колебаний. Остаются образцы текстов, в которых, подобно древним окаменелостям, заключены частицы ушедшей, но великой культуры!

#### Список источников

1. Ардов В. Этюды к портретам / В. Ардов. — М., 1983. — 358 с.
2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. — М., 1992. — 528 с.
3. Вертинский А. За кулисами / А. Вертинский ; сост. и вступ. ст. Ю.М. Томашевского. — М. : Советский фонд культуры, 1991. — 304 с.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. — М. : Наука, 1987. — 264 с.
5. Лебедев В.Ю. К вопросу о типологии культур и особенностях религиозного прaxisа // Религия. Церковь. Общество : Исследования и публикации по теологии и религии. Вып. 2. — СПб., 2013. — С. 39—51.
6. Савельев С.В. Изменчивость и гениальность / С.В. Савельев. — М. : Веди, 2012. — 128 с.
7. Слышкин Г.Г. От текста к символу : лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г.Г. Слышкин. — М. : Academia, 2000. — 139 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. — Ростов н/Д., 1998. — 640 с.

<sup>8</sup> Известный факт: в 1913 г. Вертинского не приняли в Московский художественный театр, он был «забракован» К.С. Станиславским в связи с дефектом речи — тем самым «грассэ», которое позже будет не просто «визитной карточкой» артиста, но в немалой степени фактором популярности.

<sup>9</sup> Одна из строк этой песни «...но в какой только рай нас погонят тогда...» сводит на нет все заказные вещи послеэмигрантского периода.

УДК 37.01  
ББК 74в

**ЯНУТШ О.А.**

## **«МИФЫ» О ВЫЗОВАХ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В РАБОТАХ ПО КУЛЬТУРОЛОГИИ ОБРАЗОВАНИЯ**

Культурология образования — достаточно новая область науки, процесс формирования теоретико-методологического базиса которой еще не завершен. В статье рассматриваются несколько тезисов, встречающихся в большинстве научных работ по данному направлению в качестве исходных аксиом. Выявляя скрытые в них противоречия, автор доказывает неправомерность подобного подхода. За каждым из тезисов стоит обширное проблемное поле, требующее серьезного исследования. Лишь после его проведения можно будет оценить всю сложность и комплексность влияния указанных тенденций и феноменов образования на развитие культуры в долгосрочной перспективе.  
*Ключевые слова:* вызовы культуры, глобализация, толерантность, мультикультурная идентичность, инновационные методы образования, социокультурный эскапизм, культурологическая теория образования.

**П**оявление новых областей знания всегда сопровождается долгим процессом выработки ключевых аксиом. Часть из них становится ядром теоретико-методологической базы, часть — устанавливает границы проблемного поля и возможные векторы дальнейшего разворачивания смыслов. Критическое отношение к определению содержания данных аксиом чрезвычайно важно. От этого зависит, станет ли новая сфера науки жизнеспособной или ее продуктивное развитие окажется невозможным.

Несмотря на то, что культурология образования существует уже почти двадцать лет, процесс определения ее научно-теоретического ядра все еще не закончен. Из-



**VI**

**КАФЕДРА**



начально за основу были взяты два принципа: принцип культуросообразности и принцип изоморфности структуры образования структуре актуального социокультурного порядка. Первый опирался на классические труды Ф.А.В. Дистервега, К.Д. Ушинского и С.И. Гессена; второй был обусловлен системно-функциональным подходом, получившим во второй половине XX в. значительное распространение во многих гуманитарных науках. Однако вся сложность и комплексность проблем, вытекающих из признания данных принципов, довольно быстро оказалась редуцирована до расплывчатого тезиса о «необходимости соответствия образования вызовам современной культуры».

Поскольку культура как метасистема включает в себя множество достаточно нестабильных подсистем (таких, как например, экономика или политика), прогнозирование ее развития в целом оказывается крайне затруднено. Возможно лишь моделирование различных сценариев ближайшего развития, обладающих большей или меньшей степенью вероятности, в зависимости от того, как складывается «рисунок» изменений в отдельных подсистемах в конкретный момент времени<sup>1</sup>. В результате и набор упомянутых «вызовов культуры» оказывается сугубо формальным. Целиком или частично он присутствует в вводных разделах многих статей и диссертаций в качестве своеобразного риторического приема, призванного подкреплять актуальность, теоретическую новизну и практическую значимость рассматриваемых проблем и предлагаемых решений<sup>2</sup>. При этом содержательный анализ природы, тенденций развития, опыта преодоления схожих ситуаций в теории и практике образования прошлого практически не проводится.

Именно в силу этой специфики — воспроизведения одних и тех же, весьма спорных, суждений в качестве исходных аксиом, сведения многообразия факторов и разнонаправленного характера их влияния к простым структурам и пр. — мы позволили себе назвать рассматриваемые ниже тезисы «мифами». Это ни в коем случае не означает, что мы считаем их ложными. Скорее даже, наоборот, на наш взгляд, это чрезвычайно важные феномены, влияние которых на образование еще только предстоит исследовать. Однако для этого, прежде всего, следует отказаться от их абсолютизации и попытаться взглянуть на них критически.

**«Миф» первый:** *глобализация является принципиально новым контекстом развития образования; необходимо разрабатывать новые методы и средства формирования толерантности и мультикультурной идентичности.*

Трудно согласиться с тем, что глобализация — уникальный феномен современности. Как пишет Г.Л. Туль-

чинский, «честно говоря, глобализация, фактически, всегда присутствовала в историческом процессе в форме исторических империй, каждая из которых выступала с универсальным проектом политического обустройства: надэтничного и надконфессионального» [7, с. 10]. Наиболее яркие примеры — империя Александра Македонского, Древний Рим, Византия, империи древнего и средневекового Китая, Священная Римская империя, Австро-Венгерская империя. Ю.В. Косов также считает, что истоки глобализации уходят «в глубину веков человеческой истории» [3, с. 112]. Вслед за британскими исследователями Д. Хелдом, Д. Гольдблаттом, Э. Макгроу и Дж. Перратоном, он выделяет четыре типа и этапа глобализации в истории. В рамках темы данной статьи наиболее показательными являются два из них:

1) «экспансионистская глобализация» (1500—1820 гг.), возникшая благодаря эпохе великих географических открытий, формированию колониальных империй, для которых были характерны «интенсивные межцивилизационные связи», развитие транспорта, коммуникаций, распространение европейских языков и культур по всему миру;

2) «широкая глобализация» (1820—1950 гг.), связанная с постепенным превращением мира в «обширный круг глобальных сетей, интенсивно и с высокой скоростью воздействовавших на все стороны социальной жизни, от экономики до культуры» [3, с. 113].

Если говорить именно о культурной глобализации, то процессы, происходившие в культуре и образовании в то время и в наши дни, достаточно близки. И тогда, и сейчас глобализация активно влияла на трансформацию практик повседневности практически всех слоев общества (мода, рацион питания, досуг и т. п.). При этом, как тогда, так и сейчас, действительно (содержательно) интегрировано в глобализационные процессы лишь сравнительно небольшое число людей<sup>3</sup>. Разница, существовавшая между Царскосельским лицеем и сельской школой XIX в., в этом смысле примерно такая же, как между лучшими гимназиями Москвы и сельскими школами сейчас.

В связи с этим задача формирования толерантности и мультикультурной идентичности не является уникальным «вызовом современности», и анализ опыта прошлых веков мог бы быть чрезвычайно полезным: «не случайно М. Уолцер — один из крупнейших теоретиков современного либерализма, рассмотрев все исторические формы государственности, пришел к удивившему его самого выводу, что наиболее толерантными из них были империи» [7, с. 10].

Если же говорить о глобализации в более узком смысле — как процессе изменения структуры рынка и мировой экономической системы, то нельзя не отметить, что ряд исследователей считают теоретический проект глобализации в целом не вполне соответствующим реальному положению дел в современном мире. Во-первых, отмечается «нарастание замкнутости постиндустриально-

<sup>1</sup> См., например, такие прямо противоположные теории ближайшего развития культуры, как трансгуманизм и «новая архаика».

<sup>2</sup> В последние несколько лет было опубликовано и защищено большое количество работ, посвященных как разработке культуросообразных стратегий развития образования в целом, так и реализации культурологического подхода в преподавании отдельных дисциплин (от литературы до физкультуры).

<sup>3</sup> Достаточно посмотреть на результаты социологических опросов, отражающих отношение россиян в целом к различным культурным трендам, развивающимся на Западе.



Боссе А. Школьный учитель (Le Maître d'école) (1638).  
Гравюра из онлайн-коллекции Музея Метрополитен

го сообщества в пределах основных его центров — США, Европейского Союза и отчасти Японии» [10]. Во-вторых, можно говорить о кризисе глобализации как концепции нового миропорядка, поскольку выгоду от нее фактически получают только высокоразвитые страны, тогда как уровень бедности в остальных странах лишь растет [10]. Данную тенденцию важно учитывать при реформировании тех аспектов образования, которые призваны способствовать развитию экономической подсистемы культуры.

Однако в работах по проблемам современного образования ни указанные выше противоречия, ни различные парадигмы построения образования, существовавшие в другие эпохи и учитывавшие процессы глобализации, практически не исследуются. Все сводится либо к институциональным особенностям работы системы образования в рамках Болонского процесса, либо к различным аспектам развития информационных технологий, либо к постулированию важности развития толерантности. Вместе с тем, изучение опыта прошлого могло бы стать ценной базой для выявления ключевых принципов и стратегий построения образования, которые уже оправдали себя на практике. Возможно, такой анализ позволил бы лучше понять те ошибки, которые, несомненно, сыграли свою роль (большую или меньшую) в стагнации и разрушении великих империй прошлого, ретроспективно определить факторы и закономерности в возникновении точек напряжения/разрыва, конфликтов или несоответствий систем образования и историко-культурного контекста в целом.

**«Миф» второй:** развитие современной культуры требует формирования принципиально новых качеств личности, для чего необходимы и новые методы (диалоговое, личностно-ориентированное, интегративное обучение, метод проектов и пр.).

Здесь нам представляется важным выделить три момента.

Во-первых, вслед за С.И. Гессеном отметим, что многие из предлагаемых решений являются простым «углублением и дальнейшим развитием» воззрений прошлого, «продолжающих жить в своем очищенном жизнью и мыслью виде» [1, с. 21]. Диалоговое обучение известно еще со времен Сократа, на развитии навыков, близких поисково-исследовательской работе, строилось обучение в средневековых университетах (при подготовке к таким формам занятий, как «репетиция» (repetitio) и «диспут» (disputatio)), а формирование «проектной культуры» и, соответственно, осознание значимости навыков проектной деятельности началось еще в XIV веке [9,

с. 129]. Показательным представляется и тот факт, что популярные и востребованные сейчас во всем мире системы М. Монтессори и вальдорфской педагогики имеют ряд черт, схожих с методами воспитания и обучения в традиционных культурах: доступность среды и высокая степень свободы, независимости ребенка (в том числе — забота о себе самом), раннее начало работы с «реальными» предметами, а не заменяющими их учебными пособиями, соединение теоретического и эмпирического изучения как природы, так и культуры.

Во-вторых, следует различать «вызовы культуры» и «достижения культуры». Представления о специфике индивидуально-личностного развития учащихся, разработка моделей образования с учетом индивидуального опыта и интересов каждого школьника — результат развития психологии. Не стоит забывать, что научные исследования особенностей психической деятельности человека в строгом смысле слова начались всего лишь во второй половине XIX в., а исследования детской психологии и культуры детства появились еще позже — в первой половине XX века. Учитывая стремительное развитие современных наук о человеке (прежде всего, психологии и когнитивистики), эти представления в ближайшем будущем будут неоднократно меняться и дополняться. Соответственно, будут трансформироваться и образовательные технологии.

Без осознания той ключевой роли, которую играет уровень представлений о детстве и юношестве при построении образовательных моделей в целом, говорить о том, что использование определенных педагогических методов отражало потребности одного типа культуры (например индустриальной), но не соответствует требованиям нового типа культуры — не совсем корректно.

В-третьих, следует различать те «вызовы», которые способствуют прогрессу культуры, и те, которые пред-

ставляют для него определенные угрозы. Например, развитие информационных технологий и соответствующих практик коммуникации, навыков работы с информацией, появление клипового мышления привели к формированию «поколения рассеянного внимания» — людей, которые не могут долго сосредоточиться, легко отвлекаются» [4]. Однако в условиях, когда образование превращается в «рынок образовательных услуг», новые педагогические технологии стремятся не преодолеть эти очевидные разрушительные тенденции, а подстроиться под них, адаптируя контент к «новым паттернам потребления информации». Результаты противоречивы. С одной стороны, хорошо известен позитивный

опыт платформы Coursera, предлагающей онлайн-курсы лучших университетов мира, и других аналогичных проектов. Последние исследования статистики YouTube также фиксируют резкое увеличение популярности образовательных видео (более 500 млн просмотров) [12]. Но при этом другие данные того же ресурса YouTube показывают, что «среднее время, которое большинство пользователей тратит на просмотр ролика, составляет от 1'04" до 2'43"», а анализ поведения миллиона слушателей Coursera свидетельствует о том, что «онлайн-курсы заканчивают всего от 2% до 14% студентов» [4].

Образование как феномен культуры призвано обеспечивать системную передачу накопленного опыта и ценностных установок. В том числе — определенных видов деятельности, от которых зависит устойчивое и последовательное развитие культуры и самого человека. Среди них — способность к интеллектуальному и духовному труду. Сейчас же все большее распространение получает жизненный аутсорсинг как ведущий антропологический тренд: «в результате высвобождения от работ и забот мы постепенно утрачиваем свои базовые навыки, способности» [6]. Образование, к сожалению, все активнее участвует в этом процессе. Один из наглядных примеров — почти повсеместное использование интерактивных технологий в музейной педагогике. «Сегодня говорят: "Не надо созерцать, нужно взаимодействовать". На самом деле очень важная функция современного музея — поддержание культуры созерцания» [2].

**«Миф» третий:** образование должно развить способность учащихся к постоянной реадaptации в контексте стремительно меняющихся запросов культуры и общества.

В реальности ориентированность образования на формирование «готовности и способности к образованию



Боссе А. Школьная учительница (La Maître d'école) (1638). Гравюра из онлайн-коллекции Музея Метрополитен

<...> на протяжении всей жизни; сознательному отношению к непрерывному образованию как условию успешной профессиональной и общественной деятельности» [8] в контексте специфики развития современной культуры — «цивилизации постоянной реадaptации» [11] — приводит к отрицательным результатам. В странах Западной Европы и в Японии данная установка была внедрена несколько раньше, чем в России. Это дает возможность утверждать вышесказанное, основываясь на фактах.

Представители сегодняшнего поколения «молодых взрослых» не могут быть уверенными в том, что, несмотря на все прикладываемые усилия, они получат стабильную работу и возможности профессионального роста в интересующей их сфере. При жестком диктате социального успеха как одного из основных критериев состоявшейся личности это приводит к социокультурному эскапизму. Крайним проявлением подобной тенденции можно считать феномен хикикомори — молодых японцев (16—35 лет), добровольно самоизолирующихся от общества, отказывающихся от любых контактов с миром, кроме телевидения и Интернета. Не страдая никакими расстройствами психики или отставанием в умственном развитии, они, тем не менее, сознательно ограничивают свое жизненное пространство пределами комнаты (дома) на срок от 6 месяцев до нескольких лет, находясь на полном финансовом обеспечении родителей. Среди причин, вызывающих подобное поведение, Р. Йонг указывает специфику экономики «позднего капитализма, пролонгированный период юности в связи с увеличением времени обучения, технологические достижения, стимулирующие индивидуализацию ...давление академической среды», а также высокие требования к личной ответственности [13, с. 5]. Проведенный опрос показал, что общими для большинства хикикомори являются ощущение несоот-

ветствия существующим социальным структурам и требованиям социальных взаимоотношений, неспособность влиться в культуру мейнстрима, отсутствие уверенности в «светлом будущем», чувство пребывания «в ловушке» [13, с. 34, 43].

В Европе, особенно в Великобритании, аналогичные причины также привели в последние несколько лет к значительному росту числа молодых людей, не занятых ни учебой, ни работой, ни какой-либо другой профессиональной подготовкой (NEETs)<sup>4</sup>. Принципиальным отличием является то, что если хикикомори *не могут* вернуться к социально активной жизни без соответствующей помощи, то представители NEETs *не хотят* использовать имеющийся у них социальный капитал и участвовать в социальных коммуникациях, предпочитая не преодолевать трудности, а избегать их [13, с. 8]. Следует отметить, что в более мягкой форме похожие тенденции намечались уже давно — с ростом числа людей, занятых фрилансом или предпочитающих дауншифтинг. Однако сейчас сходные феномены все ярче проявляются в самых разных регионах мира — от Канады до стран Арабского мира, Тайваня и Южной Кореи [13].

Помимо объективного сокращения рынка труда, вызванного большим количеством различных факторов, значительную роль в формировании данной тенденции играет и психологическая составляющая. «Ради продления периода детства и возможности обучения (в наши дни человеку постоянно приходится чему-то учиться и доучиваться) общество оттягивает взросление <...> в результате у детей, выросших в этой цивилизации, есть возможность быть гибкими, часто менять страну, осваивать новые специальности. А платим мы за это тем, что постоянно находимся в переходном периоде, чувствуем, что что-то в нас не так, что настоящая жизнь где-то вдали и ждет нас. Мы начинаем думать, как с этим справиться — сходить ли к психотерапевту, или, может, переехать в Америку, или попить транквилизаторов, лишь бы хоть что-то сделать с этим состоянием внутренней незрелости» [5].

Таким образом, успешное формирование способности к реадaptации вызывает серьезные проблемы с социокультурной интеграцией, профессиональной самореализацией и устойчивой самоидентичностью.

Подводя итог всему сказанному, отметим следующее. Каждый из так называемых «мифов» является обширным проблемным полем для культурологических исследований. Нельзя отрицать или игнорировать те изменения социокультурного порядка (технологические, экономические, демографические и др.), которые все сильнее влияют на жизнь современного общества. Вместе с тем, при построении каких-либо образовательных моделей необходимо учитывать всю сложность и комплексность последствий данных изменений в долгосрочной перспективе. Значительную помощь в этом может оказать историко-культурологическое изучение образования прошлого

и построение целостной теории, раскрывающей феномен образования как элемент культуры на разных уровнях ее понимания: онтологическом, теоретико-методологическом, историко-типологическом, культурно-конкретном, субъективно-личностном.

#### Список источников

1. Гессен С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию / отв. ред. и сост. П.В. Алексеев. — М.: Школа-Пресс, 1995. — 448 с.
2. Как привлечь молодое поколение к изучению культурного достояния? [Видеозапись беседы с кандидатом искусствоведения, музейным педагогом, лауреатом Государственной премии России в области литературы и искусства Алексеем Бойко] [Электронный ресурс] // Аргументы и факты. — 2015. — 11 июня. — URL: [http://www.aif.ru/culture/art/muзей\\_eto\\_ne\\_ispytanie\\_razgovor\\_s\\_iskusstvovedom](http://www.aif.ru/culture/art/muзей_eto_ne_ispytanie_razgovor_s_iskusstvovedom) (дата обращения: 11.06.2015).
3. Косов Ю.В. Феномен глобализации в современных международных исследованиях // Научные труды Северо-Западного института управления. — 2011. — Т.2. — №3. — С. 108—121.
4. Косточка Р. Скорость или глубина? [Электронный ресурс] // Edutainme. — URL: <http://www.edutainme.ru/post/skorost-ili-glubina/> (дата обращения: 10.03.2015).
5. Мурашова Е.В. Как стать взрослым? [Текст публичной лекции] [Электронный ресурс] // Сноб. — URL: <http://snob.ru/selected/entry/93036> (дата обращения: 28.05.2015).
6. Смирнов С.А. Антропология номадизма (Антропологические тренды и северный культурный код) // Человек. Культура. Образование. — 2014. — № 1 (11). — С. 26—40.
7. Тульчинский Г.Л. Цивилизационная динамика форм государства: схождение цивилизационных трендов постимперской глобализации и буржуазного национализма // Человек. Культура. Образование. — 2014. — № 1 (11). — С. 5—25.
8. ФГОС среднего (полного) общего образования (10—11 кл.) [Электронный ресурс] // Министерство образования и науки Российской Федерации. — URL: <http://минобрнауки.рф/документы/2365> (дата обращения: 03.03.2015).
9. Шиварев П.В. Метод проектов в контексте проблематики проектной культуры // Новые ценности образования: Культурная парадигма / гл. ред. Н.Б. Крылова. — 2007. — № 4 (34). — С. 129—133.
10. Шумилов М.М. Концептуальные основы глобализации [Электронный ресурс] // CREDO NEW. Теоретический журнал. — 2005. — № 1. — URL: <http://credonew.ru/content/view/459/57/> (дата обращения: 10.07.2015).
11. Эко У. Средние века уже начались [Электронный ресурс] // Иностранная литература. — 1994. — № 4. — С. 258—267. — URL: [http://pokutan.com/files/books/Srednie\\_veka.pdf](http://pokutan.com/files/books/Srednie_veka.pdf) (дата обращения: 30.10.2014).
12. Hua K. Education as Entertainment: YouTube Sensations Teaching The Future [Электронный ресурс] // Forbes. — URL: <http://www.forbes.com/sites/karenhua/2015/06/23/education-as-entertainment-youtube-sensations-teaching-the-future/> (дата обращения: 23.06.2015).
13. Yong K.R. Exploring hikikomori: a mixed methods qualitative research: The University of Hong Kong, candidate's thesis, 2008 [Электронный ресурс] / K.R. Yong. — URL: <http://hub.hku.hk/bitstream/10722/55192/3/FullText.pdf> (дата обращения: 10.03.2015).

<sup>4</sup> NEETs (Not in Education, Employment or Training) — молодые люди в возрасте 15—24 лет, число которых, по данным ОЭСР, в развитых странах составляет уже более 26 млн человек.

УДК 792.075  
ББК 85.330,75р

ЛЕВШИН К.Н.

## ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НА РЕЖИССЕРСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ. НЕКОТОРЫЕ УПРАЖНЕНИЯ АКТЕРСКОГО ТРЕНИНГА ПЕРВОГО КУРСА

В статье рассматриваются некоторые тенденции в развитии современного театра, а также проблемы, связанные с обучением актеров и режиссеров на одном курсе. Часто на актерско-режиссерском курсе оказываются студенты, уже учившиеся в других театральных заведениях год или более, а часто и вовсе — дипломированные актеры. Для таких ребят возвращение к основам школы рискует быть скучным и это неминуемо скажется на всей группе. В этой связи предлагается ряд упражнений, организованных, в первую очередь, как игра, а так же делающих акцент на присутствии в игре актерской индивидуальности и всячески эту индивидуальность стимулирующих.

*Ключевые слова:* современный театр, музыка, присутствие, актерская индивидуальность.

### Введение

Современный театр открывает новые возможности в исполнительском искусстве. Если в начале XX в. известные деятели театра, такие как Гордон Крэг например, ратовали за присутствие именно литературного образа на сцене в максимально возможной степени и сводили личностные особенности артиста к минимуму (знаменитая теория Гордона Крэга об актере — сверх марионетке), Михаил Чехов в пику Константину Сергеевичу Станиславскому говорил о необходимости при создании роли идти не «от себя», а «от образа» [6, с. 69], то сегодня мы видим в работах многих режиссеров открытое присутствие артиста, наблюдаем тенденции к максимально яркому проявлению его индивидуальности, существование как бы «по поводу персонажа». Характерность образа для многих сегодня лишь один из инструментов создания «существования» артиста на сцене.

В современном театре можно отчетливо проследить также тенденцию к событийности спектакля: во главу угла часто ставится не художественное совершенство спектакля как законченного сценического произведения, а степень его воздействия и зрительское эмоциональное подключение. Спектакль стремится все больше стать подлинным событием в жизни как зрителя, так и артиста. Подобная практика ставит перед школой новые задачи: артист сегодня не только художник, творец роли и театральной реальности, но и личность, которой верит, которой увлекается и за которой следует зритель. Собственные мысли по поводу исполняемой роли, спектакля (так Михаил Чехов, например, имел способность транслировать через свою роль смыслы всего спектакля) «про что» я исполняю свою роль, а не лишь передаю сюжет — и есть самое важное в театре, то, что вызывает подлинное сопереживание и требует художественной формы для организации встречи со зрителем [6, с. 154].

В режиссуре так же — замысел, художественная идея сегодня принадлежит уже не только спектаклю как сценической форме, но в большей степени *идее встречи*

*со зрителем:* то, ради чего режиссер собирает аудиторию. В этом смысле показательным является спектакль Томаса Остермайера «Враг народа» по пьесе Генриха Ибсена в Берлинском «Шaubюне». Спектакль имеет своим центром публичное выступление Доктора Штокмана, обращенное непосредственно в зрительный зал. В ходе спектакля, шедшего в Московском драматическом театре им. А.С. Пушкина, артисты предложили зрителям, согласным с позицией Штокмана, высказываться из зала в микрофон, а затем и вовсе выйти на сцену. В результате, на сцене оказалось более пятидесяти человек, а желающих подняться оказалось гораздо больше. Было абсолютно ясно, что такая зрительская реакция наблюдается артистами впервые и что делать дальше они — не знают. В результате артист, исполнитель роли Штокмана, предложил два варианта развития событий: завершить спектакль немедленно, либо его продолжить, но для этого зрителю необходимо занять места в зрительном зале. Трудно было сказать, кому в большей степени в это время симпатизировал зритель — артисту лично или его персонажу. Желая досмотреть пятый акт, зрители немедленно спустились в зал и спектакль продолжился. И главное — стало отчетливо ясно, что после пережитого вместе события и зритель и артисты значительно изменились.

Сегодня задачи школы можно определить как воспитание артиста, способного существовать в абсолютно различных театральных и кино эстетиках. Огромный интерес вызывают мысли, изложенные в переводных источниках, в частности в книге Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности», вышедшей на русском в 2015 году. Особое внимание автора статьи привлекла теория «перформативности», изложенная в книге, а в особенности глава «Новое о волшебстве мира» [7, с. 280]. Предельно упрощая, здесь можно описать теорию перформативности как присутствие в каждом артисте его неповторимых, личных особенностей, которые воздействуют на зрителя вне зависимости от исполняемой роли. Вследствие произошедшего в третьей четверти XX в. «перформативного поворота» [7, с. 2] театр предпринимает попытки создания

новой реальности и подлинной событийности. Другими словами, зритель отныне не просто наблюдает за развитием сюжета спектакля, но непосредственно включается в его течение, и все усилия создателей таких спектаклей направлены именно на такое преобразование («волшебствование») и зрителя и мира.

Описанные в книге Лихте механизмы создания новейшей театральной реальности было решено проверить на практике, непосредственно в работе с первокурсниками. Основной заслугой автора статьи является отбор упражнений, их адаптация, развитие и организация цикла тренинга по обнаружению признаков «перформативности», а также «оволшебствования» мира — в нашем случае — сценического пространства. Так, описанное Лихте понятие «перформативности» — некоего личного, «телесного» присутствия артиста вне персонажа, или «по поводу персонажа» рифмуется в понимании автора статьи с необходимостью развития у первокурсников их индивидуальных способностей наряду с обязательными профессиональными навыками: вниманием, эмоциональной подвижностью и другими составляющими психофизического аппарата актера.

Мастерская режиссерского факультета Российского университета театрального искусства (ГИТИС) профессора Олега Львовича Кудряшова (где проходило данное исследование) в работе с первым курсом во многом опирается на живопись и музыку, как на четко структурированные виды искусства. Так, в классической музыке легко выделить тему, развитие, кульминацию; в живописи — портретное предложение автора становится темой для работы первокурсников. Таким образом идет подготовка студентов к встрече с драматургическим материалом. Задачей автора статьи, таким образом, стал поиск в багаже школы упражнений и игр актерского тренинга, которые помогли бы актуализировать процесс обучения в русле новейших эстетических открытий мирового театра.

Некоторые трудности в подборе упражнений начального уровня возникают, если в числе набранных студентов первого курса есть ребята, перешедшие из других театральных вузов и уже успевшие чему-то научиться. Они наряду с совершенными новичками в профессии составляют группу людей, которые должны начинать обучение вместе. Здесь и приходит идея развивать как в новичках, так и в людях с определенным сценическим опытом, личностные качества, относящиеся в большей степени к игровому самочувствию, а также к проявлению личного отношения к происходящему в упражнении [4, с. 75]. Идея эта подкрепляется, во-первых, особенностью мастерской профессора О.Л. Кудряшова, в которой с первых дней огромное внимание уделяется роли музыки и живописи в формировании художественного языка студентов [2, с. 24], а во-вторых, направленностью большинства разделов обучения первого курса на существование «я в предлагаемых обстоятельствах».

В основе предлагаемых упражнений лежат тренинги Ю. Альшица, П. Попова, С. Клубкова, А. Имамовой, этюды, придуманные автором статьи, а также задания, происхождение которых установить не представляется возможным,

поскольку они переходят от педагога к педагогу, изменяются и развиваются.

#### **«Вдохнуть и выдохнуть пространство»**

*Автор упражнения Ю.Л. Альшиц [1, с. 22], адаптация и развитие автора статьи.*

Упражнение, которое можно проводить в начале занятия. Группе предлагается внимательно осмотреться в классе, проникнуть вниманием во все его укромные уголки, «побывать» в них. При этом можно свободно перемещаться по классу. Затем студентам предлагается расширить спектр восприятия и стараться удерживать во внимании как можно больший объем пространства, те его зоны, которые выпадают из восприятия в силу того, что просто не видны и (или) находятся за спиной. Теперь, когда внимание удерживает объем класса, попросить вдохнуть пространство таким образом, чтобы оно моментально вошло в студента, а при выдохе вернулось в класс, но уже согретое дыханием, освоенное и прирученное таким образом. Скорее всего (как и было в практике автора статьи на актерско-режиссерском курсе профессора О.Л. Кудряшова), ребята перестанут перемещаться и внимательно станут следить за тем, чтобы пространство «помещалось» в один вдох и «возвращалось» во время выдоха. Вскоре абсолютно все справляются с этим. Тогда можно переходить к следующему этапу упражнения — напомнить студентам, что в этом классе есть партнеры и теперь при вдохе нужно принять во внимание и их присутствие. Внимание таким образом делает качественный скачок — к неодушевленному пространству добавляется присутствие людей. Теперь при вдохе и выдохе осваивается живое пространство, имеющее определенную «атмосферу». Атмосфера была и раньше, однако теперь, когда мы сознательно обращаем на это внимание ребят, она возникает для них и, что очень важно, меняет их восприятие и рождает определенное отношение. Теперь можно предложить им вновь перемещаться свободно в освоенном таким образом пространстве.

Упражнение имеет далекие вариации в своем развитии. Например, можно предложить студентам представить себя прибором, способным менять климат в помещении — делать его свежим, сухим, жарким, влажным и т. д. Можно включать музыку и предлагать «дышать» ею.

Одновременно с вниманием в этом упражнении развивается способность входить в пространство «режиссерской» атмосферы, которую часто называют «воздухом» спектакля, и здесь достаточно наглядно студенты получают такой опыт.

#### **«Дождь»**

*Упражнение записано автором статьи на мастер-классе режиссера и педагога Л. Левинсон.*

В этом упражнении группа находится на площадке. Ребятам предлагается занять любое подходящее на их взгляд место и закрыть глаза. Теперь они все вместе долж-

ны будут представить себе, что они — капли дождя. Падение капли будет выражено в небольшом прыжке вверх. Студентам необходимо напомнить, что дождь начинается с одной упавшей капли, затем капля за каплей их число растёт и дождь в какой-то момент «льет стеной», затем постепенно ослабевает и уходит так же — капля за каплей, пока последняя не упадет на землю. Кто именно и когда начнет выполнение упражнения, специально оговаривать не стоит, хотя это и возможно.

Скорее всего, в первом исполнении упражнение и начнется и завершится достаточно скоро и результативно. Тогда участникам нужно посоветовать не спешить, напомнить, что дождь часто идет часами. Нужно обратить внимание также на необходимость слышать друг друга, реальность происходящего вокруг, обратить их внимание на то, что образ и атмосфера дождя подлинны и развиваются «по собственной» воле, необходимо лишь дать этому произойти — прожить, потратить время всем вместе. Таким образом, и начало и завершение «дождя» будут проживаться гораздо подробнее.

При проведении упражнения на курсе профессора О.Л. Кудряшова студенты во втором и третьем исполнении упражнения учитывали замечания и реальность дождя, возникала его особая атмосфера. При обсуждении многие ребята обращали внимание на необходимость существования в ансамбле, а также на реальность возникновения образа дождя.

В этом упражнении ребята знакомятся с основными законами композиции: начало, развитие, кульминация и финал. Автор статьи не исключает возможность исполнения этого упражнения под музыку.

#### **«Вспомнить пространство»**

*Автор упражнения П.Г. Попов [4, с.75].*

Сидя на стуле перед группой однокурсников, ведущий должен представить себе, что находится в хорошо известном ему пространстве, подробно, во всех деталях восстановить его в памяти и воспроизвести. Группа в «зале», внимательно наблюдая, должна угадать общие признаки предлагаемого пространства: открытое оно или закрытое, тесное или просторное, людное или безлюдное, приятно там находиться их однокурснику или нет и т. д. Чем интереснее и необычнее пространство, чем подробнее и детальнее оно будет транслироваться студентом, тем интереснее предположения и само течение упражнения. Зрительские предположения делаются после завершения задания, время течения упражнения регулирует сам ведущий, находящийся на площадке.

В нашей практике первокурсники профессора О.Л. Кудряшова достаточно точно определяли характер пространства, назывались очень неожиданные и точные эмоционально-чувственные характеристики состояния человека, «находящегося» в определенном пространстве. После завершения упражнения студенты, работавшие на площадке в общении с однокурсниками, неожиданно для себя открывали особенную способность к прочтению их

образов пространства, делились впечатлениями. Ребята вспоминали такие пространства, как железная дорога над берегом моря, одинокий домик посреди поля, больничная палата, свадебный фуршет в огромном зале средневекового замка, длинный тоннель в пещере и т. д. Студентам со стула напротив удавалось передавать (транслировать), а группе узнавать и впоследствии при обсуждении отмечать не только сам факт, например, звучания музыки (на свадебном фуршете), но и ее характер, а также то, что она звучала негромко и с определенной стороны зала. Были узнаваемы такие признаки, как окружающий холод, замкнутость пространства, присутствие людей в определенном самочувствии, синее небо с облаками и т. д.

В упражнении необходимо следить за органичным существованием студента, находящегося на площадке. Вначале, и достаточно часто, новички немного нервничают и это заметно всем, однако впоследствии, когда воспоминание удается восстановить, существовать на стуле перед однокурсниками становится просто, а наблюдать — интересно. Навык восприятия развивается в этом упражнении также вполне органично и действенно.

#### **«Преобразовать пространство в воображении»**

*Упражнение записано на занятиях А. Имамовой — актрисы, преподавателя режиссерского факультета ГИТИСа.*

Это упражнение имеет более действенный и импровизационный характер. Группа находится в «зале». Студентам по одному предлагается, выходя на площадку, «оказаться» и сделать зримым для остальных определенное пространство. Оно может быть реальным, а может быть придуманным. Действия по его «созданию» так же могут быть любыми, например память физических действий. Важно перенести внимание с себя, занимающегося каким-либо делом, на пространство в полноте его объема. Действие не должно ограничиваться малым кругом внимания, а максимально раскрывать особенности и возможности пространства.

При первых пробах студенты «воссоздают» хорошо известные друг другу пространства: спальня, кухня, школьный класс и т. д. Однако после происходит качественный поворот в упражнении, и к восприятию предлагаются берег моря, пустыня, горная экспедиция, вечер в театре, прогулка с аквалангом по морскому дну и т. д. Воображение и фантазия начинают работать активнее, и предложения студентов провоцируют друг друга на более смелые пробы.

В развитии и при более подробной работе в упражнении предлагаемые пространства становятся все более необычными и интересными, поскольку стереотипы быстро исчерпывают себя и студенты на примерах однокурсников видят преимущество, заразительность существования в остром, необычном предложении (пространстве).

Здесь важно напоминать ребятам о необходимости переносить внимание с себя, занимающегося определенным делом, на окружающее пространство.

Впоследствии в этом упражнении также можно использовать музыку и предлагать студентам представлять

в зрительском восприятии пространство конкретной музыки, а также транслировать необходимую ее атмосферу.

В этом упражнении можно просить ребят существовать также до определенного логического завершения ситуации, которая неизбежно будет возникать. Таким образом, уже на первых порах обучения воспитывается способность завершать мысль, доводить действие до логического финала.

#### **«Преобразовать пространство с подсказкой»**

*Упражнение записано на занятиях А. Имамовой — актрисы, преподавателя режиссерского факультета ГИТИСа.*

Это упражнение является импровизационным развитием предыдущего. Студентам также предлагается преобразовать пространство в зрительском воображении, однако теперь существует небольшая подсказка, например, — линия на полу. Линию можно нарисовать мелом или приклеить малярный скотч на пол, который без труда отстанет после. Для начала линия располагается параллельно «авансцене». Воображение ребят действует, но часто в начале работы в упражнении пространство бывает локализовано непосредственно вокруг линии, она превращается в наше воображении, например, в гриф штанги или в стартовую полосу беговой дорожки на стадионе. Однако вскоре, вслед за самой полосой, возникает и сам стадион, студент вспоминает задачу в задании и переносит наше внимание на то, что его окружает. Студенты курса профессора О.Л. Кудряшова превращали пространство аудитории в оживленную улицу, на которую опасно ступить с бордюра тротуара, в край вышки в бассейне, в доску для катания со снежной горы. Затем произошел ожидаемый качественный поворот в воображении ребят, и пространство изменило свою геометрию: то, что до этого было полом, в один миг превратилось в вертикальную плоскость. Стали появляться проткнутые копьём рыцари, как бы продолжающие бежать (фактически находясь на полу и перебирая ногами) и умирая прямо на бегу, цирковые фокусники, держащие на ладони длинный шест и балансируя им, глотатели шпага, каскадеры, висающие на самом конце веревки и рискующие сорваться вниз, а затем спасительно взбирающиеся по этой же веревке вверх.

Таким образом, подсказка стимулирует придумывание пространства, в котором легко заниматься целенаправленным действием, оно возникает само собой, естественно. Важно и то, что студенты, находящиеся в зале, также активно работают — воспринимают и достраивают в воображении необходимые подробности. Их фантазия буквально выталкивает их на площадку.

В развитии на полу (или стене) могут появиться две-три полосы, которые, в свою очередь, могут расположиться параллельно или как-либо еще. Студенты с разрешения преподавателя могут сами наносить такие линии-подсказки.

Как и в предыдущем упражнении, студентам необходимо напоминать о необходимости завершения действия в рождающейся небольшой истории.

#### **«Преобразовать предмет в воображении зрителя»**

*Автор упражнения М.О. Кнебель — кандидат искусствоведения, режиссер, профессор ГИТИСа.*

Упражнение имеет развитие и соединяет в себе несколько известных. Группа располагается в зале, а на площадке находится любой доступный предмет, например стул. Студентам предлагается по одному выходить и делать с предметом все, что приходит в голову. В начале работы в упражнении задания достаточно просты: сидеть, а потом встать за чем-то (оправдание физического действия), встать на стул, чтобы вкрутить лампочку или достать что-либо с верхней полки, фотографироваться в различных позах и т. д. Затем стул превращается в объект детской игры и становится машиной или пулеметом.

Наступает следующий этап, и теперь студентам предлагается делать со стулом то, что совсем предмету не свойственно, производить такие действия, которые нельзя делать со стулом. На этом этапе, обычно, он становится едой, им забивают гвозди, делают из него предмет одежды и т. д. Когда предложения студентов, исчерпываются им предлагается следующее развитие упражнения: представить себе, что у одного из наблюдающих в руках волшебная палочка или специальный пульт, который способен превращать стул во все что угодно. Этот этап в упражнении самый интересный и непредсказуемый: стул может стать телефоном, феном для сушки волос, собакой, с которой необходимо идти на прогулку, книгой и даже мыслью, которую необходимо обдумать.

При выполнении последнего описанного этапа студентам нужно также напоминать о необходимости доводить начатое дело до логического завершения. Отношение к предмету должно быть самое искреннее и оправданное. Время на подготовку не требуется, наоборот, необходимо следить за тем, чтобы исполнитель включался в работу как можно скорее.

В этом упражнении одновременно воспитываются умение спонтанно включаться в партнерское предложение, восприятие и отношение к предмету в заданном ключе, а также наивность, которая всегда является залогом успешного существования артиста на сцене.

#### **«Мельница»**

*Упражнение записано на занятиях С. Клубкова — кандидата искусствоведения, режиссера и педагога Московского государственного института культуры, развитие автора статьи.*

Это упражнение крайне эффективно в формировании веры в исключительные способности актерского аппарата. Оно воспитывает острое внимание, причащает существовать в постоянной партнерской сцепке.

Группа делится на тройки. Один находится в центре и располагается таким образом, чтобы оба его партнера находились постоянно в поле его бокового зрения справа и слева от него на расстоянии вытянутой руки. Рука



каждого из партнеров должна свободно дотягиваться до противоположного плеча студента, находящегося в центре. Партнеры по очереди начинают проводить вытянутой рукой в направлении центрального (ведущего). Создается определенная угроза быть «разрезанным» рукой-жерновом. Движение необходимо начинать с определенного расстояния и делать по очереди с партнером, находящимся с противоположной от ведущего стороны. Направление и темп движения вытянутой рукой задается в начале и не меняется по ходу выполнения. Ведущий, уходя от угрозы, может плавно отклоняться, однако сходить с места ему нельзя, его ноги, расположенные чуть шире плеч, как бы приклеены к полу. Его движения не должны быть резки, освоившись, он найдет определенный ритм и станет органично переносить внимание с одного партнера на другого. Темп и направление движений партнеров-жерновов регулируется в зависимости от того, насколько ловко справляется их партнер-ведущий. Жерновом можно «резать» или «колоть», угрожая проткнуть голову, грудь или ноги партнера. Место воображаемой угрозы жерновом рекомендуется разнообразить: если один из них угрожал голове, то логично другому выбрать ноги или часть корпуса ведущего. Направление движений по ходу исполнения менять нельзя — ведущий должен четко понимать заданную траекторию руки партнера.

В развитии упражнения ведущий закрывает глаза. Его восприятие предельно обостряется. Партнерам нужно быть крайне внимательными как к ведущему, так и к себе: импульс к движению руки не должен двоиться, он с самого своего начала и до конца должен быть внятн. Тогда ведущий безошибочно будет уклоняться от руки-жернова. В том случае, если рука партнера-жернова подошла вплотную к телу ведущего, но он не отклоняется, не «слышит» — партнеру нужно замедлить движение и какое-то время не касаться ведущего своей рукою, в то же время попытаться (но без всякого мышечного напряжения) усилить влияние необходимого импульса — сигнала для ведущего. Если и это не помогает, тогда возможно слегка коснуться рукой тела ведущего, давая понять ему, в каком направлении тому необходимо уклониться.

В этом упражнении необходимо обратить внимание ребят на то, что их тройственная партнерская сцепка не должна ослабевать ни на секунду. Они поддерживают бессловесное общение постоянно. Особенно важно не прерывать течение «перемалывания» для партнеров-жерновов: их попеременная угроза ведущему, их импульсы воздействия должны подхватывать друг друга, сменяя характер перетекания энергии в упражнении.

Партнеры в течение упражнения меняются ролями несколько раз. Настраиваясь, налаживая такое бессловесное общение, студенты очень скоро начинают безошибочно и с большим доверием друг к другу выполнять это упражнение. Осваиваясь, они сами увеличивают скорость движения рук-жерновов. Важно также и то, что весь корпус, все тело ведущего становится как бы приемником тончайших импульсов, которые, однако, достаточно скоро крепнут. Для этого ребятам так же необходимо напоми-

нать, что движение руки рождается от импульса, который, в свою очередь, и предваряет движение. Этот импульс и нужно постоянно транслировать ведущему, следить за тем, чтобы он «слышал» и понимал партнерское предложение.

В течение упражнения можно предлагать тройкам по очереди работать, а остальной группе наблюдать за тем, как с заданием справляются их однокурсники.

### «Зримая музыка»

*Упражнение записано на занятиях С. Клубкова — кандидата искусствоведения, режиссера и педагога Московского государственного института культуры, развитие автора статьи.*

Группа из 10—15 человек садится в круг таким образом, чтобы их руки располагались свободно перед собой. Звучит музыка, студенты внимательно ее слушают, обращают внимание на ее характер, темп, ритм, тембральную и эмоциональную окраску инструмента, на смену музыкальных фраз и т. д. (В работе над упражнением звучали фортепианные этюды Ф. Шопена, фрагменты из музыкального цикла С. Губайдулиной.) Затем при повторе музыкального фрагмента группе предлагается руками наиболее полно передать пластически музыкальный образ — сделать музыку зримой, пользуясь лишь руками. Это не должна быть буквально игра на музыкальном инструменте и не дирижирование, скорее, это передача впечатления от восприятия музыки.

Вначале группа работает одновременно. Затем можно поделиться впечатлениями, обратить внимание на динамику пластического выражения, на движение музыки от фразы к фразе и их (фраз) взаимообмен и перетекание.

На следующем этапе упражнения: студентам предлагается с повторным включением музыки существовать пластически по одному, и, придерживаясь музыкальной фразировки, передавать роль ведущего свободно, на собственное усмотрение одному из круга. Здесь можно посоветовать ребятам при передаче музыкально-пластической фразы некоторое время существовать одновременно, для того чтобы зримый образ был в точности воспринят и в дальнейшем развит с добавлением собственных впечатлений. Таким образом, «зримая музыка» звучит то в одних, то в других руках студентов, соответствуя музыкальной фразировке, а возможно несколько иначе — соответствуя собственной, найденной в ходе исполнения «пластической» логике.

Вновь можно поделиться впечатлениями, поскольку теперь к личным музыкальным впечатлениям ребят добавились пластические выражения партнеров: до этого студенты звучали все вместе и, скорее всего, не видели отчетливо, что происходило вокруг, теперь же они получили возможность воспринимать исполнение солирующего.

Далее можно включить музыку другого характера, а можно сразу перейти к следующему этапу упражнения: предложить группе исполнить (сделать зримой) музыку, которой не существует. Можно договориться, кто начнет первым, а можно оставить выбор студентам. На наших занятиях со студентами профессора О.Л. Кудряшова роль первого исполнителя не оговаривалась специально.

После первого исполнения группа делится впечатлениями, а преподаватель может обратить внимание на композиционное построение музыки и в следующем задании попросить, например, выделить кульминацию, тему или проследить динамику развития музыкальной композиции к коде.

Развивая упражнение, можно организовывать дуэты, трио и квартеты, передавать роли исполнителей непосредственно в ходе исполнения «произведения».

Следующим этапом упражнения может быть вслед за руками участие всего тела. Студентам предлагается «втянуть» в пластическую фразу тело вслед за руками и, существуя в кругу, передавать роль ведущего одному или более партнерам. Здесь также могут существовать дуэты и трио, может быть импровизационно организованы соло, исполненные фортиссимо или пиано, острые споры или согласное развитие главной темы в группе.

Достоинством упражнения можно считать спонтанный характер существования, следование законченности пластического высказывания, а также тренировку партнерского взаимодействия.

### «Бочка в воде»

Автор упражнения Ю. Альшиц [4, с. 26],  
развитие автора статьи.

Упражнение одновременно развивает умение зримо передавать пространство, самочувствие, а также является подходом к перевоплощению и характерности. Студентам предлагается представить себе, что помещение заполнено водой, а сами они — бочки, которые свободно перемещаются в воде. У бочки нет ни дна, ни крышки, поэтому вода может свободно проходить сквозь тело, не встречая никакого сопротивления, однако стенки бочки могут испытывать на себе как давление воды, так и удары волн. Вначале упражнения предлагается освоить в воде, проверить возможности тела в новой среде. Затем можно включить музыку (на занятиях звучал вальс И. Штрауса «Голубой Дунай»), тогда предложенная партитура организует ребят, «волны» и «течения» обретут конкретику музыкального построения — композиции.

Таким образом, в игровой, яркой форме студенты незаметно для себя втягиваются в импровизацию. Пространство становится зримым, ребята в подавляющем большинстве находятся в легком и заразительном самочувствии.

В завершение упражнения проводится обязательное обсуждение, студенты рассказывают о том, что их окружало по ходу действия, без труда выясняется, что кто-то терпел кораблекрушение, а кто-то находился в разрушенном стихией портовом складе. Часть «бочек» была изготовлена из дерева, часть — металлические. В рассказах звучат даже упоминания об эпохе происшедших событий.

Здесь важно обратить внимание студентов на то, что вначале упражнения никаких подобных фактов и подробностей не было, и предлагаемые обстоятельства и драматургия возникли непосредственно по ходу выполнения

упражнения (игры). Таким образом можно стимулировать их будущую работу в этюдах, объясняя, что оправдание действий приходит также и в процессе выполнения: воображение и фантазия активно включаются и появляется сюжет — всегда личный и ни на что не похожий при схожих предлагаемых обстоятельствах.

### Заключение

Перечисленные упражнения — лишь часть возможных способов работы над присутствием — тем, что в последнее время все чаще называется перформативностью [7, с. 17], «оволшебствлением» [7, с. 280] пространства. По мнению автора статьи, по-прежнему игровое начало в упражнениях определяет рост студентов. Именно игра переводит обыденность аудитории в новое, «волшебное» пространство. Качества, необходимые артисту, такие как заразительность, наивность, развитое многоуровневое внимание, способность управлять зрительским вниманием — легко тренируются [3, с. 70]. Разная подготовленность студентов нивелируется, поскольку в данных упражнениях преобладает игровое начало. Кроме того, проведение упражнений предполагает не только исполнение, но и наблюдение за действиями однокурсников. Таким образом, менее подготовленные студенты получают дополнительный стимул к личному росту и «подтягиваются» до лидеров, и наоборот, более подготовленные ребята, прошедшие обучение в течение года или более в других театральные заведениях, видя необремененность «знаниями» новичков, также возвращаются к себе, к убедительности собственного присутствия в действии.

Необходимо соблюдать выбранный вектор в отборе упражнений актерского тренинга для формирования не только художественного языка студентов, но и способности этически менять зрительскую аудиторию. Именно такое разделение эстетического и этического опыта [7, с. 295] в восприятии спектакля лежит в основе новейших театральных теорий, в том числе «эстетики перформативности».

### Список источников

1. Альшиц Ю. Тренинг Forever / Ю.Л. Альшиц — М., 2010. — 256 с.
2. Кудряшов О. Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картины и слушающих музыку / О. Кудряшов. — М., 2013. — 148 с.
3. Лисецкий В. Актерский тренинг. История. Практика. Дифференцированный подход при проведении / В. Лисецкий. — М., 2013. — 195 с.
4. Попов П.Г. Театральная педагогика / П.Г. Попов. — М., 2005. — 160 с.
5. Толшин А. Импровизация в обучении актера / А. Толшин. — СПб., 2011. — 132 с.
6. Чехов М. Уроки для профессионального актера / М. Чехов. — М., 2011. — 162 с.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. — М., 2015. — 375 с.

# Навигация в мире ISSN: каталог ROAD и Реестр ISSN

ISSN - сокращение, применяемое для международного идентификатора периодических (серийных) изданий и других продолжающихся изданий, как в печатном, так и в электронном формате.



- + **Реестр ISSN** содержит свыше 1,8 миллиона записей, составляемых специалистами-библиографами. Реестр регулярно обновляется: каждый день в нем появляется свыше 200 новых записей.
- + **Реестр ISSN** - самая точная информационно-поисковая система в сложном мире периодических изданий, позволяющая извлекать заглавия-однодневки, выявлять взаимосвязи между заглавиями и переключаться от печатной к онлайн-версии, что безусловно необходимо при обработке новых абонементов.

## Предлагаемые сервисы:

- + **Портал ISSN:** Интернет-доступ к Реестру ISSN;
- + **Протокол OAI-PMH:** Интернет-сервис ISSN, обеспечивающий автоматические обновления на регулярной основе;
- + **ISSN Премиум:** индивидуализированная обработка данных клиента;
- + **Доступ к Z39.50 серверу:** для каталогизации заимствованием.

Предлагаемые форматы: MARC 21, MARC XML, UNIMARC

## Новое

- + **ROAD** - Каталог научных ресурсов открытого доступа - бесплатный сервис, поддерживаемый ЮНЕСКО, охватывает различные виды онлайн-научных ресурсов: журналов, материалов конференций, репозитории вузов, серий книг.

## Основные задачи:

- + обеспечение единого доступа к различным видам онлайн-научных ресурсов, публикуемых в режиме открытого доступа;
- + использование номера ISSN в качестве ключевого идентификатора для группирования данных о качестве и рейтинге ресурсов открытого доступа;
- + обзор научного контента открытого доступа во всем мире.

## Основные особенности:

- + многоаспектный поиск и поиск по карте;
- + поиск по стране, теме, службе индексирования, библиометрическому индикатору журнала и номеру ISSN;
- + библиографические записи на базе ISSN, дополненные данными из DOAJ, Scopus, каталога Latindex, PsycInfo, PsycINFO, SJR, SNIP, the Keepers;
- + бесплатная загрузка и бесплатное повторное использование записей ISSN

За подробной информацией просьба обращаться в Международный центр ISSN по электронной почте: [sales@issn.org](mailto:sales@issn.org)

Тел.: +33 1 44 88 22 20 - Факс: +33 1 40 26 32 43 - <http://www.issn.org> - <http://road.issn.org>



ГОД ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ

2015



**Булгаков М.А.**  
**«Мастер и Маргарита».**  
**Полное собрание**  
**черновиков романа.**  
**Основной текст»** —

**уникальное издание**  
**Российской**  
**государственной**  
**библиотеки**

Справки и приобретение:  
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5  
ФГБУ «Российская государственная  
библиотека»

Издательство «Пашков дом»  
E-mail: pashkov\_dom@rsl.ru  
Тел.: +7 (495) 695-59-53



**Полное собрание**  
**черновиков романа.**  
**Основной текст**

УДК 783  
ББК 85.318.9

КОВАЛЕВ А.Б.

## АВТОРСКОЕ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Рассматриваются вопросы жанровой специфики авторского духовно-музыкального произведения, связанной, с одной стороны, с его принадлежностью к православному богослужению, с другой — с индивидуальным творческим мышлением композитора, выводящим произведение за пределы церковного клироса во внебогослужебную сферу. Таким образом, феноменальная особенность авторского духовно-музыкального произведения заключается в преимущественном его тяготении к богослужебной или к внебогослужебной обстановке исполнения. Особенности духовно-музыкальных произведений в связи с той или иной обстановкой исполнения рассматриваются с точки зрения четырех аспектов: онтологического, чинопоследования богослужения и построения концертной программы, коммуникативного, композиционного.

*Ключевые слова:* авторское духовно-музыкальное произведение, обстановка исполнения, богослужение, концертная программа, богослужебный жанровый полюс, внебогослужебный жанровый полюс.

Авторская духовная музыка ведет свою историю со второй половины XVII в., когда русское церковное пение, ассимилируясь с западноевропейской музыкальной культурой, изменило вектор своего развития от средневековой монодии к многоголосию. Появление новых произведений данного жанра, особенно на рубеже XX—XXI вв., вызывает немало вопросов, касающихся специфических особенностей, связи с православной певческой традицией, места в иерархической структуре богослужения, а также в культурно-исторической среде конкретной эпохи. Необходимо пояснить, что следует понимать в научном обиходе под традиционным церковным пением? Крупнейший историк богослужебного пения русского зарубежья И.А. Гарднер дает краткий и достаточно емкий ответ на этот вопрос. По его словам, церковное или богослужебное пение *есть одна из форм самого богослужения* [1, с. 61]. Что здесь имеется в виду? Во-первых, из данной формулировки следует довольно важное утверждение, что пение является *неотъемлемым элементом богослужения*, а не его репертуарно-концертным сопровождением, украшением или иллюстрацией. Во-вторых, становится очевидным, что, в связи с этим, пение неразрывно связано со *словесным* началом богослужения, включающим в себя молитву, поучение, назидаение, прошение, хваление, славословие, повествование о событиях празднуемого дня.

Важность *словесного* начала в богослужении очень точно была выражена преподобным Иоанном Дамаскиным в воскресной стихире восьмого гласа, поющей на Всенощном бдении, на «Господи воззвах»: «*Вечернюю песнь и словесную службу Тебе Христе приносим*». Раскрывая краткую формулировку сущности церковного пения, И.А. Гарднер утверждает, что церковное (богослужебное) пение есть «...во всех случаях и всегда — поемое или возглашаемое слово» [1, с. 64]. Добавим — слово, характеризующееся различной временной протяженностью и

интонационным элементом. Различная степень временной протяженности (распевности) слова зависит от сакрального смысла и места в чинопоследовании богослужения того или иного песнопения. Это может быть самая минимальная степень мелодической протяженности слова, как например *распевное чтение* псалмов, а также более мелодически развитая, как например при пении догматиков, Херувимской песни или причастного стиха. Остается еще подчеркнуть, что все компоненты вокально-певческой выразительности (ритм, мелодия, темп, динамика и проч.), по мысли Гарднера, являются лишь средством, чтобы смысл всего происходящего и произносимого на богослужении был глубже запечатлен в памяти и сознании всех предстоящих.

Духовно-музыкальное произведение как плод авторского творения с богослужебной сферой связывают несколько иные взаимоотношения. Осмысляя исторический процесс развития произведений русской духовной музыки, можно заметить, что их специфические свойства самым тесным образом связаны с взаимодействием двух, казалось бы, полярных образных сфер: одна из них представляет собой все, что относится к православному богослужению, то есть, сферу сакрального, над-мирного, вне-временного. Другая — связана с областью индивидуального творческого мышления композитора, глубины его сокровенных чувств, переживаний, что способствует широкой художественной ассоциативности при восприятии произведения. Закономерным следствием подобного противоречивого взаимодействия стало постепенное жанровое расслоение духовно-музыкальных произведений на богослужебную (храмовую) и внебогослужебную (внехрамовую) ветви. Важнейшим фактором выявления сущности духовно-музыкального произведения как жанрового феномена является *обстановка исполнения* или степень его преимущественного тяготения к богослужебному или внебогослужебному полюсу.

Условия бытования музыкального произведения, то есть социальный фактор, являлись основным критерием в системе жанровой классификации, разработанной А.Н. Сохором [6, с. 243]. Соответствие произведения той или иной обстановке исполнения определялось комплексом выразительных средств (по А.Н. Сохору — жанровым стилем), и благодаря этому обстоятельству, тяготение сочинения к храмовому или концертному исполнению обусловлено индивидуальным творческим почерком конкретного автора, совокупностью поставленных пред ним задач.

Пение на богослужении находится в неразрывной связи с происходящим священнодействием и чтением, представляя собой каноническую основу, направляющую в необходимое русло творческую индивидуальность композитора. И если отбор выразительных средств осуществляется им с опорой на содержание и характер богослужения, то авторское сочинение получает вектор направленности к исполнению на богослужении.

Однако область *индивидуального творческого мышления композитора*, обращающегося к богослужебному тексту, в той или иной степени связана с субъективным представлением автора о содержании и характере богослужения, с художественно-специфическим восприятием духовной глубины и божественной красоты богослужебных тем и образов. Поэтому духовно-музыкальное произведение как акт художественного творчества может нести в себе различную степень самоценности, обособленности от богослужения, что способствует тяготению такого произведения к внебогослужебному жанровому полюсу.

Храмовая ветвь подразумевает клиросное исполнение духовно-музыкального произведения на богослужении, тогда как внехрамовая предполагает его исполнение в обстановке, не связанной с богослужением. Это могло быть помещение дворянской усадьбы, позже филармонического зала, зала Синодального училища, а в настоящее время, к примеру, Зала церковных соборов храма Христа Спасителя, аудио- или видеозапись в любой аудитории, включая и помещение самого храма во внебогослужебное время.

Таким образом, клирос православного храма и внехрамовая аудитория становятся как бы двумя полюсами притяжения духовно-музыкальных произведений. Каждое из них, в зависимости от целого ряда факторов, включая индивидуальный замысел композитора, характер его творческого мышления, степень воцерковленности, а также культурно-историческую обстановку, господствующие направления в музыкальном искусстве и проч., в большей или меньшей степени тяготеет к богослужебному (храмовому) или внебогослужебному (внехрамовому) полюсам.

Тем не менее следует учитывать, что в каждом конкретном случае разделение духовных произведений на две полярные жанровые группы может вызывать вопросы. Тем более, что далеко не всегда композитор непременно отождествляет их с клиросом или внебогослужебной обстановкой исполнения, будь то филармонический зал или прихрамовая аудитория. По крайней мере, в эписто-

лярном наследии П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова мы не найдем прямых свидетельств на эту тему, за исключением описания замысла Демественной литургии А.Т. Гречанинова, предназначенной самим автором для внебогослужебного исполнения. Однако известно, что для него церковь была не только местом встречи с Богом, где совершается служба по православному чину, но и местом встречи с «настоящим чистым искусством».

Вот что композитор писал по этому поводу в 1909 г. в журнале «Хоровое и регентское дело»: «Единственное место, где народ и по сие время еще имеет общение с настоящим чистым искусством, — это церковь... Дело насаждения чистого искусства нужно начинать именно с церкви, потому что как раз здесь — то легче всего “уловлять” народ» [4, с. 194—195]. Понятно, что позиция А.Т. Гречанинова в данном вопросе далеко не бесспорна, однако она довольно ярко характеризует общую тенденцию эпохи начала XX в., а также нашего времени, представляя «репертуарный» подход к музыкальному последованию службы.

В сфере *концертного* исполнения духовной музыки на рубеже XIX—XX вв. наблюдалась обратная тенденция. По словам М.П. Рахмановой, в контексте рассматриваемой эпохи и для посетителей духовных концертов музыка воспринималась именно в богослужебном контексте, подобно молитве в храме [5, с. 398]. Отметим также, что одно и то же сочинение, например хоровой цикл Литургии св. Иоанна Златоуста П.И. Чайковского или С.В. Рахманинова, может быть исполнено как на богослужении, так и в концертной программе.

Чтобы определить, какими особенностями характеризуются произведения русской духовной музыки в богослужебной и внебогослужебной обстановке, сравним различные аспекты, которыми обусловлено их тяготение к тому или иному жанровому полюсу.

**Онтологический аспект.** На онтологическом подходе не только к духовной, но и ко всей академической музыке в целом, настаивает В.В. Медушевский. Ученый приводит слова И.С. Баха, определяя высшую цель музыки как «служение славе Божией и освежение духа» [2, с. 27]. При этом Медушевский утверждает, что язык музыки — это язык онтологии, бытия во всех измерениях при главенстве духовного. Если для всего огромного пласта академической музыки подобное утверждение, может быть, следует принять с определенными оговорками, то для музыки, связанной с церковно-певческой культурой, определение Медушевского вряд ли будет поставлено под сомнение.

Онтологическая сущность православного богослужения, связана, прежде всего, с одной из его основных задач — духовным единением всех предстоящих в соборной молитве, возносимой Господу Богу. Восприятие авторского произведения, исполняющегося во время богослужения, можно уподобить словам Херувимской песни: «Иже Херувимы тайно образующе и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение...» (В русском переводе: «Мы, таинственно Херувимов изображающе и Животворящей

Троице Трисвятую песнь воспевающе, оставим всякие житейские заботы».)

Херувимская песнь, поющая на главном богослужении православной церкви — Божественной Литургии, напоминает нам, что пение на богослужении — это пение ангелоподобное, сокровенное, идущее из глубины души, требующее полного отрешения от земных забот, эгоистических устремлений, привязанностей, скорбей и радостей. Восприятие богослужебного пения всей своей сущностью побуждает человека оставить свой порой богатый жизненный опыт переживания и восприятия произведений искусства<sup>1</sup>, способствующий появлению ярких художественных ассоциаций.

Пение на богослужении словно помогает человеку открыть все потаенные шлюзы своей души для беспрепятственного вхождения в нее божественной красоты, высшей духовной гармонии. Если композитору удастся в какой-то степени приблизиться или хотя бы находиться на пути к заданной вершине, то вероятнее всего его произведение объективно соответствует обстановке исполнения на богослужении.

Внебогослужебный полюс также предполагает общение человеческой души с божественной красотой, изливание Божией милости посредством музыкального языка, однако, что нам представляется особенно важным, внебогослужебное исполнение не требует полного отрешения души человека (автора, исполнителя и слушателя духовно-музыкального сочинения) от опыта переживания и чувственного восприятия музыки. Таким образом, степень тяготения произведения к внебогослужебному полюсу определяется шириной эмоционально-ассоциативных восприятий сакрального смысла богослужения, тем и образов, заложенных в литургическом тексте. С помощью силы художественного воображения можно почувствовать драматическую напряженность на грани иступленности в «Святый Боже» из Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 41 П.И. Чайковского; воспринимать полное мистической загадки нисхождение небесных сил бесплотных, словно по невидимой лестнице с высоты Божьего престола на землю, в Херувимской песне из того же цикла; услышать мелодический разлив, напоминающий струю родника [3, с. 148] в Херувимской песне из литургического цикла С.В. Рахманинова, монолит аккордового фундамента, словно воспроизводящий торжественный колокольный перезвон перед началом богослужения в Великой ектении, из Литургического концерта Н.Н. Сидельникова. Наконец, можно представить изображение «рыскающих по окрестностям Вифлеема воинов» [5, с. 440] в сочинении на текст ирмоса «Волною морскою» А.Т. Гречанинова или картину пушкинского осеннего пейзажа в «Благослови, душе моя, Господа» из Литургии св. Иоанна Златоуста петербургского композитора В.А. Успенского.

<sup>1</sup> По мнению В.Н. Холоповой, «опыт переживания музыки человеком» является одним из важнейших понятий в теории музыкальных эмоций [7, с. 62].

**Аспект чинопоследования богослужения или построения концертной программы.** В храмовой обстановке духовно-музыкальное произведение, написанное на текст того или иного песнопения, исполняется в определенном моменте богослужения — вечерни, утрени или литургии и рассматривается, соответственно, в контексте содержания и чинопоследования службы. Так, например, песнопения вечерни связаны с воспоминанием событий Священной истории от сотворения мира и пребывания первых людей в раю до Благовещения Архангела Гавриила Деве Марии о грядущем рождении Спасителя, тогда как песнопения утрени в большинстве своем относятся к Новому Завету. Нередко песнопения связаны с каким-либо символическим моментом священнодействия — каждением храма, входом, освящением Святых Даров и прочее. То есть, исполнение духовно-музыкального произведения на клиросе в православном храме должно уподобляться молитвенному характеру песнопения и происходить с учетом его функции в богослужении, сакрального смысла данного раздела чинопоследования.

Во внехрамовой обстановке связь духовно-музыкального произведения с содержанием богослужения становится весьма опосредованной, обусловленной исключительно литургическим текстом. Таким образом, произведение становится одним из составляющих компонентов концертной программы, выстроенной по совершенно иным принципам. Она может быть посвящена духовным сочинениям одного композитора (в том числе составляющим целый богослужебно-хоровой цикл, типа литургии или всенощного бдения), какой-либо исторической эпохе в развитии духовной музыки, например «русскому партесу» конца XVII — начала XVIII в., творчеству композиторов «русского классицизма», Нового направления и т. д. Программа концерта духовной музыки может быть построена по жанрово-тематическому принципу из произведений композиторов разных эпох и стилей, включая также и западную музыку, как это было, к примеру, в духовных концертах Синодального хора на рубеже XIX—XX веков. Наконец, духовные сочинения могут быть включены в программу творческого отчета хорового коллектива и исполняться наряду с сочинениями светской музыки.

Существуют различные мнения в отношении правомерности вынесения отдельных духовно-музыкальных произведений на концертную эстраду, особенно, если это касается песнопений богослужения литургии. Так, еще во второй половине XIX в., в связи с исполнением хорового цикла Литургии св. Иоанна Златоуста ор. 41 П.И. Чайковского в концертном мероприятии, организованном Русским музыкальным обществом, в рецензиях было немало замечаний, указывающих на противоречивость задач светского концерта и таинственной сущности песнопений литургии. В настоящее время на рубеже XX—XXI вв. эта проблема не стоит столь остро, если внехрамовое исполнение, к примеру песнопений евхаристического канона Божественной литургии, совершается в достаточно строгой обстановке филармо-

нического зала с соответствующей акустикой и составом слушателей.

Таким образом, во внехрамовой обстановке исполнения духовно-музыкальное сочинение связано с задачами построения концерта, его тематической направленностью, временными рамками, обусловленными спецификой восприятия той или иной аудитории, идеей просветительства.

**Коммуникативный аспект.** Если одним из главных принципов храмового богослужения является принцип *духовного единства* всех присутствующих в храме, то и для храмового исполнения характерно *соединение в единое целое* исполнителей и слушателей (в данном случае священнослужителей, клироса и прихожан), непосредственно участвующих в совершении богослужения.

Напротив, при внехрамовом исполнении в наиболее яркой форме выражено *разделение* аудитории на исполнителей и слушателей, являющихся объектом эмоционально-эстетического воздействия духовной музыки. Это воздействие тесно связано с целями и задачами, достижению

которых призвано способствовать проводимое концертное мероприятие в соответствии с качественным составом слушательской аудитории. Так например, концертная деятельность Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы во второй половине XIX в. была связана, прежде всего, с просветительской задачей, пропагандой, как лучших образцов классической музыки, так и новых авторских сочинений. В то же время главной задачей так называемых духовных концертов, организованных Синодальным хором на рубеже XIX—XX вв., было воспитание духовно-нравственного (этического) начала, обращение к вечным, непреходящим ценностям как первый этап на пути воцерковления. Этической и просветительской задачами определяется и функционирование концертной ветви произведений русской духовной музыки на рубеже XX—XXI вв., в период постепенного и длительного процесса возвращения общества к духовно-нравственным ценностям Православия.

**Композиционный аспект.** Представим некоторые его элементы в виде сравнительной схемы:

Произведения, тяготеющие к богослужебному полюсу	Произведения, тяготеющие к внебогослужебному полюсу
<b>1. Интонационная основа</b>	
Традиционные (знаменный, киевский, греческий и др.) и обиходные распевы. Могут быть использованы отдельные мелодические контуры напевов, а также интонации народной песенности, и в более редких случаях — интонации внехрамового происхождения.	В интонационной сфере могут отсутствовать традиционные распевы и напевы, музыкальная ткань может содержать интонации внехрамового происхождения (романс, оперная ария, массовая песня и др.).
<b>2. Характер взаимодействия богослужебного текста и музыки</b>	
Богослужебный текст является первоосновой авторского произведения и подчиняет себе все средства музыкальной выразительности.	Несмотря на то, что композитор обязан постигать и раскрывать в музыке содержание богослужебного текста, музыкальная композиция может входить с ним в некоторое противоречие (яркий пример — Символ веры из Литургии св. Иоанна Златоуста Н.Н. Сидельникова).
<b>3. Особенности хорового письма</b>	
Относительно небольшой общий диапазон хора и отдельных партий, отсутствие крайней тесситуры.	Нередкое использование широкого общего диапазона хора и отдельных партий, крайней тесситуры, специфического тембра как подражание инструментальному звучанию (пение с закрытым ртом), иные современные приемы хорового письма.
<b>4. Особенности хоровой фактуры</b>	
Преимущественное употребление гомофонно-гармонической фактуры с одновременным произнесением текста во всех партиях. Использование монодии (унисон, октавные дублировки), псалмодирования на фоне статичного или развитого многоголосия.	Разнообразие хоровой фактуры: монодия, гомофонно-гармоническая фактура, различные виды полифонии. В сочинениях XX в. наблюдается тенденция к «симфонизации» хоровой фактуры.



Итак, феноменальная особенность авторского духовно-музыкального произведения заключается в его преимущественном тяготении к богослужебному или к внебогослужебному жанровому полюсу в зависимости от целого ряда личностно-творческих и культурно-исторических факторов. Для произведений, тяготеющих к богослужебному полюсу, характерно сведение к минимуму художественной ассоциативности и концентрация на внутреннем молитвенном предстоянии пред Богом; непосредственная связь с содержанием богослужения, «вписанность» произведений в развертывание чинопоследования, создание впечатления их исполнения как бы из уст самих предстоящих на службе, а также близость к церковно-певческой традиции с точки зрения композиционных элементов.

Для произведений, более тяготеющих к внебогослужебному полюсу, наряду с постижением и стремлением к раскрытию композитором сакрального смысла богослужебного текста, обращением к неземным, трансцендентным сущностям, характерна широта эмоционально-художественного восприятия слушателя, относительная самостоятельность и обособленность от богослужения, самоценность как произведения музыкального искусства. Связь с церковно-певческой

традицией здесь может быть не столь выявленной или весьма отдаленной.

#### Список источников

1. *Гарднер И.А.* Богослужебное пение Русской православной церкви. Сущность. Система. История. Т. 1 / И.А. Гарднер. — Сергиев Посад, 1998. — 498 с.
2. *Медушевский В.В.* Духовный анализ музыки : учеб. пособие : в 2 ч. / В.В. Медушевский — М., 2014. — 630 с.
3. *Протопопов В.В.* Музыка русской литургии. Проблемы цикличности / В.В. Протопопов. — М., 1999. — 200 с.
4. *Рахманова М.П.* А.Т. Гречанинов // История русской музыки : в 10 т. — М., 1997. — Т. 10 А: 1890—1917 годы. — С. 170—216.
5. *Рахманова М.П.* Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки : в 10 т. — М., 2004. — Т. 10 Б: 1890—1917 годы. — С. 392—456.
6. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. — Л., 1981. — Т. 2. — С. 231—293.
7. *Холопова В.Н.* Музыкальные эмоции : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / В.Н. Холопова. — М., 2010. — 348 с.



**Мир культуры и культурология. Альманах научно-образовательного культурологического общества России. — Вып. 4. — СПб. : Научно-образовательное культурологическое общество, 2015. — 558 с.**

Альманах — ежегодное издание, охватывающее единое научно-информационное пространство сообщества российских культурологов, вступивших в Научно-образовательное культурологическое общество (НОКО). Альманах поддерживает профессиональное содружество специалистов, заинтересованных в изучении культуры, задает пространство для аргументированных дискуссий по наиболее актуальным проблемам культурологии. Издание ориентировано на доступность и значимость публикуемой информации не только для культурологов, но и заинтересованных специалистов других областей гуманитарного знания, а также сферы управления.

В приветственном слове главный редактор альманаха, вице-президент НОКО, заместитель председателя Научного совета РАН «История мировой культуры», доктор философских наук И.В. Кондаков пишет: «Российский Год Культуры, ставший для культурологии годом интеллектуальной зрелости и суровых испытаний, показал, что даже в сложных условиях, перед лицом серьезнейших проблем отечественная наука о культуре не теряет своего эвристического потенциала, смело берется за решение новых вопросов и несет ответственность за развитие культуры в стране и мире в ближайшем и отдаленном будущем. Доказательством тому является настоящий выпуск ежегодника “Мир культуры и культурология”, публикация которого приурочена к III Петербургскому международному культурному форуму».

УДК 7.034:75.057  
ББК 71.143+76.100.5(0)51

**САХНО И.М.**

## **«UT PICTURA POESIS»: ПОЭТИЧЕСКАЯ И ЖИВОПИСНАЯ ЭМБЛЕМА БАРОККО<sup>1</sup>**

В статье рассматривается параллелизм двух видов искусств — поэзии и живописи — в эмблематических книгах эпохи барокко. В художественной культуре барокко эмблема как визуальная метафора сформировала стилевое своеобразие культуры XVI—XVII веков. Эмблема воплощала принцип симультанности — одновременно сосуществовали изображение, сопровождаемое кратким девизом, и текст дидактического или спиритуалистического характера. Эмблема являлась не только орнаментальной «вставкой», предметом инкрустированной графики, но и отражала барочный принцип остроумной игры. Готовые эмблемы могли обретать не только чисто пиктографическое значение, но и обладать символическими смыслами. В «Книге эмблем» Андреа Альциати (1531) можно найти словесные картины, иллюстрирующие абстрактные понятия. Синтез изображения и слова как аллегорический способ толкования мира и экзегетики библейских текстов открывал широкие возможности для эмблематической сигнификации. Барочная книга жанра *Picta Poesis* Бартеlemi Анео «Графическая поэзия. Алхимия» (1552) содержала алхимическую символику, что отражало характер мировоззрения человека эпохи барокко. Тему брэнности и суетности всего сущего развивают голландские художники XVII в. в эмблематическом натюрморте.

*Ключевые слова:* *Picta Poesis*, живописная эмблема, барочная книга, визуальная метафора, нарративная изобразительность, визуальный словарь, эмблематический натюрморт.

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 15-04-00005 а).



VII

ORBIS  
LITTERARUM

Параллелизм двух видов искусств — поэзии и живописи — замечен был античными поэтами. Квинт Гораций Флакк (лат. *Quintus Horatius Flaccus*) писал:

«Ut pictura poesis: erit, quae, si propius stes,  
Té capiât magis, ét quaedám, si lóngius ábstes  
(“Стихотворение подобно картине: чем ближе к иной ты,  
Тем она нравится больше; другая же издали лучше”») [1].

Метафора «Ut pictura poesis» закрепила в истории поэтики и эстетике факт аналогии поэзии и живописи<sup>2</sup>. Поэзия как живопись и живопись как поэзия для античных поэтов — факт, не требующий доказательств. Поэзия — искусство образов, живописание словом, словесно-временная форма организации материала. Живопись как пластически-пространственный вид искусства апеллирует к визуальному языку, формирование которого достигается при помощи таких зрительно-пластических элементов, как пространство, объем, цвет, ритм и т. д. Вместе с тем пластические искусства используют не только нарративность, аллегория и устойчивые литературные мифологемы, что проявлено на содержательном уровне, но и обращаются к самому материалу языка — слову, букве (леттрический коллаж), эмблеме и литературному тексту (плакат и карикатура). Художники артикулируют поэтическую образность как таковую, создавая новые синтетические жанры искусства. Симонид Кеосский (др. греч. Σιμωνίδης), один из значительных греческих поэтов, заметил, что поэзия — живопись в слове, которая «говорит»: «Блестящей антитезы греческого Вольтера, что живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, не было, конечно, ни в одном учебнике, — комментирует эту формулу Г.Э. Лессинг. — Это была просто неожиданная догадка, каких мы много встречаем у Симонида, и справедливость которых так поражает, что обыкновенно упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается. Однако древние не упускали этого из виду и, ограничивая применение мысли Симонида лишь областью сходного воздействия на человека обоих искусств, они не забывали отметить, что оба искусства в то же время весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания» [3, с. 385].

При всех отличиях живописи от поэзии образительность слова и словесная выразительность изображения всегда выступали в качестве синтетического единства на протяжении всей истории мировой культуры. Древние манускрипты можно с уверенностью рассматривать как словесную живопись, направленную на толкование скрытого символизма религиозно-догматического содержания. Живопись являлась комментарием к литературному тексту. Сцены из Ветхого и Нового Заветов, жития святых, христианская символика и другие способы вербальной образительности нашли отражение в памятниках христианского искусства. Исторически складывалось так, что сюжеты и иконография образительного искусства опирались на литературные аллегории. Формы визуализации

слова находили свое выражение в сюжете фресок, иконах с клеймами, в миниатюрах, иллюстрировавших жития святых, хронологических паляях, исторических повестях и сказаниях. Объектом визуальной репрезентации становились акафисты, псалмы и другие сочинения богословского содержания. Схоластическая средневековая экзегеза также опиралась на образительность слова, сам акт толкования обнажал не только предметный смысл слова, но и систему символических эмблем и аллегорий библейского текста.

Синтез изображения и слова определил специфику эмблематической поэзии и живописи барокко. В художественной культуре барокко эмблема как визуальная метафора сформировала стилевое своеобразие культуры XVI—XVII веков. Эмблема воплощала принцип simultaneity — одновременно сосуществовали изображение, сопровождаемое кратким девизом, и текст дидактического или спиритуалистического характера. «Метафоризированный “умственный образ”» [8, с. 184] при помощи эмблематики обретал зримость и наглядность, абстрактная формула являла конкретное выражение, доступное для большинства. К тому же эмблема обретала статус религиозно-морального кодекса, воплощая догматические правила и религиозные истины в графической экспликации аллегорического текста. Эмблема являлась не только «орнаментальной “вставкой”» [11, с. 121], которая становилась предметом украшения текста и инкрустированной графики, но и отражала барочный принцип остроумной игры. Этот живописный или поэтический ребус с многозначной символикой и аллегорической образностью, «сокрывая» тайный смысл<sup>3</sup>, одновременно раскрывал дидактическую составляющую эмблемы. Так эмблема становилась частью интеллектуальной игры. Разгадать заложенные в эмблеме коннотации, снять семантические замки и выйти из сложных лабиринтов загадок — задача, которая мотивировала духовные поиски живописцев и поэтов культуры барокко.

В 1531 г. в Аугсбурге издается знаменитая книга Андреа Альциати (лат. *Andreas Alciatus*)<sup>4</sup> «Emblemata» («Книга эмблем»), которая впоследствии неоднократно переиздавалась в Европе и пользовалась невероятной популярностью [26] (см. рис. 1). В первое издание были включены 104 эмблемы, а в издании 1621 г. их было уже 212. Сами гравюры исполнены в технике ксилографии. А. Альциати предложил строгую организационную структуру эмблем, и этот стандарт впоследствии соблюдался всеми без исключения создателями жанра *Picta Poesis*<sup>5</sup>. Трехчастная структура эмблемы выглядела так: девиз, или надпись — *inscriptio* (*titulus, motto, lemma*), рисунок — *pictura* (*icon, imago*) и *подпись* (*subscriptio*). Как правило,

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: [19; 21; 24; 25; 27; 28].

<sup>3</sup> Здесь скрытая цитация Климента Александрийского: «сокрывая раскрывать».

<sup>4</sup> Андреа Альциати — итальянец по происхождению, его имя Джованни Андреа Альчато — Альчиато, Альциати (*Giovanni Andrea Alciato, Alciati*).

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: [16; 18; 20; 22; 23; 29].

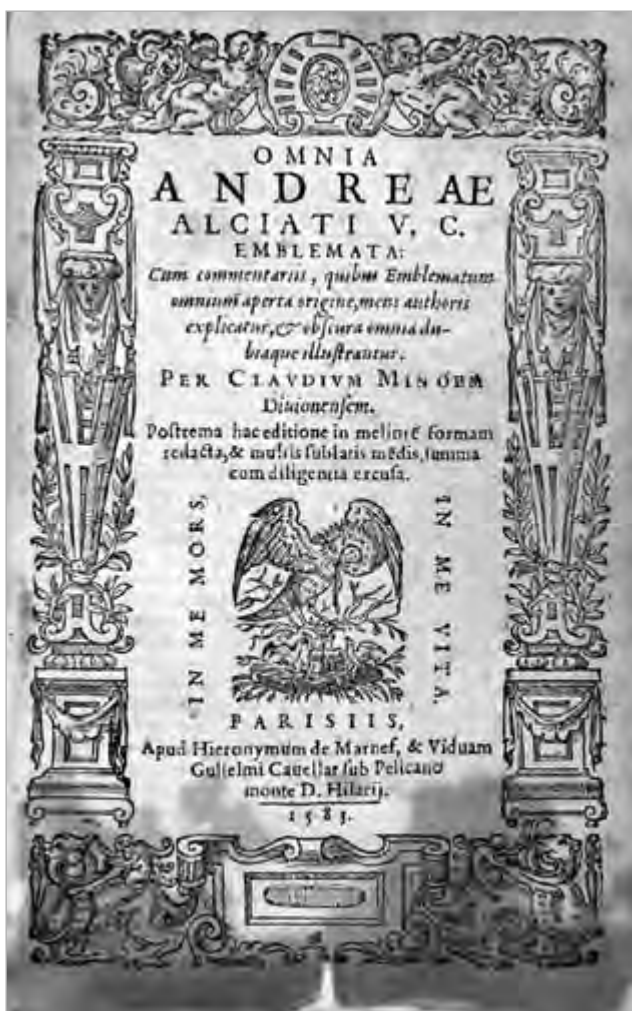


Рис. 1.

Alciati A. Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata :  
Cum commentariis Parisiis : Apud Hieronymum de Marnef,  
& Viduam Gulielmi Cauellat, 1583

подпись представляла собой стих, написанный на латинском языке. У Альциати, например, встречаем перевод Овидия «Метаморфозы» или развернутый стихотворный троп, своеобразный комментарий к тексту аллегорического содержания. Гармоническое равновесие всех трех частей было обязательным требованием.

Итальянский ученый-гуманист Паоло Джовио (*Paolo Gioiio*) в «Диалоге о девизах военных и любовных» (Рим, 1555) изложил пять обязательных требований к девизам в эмблематическом жанре:

- «1. Подобающее соотношение между “телом” (рисунок) и “душой” (текст).
2. Девиз должен быть не настолько темен, чтобы для его разгадки требовалась сивилла, но и не настолько ясен, чтобы любая чернь могла его разгадать.
3. Девиз должен быть приятен для глаза.
4. В рисунке недопустимо использование человеческой фигуры.
5. Надпись должна быть начертана на неродном для владельца девиза языке» [5].

Неотделимость девиза, рисунка и текста-комментария очевидна. Слово как «кумозрение в красках»<sup>6</sup> воспринималось в контексте визуальной синестезии как эмблематический знак. Нравоучительные цитаты и аллегорическая живопись, предметный и ясный характер девиза — все эти атрибуты *Picta Poesis* означивали целый мир и репрезентировали «немые знаки»: «Мальчишки развлекаются орехами, — комментировал А. Альциати свой сборник эмблем, — юноши коротают время за игральными костями, мужи проводят досуг за картами. Мы же в часы нашей праздности составляем эти эмблематические знаки, гравированные затем рукою мастера. Как можно пришить отделку к платью, прикрепить значок к шляпе, так каждый из нас может и писать немymi знаками» [16, р. 19]. Очевиден тот факт, что эмблема являлась инструментом герменевтического толкования книги жизни, целью которой являлось извлечение коннотаций и скрытых смыслов. Базовая дихотомия античной риторики *вещь* (*res*) // *слово* (*verbum*), когда «вещь отождествляется с означаемым, а слово с означающим», по мысли А. Махова, хорошо была известна Альциати [6, с. 3]. В трактате «О значении слова» (1530) он воспроизводит тезис Квинтилиана: «*Verba significant, res significantur* (“Слова означают, вещи означаются”)» [6, с. 4]. Эмблема трактует вещь (*res*) как конкретный знак экономии, отсылающий к означаемому, подвергнутому верификации. Слово как иконографический знак в эмблематическом жанре ориентировано на предшествующий корпус культуры. Слово является медиатором, связывающим структуру эмблемы с культурно-историческим контекстом. Адресат, таким образом, включен в универсум книги, в этом смысле эмблема — алгоритм не только концептуального понятия и универсального кода культуры, но и язык означивания реального и предметного мира и производства новых культурных смыслов.

Можно сказать, что «Книга эмблем» выступала как визуальный словарь обозначенных вещей. Готовые эмблемы (дерево, например) могли обретать не только чисто пиктографическое значение, но и обладать символическими смыслами. В «Книге эмблем» Альциати можно найти словесные картины, иллюстрирующие абстрактные понятия. Сама аллегория с условным характером иносказания в эмблематическом жанре обретает иной семиотический статус. Барочная эмблематика эволюционирует от конкретной вещи к абстрактной номинативности. С одной стороны, зритель и слушатель должны пережить конкретное бытование предмета аллегорически-символического означивания, с другой — средства риторического воздействия таковы, что барочная наглядность достигается посредством абстрактных семантических фигур, нуждающихся в дешифровке смысла. В этом и состоит смысл абстрактной герменевтики книжной барочной культуры. А. Михайлов в качестве примера приводит комментарий трудно разгадываемой эмблемы Альциати известного немецко-

<sup>6</sup> Метафора Е. Трубецкого (см.: [13]).

го исследователя Августа Бука (см. рис. 2): «Надпись к рисунку, изображающему на вершине дерева ласточку, которая несет цикаду своему птенцу, гласит: “Ученым не должно оговаривать ученых” (Doctos doctis obloqui nefas esse). <...> Разгадка вытекает лишь из подписи, где разъясняется, что один птенец вредит другому и губит его. Образец барочного пронизательного остроумия (грасиановская *agudeza*) соответствует, согласно Буку, двум отличительным чертам литературного барокко — метафорике и концептизму» [7, с. 387].

Quid rapis heu progne uocalem saeua cicadam,  
Pignoribusque tuis fercula dira paras?  
Ac stridula stridulam, uernam uerna hospita laedis,  
Hospitam, & aligeram penniger ales auem?  
Ergo abijce hanc praedam, nam musica pectora summum est,  
Alterum ab alterius dente perire nefas [15, Emblem 180].

Синтез изображения и слова как аллегорический способ толкования мира и экзегетики библейских текстов открывал широкие возможности для эмблематической сигнификации. Слово, запечатленное в видимом изображении в тексте, упорядочивало метафорический способ толкования поэтического текста и обретало оптическую выразительность. Живописная артикуляция поэтической образности становилась атрибутом аллегорической фигуры и параболического поучения. Трансформируя привычную материю поэтического языка, эмблематист, забавляясь энигматической игрой, продуцировал магически-сакральный смысл условного и отвлеченного понятия с помощью изображения-гравюры аллегорического содержания. Эта бифокальность эмблемы — наличие двух уровней перцепции — обуславливает характер рецепции и декодирования. Визуальный и вербальный код направлены на узнавание реального предметного мира и способствуют упорядочиванию информации об определенном образе-знаке. Эмблема выполняла не только роль развлекательной забавы, но и являлась интеллектуальной загадкой, требовавшей умственного напряжения для ее разгадывания. Она артикулировала особое параллаксное видение, смену ракурсов, новое перспективное решение и расширение художественного зрения. И в этом таилась парадоксальность эмблемы. Застывший, неподвижный характер эмблемы и многоуровневый семантический план текста и рисунка свидетельствуют об особом характере иносказательного образа. Не случайно эмблему называют символической параболой, что подразумевает особый характер притчи с многоплановым подтекстом.

Многие барочные книги жанра *Picta Poesis* содержали алхимическую символику, что отражало характер мировоззрения человека эпохи барокко. Искусство мыслить с помощью одному ему понятных знаков и символов — это искусство нахождения ключа к сокровенному смыслу вещи. Хорошо известна книга литературных эмблем середины XVI в. «Графическая поэзия. Алхимия» Бартеlemi Анео (Barthélemy Aneau's), изданная в 1552 г. в Лионе [17]. Алхимия как «метафора человеческого



Рис. 2.

Alciati A. Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata.  
Ad illustriss. Doctos doctis obloqui nefas esse.  
Emblema CLXXIX

существования» [9, с. 14], символ духовных поисков и тайного знания стремилась к познанию первовещества и к обретению в символе Философского камня подлинной свободы существования. В основе алхимического герметизма лежала идея андрогина как способа слияния двух полов: «Алхимическая операция — творение любви, в ней участвуют двое, — комментирует этот алхимический символ А. Натаф. — Во время “творения красного” происходит циркуляция организма. Сквозь обнявшихся возлюбленных проходит поток и открывает для них Вселенную. Коронованный андрогин символизирует оргазм, как королевское дитя вновь обретает детство, то есть поэтический дар. <...> С этой точки зрения андрогин символизирует двуполость осознанную, утонченную и гармонически целостную» [9, с. 16, 21]. В стихокартине «Матримониальный союз» и в гравюре, выполненной на дереве, Б. Анео воплощает идею двуполости, соединения мужчины и женщины в одном теле, поцелуй которых является символом любви (см. рис. 3). Алхимический андрогин выступает здесь как двухголовое гермафродит-



Рис. 3.  
Aneau's B. Matrimonii typus: 14 // Picta poesis.  
Lugduni : Apud Mathiam Bonhomme, 1552



Рис. 4.  
Aneau's B. Ex Maximo Minimum: 55 // Picta poesis.  
Lugduni : Apud Mathiam Bonhomme, Lyons, 1552. P. 55

ное существо — тератоморфа — двойная форма в одном теле. Вместе с тем алхимический смысл андрогина ясен: он отражает идею достижения внутренней гармонии, целостности, единства противоположностей и постижение закона метаморфоз и космической природы человека.

Еще более выразителен в графической поэзии Б. Анео алхимический символ Черепа. Формула «Ex Maximo Minimo» («От максимума к минимуму») как девиз к рисунку черепа знаменовала алхимический процесс распада, мертвую форму, лишенную всякого смысла (см. рис. 4). Это остатки храма, в котором жил Бог, символ бренности и суетности человеческой жизни, что аналогично римскому философскому девизу «Memento Mori» («Помни о смерти»). Автор поэтического текста сожалеет о том, что храм Божий разрушен, жизненная сила ушла и остался ужасающий образ — голова без мозга: «At nunc horribilis figura Mortis. / Ventosum caput, haud habens cerebrum»<sup>7</sup>. Череп становится символом конечности земного бытия, тщетности мирских желаний и утраты витальности как таковой. Так, с помощью литературной и живописной эмблемы устанавливается невидимый, энигматический смысл эмблемы.

Тему бренности и суетности всего сущего развивают голландские художники XVII века в эмблематическом на-

тюрморте. В самом термине Vanitas содержится аллюзия на библейский стих из Екклесиаста: «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета!»<sup>8</sup>. Художники в натюрмортной живописи не только обыгрывают канонические эмблемы, но и используют текст дидактического содержания, поэтому картина прочитывается не только как текст. Важен подтекст, который обнажает глубину эмблемы, используя при этом приемы живописного натюрморта. Приведем в качестве примера хорошо известный натюрморт с черепом Питера Клааса (*Pieter Claesz*) (см. рис. 5). Мы видим хорошо знакомый предметный мир: книгу с тетрадь и возлежащий на них череп, гусиное перо, опрокинутый стакан, карманные часы, пустой светильник. На краю каменной столешницы вырезана стихотворная строка: «Het glas is legh. De tyd is om. De keers is uyt. Den Mensch is stom ("Стакан опустел. Время прошло. Свеча сгорела. Человек онемел")» [4]. Натюрморт, таким образом, повествует не только о бренности жизни, но и ложности тщеславия и славы, богатства и власти, ибо спасение души человека — жизнь во Христе.

XVI—XVII вв. были одержимы идеей Времени не только как могущественной космической силы. Разрушительная работа времени и наводящая ужас фигура Сатурна, по мысли Э. Панофского, придали «Старику

<sup>7</sup> «Но теперь эта смерть страшна, / Ветреная голова совсем не является мозгом» (пер. автора. — И.С.) [17, p. 55].

<sup>8</sup> Vanitas vanitatum et omnia vanitas (Еккл. 1:2).

Хроносу» множество разных смыслов: «Только ниспровергая ложные ценности, время может выполнять функцию обличающей Истины. Только в качестве принципа перемены оно может проявить свою вселенскую власть» [10, с. 148]. Время, как мимолетная возможность существования, скоротечно, и все земные привилегии человека — тщетные усилия. Отсюда обилие в голландском натюрморте аллегорических образов, иллюстрирующих категорию Времени: песочные часы или весы с двумя чашами, змея или дракон, кусающий свой хвост, сгоревшая свеча, перевернутый сосуд, цветы с каплями росы, которые становятся символом увядания и быстротечности жизни. Часто художники изображают головные уборы, свидетельствующие о социальном статусе его хозяина. В композиции Юриана ван Стрека «Vanitas vanitatis (Суета сует)» (1670) мы видим шлем с эффектным плюмажем, рукоять сабли говорит нам о былой воинской славе и доблести, но все это тоже забирает смерть.

Синтез словесного и изобразительного начала в пространстве одного произведения, показательный для эпохи барокко, репрезентировал новые возможности художественной выразительности языка поэтической и живописной культуры. Поэзия предстает как «зрелище» [14], становится знаком-картиной, все компоненты которой от почерка до графической эмблематики и внетекстовых конструкций становятся зримыми формулами пластической изобразительности. Ее можно рассматривать, подбирать ключ к энигматическому коду, рефлексировать над дидактическими посланиями. Так возникает интерактивная форма коммуникации, когда адресат и адресант вступают в молчаливый диалог и принимают правила игры. Изовербальный текст, в свою очередь, формулирует свои правила символической нотации, когда живописный натюрморт прочитывается как нарративный текст. Эти структуры микроуниверсумов создают исключительно наглядный и изысканный жанр вербальной и визуальной эмблемы, который возможно осмыслить только в контексте синтетического мышления эпохи барокко. Культура эмблематики была призвана, сокрывая тайный смысл, раскрывать невидимое через усложненный тезаурус графюры. Визуальная нарративность эмблемы актуализировала полисемантические скрепы и скрытый символизм. Эмблема приглашала читателя к интерактивному диалогу, предлагала зрителю сложную интеллектуальную игру, в которой невидимые вещи обретали сакральный смысл. Важную роль играло толкование текста. Хорошо известен тот факт, что некоторые издатели в книгах оставляли специальные рамки, и сам читатель мог предложить поэтическое стихотворение или прозаический комментарий в качестве *subscriptio*. Общая риторическая направленность эмблематического жанра мотивировала создание порой пространственных научных комментариев к текстам,

что демонстрировало мощь интеллекта и свободу мысли человека Нового времени.

Если сфера символа — область соответствий и аналогий, то в эмблеме важнейшим свойством становится визуальная риторика, соразмерность визуального и словесного, причем вербальное всегда имеет приоритет перед визуальным: «Об этом, конечно, говорили и раньше, — комментирует этот тезис Д.А. Зеленин, — например, Марио Эквикола в трактате “Речь об изображении” (1541) (“Поэзия превосходит живопись <...> в такой же степени, как и душа превосходит тело”) и Бенедетто Варки в “Книге о красоте и грации” (“Поэты подражают тому, что находится внутри, а именно идеям и движениям души, художники же по большей части подражают внешним характеристикам, то есть один — сущности, другой — чертам вещей”), но только Джовио выдвинул тезис о “должной соразмерности” между “телом” и “душой”. <...> Визуальное, по сравнению со словесным, было низведено, и многие трактаты, в отличие от сборников “*imprese illustri*”, обыкновенно не иллюстрировались, за рядом исключений (Баргальи, Капаччио)» [2, с. 11].

Эммануэле Тезауро (*Emanuele Tesauro*), итальянский писатель и философ, в классическом теоретическом трактате «Подзорная труба Аристотеля (*Il cannocchiale aristotelico*)» (1654) размышляет о «словесной живописи» как о постижении символической Метафоры, последней целью которой является Остроумие и другие риторические фигуры Комического. В его рефлексивном опыте находит отражение идея об основном назначении ме-



Рис. 5.

Клаас П. Натюрморт с черепом. 1630—1640-е гг. Гаага, Королевская художественная галерея

тафоры — «обозначить вещь посредством иной вещи» [12, с. 333]. Сравнивая герб и эмблему в главе «Трактат об эмблемах», автор рассуждает о сходстве, подобии и отличии двух символических метафор. Сходство их, по мысли Тезауро, в том, что они составлены из тела и души:

«Тело их се видимая фигура с ее материальной душой, иначе девизом, а Душа их духовная и почитай разумная се обозначенный Концепт. <...> Девиз эмблемы обязан подробнее изъяснить показанную в ее теле вещь и обнажать нравственное назидание» [12, с. 338—339]. И в этом различие герба и эмблемы: герб может обойтись без девиза, в то время как для эмблемы риторически убедительным должен быть нравственный концепт.

Важной составляющей эмблемы является рисунок. Не случайно Тезауро называет ее «инкрустацией» [12, с. 14], намекая на орнаментально-декоративную функцию. Размышляя о соотношении словесного и изобразительного в эмблеме, автор еще раз подчеркивает необходимость «нравственного нарицания» и символизма заложенных в ней смыслов, когда «дано только Означающее без указания Означаемого» [12, с. 373], и читатель должен самостоятельно дешифровать символические подтексты. Назидательный контекст эмблемы облечен, как правило, в выразительную репрезентативную графическую форму, и в этом смысле рисунок выполняет важную иллюстративную функцию. Синтетизм вербального и визуального является обязательным качеством барочной эмблемы. Соединение в одном книжном пространстве риторически убедительного текста и его живописного эквивалента, что соответствовало принципу трехчастной структуры эмблемы, устанавливало взаимосвязь между Художником и Поэтом, иконографией и иконологией, образом и новой живописностью слова. Барокко репрезентировало искусство новых семиотических знаков, когда визуальная форма соотносилась с иконографией слова, с закодированным в нем смыслом, который постигался только при последовательной герменевтической дешифровке и экзегезе: «Эпоха барокко, — замечает А.В. Михайлов, — упорядочивает средневековый аллегорический способ толкования на основе сопряженности слова и образа, при этом открывая широкий простор для комбинирования смыслов. Мы можем предположить, что под влиянием происходящего сближения слова и образа-изображения все слова в тексте, разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые, раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида, что они — в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному чтению текстов, — значительно более интенсивно “усматриваются” и зримо “видятся”» [7, с. 387]. Этот союз между живописью и словом, визуальной нарративностью и словесной выразительностью изображения определил специфику эмблематического лексикона культуры эпохи барокко.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гораций*. О поэтическом искусстве [Электронный ресурс] / пер. А.А. Фета. — URL: [http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3\\_1.txt](http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt) (дата обращения: 06.09.2015).
2. *Зеленин Д.А.* «QUID SIT EMBLEMA?» : «философия изображений» XVII в. (от теоретической рефлексии Э. Тезауро до иезуитской практики) // Новый филологический вестник. — 2014. — № 4(31). — С. 10—21.

3. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг ; пер. Е. Эдельсона ; под ред. Н.Н. Кузнецовой // *Лессинг Г.Э.* Избранные произведения. — М. : Худож. лит., 1953. — 639 с.
4. *Маркина Н.* Сквозь призму иносказаний [Электронный ресурс] // Искусство. — 2006. — № 16. — URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601604> (дата обращения: 06.09.2015).
5. *Махов А.Е.* «Печать недвижных дум» : Изначальная двойственность: эмблема в жизни и в книге [Электронный ресурс] // Intrada. Читальный зал. — URL: <http://www.intrada-books.ru/mahov/emblem.html> (дата обращения: 06.09.2015).
6. *Махов А.Е.* «Язык вещей»: от средневековой герменевтики к ренессансной эмблематике [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. — 2013. — № 4. — URL: [http://www.cr-journal.ru/files/file/04\\_2014\\_18\\_24\\_29\\_1397485469.pdf](http://www.cr-journal.ru/files/file/04_2014_18_24_29_1397485469.pdf) (дата обращения: 06.09.2015).
7. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей / под ред. П.А. Гринцер. — М. : Наследие, 1994. — С. 326—392.
8. *Морозов А.А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII в. — Л. : Наука, 1974. — С. 184—226.
9. *Натаф А.* Мэтры оккультизма / А. Натаф. — СПб. : Академический проект, 2002. — 352 с.
10. *Пановский Э.* Этюды по иконологии : Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Пановский. — СПб. : Азбука-Классика, 2009. — 432 с.
11. *Соколов М.Н.* Вечный Ренессанс : Лекции о морфологии культуры Возрождения / М.Н. Соколов. — М. : Прогресс-Традиция, 1999. — 424 с.
12. *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Э. Тезауро ; пер. Е. Костюкович. — СПб. : Алетейя, 2002. — 384 с.
13. *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках / Е.Н. Трубецкой. — М. : Тип. товарищества И.Д. Сытина, 1916. — 44 с.
14. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России : Раннее новое время. — М. : Языки славянских культур, 2006. — 904 с.
15. *Alciato A.* Emblemata / A. Alciato. — Augsburg, 1531. — 736 p.
16. *Andrea Alciato and the emblem tradition : Essays in honour of Virginia Woods Collanon* / ed. by P. Daly. — New York : AMS Press, 1989. — 292 p.
17. *Aneau's B.* Picta poesis / B. Aneau's. — Lugduni : Apud Mathiam Bonhomme, 1552. — 118 p.
18. *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500—1700* / ed. by P.M. Daly, J. Manning. — New York, 1999. — 283 p.
19. *Clements R.J.* Picta Poesis : Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books / R.J. Clements. — Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1960. — 246 p.
20. *Daly P.M.* Andrea Alciato in England : Aspects of the Reception of Alciato's Emblems in England / P.M. Daly. — New York : AMS Press, 2013. — 263 p.
21. *Daly P.M.* Emblem Theory and Literature in the Light of the Emblem : Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries / P.M. Daly. — Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 1979. — 245 p.
22. *Deviceful Settings. The English Renaissance Emblem and Its Contexts : Selected Papers from the Third International*



- Emblem Conference / ed. by M. Bath, D. Russell. — Pittsburgh, 1993. — 256 p.
23. *Heckscher W.S.* Emblematic Variants. Literary Echoes of Alciati's Term Emblema : A Vocabulary Drawn from the Title Pages of Emblem Books / W.S. Heckscher, A.B. Sherman. — New York, 1995. — 437 p.
24. *Ledda G.* Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna, 1549—1613 / G. Ledda. — Pisa : Università de Pisa, 1970. — 220 p.
25. *Lloyd-Bostock P.* A Study of Emblematic Theory and Practice in Spain between 1580 and 1680 : Dissertation / P. Lloyd-Bostock. — Oxford : University of Oxford, 1979. — 541 p.
26. *Omnia Andreae Alciati V.C. emblemata cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur : per Claudium Minoem Diuionensem / Alciati A.* — Antverpiae : Ex officina Christophori Plantini, 1577. — 732 p.
27. *Rensselaer W.L.* Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting / W.L. Rensselaer. — New York : Norton, 1967. — 244 p.
28. *Sánchez Pérez A.* La literatura emblemática Española : siglos XVI—XVII / A. Sánchez Pérez. — Madrid : Sociedad General Española de Librería, 1977. — 201 p.
29. *The Art of the Emblem : Essays in Honor of Karl Josef Höltgen / ed. by M. Bath, J. Manning, A.R. Young.* — New York, 1993. — 272 p.

## [...рецензия]...

УДК 094:271.2(049.32)  
ББК 76.103(2)45,215.9

## «НЕВОЗМОЖНО ЕСТЬ УПОДОБИТИ СОЛОВЕЦКАГО ОСТРОВА АФОНСКОЙ ГОРЕ...»

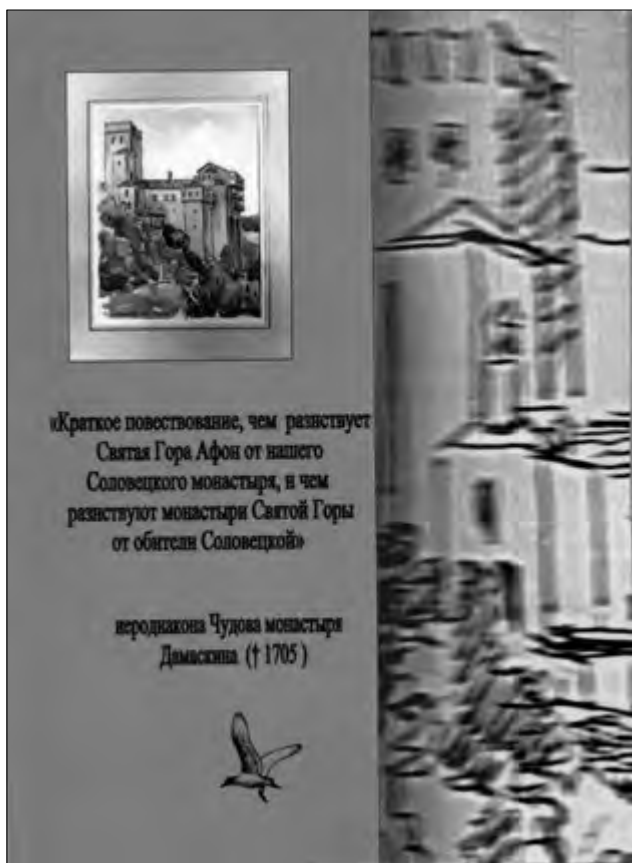
Рецензия на книгу «Краткое повествование, чем разнствует Святая Гора Афон от нашего Соловецкого монастыря, и чем разнствуют монастыри Святой Горы от обители Соловецкой» — памятник рукописной книжности XVII в. с описанием Афона. Издание, посвященное 1000-летию древнерусского монашества на Афоне, подготовлено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда и снабжено научным комментарием доктора филологических наук Т.А. Исаченко.

*Ключевые слова:* Дамаскин, памятник рукописной книжности, монастыри, Афон, Соловецкие острова.

**В** 2015 г. под названием «Краткое повествование, чем разнствует Святая Гора Афон от нашего Соловецкого монастыря, и чем разнствуют монастыри Святой Горы от обители Соловецкой» издан забытый труд русского паломника второй половины XVII в., иеродиакона Чудова монастыря Дамаскина, описывающего путешествие к святыням Святой Горы Афон и на Соловки.

Опубликованный текст является редким памятником отечественной рукописной книжности XVII века. В основу публикации положен текст сборника первой трети XVIII в., составленного монахом Троице-Сергиевой Лавры Антонием Шешковым (в миру Анфимом). Датированный 1733—1735 гг. сборник хранится в сокровищнице Румянцевского музея (отдел рукописей РГБ, Музейное собр., № 3058). Публикация редкого текста приурочена к серии юбилейных мероприятий 2016 г., связанных с первыми упоминаниями о присутствии русских на Афоне.

Издание подготовлено сотрудником Центра по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе Российской государственной библиотеки (ЦИПР РГБ), доктором филологических наук Т.А. Исаченко, снабжено ее научным комментарием, который проясняет «темные» места текста, связанные с неверным прочтением отдельных слов переписчиком, расшифровкой забытых средиземноморских наименований флоры и фауны. Представлены иллюстрации рукописей, в которых неизвестные списки «сказания» присутствуют в собраниях Вильнюса, Киева, Санкт-Петербурга, Ярославля. Текстовые разночтения с выявлением неточностей воспроизведения оригинала выполнены по всем существующим рукописям (сегодня известны семь списков), включая наиболее раннюю рукопись Ярославля (80—90-е гг. XVII века). Автором публикации высказано предположение о появлении серии «афонских» статей иеродиакона Дамаскина в 1680—1690-х гг. и о вклю-



чении их в состав старшего из существующих списков (ярославского) игуменом московского Заиконоспасского монастыря Палладием Роговским, которому принадлежала ярославская рукопись.

В оформлении книги использована графика конца 1990-х гг. художника-иконописца А.У. Морозова (1931—2009), а в приложении представлены фрагменты записей афонского дневника русского иконописца.

«Краткое повествование» Дамаскина представляет развернутую картину русских хождений, возникшую в рамках характерного для Руси мироощущения. Паломничество русского книжника XVII в. на Святой Афон, посещение географически удаленных островов Соловецкого архипелага привело к появлению сказания, родственного греческому проскинитария, но и отличного от него.

Говоря о том, «чем разнствует Святая Гора от нашего Соловецкого острова, и чем разнствуют монастыри Святогорстии от обители Соловецкия, и скиты Святогорстии от скитов Соловецких, и пустынники Святогорстии

от пустынников Соловецких», приводя все различия («разнства»), касающиеся многих сторон жизни монашества, церковных книг, растительного и животного мира, Дамаскин совершенно убежден, что «невозможно есть уподобити Соловецкого острова Афонской Горе». Осуществляя свое сравнение, автор отдает предпочтение Афону, выделяя его особые черты как столицы монашества.

В описании Дамаскина присутствует много практических наблюдений: как из виноградной лозы делают невод и веревки для сушки белья («при келиях от стены до стены простирают, и воскидают на них, аки на веревки мокрое платье и сушат»). Описывается, чем освещают помещения, чем мостят мосты, как выпекают хлеб и варят варенье, чем потчуют гостей. Живой интерес паломника вызывают отработанная на Афоне технология выращивания винограда, выработка шелковой ткани, производство оливкового масла и церковного вина.

В церковной археографии XIX в. не было единого мнения относительно времени появления «сказания» иеродиакона Дамаскина, которое в то время было известно лишь по двум рукописям — Ярославля и Киева. Ученые не были единодушны и относительно авторства данного сичнения. Киевский археограф Н.И. Петров на основании «некоторых внутренних признаков» приписывал текст известному современнику патриарха Никона Арсению Греку, будто бы написавшему сочинение, находясь в заточении на Соловках между 1650 и 1658 годами. Архимандрит Леонид (Кавелин), опубликовавший текст в 1883 г., указывал в качестве времени написания 1701—1706 годы.

Когда мог чудовский иеродиакон посетить Соловецкий архипелаг? По какому поводу он устремился в столь отдаленные северные пределы Российского государства? Что заставило его сравнивать Соловки и Святой Афон? Было ли его путешествие на север как-то связано с событиями восстания 1668—1676 гг., или Дамаскин совершал свою поездку уже позже, вместе с архиепископом Афанасием Холмогорским и молодым Петром? Все эти вопросы обсуждаются на страницах исследования, посвященного «сказанию» иеродиакона Дамаскина.

#### Рецензируемое издание

«Краткое повествование, чем разнствует Святая Гора Афон от нашего Соловецкого монастыря, и чем разнствуют монастыри Святой Горы от обители Соловецкой» иеродиакона Чудова монастыря Дамаскина († 1705) / Т.А. Исаченко ; отв. ред. С.М. Шумило ; Рос. гос. б-ка. — М. : РФК Имидж Лаб., 2015. — 100 с.

УДК 028.5(470.53)"18/19"  
ББК 78.073(28-8Пер)53

**МОРЕВА О.В.**

## **ДЕТСКОЕ ЧТЕНИЕ НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВВ. (ПО МАТЕРИАЛАМ ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИМ. В.Г. БЕЛИНСКОГО)**

На материалах отчетов Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского за 1899—1914 гг. очерчен круг читательских предпочтений детей и юношества на Урале: какие разделы фонда были востребованы, кто из авторов пользовался популярностью. Книги французского писателя Ж. Верна у юных читателей библиотеки пользовались наибольшим успехом. Дело-производственная документация, статистические сведения о развитии книжного дела в России, воспоминания и другие документы раскрывают причины популярности книг Ж. Верна.

*Ключевые слова:* история чтения, популярные авторы, читательские предпочтения детей, Жюль Верн, Екатеринбургская библиотека им. В.Г. Белинского.

**Ф**антастические и приключенческие книги «великого мечтателя» Ж. Верна были всегда очень популярны, в том числе у читателей Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского (или Белинки, как называли свою библиотеку екатеринбуржцы). Библиотека была открыта 26 мая 1899 года [12, с. 1]. Общественность Екатеринбурга долго ждала этого момента. С 1870-х гг. ходатайства жителей лично и через прессу к городским властям об учреждении городской публичной библиотеки оставались без ответа, тогда как подобные книжные хранилища функционировали не только в губернском, но и в небольших уездных городах Пермской губернии. Так, в 1880 г. выпускник екатеринбургской гимназии сетовал, что в Екатеринбурге нет городской библиотеки, и указывал на опыт уездного города Шадринска как на образец для подражания [11]. Заметим, что сеть городских библиотек в Пермской губернии была невелика. В 1890 г. имелось лишь пять городских библиотек [16], хотя насчитывалось 15 муниципалитетов, которые по Городовому положению 1870 г. должны были взять на себя «устройство» городских общественных библиотек [4, с. 823].

С момента открытия Белинки и в последующие годы читатели возрастной категории «дети и юношество» составляли половину всех посетителей (см. табл.). Первые месяцы работы показали, что в Детском отделе книг недостаточно, и спустя 2 месяца после открытия библиотеки, в августе 1899 г., через фирму Н.А. Рубакина дополнительно были заказаны издания на 200 руб. [12, с. 10]. Комплектование фонда происходило различными способами: книги приобретались на полученные членские и благотворительные взносы, дарились читателями. В первые годы книжные богатства Белинки прибывали, как правило, пожертвованиями<sup>1</sup>. Во второй год деятель-

ности библиотеки было пожертвовано 1 852 экз. [13, с. 9], в течение третьего — уже 2 430 [14, с. 12]. Особо следует отметить, что в 1901/1902 библиотечном году дарили детские книги, всего было подарено 9 экз., 5 из которых подарила «девушка Харитоновна» [14, с. 12].

Книговыдача из Детского отдела на протяжении первых 16 лет существования библиотеки оставалась стабильной с незначительными колебаниями — от 11% в 1904/1905 библиотечном году<sup>2</sup> до 16% в 1902/1903 и 1911/1912, лишь в первые два года читательский спрос составил около 30% всех книговыдач (табл.). Помимо книг для детей и юношества библиотека в разные годы выписывала от 10 до 15 наименований специализированных журналов («Детское чтение», «Родник», «Всходы», «Юный читатель» и др.). По правилам библиотеки читатели могли пользоваться книгами из других отделов библиотеки<sup>3</sup> без ограничения по возрасту, поэтому показатели книговыдачи из специализированного Детского отдела не демонстрируют действительной интенсивности чтения екатеринбургских детей, подростков и юношества.

О тяге к книге, знаниям можно судить по публицистике<sup>4</sup> и воспоминаниям. Так, Б.Д. Удинцев (племянник

<sup>2</sup> В 1904/1905 библиотечном году понизились показатели книговыдачи из Детского отдела и сократилось количество читателей среди детей и юношества. Правление обратило на это внимание, были названы следующие причины: «переживаемый момент не располагает к чтению», «дети нервно настроены», «давление на учащихся со стороны педагогического персонала школы, так как некоторые из них находят чтение школьными книгами нежелательным, как отвлекающим их от занятий», «во всех учебных заведениях с увеличением финансирования на библиотеки (школьные. — О.М.) увеличилось число книг» [15, с. 7—8].

<sup>3</sup> Всего было 16 отделов: Богословие, Философия, Правоведение, История и биографии, История литературы, География, Естествознание, Медицина, Сельское хозяйство, Беллетристика, Книги для детей и юношества, Уральский отдел, Справочный, Книги на иностранных языках, Периодика, Учебники [6].

<sup>4</sup> В середине 1890-х гг. в России фиксировали «бум самообразования». За программами в Московскую комиссию по организации домашнего чтения обращались молодые люди разных сословий и положений [19].

<sup>1</sup> История формирования фонда Белинки началась с дара Е.М. Кремлевой, которая пожертвовала 10 руб. наличными, 2 235 книг и 436 номеров журналов на сумму 1 486 руб. [21, с. 164].

Д.Н. Мамина-Сибиряка) отмечал, что в 14—15 лет он со своим другом, екатеринбургским гимназистом, «достали московские “Программы домашнего чтения”, редакторами которых были профессора московского университета, и стали заниматься самообразованием... поглощали все: и книгу по государственному праву Англии, и проблемы анархизма, и учебник по анатомии животных» [20, с. 33—34].

Как видно из рейтинга книговыдачи, одним из самых любимых авторов детской и юношеской аудитории Белинки был фантаст и популяризатор науки Ж. Верн (см. табл.). Поклонниками французского писателя в России являлись, в частности, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, В.Я. Брюсов, Д.И. Менделеев, К.Э. Циолковский, В.А. Обручев, Н.Е. Жуковский<sup>5</sup>. По статистике ЮНЕСКО, книги Ж. Верна занимают второе место по переводимости в мире, уступая лишь произведениям А. Кристи [3].

В России первый роман Ж. Верна «Пять недель на воздушном шаре» (1862) был переведен спустя два года после выхода в свет, в дальнейшем получив высокую оценку критиков (см., например, рецензию М.Е. Салтыкова-Щедрин [18]) и полюбившись читателям. Все произведения Ж. Верна сразу переводились на русский язык. Более того, русскоговорящая читательская аудитория даже влияла на творческие планы писателя. Известно, что Ж. Этцель, издатель Ж. Верна, зная об огромной читательской популярности своего «главного автора» в России, отговорил писателя ввести в роман о капитане Немо несколько отрицательных персонажей — русских, так как боялся негативной реакции читательского сообщества России [2, с. 123—125].

Популярности романов французского фантаста у русского читателя, безусловно, способствовали хорошие переводы и качественные издания<sup>6</sup>. В каждой стране появлялся «свой» Жюль Верн, так как от таланта переводчика зависела судьба книги в другой языковой среде. Переводчицами романов Ж. Верна в России были Марко Вовчок (псевдоним Марии Александровны Маркович) и Софья Дестунис. Обе писали для детей собственные книги, активно сотрудничали с детскими и педагогическими журналами [2, с. 48—150]. По словам Марко Вовчок, «с благословения Верна» его издатель Этцель не только предоставил ей право на перевод, но и право на «переделки, сокращения и вставки, которых в переводах имеется немало, — например, длинноты перечней различных флор, фаун и т. п. переделаны в разговорную форму» [цит. по: 2, с. 150].

Д.Н. Мамин-Сибиряк в очерке «О книге» вспоминал, что первую детскую книгу «Детский мир» К.Д. Ушинского<sup>7</sup> заказывали по почте из Петербурга и ждали «ее каждый день в течение чуть не 3-х месяцев. Наконец,

она явилась и была, конечно, с жадностью прочитана от доски до доски. С этой книги началась новая эра» [10, с. 293]. Расцвет издания литературы для детей в России начинается лишь в середине XIX века. М.О. Вольф, один из издателей, специализировавшихся на издании детских книг, в 1866 г. писал, что из-за «величайшего недостатка детских книг» он «посвятил все свои силы на обогащение именно детской литературы» [цит. по: 9, с. 383]. Издания М.О. Вольфа отличались изяществом, красотой, а иногда даже богатством внешнего вида, в публичных библиотеках их было мало. Как правило, для библиотек приобретались более скромные издания по низким ценам. Так, в каталоге Белинки за 1902 г. указана стоимость некоторых изданий, она составляла от 30 до 75 копеек.

Библиотека активно пользовалась предложениями журналов, которые выпускали в качестве приложений собрания сочинений популярных авторов. Благодаря подписке на журнал «Вокруг света» в фонд Белинки поступило первое собрание сочинений Ж. Верна, изданное в 1889—1897 гг. в издательстве И.Д. Сытина. Редактор журнала В.А. Попов вспоминал, что И.Д. Сытин «уделял своему первому периодическому изданию много забот и внимания, желая поставить его на прочную основу и дать ему широкое распространение. Он принимал активное участие в выборе иностранных авторов для приложения к журналу» [цит. по: 7, с. 85]. И.Д. Сытин приобрел журнал в 1891 г. у братьев М. и Е. Вернеров. Этот научно-популярный журнал для юношества, посвященный путешествиям и приключениям, на момент покупки имел 4,5 тыс. подписчиков, в дальнейшем, благодаря успешной деятельности нового владельца, их число достигло 42 тыс. [7, с. 85]. С увеличением количества читателей снижалась цена на издания. Исследователи отмечают, что благодаря своей дешевизне сытинские издания могли противостоять так называемой сыщицкой литературе, наводившей в начале XX в. книжный рынок. Современник И.Д. Сытина, библиограф, журналист, практик книжного и библиотечного дела Г.И. Поршнева<sup>8</sup> отмечал, что многие из сытинских изданий, предназначенных для детей, отличались не только «необычайной дешевизной», но и «незаурядными достоинствами» [8, с. 83]. Полное собрание сочинений Ж. Верна, которое тоже было в фонде Белинки, вышло в издательстве П.П. Сойкина в 1890—1915 гг. в серии «Библиотека романов. Приключения на суше и на море» в качестве приложения к журналу «Природа и люди» [8, с. 122—123].

Французского автора любили не только читатели, но и издатели, и не случайно. Рейтинги городских публичных библиотек России в 1881—1895<sup>9</sup> и 1895—1917 гг.<sup>10</sup> демонстрируют устойчивый читательский спрос на книги

<sup>5</sup> Подробнее об отзывах знаменитостей о творчестве Ж. Верна см.: [2, с. 8—10].

<sup>6</sup> Книги Ж. Верна издавали лучшие издательства: «Товарищество Сытина», П.П. Сойкин, М.О. Вольф, М.М. Стасюлевич, «Издательство общественная польза» (установлено по: [6; 22]).

<sup>7</sup> Видимо, речь идет о книге К.Д. Ушинского «Детский мир и Хрестоматия» (СПб., 1861. 562 с.). Воспоминания относятся к 1860-м гг. [10].

<sup>8</sup> Поршнева Георгий Иванович (1887—1937) см.: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=1445>

<sup>9</sup> В середине 1890-х гг., как показал анализ отчетов девяти публичных библиотек из разных регионов страны, из зарубежных авторов в книговыдаче лидировали Б. Ауэрбах, Ф. Шпильгаген, Г. Борн, Ж. Верн [8, с. 308].

<sup>10</sup> Анализ отчетов 10 городских библиотек России демонстрирует, что среди зарубежных авторов Ж. Верн занимал 13-е место [8, с. 639].

**Относительные статистические показатели деятельности  
Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского  
в 1899—1914 гг.<sup>11</sup>**

Год*	Доля детей и юношества среди читателей, %	Доля книговыдачи из Детского отдела, %	Автор, возглавляющий рейтинг книговыдачи из Детского отдела с указанием числа требований
1899	51	28	Андерсен Г.-Х. — 200
1900/1901	63	26	Авенариус В.П. — 2 012
1901/1902	53	18	Авенариус В.П. — 341
1902/1903	45	16	Рид М. — 566 Верн Ж. — 558
1903/1904	50	13	Рид М. — 489 Верн Ж. — 441
1904/1905	44	11	Верн Ж. — 358
1905/1906	47	13	Верн Ж. — 473 Рид М. — 473
1906/1907	46	14	Рид М. — 510 Верн Ж. — 472
1907/1908	45	13	Верн Ж. — 470 Рид М. — 418
1908/1909	46	14	Лукашевич К.В. — 526 Верн Ж. — 479
1909/1910	47	14	Рид М. — 624 Верн Ж. — 528
1910/1911	50	15	Рид М. — 748 Верн Ж. — 631
1911/1912	51	16	Рид М. — 783 Чарская Л.А. — 627 Верн Ж. — 520
1912/1913	51	15	Рид М. — 732 Верн Ж. — 634 Чарская Л.А. — 586
1913/1914	60	15	Верн Ж. — 835 Рид М. — 640 Чарская Л.А. — 514

\* Итоги деятельности библиотеки подводились за так называемый библиотечный год, начинавшийся 1 ноября. Отчет утверждался на собрании правления библиотекой и печатался в конце текущего года. Для составления таблицы использовались данные, начиная с 1-го библиотечного года (1899) и заканчивая 16-м (1913/1914), когда был издан последний отчет.

мастера приключенческой и фантастической литературы. Издание детской литературы в этот период набирало обороты. Выпуск книг тематического раздела «Детская литература» в 1881—1895 гг. увеличился в 2,2 раза (1881 г. — 77 наименований, 1895 г. — 171) [7, с. 18—19]. На рубеже

XIX—XX вв. в 1,25 раза выросли тиражи детских изданий (1895 г. — 2 593 892, 1901 г. — 3 243 945) [8, с. 15]. В начале XX в. репертуар детских изданий расширялся, но уже не так существенно и не так стабильно (1910 г. — 1 031 наименование; 1911 г. — 928; 1912 г. — 1 117; 1913 г. — 1 062; 1914 г. — 1 197; 1915 г. — 1 105) [8, с. 19].

На рост тиражей и разнообразие наименований влияли успехи земского образования: деятельность народных

<sup>11</sup> Таблица составлена на основе отчетов Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского [12—15].

школ, школ грамотности для взрослых способствовали увеличению числа читающих среди детей школьного возраста и читателей «из народа». Кроме того, аудитория читателей-женщин, судя по доле читающих девочек, имела тенденцию к увеличению [1]. Это подтверждается и данными переписи 1897 г.: в Пермской губернии на 10 грамотных женщин приходилось 26 грамотных мужчин. В 1900 г. среди взрослых читателей это соотношение уже было 1 : 7, среди детей — 1 : 4,5 [5, с. 21]. Хотя, в целом, доля грамотного населения на Урале оставалась очень низкой. По данным Первой всеобщей переписи (1897) в Оренбургской губернии, грамотные составляли 20,4% (25-е место из 50 губерний Европейской части России), в Пермской — 19,2% (28-е место), в Уфимской — 16,7% (40-е место), в Вятской — 16% (44-е место) [17, с. 308—309].

Библиотека им. В.Г. Белинского постоянно приобретала книги Ж. Верна, как новинки, так и переиздания для доукомплектования. В каталоге библиотеки за 1902 г. указано 32 наименования в 65 экз. [6, с. 271]. Наибольшее количество экземпляров было у романов «Таинственный остров» (8 экз.) и «Дети капитана Гранта» (7 экз.). По 4 экз. имели книги: «Воздушная деревня», «Путешествие капитана Гаттераса», «Вокруг света за 80 дней», «Пять недель на воздушном шаре», 3 экз. — «80 тысяч верст под водой» и «Река Ориноко», 2 экз. — «Паровой дом». Судя по инвентарным номерам, экземпляры поступили в разное время и приобретение их, действительно, связано с недостатком этих наиболее популярных книг Ж. Верна у читателей Белинки. Сам писатель любимым своим романом называл «Завещание чудака»: «Иногда я его перечитываю, и сам удивляюсь, как мне удалось так живо и занимательно познакомить юных читателей с географией Соединенных Штатов» [2, с. 21]. Этот роман тоже был в фонде библиотеки (издание 1901 г.) в 2-х экземплярах.

«Бум самообразования» среди молодежи, вера в науку и прогресс, расширение читательской аудитории за счет низших социальных слоев способствовали росту числа наименований и увеличению тиражей книг для детей в России на рубеже XIX—XX веков. Благодаря грамотному комплектованию детская аудитория Белинки читала самое лучшее, что издавалось, и отдавала свои предпочтения книгам Ж. Верна — мастера фантастической и приключенческой литературы.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Б.В. Бесплатные народные библиотеки в Пермской губернии (по данным исследования 1901 г.) // Сб. Пермского земства. — Пермь, 1903. — № 2. — С. 1—105.
2. Брандис Е. Рядом с Жюльем Верном : документальные очерки / Е. Брандис. — Л. : Дет. лит. Ленингр. отд-ние, 1991. — 204 с.
3. Верн Жюль [Электронный ресурс] // Википедия : Свободная энциклопедия. — URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Верн,\\_Жюль](https://ru.wikipedia.org/wiki/Верн,_Жюль)
4. Городовое положение. 1870 г. (№ 48498) // Полное собрание законов Российской империи : Собрание 2. Т. 1—55. — СПб. : Тип. 2 Отд-ния Собств. Е. И. В. Канцелярии, 1830—1885. Отд-ние 1: 1870 : от № 47862—48529, 1874. — С. 821—829.
5. Ежегодник Пермского губернского земства и Календарь на 1914 г. — Пермь : Электро-тип. Губернского земства, 1914. — 130 с.
6. Каталог Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского. — Екатеринбург : Типо-литогр. К.К. Вурм, 1902. — 384 с.
7. Книга в России, 1881—1895 / под общ. ред. И.И. Фроловой. — СПб. : Изд-во РНБ, 1997. — 430 с.
8. Книга в России, 1895—1917 / под общ. ред. И.И. Фроловой. — СПб. : Рос. нац. б-ка, 2008. — 720 с.
9. Либрович С.Ф. На книжном посту : Воспоминания. Записки. Документы / С.Ф. Либрович. — М. : Гос. публич. ист. б-ка России, 2005. — 419 с.
10. Мамин-Сибиряк Д.Н. О книге // Собр. соч. : в 10 т. — М. : Правда, 1958. — Т. 10 : Легенды. Рассказы и сказки для детей. Автобиографическая записка. Воспоминания. Избранные письма. — С. 291—305.
11. О библиотеке для учащихся // Екатеринбургская неделя. — 1880. — 13 февр. — С. 108—109.
12. Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского за первый год ее существования со дня открытия 26 мая до 1 ноября 1899 г. — Екатеринбург : Тип. Ф.К. Хомутова, 1900. — 20 с.
13. Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского за второй год ... — Екатеринбург : Тип. Ф.К. Хомутова, 1901. — 25 с.
14. Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского за третий год ... — Екатеринбург : Типо-литогр. К.К. Вурм, 1902. — 39 с.
15. Отчет Екатеринбургской публичной общественной библиотеки им. В.Г. Белинского за седьмой год ... — Екатеринбург : Тип. т-ва «Уральский край», 1906. — 84 с.
16. Публичные библиотеки Пермской губернии в 1890 г. // Памятная книжка и адрес-календарь Пермской губернии на 1892 г. — Пермь, 1891. — С. 115—120.
17. Рашин А.Г. Население России за 100 лет (1811—1913 гг.) : статист. очерки / под ред. С.Г. Струмилина. — М. : Гос. статист. изд-во, 1956. — 350 с.
18. Салтыков-Щедрин М. «Воздушное путешествие через Африку» Ю. Верна // Современник. — 1864. — № 2. — Отд. II. — С. 289—290.
19. Титов А. К истории самообразования в России // Рус. мысль. — 1908. — № 7. — С. 80—103.
20. Удинцев Б.Д. «Образы прошлого теснятся предо мною...» : (Воспоминания о Д.Н. Мамине-Сибиряке, родственных семьях, «о времени и о себе») / Б.Д. Удинцев. — Нижний Тагил : НТГПИ, 2002. — 134 с.
21. Устьянцева М.В. «В полном смысле слова... отдала библиотеке всю свою жизнь» : выставка, посвященная Е.М. Кремлевой, в Свердловской областной универсальной научной библиотеке им. В.Г. Белинского / М.В. Устьянцева, И.В. Зырянова // Чтение в XXI веке: традиции и тенденции : материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 29—30 мая 2014 г.). — Екатеринбург, 2014. — С. 163—168.
22. Электронный каталог РНБ [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.nlr.ru/poisk/>

[...год литературы]...

УДК 028.5  
ББК 78.373.63

АМЕЛЬЧЕНКО Г.К., ПРОТАСОВА Л.А.

## ПРОЕКТ «ДОРОГА К ЛИТЕРАТУРЕ» — РАСШИРЕНИЕ РАМОК ЧТЕНИЯ В ТЕХНИЧЕСКОМ ВУЗЕ

В качестве форм работы с художественной литературой в техническом вузе авторами представлен проект «Дорога к литературе», направленный на расширение рамок чтения студентов Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ).

*Ключевые слова:* анкетирование, библиотека, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (ННГАСУ), студенты, чтение, художественная литература.

**Х**удожественная литература — один из факторов воздействия на личность студента, способствующий формированию художественно-эстетического вкуса, гражданской позиции, расширяющий кругозор, являющийся средством воспитания культуры [1, с. 1]. Отметим, что чтение — это труд, требующий определенной концентрации внимания, способности сопереживать. Опыт гуманитарно-просветительской и воспитательной работы в Нижегородском государственном архитектурно-строительном университете (ННГАСУ) показывает, что студенты читают как отечественную, так и зарубежную литературу. Это подтверждают анкетирования и многочисленные мероприятия, проводимые в библиотеке университета. Со временем возникла потребность привлечения дополнительного внимания к чтению. В результате поиска форм взаимодействия со студентами в этом направлении сформировался проект «Дорога к литературе», который ежегодно реализуется в ННГАСУ. Проект действует более трех лет и содержит мероприятия как традиционные, так и отражающие актуальные литературные события года. Проект направлен на расширение рамок чтения студентов. Проблема актуализации чтения студенчества становится важной в связи с нарастающим кризисом чтения в обществе в целом. Образовательные учреждения разных стран создают программы поддержки и развития чтения [2, с. 202]. Реализация проекта «Дорога к литературе» осуществляется через план совместной работы студенческого клуба «Пробуждение» и библиотеки ННГАСУ. Цель проекта — способствовать формированию общекультурных компетенций; содействовать духовному, эмоциональному и интеллектуальному развитию студентов,

становлению личности через привлечение внимания к чтению и расширению его рамок.

Задачи проекта:

- Выявление интереса студентов к литературе с помощью проведения мониторинга и анализа его итогов;
- Воспитание интереса к чтению, к хорошей литературе;
- Популяризация классической литературы;
- Раскрытие возможностей самостоятельного литературного творчества;
- Расширение взаимодействия библиотек и студентов-читателей разных вузов города.

Содержание проекта: анкетирование «Любимые книги студентов ННГАСУ»; литературные чтения «Юбилейное имя писателя»; Всемирный день книги 23 апреля «Нам книга открывает мир!»; поэтический флешмоб; буккроссинг; литературный бал. Важным материалом для проведения работы в рамках проекта «Дорога к литературе» являются результаты ежегодных анкетирований «Книга и чтение в жизни студентов ННГАСУ».

Начало воплощения замысла проекта было приурочено к Всемирному дню книги, в рамках которого 23 апреля 2013 г. библиотека организовала буккроссинг «Студенты ННГАСУ читают Шекспира». Буккроссинг — свободное путешествие книг от одного читателя к другому, в том числе через социальные сети. Эта форма оказалась очень привлекательной для наших студентов. Книги У. Шекспира были оставлены в аудиториях, на подоконниках в переходах между корпусами, на столах в читальных залах, предлагались студентам во время мероприятий. На каждой книге было прикреплено обращение: «Эта книга не потеряна! Подробности внутри». Книги сопровождали рекламные объявления: «Буккроссинг: прочитай — отдай другому». Через два часа мы прошли «по следам» оставленных книг — все

до одной книги были разобраны! Многие читатели оставили на сайте <http://bookcrossing.ru/> свои отметки об их дальнейшем пути.

Продолжением празднования Всемирного дня книги в ННГАСУ стал литературный урок «Лучших книг открыты нам страницы», в рамках которого библиотекари представили передвижную выставку «Вечное чудо — книга», информационную беседу «Всемирный день книги»; видеопрезентацию «Книга — через века: памятники книге».

Во всех отделах библиотеки в этот день студентам предлагали ответить на вопросы анкеты «Вы читали Шекспира?». На вопросы анкеты ответили 159 студентов — 44,7% юношей и 55,3% девушек. Надо заметить, что более четверти опрошиваемых студентов (43 человека) отказались заполнять анкету из-за неуверенности в своих знаниях. Тем не менее, многие студенты порадовали нас тем, что были готовы дать ответы. 79,9 % ответили, что Шекспир жил в XVI—XVII веках. Столько же уверенно указали, что У. Шекспир родился и жил в Англии. На вопрос «Какие произведения Шекспира Вы читали?» были получены следующие ответы: «Ромео и Джульетта» — 44,7%; «Гамлет» — 28,9%; «Король Лир» — 8,2%; «Укрощение строптивой» — 6,3%; «Отелло» — 5%; «Двенадцатая ночь» — 4,4%; «Сон в летнюю ночь» — 4,4%; Сонеты — 3,8%; «Макбет» — 2,5%; «Много шума из ничего» — 2,5%; «Король Генрих VIII» — 1,3%. Не назвали ни одного прочитанного произведения — 18,8%. На вопрос «Какие темы шекспировских произведений волнуют и современного человека?» мы получили ответы: любовь — 76,7%; верность — 56%; дружба — 23,9%.

Студенты прослушали сторителлинг (story telling — от англ. рассказывание истории): «Тайны великого Шекспира и его эпохи», «Трагедии Шекспира и современность», «Загадки шекспировских сонетов». Участники клуба «Пробуждение» прочитали 116-й сонет Шекспира на английском и русском языках. Кроме того, был проведен краткий обзор фильмографии произведений У. Шекспира, который дополнялся высказываниями зрителей о спектаклях и фильмах по произведениям английского классика автора. В заключение студентам предлагалось сложить мини-макет книги «Крылатые слова о книге» и они очень увлеченно собирали его.

Итоги анкетирования «Книга и чтение в жизни студентов» вызывали интерес у слушателей, так как многие из присутствующих сами участвовали в нем. На вопросы анкеты «Книга и чтение в жизни студентов ННГАСУ» ответили 219 человек. На вопрос «Есть ли у Вас домашняя библиотека?» ответили «Да» 83,5%. В домашней библиотеке у 52,5% студентов художественная литература занимает 75%. Более половины (59,8%) постоянно приобретают новые книги. Только 16% опрошенных берут художественную литературу для чтения в библиотеке ННГАСУ и 22,8% в массовых библиотеках. 61,2% студентов не обращаются в библиотеки за книгами для чтения. Ответы студентов продемонстрировали, что книга и в

наши дни расценивается как хороший подарок — 64,8% студентов дарят книги своим родным и друзьям. Очень многие (69,4%) читают книги в транспорте, во время путешествий. Среди любимых авторов наши студенты назвали более 130 имен. Чаще всего назывались: Ф.М. Достоевский (20,5%); М. Булгаков (20,1%), Э. Ремарк (7,8%). Список имен любимых писателей наших студентов может быть очень длинным: А. Гавальда, М. Горький, Ш. Бронте, М. Веллер, Я. Вишневский, Вольтер, Гомер, И. Гончаров, Дж. Лондон, В. Набоков, Дж. Остин, А. Хейли, А. Чехов, М. Шолохов и т. д. Студенты назвали среди любимых поэтов Э. Асадова, Б. Ахмадуллину, А. Ахматову, Дж. Байрона, А. Блока, Л. Гумилева, Ю. Друнину, В. Маяковского, Б. Пастернака.

В 2014 г. в рамках проекта «Дорога к литературе» прошел Всемирный день книги, посвященный нижегородским писателям и поэтам (буккроссинг, поэтический флешмоб «Читаем нижегородских поэтов», анкетирование «Писатели земли нижегородской»). Поскольку в 2014 г. отмечался 200-летний юбилей М.Ю. Лермонтова, основные литературные мероприятия были связаны с его именем: конкурс эссе студентов «Лермонтов и наше время»; студенческий лермонтовский альбом «Поэт совсем другой эпохи»; флешмоб «Читаем стихи М.Ю. Лермонтова»; буккроссинг; юбилейный Лермонтовский бал в ННГАСУ.

Проект обрел особую актуальность в 2015 г., который объявлен Указом Президента Российской Федерации Годом литературы в России. Мы решили связать мероприятия, посвященные Году литературы, с 220-летием со дня рождения Александра Сергеевича Грибоедова: Всемирный день книги 23 апреля 2015 года; флешмоб «Читаем произведения А.С. Грибоедова»; анкетирование «Знаменитый Грибоедов»; устный журнал «Творческая история Александра Сергеевича Грибоедова» и «Любовь в жизни и творчестве А.С. Грибоедова»; литературные чтения «Читаем А.С. Грибоедова»; буккроссинг; юбилейный Грибоедовский бал в ННГАСУ.

В мае 2015 г. были проведены буккроссинг и флешмоб «И пусть в душе звучит салют Победы!», посвященные 70-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне. В коридорах ННГАСУ были размещены плакаты со стихами о войне и Победе — рядом с ними студенты читали известные и близкие по духу нашим ветеранам строки К. Симонова, С. Гудзенко, Б. Майорова, Ю. Друниной. Предлагались для чтения книги и сборники со стихами о военном времени. В процессе анкетирования «Великой Победе — 70 лет!» студенты вспоминали авторов и названия художественных произведений (проза, стихи), посвященных Великой Отечественной войне. Интересно сопоставить полученные данные с результатами анкетирования 2010 года. Спустя пять лет студенты выбрали в лидеры те же произведения: Б. Васильев «А зори здесь тихие» — 45% (в 2010 г. — 20,2%); А. Твардовский «Василий Тёркин» — 40,4% (в 2010 г. — 28,7 %); М. Шолохов «Судьба человека» — 35,1% (в 2010 — 29%).



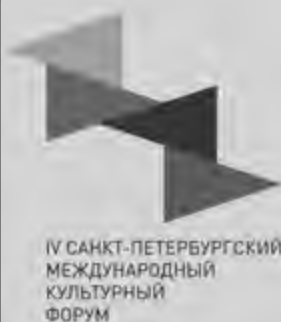
В конце 2015 г. планируется создание электронного списка чтения по результатам анкетирования «Любимые писатели студентов», которое будет проводиться в течение учебного года. Анкетирование является необходимой составляющей по изучению и формированию познавательного интереса студентов. Эта работа проводится на основе гуманитарно-просветительской и воспитательной деятельности ННГАСУ [3, с. 240—241].

В целом рассматриваемый проект «Дорога к литературе» призван содействовать привлечению студентов к чтению лучших образцов мировой литературы, которая расширяет мировоззрение, является путеводителем в мировой культуре, без знания которой невозможен современный человек. Участие студентов в проекте способствует формированию культурной коммуникации будущего специалиста, развивает его способности сопереживания,

умения думать и чувствовать, готовит не только инженера-техника, но и техника-эстета, способного креативно смотреть на мир, моделируя его во множестве плоскостей.

#### Список источников

1. *Вечканова Е.В.* Художественная литература в чтении студентов гуманитарных специальностей [Электронный ресурс]. — URL: [http://libconfs.narod.ru/2004/s2/s2\\_p5.htm](http://libconfs.narod.ru/2004/s2/s2_p5.htm) (дата обращения: 30.09.2015).
2. *Волкова Е.А.* Трансформация чтения студенческой молодежи в социокультурной среде вуза // Соц.-эконом. ежегодник, 2012. — Краснодар : ЮИМ, 2012. — С. 202—207.
3. *Протасова Л.А.* Формирование общекультурных компетенций у студентов технического вуза / Л.А. Протасова, Г.К. Амельченко // Приволж. науч. журн. — 2014. — № 3. — С. 239—244.



IV САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КУЛЬТУРНЫЙ  
ФОРУМ

**Санкт-Петербургский международный культурный форум** — уникальная международная площадка для ежегодных встреч, плодотворного открытого диалога и обмена опытом между специалистами в области культуры и культурной политики, представителями государственной власти, политиками и бизнесменами. На Форуме поднимаются вопросы развития современной мировой и российской культурной жизни; мероприятия Форума предоставляют широкие возможности для полноформатного общения экспертов, инвесторов и потенциальных партнеров, заинтересованных в реализации федеральных и региональных проектов.

Главными задачами IV Санкт-Петербургского международного культурного форума являются:

- Сохранение и развитие российской культуры, наследия и традиций народов и регионов России как важнейшего стратегического ресурса развития страны;
- Поддержка культурных инициатив на региональном, федеральном и международном уровнях;
- Развитие международного сотрудничества в сфере культуры;
- Поддержание высокого престижа российской культуры, ее достижений, обеспечение широкого доступа к ним всех социальных слоев;
- Повышение роли русского языка как языка межнационального общения и русской литературы в стране и мире;
- Установление партнерских отношений для эффективной и квалифицированной реализации разрабатываемых государственных программ поддержки перевода русской литературы на иностранные языки;
- Приобщение подрастающего поколения к мировой и отечественной культуре;
- Развитие российского и зарубежного культурного туризма с целью активного вовлечения региональных объектов культурно-исторического наследия в туристический оборот;
- Позиционирование Санкт-Петербурга как российской культурной столицы и одного из мировых центров культуры.

В рамках работы IV Санкт-Петербургского международного культурного форума пройдет 186 мероприятий на 82 площадках.

14.12–  
16.12.15  
CULTURALFORUM.RU



Приурочено  
к 70-летию  
ЮНЕСКО

УДК 725.945.1(470+571)"19"  
ББК 63.3(2)622-08+85.136.155(2=411.2)6

**КОЛЯГИНА Н.К.**

## **МОСКОВСКИЕ ПАМЯТНИКИ ГЕРОЯМ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ КОНЦА 1990-х — СЕРЕДИНЫ 2000-х гг. В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ И АМЕРИКАНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ ВОЕННОЙ КОММЕМОРАЦИИ**

Статья посвящена обзору памятников событиям и участникам Великой Отечественной войны, установленных в Москве в первые десять лет работы Московской городской комиссии по монументальному и декоративному искусству. Проанализирован механизм согласования и установки новых памятников в Москве. Обращаясь к концепциям военных памятников, предложенным Дж. Майо, Дж. Моссе, Э. Линенталом, Дж. Уинтером и др., автор статьи делает попытку раскрыть, что подобные монументы могут символизировать в современном пространстве Москвы, какая история избирается инициаторами установки для закрепления в коллективном сознании, и напротив, о чем подобные памятники не рассказывают.

*Ключевые слова:* памятник, коммеморация, историческая политика, коллективная память, образы истории, Вторая мировая война, Великая Отечественная война.

**С**оциальные группы участвуют в дискуссиях о собственной идентичности, используя вербальные и материальные памятники прошлого. Этот вопрос широко представлен в академических публикациях конца XX в., авторы [18; 19; 21; 24] констатируют, что коллективная память играет важную роль в поддержании национальной и групповой идентичности. При этом содержание коммеморативных текстов и практик часто определяется уже готовыми представлениями о себе самих, в них чаще всего не создаются или осмысляются заново, а воспроизводятся уже существующие в культуре образцы. Коллективные представления о прошлом нередко радикально расхо-



# VIII

## СВЯЗЬ ВРЕМЕН

дятся с историческим событием, они могут значительно отличаться от индивидуальных воспоминаний, архивных свидетельств или иных источников. Это положение одним из первых сформулировал М. Хальбвакс [15], затем оно было подробно разработано исследователями — историками, социологами, антропологами, психологами [2; 4; 20; 28; 31].

Для поддержания коллективной памяти социальные группы пользуются разнообразным набором средств. Такими средствами могут быть письменные и устные предания, обряды, ритуалы, праздники. Известный исследователь египетской цивилизации Я. Ассман показал, что одним из наиболее действенных способов удержания воспоминаний служат образы, а также их связь с определенным местом, локусом [3, с. 21]. Памятник, таким образом, является одним из инструментов закрепления и передачи через поколения коллективных представлений о прошлом. Через систему определенных кодов он передает современникам и будущим поколениям информацию о социальной общности группы, которой обязан своим появлением. Памятник, как показывает Р. Дебрэ, является весьма удобным медиумом, переключающим наблюдателя из повседневности в модус вневременности, вечности [7, с. 22]. Такой объект специально сконструирован, чтобы воздействовать на зрителя определенным образом, связывать его с коллективными представлениями о прошлом, служить отправной точкой для его собственных воспоминаний и даже корректировать их.

Разнообразные репрезентации прошлого подчас выступают инструментом в борьбе за утверждение той или иной социальной группой права на номинацию. Прошлое объясняется в соответствии с нуждами элит, имеющих доступ к публичному выражению смыслов и претендующих на истинность таких сообщений.

Если обратиться к практике установки памятников в России 2000-х гг., то решения об их появлении принимаются, как правило, на уровне муниципальных структур. Например, в Москве вопрос о возведении нового памятника решается Московской городской Думой, которая выносит свои решения на основании заключений специальной Комиссии по монументальному и декоративному искусству, созданной в 1997 году. Комиссия состоит из экспертов — искусствоведов, архитекторов, руководителей строительных объединений, не входящих в Московскую городскую Думу. Комиссия рассматривает заявки, поступающие со стороны частных лиц и организаций (в них содержится описание проекта памятника или его макет). На их основании составляется список монументов, которые Комиссия считает целесообразным установить в столице. Ее члены не вправе выносить на рассмотрение собственные проекты, но они могут скорректировать или отклонить поступающие к ней на суд предложения. Этот список затем утверждается Думой и, наконец, мэром. Как правило, городская Дума не возражает против решений Комиссии. Часть памятников из ратифицированного списка оплачивается из городского бюджета, но есть возможность привлечения внебюджетных средств (об этом

делаются специальные отметки в протоколах заседания). На сайте Мосгордумы (<https://www.duma.mos.ru/ru/>) по поисковому запросу можно найти протоколы всех заседаний Комиссии, начиная с 1997 г. (на основании этих протоколов был проведен дальнейший анализ).

Для сравнения, в США действует несколько иной механизм установки мемориальных объектов. Вопросами военных коммемораций занимается Комиссия американских военных монументов (American Battle Monuments Commission). Ее руководитель назначается президентом США, но она работает и принимает решения независимо от правительства. Монументы возводятся на средства пожертвований. В Германии установка нового памятника — дело городских сообществ. Инициативная группа или скульптор должны собрать подписи жителей города в поддержку того или иного проекта. Если речь идет о памятнике федерального значения и решение установить его транслируется органами власти, то проекты таких монументов выставляются перед установкой для публичного обсуждения, сведения о конкурсе освещает местная пресса. Выбору итогового проекта предшествуют общественные слушания и голосования.

В российской практике к мнению простых горожан обращаются, как правило, в спорные моменты, когда Комиссия по монументальному искусству не может принять однозначного решения, а на том или ином выборе настаивают политические или деловые элиты. Так, например, к мнению горожан обращались в Омске по вопросу о целесообразности установки в городе памятника Колчаку, в Волгограде, когда обсуждалась возможность дара городу памятника З. Церетели, посвященного Ялтинской конференции. Обсуждения этих памятников раскололи во мнении местные монументальные комиссии, и они не могли прийти к однозначному решению [8].

Обращаясь к работе Комиссии при Мосгордуме в течение первых десяти лет (с 1997 по 2006 г.), отметим, что большинство новых памятников городского значения связаны с военной историей. Из 92 одобренных в эти годы проектов 47 — это памятники, так или иначе посвященные военным событиям. На втором месте по популярности — памятники деятелям культуры (26 проектов), ученым и государственным служащим (по пять проектов), инженерам, спортсменам (по два). Два памятника посвящено трагическим событиям мирного времени, один — теме образования.

Согласно мнению Дж. Уинтера, традиционные военные монументы основаны на определенном понимании истории: участники войны изображаются героями, война — справедливой, память об этих людях представляется священной [30]. Дж. Майо полагает, что военные мемориалы выступают механизмами «символизирования и оправдывания истории» и являются способом символического сплочения нации как единой сущности [23]. П. Карриер также выделяет в одну группу памятники военным событиям и деятелям культуры, называя их «национальными монументами», которые он противопоставляет монументам жертвам (входящим в его классификации в

группу «транснациональных монументов») и «диалогичным памятникам»; задача последних — пригласить зрителя к диалогу, заставить его задуматься о смысле памяти [17]. Для отечественных реалий 2000-х гг. актуальной политической задачей представлялся поиск оснований для объединения в новую российскую нацию постсоветского образца людей, весьма различающихся по социальному статусу, региону проживания, этнической культуре, религиозным убеждениям. Поводом для такого символического объединения выступали коллективные представления об общей славной истории, предпочтительно недавней, затрагивающей семейные воспоминания, память о победоносных войнах.

Военные монументы могут выполнять и важные общественные задачи. Это доказывает американский историк К. Саваж на примере американских монументов XIX в., посвященных событиям Гражданской войны в США [27]. Именно военной тематике обязаны первые памятники, изображающие представителей национальных и расовых меньшинств США. Мемориалы американским солдатам войн во Вьетнаме и Корее оживили ряд важных общественных дискуссий по вопросу «несправедливых войн» [23].

В то же время, как показывает американский исследователь Дж. Моссе, масштабные государственные компании по увековечению памяти погибших на войне солдат приводят к усилению в обществе националистических настроений [26]. В таком случае доминирование военных памятников в городском ландшафте можно расценить как вызывающий опасение синдром.

Автор книги «Священная земля: американцы и места их сражений» Э. Линентал отмечает, что памятники военным событиям часто выступают «нейтральной» частью городского пейзажа, позволяющей оживить и придать символическое значение часто невыразительным улицам и площадям [22]. Впрочем, исследователь архитектуры Дж. Майо замечает, что уже к концу 1980-х гг. в США подобные объекты часто воспринимаются как раритетные и даже потерявшие смысл — они утратили роль символического центра в городской среде [23, р. 209].

Несмотря на отличительные нюансы, все эти наблюдения говорят о важной задаче памятника — быть организирующим началом городского пространства, присваивать ему особый смысл. Возведение монумента оказывается важным событием для жителей если не города, то района. Архитектура городской среды, изначально находясь в ситуации отсутствия семиосферы, как убедительно показывает теоретик архитектуры Г. Ревзин, сталкивается с необходимостью эту знаковую сферу создать, подыскивать ей пространственный аналог [13, с. 67]. Но если для американского опыта 1990-х гг. традиционные военные памятники выглядят неким анахронизмом, для России 2000-х гг. они, напротив, актуальны. Постараемся разобраться в этой ситуации.

К каким войнам отсылают памятники, возведенные в Москве в 2000-х годах? Если судить по тематической популярности, событием номер один в коллективной рос-

сийской памяти этого периода является Великая Отечественная война. Из 47 военных памятников этой войне посвящено 28 проектов. Среди остальных отмеченных вниманием скульпторов сюжетов — русско-турецкие войны, войны Петровских времен и Куликовская битва (по два памятника), Русско-японская война, Первая мировая война, Гражданская война (по одному). Также представлены памятники, отсылающие к военной тематике, но не к конкретным войнам, например, были установлены монументы Солдату Отечества, Гвардейцу. Несколько большее внимание уделяется конфликтам в «горячих точках» (этой теме посвящено пять мемориальных объектов).

В целом отмеченный дисбаланс в выборе предпочтительных тем для военных памятников подтверждает наблюдения многих исследователей об исключительном месте, которое память о победе советского народа во Второй мировой войне занимает в современном российском сознании [5; 6]. Появление столь большого числа памятников, посвященных теме Великой Отечественной войны, в значительной степени связано с традицией юбилейных чествований. Так, большинство новых памятников появилось преимущественно в 2001 и 2004—2005 гг., а в 2006 г. их число резко сократилось по сравнению с 2005 г. (помимо спада числа тематических заявок, Комиссия даже отклонила несколько соответствующих запросов). Однако ослабление интереса к тематике не отменяет присутствия уже установленных монументов в городской среде.

Парадоксально, но российская мемориальная традиция увековечения героев и жертв войны 1941—1945 гг. наследует европейскую культуру коммемораций, сложившуюся после Великой, или Первой мировой, войны. В 1920-е гг. во многих странах Европы получили чрезвычайную распространенность такие формы памятников, как стелы-кенотафы, памятники простым солдатам (собирательный образ), в противовес традиции XIX в. увековечивать исключительно полководцев и военачальников. Почти одновременно в ряде европейских столиц (Лондоне, Париже, Варшаве) появились первые могилы неизвестному солдату и вечные огни. Памятниками войны впервые стали и орудия военной техники (например, в качестве памятника используется артиллерийская пушка, установленная у Имперского военного музея в Лондоне, или подводная лодка на Балтийском берегу в Киле, Германия). Одним из распространенных сюжетов, запечатленных скульпторами, было изображение оплакивающих свою потерю женских фигур. Одной из форм организации пространств памяти о павших солдатах становятся и обширные массовые кладбища, оформленные с использованием однотипных крестов или надгробных камней (что подчеркивало тотальность и всеохватность войны, масштабность ее жертв), например, архитектурное устройство кладбища в Вердене (Бельгия) или кладбища Лоун Пайн (Турция).

Европейская коммеморативная традиция в отношении Второй мировой войны в чем-то подхватывается и продолжает поиски архитекторов 1920-х годов. Эту преемственность интересно проследить на примере го-

родских мемориальных кладбищ Франции, Германии, Италии, где поставленные в память о погибших в Первой мировой войне земляках стелы дополняются списками ушедших на фронт и не вернувшихся солдат новой войны. Но коммеморативные практики в отношении Второй мировой войны претерпевают и серьезные изменения, они углубляют сложившуюся традицию. П. Карриер, один из исследователей памятников жертвам Холокоста в Германии и Франции, говорит в связи с их появлением о зарождении новой, транснациональной, традиции монументов [17]. Такие монументы, в отличие от тех, что создаются в русле национальной парадигмы памяти, не направлены на выработку положительного образа прошлого или сплочение группы вокруг идеи нации, а выстраиваются вокруг представлений о вненациональном характере памяти, предлагают некоторые основания для объединения вокруг общеевропейской системы ценностей. Новые транснациональные памятники напоминают зрителям об идее ответственности за прошлое, посвящены не победителям, а жертвам; не восхваляют большинство, но признают и различают наличие в социальной общности меньшинств. Создаются новые памятники, посвященные, например, женщинам или детям — эти группы исключительно редко избирались на роль героев памятника в предыдущую эпоху. Появляются монументы, авторы которых намерены разглядеть в истории лица, долгое время остававшиеся словно бы за скобками. Постепенно «приоткрывается дверь» (по замечанию Дж. Джиллиса) для воспоминаний о войне, принадлежащих национальным и сексуальным меньшинствам [20, р. 13]. Таковы, например, памятники представителям цыганских народностей синти и рома, а также гомосексуалистам — жертвам национал-социализма (установлены в Берлине в 2012 г.). Если брать более ранние (и релевантные настоящему анализу мемориальной политики 2000-х гг.) примеры, можно вспомнить о мемориале жертвам Холокоста в Будапеште (выполненном в форме обуви из железа, которая размещена на берегу Дуная на месте расстрела венгерских евреев в 1944 г.) или известный берлинский Памятник убитым евреям Европы (представляет собой обширное пространство у здания Рейхстага, застроенное бетонными плитами разной высоты).

В Советском союзе память о Второй мировой — Великой Отечественной войне изобиловала многочисленными лакунами. «Непомерное повторение одних воспоминаний и целенаправленное исключение всех остальных представлялось формой цензуры, настолько же мощной, как любой покров официального отрицания. Определенные виды боли, включая, например, детское ощущение неестественности приемных семей, или особая скорбь выживших после Холокоста евреев, были исключены из общественной дискуссии», — отмечает К. Мерридейл [25, р. 76]. Это естественным образом отразилось на массовой политике возведения памятников.

В русле европейской и американской традиции, зародившейся после Первой мировой войны, в СССР считалось важнейшей символической задачей почтить память

каждого погибшего в войне Великой Отечественной. Это, безусловно, было связано с беспрецедентным числом потерь в этой войне, а также с тем, что заботу о сохранении памяти о погибших в первые послевоенные десятилетия естественным образом взяли на себя родственники и земляки павших. Появилось большое число стел-кенотафов практически в каждом из больших и малых населенных пунктов страны, откуда добровольцы уходили на фронт. Списки имен фронтовиков мы встречаем не только на городских и сельских кладбищах и специальных, выделенных местах поминовения, они присутствуют и на стенах многих школ, больниц, заводов, жилых домов. Каждый не вернувшийся в войны был почтен в появившихся во многих городах могилах неизвестного солдата и вечных огнях, обе формы коммеморации были позаимствованы из принятых в Европе, в первую очередь в Англии и Франции, практик увековечения героев Первой мировой войны (первая могила неизвестного солдата появляется в Лондоне в Вестминстерском аббатстве в 1920 г., в Париже в 1921 г. был впервые зажжен вечный огонь). Как отмечает Дж. Джиллис, такие памятники, вызывающие воспоминания обо всех конкретных людях, «были единственной возможностью материализовать память об ужаснейшем периоде в одном конкретном месте» [20, р. 11].

Что касается современных российских памятников, посвященных Великой Отечественной войне, можно отметить, что они в значительной степени следуют сложившейся в советские годы мемориальной традиции.

Часто они не учитывают современный западный опыт работы с коллективными воспоминаниями о войне и ее трансформации, которые произошли в европейской мемориальной традиции на протяжении XX века. Ярким примером тому является мемориальный комплекс на Поклонной горе: здесь, в музее и парке, мы встретим практически все из наиболее популярных форм увековечения солдат Первой мировой войны, сложившихся в 1920-е гг. в Европе. Так, одним из главнейших принципов организации этого музея и парка является перечисление: детально указано, сколько дивизий участвовало в боевых действиях, делается попытка визуальными средствами передать число жертв. Длинным спискам героев отведены отдельные пантеоны и залы славы музея. Подсчитаны материальные потери Советского Союза, единицы вооружения воюющих сторон, количество гуманитарной помощи, привезенной по ленд-лизу, и т. п. Знаменитая стела «Ника» работы З. Церетели, украшающая вход в мемориальный комплекс, имеет высоту 142 м, что символизирует 1 420 дней войны. За этими перечислительными рядами из внимания опускаются такие важные для современности темы, как природа фашизма, ненависти, нетерпимости, механизмы пропаганды и идеологической проработки сознания людей. Нет рассказов о личных переживаниях в экстремальных ситуациях, индивидуальных судьбах людей. Несмотря на внушительные размеры экспозиций, в музее фактически отсутствуют многие темы, о которых умалчивалось и в советской историографии: не раскрывается история освобождения Восточной Европы (не поддается сомнению

сам дискурс «освобождения»), Холокост, послевоенные социальные программы в Европе и СССР (положение инвалидов, сирот, вдов, судьба людей, вернувшихся из нацистских лагерей для военнопленных или остарбайтеров). Война представлена исключительно как феномен прошлого. Ее история оказывается практически закрытой, не проработанной, непредставимой для современников, но сам опыт участия в войне, победа используются, скорее, как идеологический ресурс. Произошедшее описывается в категориях славы, героизма, подвига. Важнейший урок, который может и должен быть вынесен посетителем — гордость за страну, победившую фашизм.

Подобным образом устроены и памятники Великой Отечественной, установленные в 2000-е гг. в Москве вне данного мемориального комплекса. В их ряду можно выделить проекты, посвященные военачальникам и героям: памятник маршалу Н.Н. Кожедубу (два памятника), маршалу А.И. Покрышкину (два), летчику В.В. Талалихину, маршалу К.К. Рокоссовскому (два), адмиралу Н.Г. Кузнецову, летчику М.В. Водопьянову. Многие из подобных монументов не могли появиться в Советском Союзе — в силу исключения ряда биографий из официального нарратива о войне, а потому решение Комиссии, утвердившей их, возможно, было продиктовано стремлением восполнить имеющиеся на карте памяти лакуны.

Война в памятниках представлена в своем парадном ракурсе. Однако отказ от публичного обсуждения трагических, сложных и неоднозначных страниц прошлого может привести к размыванию границ между историей и мифом. Как убеждает английский историк идей П. Берк, прошлое совершенно не нужно спасать от воспоминаний о смешных, нелепых или смущающих событиях — всего того, о чем предпочитают умалчивать. Именно такие рассказы могли бы освободить людей от опасной иллюзии, что прошлое, настоящее и будущее можно разложить на простую борьбу между добром и злом [16, р. 110].

Другая тематическая группа — памятники участникам военных событий — представителям разных профессий, национальностей, жителям отдельных районов города, даже животным. Подобные мемориальные объекты географически равномерно распределены по карте столицы, захватывая территории, облюбованные туристами, или, напротив, посещаемые преимущественно жителями конкретных «спальных» районов. Например, стела Тушинцам — участникам Великой Отечественной войны, монументальная композиция, посвященная памяти участников войны — жителей Северного административного округа Москвы, памятник летчикам, базировавшимся на территории Жулебино, памятник подвигу жителей Центрального административного округа, стела воинам — работникам Московского судостроительного и судоремонтного завода, памятник воинам-связистам, памятный знак воинам-зенитчикам, памятный знак цыганам, погибшим в годы Великой Отечественной войны, памятник воинам авиаполка «Нормандия-Неман», памятник фронтовым лошадям, фронтовым собакам и др. Это подкрепляет идею о тотальности военного опыта и, главное, участия

в победе, к чему имеют отношение жители всех районов, представители различных социальных групп. Интересно, что подобные памятники не отличаются стилистическим разнообразием (наиболее распространены такие формы, как стелы и памятные знаки).

Типичной является, например, монументальная композиция, посвященная памяти участников войны — жителей Северного административного округа Москвы (скульпторы Н. и А. Вяткины). Памятник представляет собой аллегорическую женскую фигуру с воздетыми руками. Трудно сказать определенно, к чему именно отсылает этот образ: служит ли он олицетворением победы, подвига, славы, символизирует ли Родину-мать... По-видимому, скульпторы и не ставили перед собой задачу пояснить значение женской фигуры. На ее месте могла оказаться простая стела. Здесь важно не рассказывать или дополнять зрительские знания о войне, а, скорее, отсылать к уже сформированному комплексу представлений о ее событиях. Этот памятник иллюстрирует и общую особенность современных столичных монументов, посвященных войне 1941—1945 гг.: они будто бы являются репринтами старых, советских памятников, в доступной и знакомой манере отсылая к общеизвестному, являясь архитектурными дейктическими знаками, значение которых останавливается на самих себе.

Памятники, выходящие за рамки традиционной советской тематики, также принадлежат консервативной художественной традиции. Фигура генерала де Голля у гостиницы «Космос» (скульптор З. Церетели) вознесена на четырехметровый постамент, как бы сообщая зрителю о его обреченности «наблюдать историю» снизу вверх. Между героем на пьедестале и обычным наблюдателем не может быть близости и равенства, в пространстве памяти остаются четко маркированные зоны — «раньше и теперь», «героическое и ординарное», «вечное и повседневное». Де Голль, приподнятый над окружающей площадью, вынесен и за пределы зрительского интереса и участия.

Схожее впечатление производит монумент эскадрилье «Нормандия-Неман» в районе Лефортово. Выполненные в реалистической манере трехметровые статуи, представляющие фигуры французских летчиков, включают в традиционный нарратив о Великой Отечественной войне историю союзных войск. Но вряд ли они способны вызвать зрительское сочувствие или повышенный интерес к истории, скорее, производят впечатление чего-то величественного, подавляют, лишают зрителя возможности задавать вопросы. Метафорически говоря, вместо вопроса или многоточия такие памятники ставят в конце высказывания восклицательный знак, отменяя возможность диалога. В подобной инертности избираемых скульптурных форм можно увидеть следование канонам поздней советской традиции.

В противовес консервативной традиции существует и иная, в частности, таковы получившие распространение в Европе в 1980-е гг. художественные интервенции в область мемориального искусства. Представители этих течений настаивают на использовании средств современного искусства и привлечении разнообразных стратегий для

взаимодействия со зрителем. Памятник, согласно данному подходу, должен ставить новые вопросы как собственно к истории, так и по отношению к феномену памяти. Воспоминания должны присутствовать в повседневности, преодолевая разрыв между прошлым и настоящим. Сторонники этого направления выступали за освобождение истории от ассоциаций со школой, архивом, библиотекой [29; 32].

Многие из подобных идей были подсказаны постмодернистским метаисторическим дискурсом конца XX в., когда, по словам Й. Рюзена, «историков стало меньше интересовать воссоздание структурных условий человеческой деятельности в прошлом и объяснение посредством этого реальной жизни народа. Вместо этого они концентрируют внимание на способе, каким люди воспринимали и интерпретировали их собственный мир. Они проникают в сознание изучаемых людей, пытаюсь тем самым вернуть им культурную самостоятельность восприятия их собственного мира характерным для них способом, который отличается от нашего» [14, с. 22]. С 1980-х гг. для западных практик коммеморации характерно учитывать высказываемые современными историками, исследователями памяти идеи о том, как в современном обществе следует выстраивать отношения, общественную рефлексию по поводу прошлого.

Можно обнаружить влияние подобных подходов к созданию памятников и в мемориальных сооружениях современной России. Однако такие монументы обычно рассказывают не о войнах. Например, интересной представляется «перекодировка», произошедшая с памятниками советским вождям в парке скульптур Музеон в середине 1990-х гг., когда величественные фигуры советских памятников Сталину, Дзержинскому, Свердлову, выполненные из благородных материалов, были окружены антропоморфными природными камнями и деревьями существенно меньшего размера, символически отсылающими к образу многочисленных жертв государственного террора. Часть таких маленьких фигур помещена за решетку, что создает соответствующий контекст для советских памятников.

Некоторый сдвиг в понимании задач современного военного монумента можно отметить в связи с появлением в 2005 г. в московском районе Марьино памятника Солдату Отечества скульптора В. Суворцева. Солдат изображен полуобнаженным и босым, сидящим в позе уставшего человека. Он отложил автомат, склонил голову, на лице — отрешенность и безразличие. Вокруг фигуры размещены барельефные изображения всех войн XX в., в которых участвовали российские солдаты (включая малоизвестные и забытые, например, Англо-бурскую войну или Китайский поход Амурского казачьего войска). Напротив Чеченской войны стоит прочерк вместо даты (памятник был установлен в то время, когда регулярно совершались теракты, к этому году было убито пять руководителей республики, и ситуация была далека от стабилизации). В памятник включены и своеобразные «натюрморты», как называет автор присутствующие в композиции реальные образцы оружия Второй мировой войны (противотанко-

вое ружье, домкрат). Скульптор объясняет, что это «для того, чтобы пацаны могли своими руками потрогать эти железяки, поиграть с ними и чтобы люди гуляли там со своими детьми»\*. Таким образом, интересно отметить его заботу о включенности памятника в повседневные практики жителей микрорайона, возможности взаимодействия зрителей с объектом. Памятник Солдату Отечества при некоторой наивности изобразительных приемов оказался открытым и близким зрителю. Неслучайно он стал местом встреч воинов-«афганцев», получил теплые оценки в официальной и не аффилированной с органами местного самоуправления прессе [9; 11].

Однако такой памятник является, скорее, исключительным примером. Вторая мировая война, как и прочие войны, как правило, не находит новых форм монументальной интерпретации. Как замечает Я. Ассман, повторение, канон в символических репрезентациях истории является «принципом, который усиливает коннективную структуру данной культуры в сторону непроницаемости для времени, невариативности» [3, с. 17]. Однообразие московских памятников, их следование советским канонам подтверждает наблюдения многих ученых о преобладании героического дискурса и «застывании» воспоминаний о главной российской войне в современную эпоху [1; 10; 12].

#### Список источников

1. Андреев Д. Пространство памяти : Великая Победа и власть / Д. Андреев, Г. Бордюгов. — М. : АИРО, 2005. — 56 с.
2. Ассман Я. Коллективная память // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — С. 16—50.
3. Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман ; пер. с нем. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
4. Вельцер Х. История, память и современность прошлого // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — С. 51—63.
5. Гудков Л.Д. Память о войне и массовая идентичность россиян // 60-летие окончания Второй мировой и Великой Отечественной: победители и побежденные в контексте политики, мифологии и памяти : материалы к Междунар. форуму (Москва, сентябрь 2005 г.) / под ред. Ф. Бомсдорфа и Г. Бордюгова. — Библиотека либерального чтения. Вып. 16. — М. : Фонд Фридриха Науманна ; АИРО-XXI, 2005. — С. 93—112.
6. Гудков Л.Д. Победа в войне: к социологии одного национального символа // Негативная идентичность. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — С. 20—58.
7. Дебрэ Р. Введение в медиалогию / Р. Дебрэ. — М. : Практик, 2009. — 368 с.
8. Колягина Н.К. Патриоты, бюрократы, аутсайдеры: стратегии взаимодействия с новыми российскими памятниками //

\* Благодаря Наталье Конрадову, которая поделилась со мной аудиозаписью своего интервью со скульптором В. Суворцевым (февраль 2006 г.), в котором скульптор поясняет замысел, воплощенный в памятнике Солдату Отечества.

- Историческая разметка пространства и времени : материалы семинара (13 мая 2014 г.) / Волгогр. гос. ун-т ; Фонд Ф. Эберта ; под ред. И.И. Куриллы ; авт. предисл. И.И. Куриллы. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2014. — С. 89—112.
9. *Никитин С.* Марьино : достопримечательности спального района № 1 // Московское наследие. — 2006. — № 1. — С. 113—119.
  10. *Полян П.* Юбилей а la glavour? Российский организационный комитет «Победа» как естественная монополия // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — С. 282—296.
  11. *Потресов В.* Устали люди воевать [Электронный ресурс] // Московская среда. — 2005. — №7 (113). — URL: [http://sharya-papers.narod.ru/moswed/2005/n07-2005\\_p01.pdf](http://sharya-papers.narod.ru/moswed/2005/n07-2005_p01.pdf) (дата обращения: 11.03.2015).
  12. *Рамазашвили Г.* Есть такая профессия — историю зачищать : ЦАМО РФ в преддверии 60-летия Победы // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — С. 297—313.
  13. *Ревзин Г.И.* Очерки по истории архитектурной формы / Г.И. Ревзин. — М. : ОГИ, 2002. — 144 с.
  14. *Рюзен Й.* Утрачивая реальность истории (некоторые аспекты исторической науки на перекрестке модернизма, постмодернизма и дискуссии о памяти) // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. Вып. 7. — М., 2001. — С. 8—25.
  15. *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс ; пер. с фр. и вступ. статья С.Н. Зенкина. — М. : Новое издательство, 2007. — 348 с.
  16. *Burke P.* History as Social Memory // Memory : History, Culture and the Mind. — Oxford : Basil Blackwell, 1989. — P. 97—113.
  17. *Carrier P.* Holocaust Monuments and National Memory : France and Germany since 1989 / P. Carrier. — New York ; Oxford : Berghahn, 2006. — 267 p.
  18. *Commemorations : The Politics of National Identity* / ed. by J.R. Gillis. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1994. — 304 p.
  19. *Gedi N.* Collective Memory — What Is It? / N. Gedi, E. Yigal // History and Memory. — 1996. — V. 8. — № 1. — P. 30—50.
  20. *Gillis J.R.* Memory and Identity : The History of relationship // Commemorations : The Politics of National Identity / ed. by J.R. Gillis. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1994. — P. 3—24.
  21. *Lessons and Legacies : Memory, Memorialization and Denial* / ed. by P. Hayes. — Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1999. — 303 p.
  22. *Linenthal E.T.* Sacred Ground : Americans and their Battlefields / E.T. Linenthal. — University of Illinois Press, 1993. — 352 p.
  23. *Mayo J.M.* War Memorials as Political Landscape : The American Experience and Beyond / J.M. Mayo. — New York ; Westport, Connecticut ; London : Praeger, 1988. — 306 p.
  24. *Memory : History, Culture and the Mind* / ed. by T. Butler. — Oxford : Basil Blackwell, 1989. — 189 p.
  25. *Merridale C.* War, Death, and Remembrance in Soviet Russia // War and Remembrance in the Twentieth Century / ed. by J. Winter, E. Sivan. — Cambridge : Cambridge University Press, 1999. — P. 61—83.
  26. *Mosse G.* Fallen Soldiers : Reshaping the Memory of the World Wars / G. Mosse. — New York : Oxford University Press, 1990. — 272 p.
  27. *Savage K.* Standing Soldiers, Kneeling Slaves : Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America / K. Savage. — Princeton : Princeton University Press, 1997. — 288 p.
  28. *Schacter D.L.* Searching for Memory : The Brain, the Mind and the Past / D.L. Schacter. — New York, 1996. — 398 p.
  29. *Thelen D.* History-Making in America : A Populist Perspective // The Historian. — 1991. — V. 53. — № 4. — P. 633—648.
  30. *Winter J.* Remembering War : The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century / J. Winter. — New Haven ; London : Yale University Press, 2006. — 352 p.
  31. *Winter J.* Sites of Memory, Sites of Mourning / J. Winter. — Cambridge : Cambridge University Press, 1995. — 310 p.
  32. *Young J.* The Counter Monument : Memory Against Itself in Germany Today // Critical Inquiry. — 1992. — V. 18. — № 2. — P. 267—296.

УДК 314.156.5:94(430)"19"

ББК 66.094+63.3(4Гем)63

**КАУГАНОВ Е.Л.****«СПОР ГОЛЬДХАГЕНА»****И РЕАКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОБЛЕМЫ ВИНЫ В ФРГ В 1990-е ГОДЫ**

В статье представлен анализ обсуждения книги Д. Гольдхагена «Добровольные исполнители Гитлера: обычные немцы и Холокост» — одной из ключевых дискуссий о немецком историческом и национальном самосознании в 1990-е годы. Рассматривается концепция «элиминаторного антисемитизма» Д. Гольдхагена, рецепция книги в средствах массовой информации и сообществе профессиональных историков. Если историки отнеслись к книге критически, то основная масса читателей восприняла ее позитивно. Автор объясняет данный феномен тем, что Д. Гольдхаген позволил провести четкую границу между тоталитарным нацистским прошлым и демократическим настоящим Германии.

*Ключевые слова:* ФРГ, нацизм, культура памяти, национальная идентичность, Гольдхаген.



Для общественного дискурса Германии в 1990-е гг. было характерно существенное усиление конъюнктуры на тему нацистского прошлого, дискуссии о котором стали неотъемлемой частью культурной и интеллектуальной жизни ФРГ начиная с 1980-х гг., в первую очередь за счет импульсов «спора историков» между «ревизионистско-апологетическим» лагерем Эрнста Нольте и «критической» группой немецких интеллектуалов во главе с Юргеном Хабермасом. В 1996 г. параллельно с жесткими дебатами о резонансной выставке «Преступления Вермахта» в Германии разгорелась другая, не менее масштабная дискуссия о нацистском прошлом страны и проблеме отношения к нему современных немцев.

Новый спор спровоцировало появление книги американского историка, профессора Гарвардского университета Дэниела Гольдхагена «Добровольные исполнители Гитлера: обычные немцы и Холокост». Автор задался целью дать ответ на фундаментальные вопросы: как стал возможен Холокост, что явилось причиной бесчеловечных преступлений немцев в отношении евреев. Исходный тезис заключался в том, что Холокост был не только делом рук преступной клики нацистских вождей, для его осуществления требовалась широкая сеть пособников и исполнителей. Отталкиваясь от этого положения, Гольдхаген ставил вопрос о мотивах, заставивших людей пойти на совершение преступлений. Конвенциональные историографические объяснения Холокоста (подчинение приказам, авторитету начальства, групповая порука) Гольдхаген расценивал как неудовлетворительные [9, р. 13]. Главной предпосылкой и мотивом Холокоста, по его мнению, стала готовность большинства обычных немцев в 1930-е гг. «терпимо относиться, поддерживать и участвовать в преследованиях евреев», что являлось ничем иным, как проявлением «элиминаторного антисемитизма» (eliminationist antisemitism) [9, р. 375].

Д. Гольдхаген утверждал, что немецкий антисемитизм уходит в глубь истории, а возможность истребления всего еврейского народа обсуждалась в Германии уже в XIX в. [9, р. 419]. Однако концентрированные, координированные и планомерные действия против евреев в кайзеровской Германии были еще невозможны: «Еще отсутствовали возможности для трансформации антисемитизма в программу физического нападения, и государственный строй не позволял антисемитизму стать базисом коллективного, общественного действия» [9, р. 72]. Лишь с приходом к власти нацистов были созданы условия для геноцида. Первые шаги антиеврейской программы — систематическое исключение евреев из немецкой общественной и экономической жизни — поддерживались большей частью немецкого общества. Представители всех его слоев и групп (католики и протестанты, юристы, врачи, учителя) принимали участие в сегрегации евреев. При этом лишение евреев гражданских прав, бесчинства, депортация в концлагеря в своей совокупности не вызвали никакого мало-мальски значимого сопротивления со стороны немецких граждан. Более того, сегрегация и последующее уничтожение евреев нашли поддержку

даже среди убежденных противников нацизма, поскольку они разделяли антисемитские убеждения: «Удивительный феномен, состоявший в том, что самое большое преступление нацистского режима ни разу не вызвало возмущение тех, кто в остальном всегда ему противостоял, можно понять, исходя из вездесущности антисемитизма в Германии. Если позитивные или по меньшей мере нейтральные мнения о евреях нельзя было услышать от таких моральных инстанций, как христианские церкви и заклятые враги Гитлера, то где их в таком случае было искать? Культурно-когнитивная модель, сформированная в отношении евреев, определяла и восприятие нацистов, и их противников» [9, р. 116]. Немецкий народ полностью принял нацистский образ евреев, огромное число обычных немцев стали «добровольными исполнителями» Гитлера. Нацистское движение завоевало политическую власть над обществом, которое было легко мобилизовать для уничтожения евреев [9, р. 23].

Свои смелые обобщающие тезисы Гольдхаген стремился подкрепить детальным описанием и анализом конкретных ситуаций. Главным объектом своего анализа историк сделал расстрельный полицейский батальон 101, причастный к убийству около 40 тыс. евреев во время войны. В других частях книги он анализировал поведенческую стратегию преступников в концлагерях и в ходе так называемых «маршей смерти» 1944—1945 годов. Основываясь на судебных актах послевоенных разбирательств против членов батальона 101, Гольдхаген показал, что эти люди совершали свои действия не под давлением начальства, а добровольно, и не с чувством стыда, а с «гордостью и убежденностью в правильности совершаемого» [9, р. 225]. Автор книги также писал, что, в противоположность формуле Ханны Арендт о «банальности зла», Холокост не был для преступников «безэмоциональным процессом» [9, р. 481]. Из изученных им данных следовало, что члены батальона имели возможность не принимать участия в расстрелах. Перед первой карательной акцией им было предложено отказаться от этого, однако лишь 10—12 человек из 500 членов батальона воспользовались данной возможностью [9, р. 213].

Для анализа Гольдхагена принципиально важен тот факт, что речь шла не об убежденных нацистах и членах партии — таковые, по его данным, составляли примерно треть членов батальона [9, р. 207]. Большая их часть была среднестатистическими немецкими гражданами, добровольно поступившими на службу в полицию, так как не смогли попасть на фронт по возрастным ограничениям. Таким образом, речь шла о «совершенно обычных», «нормальных» немцах. Поведение членов батальона демонстрировало, насколько сильны были антисемитские убеждения, продолжительное время господствовавшие в Германии, и насколько тонка была грань, отделявшая негативное отношение к евреям от бесчеловечных преступлений. Без содействия сотен тысяч немцев, принявших участие в геноциде, или так или иначе его поддержавших, уничтожение евреев не было бы столь планомерным и систематическим, писал историк. «Не экономические трудности, не система

принуждения тоталитарного государства, не социально-психологическое давление... а представления о евреях, господствовавшие в Германии десятилетиями, заставили совершенно обычных немцев систематически и беспощадно убивать тысячи невооруженных, беззащитных еврейских мужчин, женщин и детей» [9, р. 9].

Сразу же после своего появления книга Д. Гольдхагена вызвала большой резонанс в немецких и мировых средствах массовой информации. Еще до появления немецкого перевода германские журналисты начали дискуссию о книге Гольдхагена и актуализированном им тезисе о коллективной вине немцев. По замечанию редактора газеты «Цайт» Фолькера Ульриха, «дебаты Гольдхагена» в определенном смысле стали продолжением «спора историков» 1986—1987 гг. [17, S. 150]. Мнения о книге в немецком обществе поляризовались. В то время как профессиональные историки оценивали книгу сдержанно, подавляющее большинство рядовых читателей восприняли ее с энтузиазмом: первое немецкое издание книги, появившееся 7 августа 1996 г. в количестве 80 тыс. экз., было распродано за один месяц, и в начале октября 1996 г. дополнительно напечатали еще 100 тыс. экземпляров. В общей сложности до начала 1999 г. было продано 300 тыс. экз. книги, что явилось экстраординарным успехом для исторической монографии.

Как уже говорилось, первоначальная реакция немецких историков и журналистов была преимущественно сдержанной, амбивалентной и скептической. Немецкие критики упрекнули Д. Гольдхагена в грубом упрощении: он «абсолютизирует» коллективную вину немцев и «демонизирует» немецкую нацию. Многие историки и публицисты усомнились в методологических принципах его исследования. Часто звучал упрек в намеренном желании привлечь к себе внимание СМИ. Историк Норберт Фрай отмечал, что книга «не содержит каких-либо действительно новых научных результатов» и написана «в крайне детерминистском ключе» [4]. Вместе с тем Фрай вынужден был констатировать, что немецкая историография Холокоста действительно уделяла крайне мало внимания и игнорировала факт «чрезвычайно высокой степени идентификации немцев с Гитлером и нацистским режимом». Вслед за Фраем амбивалентно высказались о книге такие историки, как Эберхард Йеккель, Ульрих Херберт, Ганс-Ульрих Велер.

Журналист Мариам Нируманд в газете «Тагесцайтунг» 13 апреля 1996 г. упрекнула Гольдхагена в предвзятости исторической интерпретации ввиду его еврейского происхождения [20]. Как и Фрай, Нируманд советовала воздержаться от общественной дискуссии о книге. Двумя днями позже о книге высказался редактор «Франкфуртер альгемайне цайтунг» Франк Ширрмахер. Он подверг Гольдхагена критике за то, что тот пытается возродить тезис о коллективной вине и представление об антисемитском менталитете немцев: «В целом, тезис о коллективной вине немцев является ядром этой книги, примечательно лишь то, что Гольдхаген его исторически и социологически радикализирует» [24].

Позитивную оценку работа получила от историка и политолога, профессора Потсдамского университета Юлиуса Х. Шепса. Высказывая свое мнение в газете «Цайт» 26 апреля 1996 г., он, в отличие от критиков Гольдхагена, подчеркнул необходимость общественной дискуссии о книге. Ученый критически отнесся к возмущению многих немецких интеллектуалов работой американского историка. Шепс писал, что и до Гольдхагена публиковались работы, изучающие влияние традиционного антисемитизма на Холокост, например исследования Алекса Байна, Гельмута Бердинга, Вернера Йохмана, Вольфганга Бенца, Леона Полякова. По мнению Шепса, негативная реакция немецкой публики вызвана «непривычно радикальными, провокационными формулировками и вопросами Гольдхагена» [25].

Журналист Гертруд Кох в газете «Франкфуртер рундшау» 30 апреля 1996 г. одобрительно высказалась о книге Д. Гольдхагена, согласившись с тезисом историка о значимости антисемитизма немцев для осуществления Холокоста. По ее словам, в послевоенной Германии эта тема подверглась «сознательному замалчиванию», элиминаторный антисемитизм немцев был «необходимым, но не достаточным условием» Холокоста, на чем настаивал Гольдхаген. На протяжении всей эпохи нацизма немцы обладали возможностью индивидуального выбора [14].

В свою очередь, Йост Нольте в газете «Вельт» 16 апреля 1996 г. попытался представить немцев в роли жертв «культы вины». Он сравнил своих соотечественников с мифическим Сизифом и заявил, что Освенцим становится у Гольдхагена «первородным грехом немцев»: «Спустя более полувека после смерти Гитлера и после поворота 1989—1990 гг. ...казалось, что история освободила немцев от судьбы Сизифа. Гольдхаген приложил все усилия, чтобы вновь подвергнуть их проклятию» [21].

Д. Гольдхаген 8 мая 1996 г. отреагировал на дискуссию в Германии открытым письмом к немецким книготорговцам, в котором попытался устранить недоразумения по поводу своей книги. Автор заявил, что не отстаивает идею о неизменном антисемитском менталитете немцев, тезис о немецкой коллективной вине, неизбежности Холокоста в Третьем рейхе и антисемитизме как о единственной его причине [15, S. 136]. Следует отметить, что в предисловии к немецкому изданию своей работы Гольдхаген также указывал, что категорически отвергает тезис о коллективной вине немцев, и лишь утверждает, что «число совершивших преступные деяния немцев было огромным» [8, S. 11—12].

Историк Ганс-Ульрих Велер в обзоре книги Гольдхагена в газете «Цайт» 25 мая 1996 г. констатировал наличие «защитного консенсуса» в немецкой прессе по отношению к работе американского ученого, при том что работа действительно содержит в себе «импульс новизны» [28]. Книга Гольдхагена является «стимулом к новому осмыслению чрезвычайно острых и до сих пор нерешенных проблем прошлого», что, по мнению Велера, следует расценивать позитивно. Положительно он оценил и вклад Гольдхагена в изучение социальной психоло-

гии преступников на примере полицейских батальонов, концлагерей и «маршей смерти», а также в исследовании «повседневного антисемитизма» в Третьем рейхе. «Не прав ли Гольдхаген, что подобная жесткость, ставшая массовым феноменом среди представителей когда-то цивилизованного народа, до сих пор нуждается в объяснении?», — риторически спрашивал Велер. Критически немецкий историк отнесся к методологии исследования Гольдхагена, усмотрев в ней «редукционизм» и стремление к «монокаузальному объяснению» [28].

Позитивно оценила работу Гольдхагена журналист Ингрид Гильхер-Хольтей в газете «Цайт» 7 июня 1996 года. По ее словам, Гольдхаген пытается объяснить не политические процессы, приведшие к Холокосту, а менталитет непосредственных участников и исполнителей геноцида. В этом заключается новаторский подход исследования, и его тезисы заставляют обратиться к недостаточно изученным аспектам Холокоста, прежде всего к ментальному. Гольдхаген, как и другие исследователи менталитета, пытается вычленил схемы коллективного мышления и восприятия из поведения индивидуумов и групп [7].

Историк Ульрих Херберт усомнился в тезисе Гольдхагена о Холокосте как «национальном проекте» немцев, однако отметил, что Гольдхаген правильно поставил вопрос о «масштабе распространения юдофобии среди немецкого населения и значении антисемитизма для старта и осуществления многомиллионного убийства» [11].

В июле—августе 1996 г. дискуссия о книге Гольдхагена в федеральной немецкой прессе продолжились в таких изданиях, как «Зюддойче цайтунг», «Франкфуртер рундшау», «Франкфуртер альгемайне цайтунг». В статье в «Зюддойче цайтунг» 20 июля 1996 г. Ганс Моммзен отверг тезис Гольдхагена о специфическом немецком антисемитизме как единственном мотиве Холокоста и назвал его подход «намеренно провокационным» [19]. Однако в отличие от других критиков Гольдхагена Г. Моммзен был склонен видеть в дебатах определенный смысл, а именно возможность «дискуссии о моральной ответственности немцев, живших при нацистской диктатуре». Моммзен отмечал, что большей части немецкого населения не было непосредственно известно о масштабах уничтожения евреев, однако «информации и определенных показателей было достаточно, чтобы составить приблизительную картину о них» [19]. Без широко распространенной индифферентности и нежелания попасть под общественное осуждение, утверждал Моммзен, масштабы преступлений были бы меньше: «Незнание об убийстве не освобождает от коллективной ответственности за допущение общественного беззакония, которое было предпосылкой к убийству» [19].

Свое мнение о книге Гольдхагена высказали также Ян Филипп Реемтсма и Ханнес Хеер, авторы резонансной передвижной выставки «Преступления Вермахта». В газете «Зюддойче цайтунг» 24 июля 1996 г. Реемтсма писал, что, несмотря на свой провокационный характер, книга Гольдхагена «необходима, так как она способствует дискуссии о немецком антисемитизме и его влиянии на поведение населения во время нацистской диктатуры» [22]. В свою

очередь, Х. Хеер согласился с тезисом Гольдхагена о том, что между нацистским режимом и тогдашним немецким населением существовал консенсус. Ошибка историка, по мнению Хеера, состоит в недостаточном внимании к другим факторам, влиявшим на сознание немцев, например к пропаганде, внушавшей идею о «судьбоносной борьбе немецкого народа», а также к «эмоциональному ожесточению из-за перманентного насилия, сопровождавшего войну» [10].

Несмотря на амбивалентную оценку немецких историков и публицистов, книга Д. Гольдхагена в одночасье стала бестселлером [16, S. 157]. После выхода немецкого издания Гольдхаген провел в Германии серию лекций, которые широко освещались СМИ и привлекли внимание большого числа немцев. О его лекциях в крупных городах Германии писал журналист Кристиан Землер 7 сентября 1996 г. в «Тагесцайтунг», отмечавший, что широкая немецкая публика, в отличие от профессиональных историков, восприняла работу Гольдхагена положительно [26]. Журналист Йозеф Йоффе в газете «Зюддойче цайтунг» 11 сентября 1996 г. указывал, что во время дискуссий Гольдхаген находил живой контакт со своими слушателями, критических реакций и выступлений практически не наблюдалось [12].

В целом споры о книге Д. Гольдхагена в немецких СМИ завершились к концу октября 1996 г., не вызвав впоследствии громких протестов или критических откликов. Если охарактеризовать характер и тон дебатов в общих чертах, то следует сказать, что среди подавляющего большинства критиков имело место постепенное смещение от негативной оценки в сторону более дифференцированного и взвешенного анализа. В 1997 г. историк, профессор Института Фридриха Мейнеке в Берлине Вольфганг Випперман попытался дать итоговую оценку дискуссии о книге Гольдхагена. Випперман писал, что, несмотря на методологические недостатки, эта работа достойна позитивной оценки: «“Спор Гольдхагена”, начавшийся ровно через десять лет после “спора историков”... показывает, что борьба за культурную гегемонию современности через проработку прошлого продолжается... Гольдхаген написал важную книгу в правильное время» [29, S. 116]. По мнению Виппермана, книга «Добровольные исполнители Гитлера» достойна высокой оценки, во-первых, потому, что ей удалось «опровергнуть тривиализирующие сравнения Третьего рейха с другими режимами, в частности, с “тоталитарной” ГДР». Во-вторых, в своем анализе Гольдхаген не прибегнул к нарративу о «трагическом срединном положении Германии». В-третьих, историк не оставил никаких сомнений в том, что Германия несет исключительную ответственность за развязывание глобального конфликта, который обернулся беспрецедентной «расовой войной на уничтожение». В-четвертых, Гольдхаген нанес удар по попыткам «новых правых» релятивизировать преступления Третьего рейха ссылками на его якобы «положительные стороны» [29, S. 115].

Определенная «ненаучность» метода и стиля Гольдхагена некоторыми расценивалась и до сих пор расцени-

важется не как слабость, а, напротив, как преимущество его книги. Например, историк Герхард Шайт пишет, что «именно то, за что Гольдхагена почти единодушно и особенно остро критикуют, является его самой лучшей стороной: попытка монокаузального объяснения, спекулятивный стиль вопросов, который действительно находится на грани научности» [23, S. 140].

Важно отметить, что колоссальный читательский интерес к книге в Германии (около 300 тыс. проданных экземпляров до 1999 г.) способствовал актуализации интереса к нацистскому прошлому далеко за пределами сообщества профессиональных историков. Пытаясь объяснить позитивную рецепцию книги Гольдхагена со стороны широких слоев немецкого общества, исследователь немецкой культуры памяти Алейда Ассман отмечает, что данный эффект был обусловлен не в последнюю очередь тем, что немецкая аудитория Гольдхагена, состоящая в основном из поколения детей и внуков социализировавшихся при нацизме немцев, получила своеобразное «коллективное оправдание». Элиминаторный антисемитизм действительно был глубоко укоренен в немецкой культуре, но после 1945 г. он был радикально и окончательно преодолен. Немецкий народ бесповоротно дистанцировался от антисемитизма и обратился к идеям гуманизма и демократии. Таким образом, по оценке Ассман, книга Гольдхагена в определенном смысле обладала для немцев эффектом «катарсиса» [2, S. 289].

В то же время наряду с популяризаторским импульсом книга представляла и научный интерес, она дала исследователям стимул для постановки новых вопросов в изучении ранее незатронутых аспектов Третьего рейха, в частности немецкого и, шире, европейского антисемитизма и антисемитского менталитета. Книга Гольдхагена, как и спор о выставке «Преступления Вермахта» 1995—1999 гг., заставляла посмотреть на преступления нацизма не отстраненно, а под личным углом зрения, переместить перспективу с безличных, анонимных структур нацистского государства на индивидуальную биографию и экзистенциальные решения «обычных», среднестатистических немецких граждан, ставших преступниками. Подчеркивая данный аспект, Йозеф Йоффе писал: «Книга должна стать обязательной для прочтения. Например, кому известно, что такие легендарные антинацистские теологи, как пастор Нимёллер или Карл Барт, произносили антисемитские проповеди? <...> После этой спорной не только в Германии книги будет не так легко дистанцироваться от беспрецедентных преступлений “во имя Германии” и сохранить грань между нацистами и “обычными немцами”» [13, S. 162].

Крупный американский политолог Андрей Марковиц также отмечал научную важность работы Гольдхагена: «Книга Гольдхагена нова в своем богатстве интерпретаций и материала, в прямоте своей речи. Прежде всего, она закрывает досадный пробел в немецкой историографии, которая знает довольно много о “преступниках письменного стола”, но пугающе мало — об исполнителях Холокоста» [18, S. 667]. Работа Гольдхагена, по выражению Фолькера

Ульриха, действительно изменила взгляд историков на эпоху нацизма, так как вопрос об участии «обычных немцев» в Холокосте был поставлен в ней «так остро, как ни в одной другой книге» [27]. С точки зрения историка Айке Гайзеля, Гольдхаген сумел доказать, что «массовые преступления нацизма были не только преступлением по отношению к массам, но и преступлениями масс» [6, S. 137]. Следует согласиться с резюме Норберта Фрая: главное достоинство книги Гольдхагена заключалось, прежде всего, в том, что она способствовала «символическому признанию исторической ответственности немцев спустя 50 лет после конца нацистского режима» [5, S. 146].

Обобщая, можно сказать, что книга Д. Гольдхагена и дебаты вокруг нее маркируют одну из наиболее значимых вех критической рефлексии и проработки нацистского прошлого в объединенной Германии 1990-х годов. «Спор Гольдхагена» потенцировал значение памяти о нацизме в качестве базового нарратива немецкой национальной идентичности и центрального «негативного масштаба» немецкой политической культуры [3, S. 63]. В связи с этим достойна внимания точка зрения самого автора резонансного исследования. В марте 1997 г. за вклад в изучение Холокоста Дэниел Гольдхаген был удостоен «Приза демократии» издаваемого в Бонне Журнала немецкой и международной политики. В своей речи по случаю присуждения приза ученый отметил успехи немцев в критической проработке собственного прошлого и выработке «ненационалистического национального самосознания, ответственного перед международным сообществом» [1, с. 102—103]. В заключение Гольдхаген назвал ФРГ «позитивной моделью и эталоном, которому другие государства должны подражать. <...> Я не знаю другой страны, столь открытой и последовательной в обращении с бесславными и страшными страницами собственного прошлого» [1, с. 103].

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кёниг Х. Будущее прошлого : национал-социализм в политическом сознании ФРГ / Х. Кёниг. — М. : РОССПЭН, 2012. — 168 с.
2. Assmann A. Geschichtsvergessenheit — Geschichtsversessenheit : Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945 / A. Assmann, U. Frevert. — Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1999. — 240 S.
3. Benner T. Auf ewig Sisyphos? Die Goldhagen-Debatte und die politische Kultur der Berliner Republik / T. Benner, C.R. Köster // Sozialwissenschaftliche Informationen. — 1997. — В. 26. — № 1. — S. 55—64.
4. Frei N. Ein Volk von “Endlösern”? // Süddeutsche Zeitung. — 1996. — 4 April.
5. Frei N. Goldhagen, die Deutschen und die Historiker : Über die Repräsentation des Holocaust im Zeitalter der Visualisierung // Zeitgeschichte als Streitgeschichte : Große Kontroversen seit 1945 / Hrsg. M. Sabrow, R. Jessen, K.G. Kracht. — München : C.H. Beck, 2003. — S. 138—151.
6. Geisel E. Triumph des guten Willens. Gute Nazis und selbsternannte Opfer : Die Nationalisierung der Erinnerung / E. Geisel. — Berlin : Edition Tiamat, 1998. — 208 S.

7. *Gilcher-Holtey I.* Die Mentalität der Täter // Die Zeit. — 1996. — 7 Juni.
8. *Goldhagen D.* Hitlers willige Vollstrecker : Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust / D. Goldhagen. — Berlin : Siedler Verlag, 1996. — 728 S.
9. *Goldhagen D.* Hitler's Willing Executioners : Ordinary Germans and the Holocaust / D. Goldhagen. — New York : Alfred A. Knopf, 1996. — 619 p.
10. *Heer H.* Die große Tautologie // taz. — 1996. — 4 September.
11. *Herbert U.* Aus der Mitte der Gesellschaft // Die Zeit. — 1996. — 14 Juni.
12. *Joffe J.* Das Goldhagen-Phänomen // Süddeutsche Zeitung. — 1996. — 11 September.
13. *Joffe J.* "Die Killer waren normale Deutsche, also waren die normalen Deutschen Killer" // Ein Volk von Mördern? : Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust / Hrsg. J.H. Schoeps. — Hamburg : Hoffmann und Campe, 1996. — S. 162—167.
14. *Koch G.* Eine Welt aus Willen und Vorstellung // Frankfurter Rundschau. — 1996. — 30 April.
15. *Kött M.* Goldhagen in der Qualitätspresse : Eine Debatte über "Kollektivschuld" und "Nationalcharakter" der Deutschen / M. Kött. — Konstanz : UKV, 1999. — 142 S.
16. *Kracht K.G.* Die zankende Zunft : Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945 / K.G. Kracht. — Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. — 224 S.
17. *Mank U.* Zwischen Trauma und Rechtfertigung : Wie sich ehemalige Soldaten an den Krieg erinnern / U. Mank. — Frankfurt am Main : Campus Verlag, 2011. — 320 S.
18. *Markovits A.S.* Störfall im Endlager der Geschichte // Ein Volk von Mördern? : Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust / Hrsg. J.H. Schoeps. — Hamburg : Hoffmann und Campe, 1996. — S. 667—674.
19. *Mommsen H.* Die Schuld der Gleichgültigen // Süddeutsche Zeitung. — 1996. — 20 Juni.
20. *Niroumand M.* Little Historians // taz. — 1996. — 13 April.
21. *Nolte J.* Sisyphos ist Deutscher // Die Welt. — 1996. — 16 April.
22. *Reemtsma J.P.* Die Mörder waren unter uns // Süddeutsche Zeitung. — 1996. — 24 August.
23. *Scheit G.* Germans down, Germans up. : Daniel J. Goldhagen und die Erben der willigen Vollstrecker Hitlers // Wir kneten ein KZ. Aufsätze über Deutschlands Standortvorteil bei der Bewältigung der Vergangenheit / Hrsg. W. Schneider. — Hamburg : Konkret, 2000. — S. 126—161.
24. *Schirmacher F.* Hitlers Code // FAZ. — 1996. — 15 April.
25. *Schoeps J.H.* Vom Rufmord zum Massenmord // Die Zeit. — 1996. — 26 April.
26. *Semler C.* Provokateur auf Tour // taz. — 1996. — 7 September.
27. *Ulrich V.* Vertraute Töne // Die Zeit. — 1996. — 14 Juni.
28. *Wehler H.-U.* Wie ein Stachel im Fleisch // Die Zeit. — 25 Mai.
29. *Wippermann W.* Wessen Schuld? : Vom Historikerstreit zur Goldhagen-Kontroverse / W. Wippermann. — Berlin : Elefantpress, 1997. — 142 S.

УДК 7.079(470.45)"19"  
ББК 66.798(2Рос-4Вор)64,1

**ВАЛЬКОВСКИЙ А.В.**

## **ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В ВОЛГОГРАДЕ В 1980—2000-е гг.: ЛИНИИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ<sup>1</sup>**

В статье анализируются линии преемственности и взаимовлияний, выявляются сходные черты, тенденции и закономерности в развитии фестивального движения в Волгограде в течение трех десятилетий на примере фестивалей современного искусства. Выделены основные функции фестивалей на территории.

*Ключевые слова:* фестиваль, фестивальное движение, Волгоград, авангард, современное искусство, экспериментальные художественные практики, «Неопознанное движение», «Банаро», «Кайфедра», «Новое движение», «Видеология», видеоарт, «Субъектив».

Середины 1980-х гг. Волгоград активно заявляет о себе на фестивальной карте России. В статье рассматриваются художественные фестивали, организованные не государственными или муниципальными учреждениями культуры, а представляющие собой частные

инициативы, не находившие государственной поддержки. Они сформировали образ Волгограда как экспериментальной фестивальной территории, представляющей современные художественные тенденции. Большинство экспертов в рамках проведенного социологического исследования отрицают, что фестивальный процесс в Волгограде являлся именно «фестивальным движением», однако мы считаем, что в изучаемый период можно проследить определенные линии преемственности между различными

<sup>1</sup> Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-13-34015).

фестивалями, а также выделить сходные черты и общие тенденции, которые позволяют говорить о существовании волгоградского фестивального движения как целостного социокультурного феномена. Доказательству этого тезиса и будет посвящена настоящая статья.

Первым из серии легендарных волгоградских фестивалей, важных в общероссийском контексте, стал фестиваль «Неопознанное движение» (шесть фестивалей, 1987—1991). Его организатором и идейным вдохновителем стал поэт, режиссер и медиахудожник Сергей Карсаев. Вспоминая о первом фестивале, С. Карсаев объясняет свои мотивы организации «Неопознанного движения» общей бессобытийностью позднесоветской культурной жизни, а также отсутствием любого альтернативного культурного продукта: «Скука в то время в стране царила редкостной густоты и тягучести... Заорганизованность, монотонность, двуличность бытия в позднесоветские времена мертвила все на корню» [7].

«Неопознанное движение» стал не только одним из первых не государственно-официозных фестивалей, но и первым фестивалем, на котором были представлены практически все деятели тогдашней московской и российской авангардной концептуальной сцены и экспериментальной музыки, а также зарубежные художники и коллективы: В. Пономарева, В. Тарасов, В. Чекасин, С. Летов, группа «Среднерусская возвышенность», Д. Пригов, поэты группы «Квас заказан», шумовая группа «Зга», поэты Л. Рубинштейн, В. Коваль и Т. Кибилов, арт-группа «Желтая гора», ансамбль М. Пекарского, И. Соколов, С. Намчылак, «Академия театральные художеств», В. Люди (Швейцария), Л. Купер и режиссер С. Поттер (Великобритания), А. Харт (Германия) и многие другие. Таким образом, фестиваль «Неопознанное движение» был комплексным и позволял встретиться людям, которые занимались разными видами искусства.

В Москве организовывать вечера современного искусства было сложно из-за постоянного контроля со стороны исполнительных органов власти и надзорных инстанций. Столица была закрыта для таких экспериментов: подобные события предназначались для узкого круга знатоков и часто носили подпольный характер. Поэтому неудивительно, что такое положение дел вытесняло музыкантов и художников из Москвы в другие города.

Партийные функционеры в Волгограде мало понимали, что действительно представляет собой фестиваль и кто является его участниками, поэтому от С. Карсаева не требовалось согласования списка участников с начальством. Для него не представляло труда находить площадки для выступлений: директора Домов культуры и других культурных учреждений, скорее, были заинтересованы в выполнении плана, чем в выяснении истинной сути происходящих на площадке мероприятий.

Очевидно, что такой фестиваль мог пройти только в провинциальном городе, где было невозможно получить информацию о московских экспериментальных художественных практиках<sup>2</sup>. В Советском Союзе на тот момент

существовали и другие нестоличные фестивали (в Санкт-Петербурге и Архангельске), но они были по большей части музыкальными. Это позволяет нам охарактеризовать «Неопознанное движение» как первый междисциплинарный фестиваль современного авангардного искусства в СССР.

Логично, что в ситуации отсутствия какой бы то ни было информации о советской неофициальной художественной жизни, волгоградские зрители, посещавшие «Неопознанное движение», не были осведомлены в том продукте, который им предстояло увидеть. Но при общей бессобытийности и отсутствии альтернатив официальным фестивалям с их ориентацией на темы патриотизма, народной культуры и советской эстрады любое мероприятие, которое предлагало хоть какой-то инаковый советской действительности художественный продукт и эстетический опыт, воспринималось жителями города как событие, обязательное к посещению: «Люди приходили не потому, что они хотели приобщиться к культуре, а потому, что кроме этого больше ничего не было, и они оказывались в ситуации серьезного культурного потрясения»<sup>3</sup>.

Главным каналом распространения информации о неофициальных негосударственных фестивалях стало локализованное пространство в центре города, в районе пересечения Аллеи Героев и ул. Советской, которое получило в народной топонимике название «Квадрат»<sup>4</sup>. Организатор фестивалей Ф. Ермолов характеризует «Квадрат» как «коммуникационное месиво» и «фестиваль каждый день»: «Это была территория неформального общения, музицирования, поэтических споров — совершенно стихийных и неорганизованных, грандиозная территория общения, которая сталкивала людей, где обменивались записями, обсуждали вкусы, рождались какие-то творческие идеи. Работающая молодежь приходила туда каждый вечер как на вторую работу. Там жили»<sup>5</sup>. Публика «Квадрата» представляла собой сообщество, все члены которого были знакомы друг с другом и в котором информация распространялась с моментальной скоростью. Это сообщество и составляло основную массу потребителей фестивалей.

«Квадрат» как социокультурный феномен просуществовал примерно до середины 1990-х гг. и, как отмечает участник тех событий Ольга Малкова, его, вероятно, цементировали общий информационный голод и потребность в получении нового эстетического опыта, который,

казалось, что эта часть культуры носила узкий, замкнутый характер. При этом в Москве такого рода фестивалей не происходило, это был единственный в стране фестиваль. В Москве случались периодические вечера современного искусства. И это не заканчивалось ничем хорошим ни для домов культуры, в которых они проходили, ни для директоров этих учреждений. Иногда даже не удавалось провести вечер до конца. Являлись люди в штатском и все быстро заканчивалось. Поэтому для нас было удивительно, что несколько дней подряд это происходит в Волгограде, нас никто не хватает, никуда не сажает. Это было очень ободряющим впечатлением» (записано со слов С. Летова 23.07.2014 г.).

<sup>3</sup> Записано со слов С. Летова 23.07.2014 г.

<sup>4</sup> По разным свидетельствам, можно предположить, что «Квадрат» постоянно перемещался по городу, не покидая пределов центра. «Квадрат» сосредоточивался вокруг немногочисленных кафетериев, возникающих в перестроечное время.

<sup>5</sup> Записано со слов Ф. Ермолова 01.07.2014 г.

<sup>2</sup> «Для меня как для москвича это было своего рода потрясением. Нам

помимо фестивалей, жители города нигде не могли удовлетворить.

С падением «железного занавеса» и появлением альтернативного качественного художественного продукта (литературные переводы, официальные издания ранее запрещенных к публикации текстов, кинопродукция) потребность в подобном рода сообществе, где происходил стихийный обмен информацией, отпала<sup>6</sup>.

«Неопознанное движение» содержательно являлся пространством обмена опытом между художниками и творческой экспериментальной лабораторией, в которой доминировали практики соучастия. По сути, сам фестиваль представлял собой не последовательность отдельных номеров, а длящийся в течение нескольких суток хэппенинг, в рамках которого как участники, так и зрители были активно вовлечены в процесс производства художественного продукта. Эта возможность — беспрецедентная на тот момент на всем позднесоветском пространстве — рождала у участников ощущение сопричастности какому-то грандиозному Событию, которое надолго осталось в памяти всех, кто так или иначе был вовлечен в фестивальное движение. Ощущение спонтанности и представление о фестивале как о «работе-в-движении», пространстве непрерывного творческого процесса прекрасно передает участник «Неопознанного движения», руководитель Театра танца «Заир» и организатор Международного театрального фестиваля «На ветке» Андрей Харахоркин: «Представьте себе, что однажды вы попадаете на необитаемый остров, где царит полная анархия. Ты хочешь зайти и спрашиваешь: “А можно?”, а тебе никто не отвечает: все просто входят и выходят. Ты сначала теряешься, а потом понимаешь, что правил просто не существует, и начинаешь делать не то, что принято, а то, что бы ты хотел делать. Это была импровизация в какой-то сюрреалистической инопланетной жизни»<sup>7</sup>.

Так, во время «Неопознанного движения» драматургия фестиваля определялась самим С. Карсаевым или другими участниками, часто творческие решения не были заранее продуманы и спланированы, а задачи спонтанно формулировались на месте. Такое соучастное вторжение в чужие выступления, как постулировалось С. Карсаевым, необходимо для уничтожения дистанции между сценой и зрительным залом, зрителями как пассивными субъектами и исполнителями как акторами: «Дистанции нет, вот такая была задача. И она очень удачно воплотилась в жизнь. Когда идет выступление какого-нибудь ансамбля, в это время я говорю: “Вы берете картину, снимаете ее со стены, медленно с ней идете на авансцену и выносите за ними, и посмотрим, какой из этого будет эффект”. То есть хэппенинг! Мы такие устраивали неожиданные вещи: ты сейчас выбегаешь, что-то делаешь, мы посмотрим, что из этого выйдет...»<sup>8</sup>. Например, он попросил Театр танца «Заир» поимпровизировать с найденными за сценой

газетами и пустыми рамками. Так родился перформанс, во время которого «заирцы» выходили из-за кулис с газетами во рту и пустыми рамками в руках. Обычным же посетителям полная свобода творческого самовыражения представлялась в фойе площадок, на которых базировался фестиваль: «То, что творилось... вообще никак не контролировалось: выставлялся всяк, кто хотел и с чем хотел... И на нескольких фестивалях народу было невероятное количество, все хотят выступить, там на сцене, тут в холле, в коридоре. Я говорю, выступайте все, кто хочет, и где хотите, на лестницах. Везде кто-то что-то делал. Свободное творчество масс! Это была сумма энергий, коллективное безумие, тотальное буйство! После десятилетий скуки и запретов народ отрывался, как ребятя, оставленная без присмотра»<sup>9</sup> [7].

Подобные практики соучастия, когда размывалась граница между зрителями и исполнителями, мы наблюдаем на примере другого фестиваля 1991 г. — «Банаро», организованном теми инициативными молодыми неформальными музыкантами, которые хотели выступить на «Неопознанном движении», но которые не прошли отбор С. Карсаева по чисто художественным и эстетическим соображениям (см., например, [4]).

Как говорит один из организаторов «Банаро» Алексей Березовой, посетителей фестиваля вдохновляла сама возможность прямого высказывания, которая существовала и на «Неопознанном движении». Собственно, «Банаро», во многом вдохновленный деятельностью С. Карсаева, стал «миниверсией» «Неопознанного движения» для местного панковского сообщества: «Тогда (на фестивале «Банаро». — А.В.) было возможно прямое высказывание. Позитивное. Нечто можно было декларировать. И сам факт этой декларации — он притягивал людей. Он притягивал музыкантов. Какими бы странными и безумными ни были тексты, их можно было произносить со сцены, а сцена еще не растеряла своего магического действия, на нее нельзя было попасть за деньги... Ты можешь делать прямое высказывание, тебе есть, что сказать, и ты имеешь право. Тогда была какая-то общность (может быть, это абберрация дальности, я не знаю), такая общность, что любой к любому мог подойти, о любом спросить. Отсутствие сцены — оно было не физическим, а эмоциональным»<sup>10</sup>.

Перестроечные волгоградские фестивали, овеянные духом абсолютной свободы творческого самовыражения, являлись своеобразными «инкубаторами» по созданию спонтанного художественного продукта, лишенными какой бы то ни было художественной цензуры и запретов. Например, группа волжских авангардистов предложила организаторам «Банаро» устроить перформанс, который сразу же и был реализован в процессе фестиваля.

Конечно, комсомольская пресса не могла не отреагировать на фестивали подобного рода: в большом количестве выходили критические статьи, на страни-

<sup>6</sup> Записано со слов О. Малковой 31.10.2014 г.

<sup>7</sup> Записано со слов А. Харахоркина 07.10.2014 г.

<sup>8</sup> Записано со слов С. Карсаева 01.08.2014 г.

<sup>9</sup> С. Летов также называет «Неопознанное движение» «праздником обещания».

<sup>10</sup> Записано со слов А. Березовой 05.08.2014 г.



Каталог Международного фестиваля Современного танца

цах изданий организовывались дискуссии с попытками осуждения этих мероприятий. Например, описанный перформанс «Заир» с газетами был воспринят прессой как критика передовой печати, а газеты во рту участников были интерпретированы как кляпы во рту народа: «От первой до последней минуты выступления группы С. Карсаева думаешь: что этот “парад” абсурдных звуков и неуклюжих движений означает?.. Как могут взрослые люди тратить так много усилий, времени, всерьез отстаивая вот такое свое “искусство” — непонятно! Людям с больным воображением могут приходить в голову разные странные идеи, но выдавать их воплощение за искусство?» [1]. Как считает А. Харахоркин, «официальная пропаганда захлебнулась: она обязана была среагировать, а как — она не знала»<sup>11</sup>, отсюда мы наблюдаем полное отсутствие в местной прессе какой-либо продуктивной и осознанной критики фестиваля, уступившей место несущественным придиркам (например, по поводу размера стоимости билетов).

Начиная с третьего «Неопознанного движения», когда организация фестиваля перешла под патронаж молодежной организации «АТОМ» и когда появилось стабильное финансирование, а С. Карсаев смог получить большие

концертные площадки в центре города (например, здание Театра музыкальной комедии или Театр эстрады), пресса сменила свою официальную позицию. Продолжая сохранять скептический тон (например, критикуя за излишнюю сексуальность стихотворения волгоградского поэта или упрекая группу «Асфальт» и «Звуки Му» в их недостаточной авангардности и в том, что те «возвращаются на десятилетия назад»), журналисты, тем не менее, сходились во мнении, что «подобные праздники искусства нужны нашему городу» [2].

Безусловно, ранние перестроечные фестивали выполняли несколько важных функций на территории. Во-первых, информационно-образовательную. В условиях отсутствия необходимой научной и популярной литературы, музеев современного искусства зритель мог восполнить на фестивалях пробелы в области истории актуального искусства и понимания современного художественного процесса и контекста. Во-вторых, культурноформирующую — функцию инспирирования творческой активности участников и зрителей.

В 1990-е гг. на волгоградской фестивальной сцене наряду с С. Карсаевым появляется другой сильный менеджер культуры — Маргарита Мойжес, организатор Международного фестиваля современного искусства «Кайфедра» (1991) и нескольких международных фестивалей современного танца.

Фестиваль «Кайфедра» продолжил ориентацию С. Карсаева на создание мультидисциплинарных художественных фестивалей и синкретических действий (были представлены художники, музыканты, танцевальные и театральные коллективы), а также демонстрацию качественного художественного контента. Фестиваль предполагал импровизацию и стал масштабным пятидневным хэппенингом: перформативные сеансы Ингрид Ар (Франция) и Эрнани Кор (Португалия) продолжались в течение всех пяти дней его проведения. Также складывались спонтанные коллаборации участников, в процессе которых создавались новые творческие продукты: например, канадский художник Жоселин Физе, творческая лаборатория движения «Терра мобиле» и французский композитор Жан Воге организовали «танец процесс» — трехдневный перформанс, в котором соединилась музыка, хореография и живопись. Коллаборация с волгоградским поэтом Виктором Пермьяковым и волгоградским музыкантом Владиславом Мишиным произвела на французскую перформансистку Сюзанн Котто неизгладимое впечатление: «Я бы никому не поверила, что меня ждет в Волгограде такое потрясающее приключение, такая изумительная история. Такой душевный подъем я испытала только во время работы с великим Джоном Кейджем. Я никак не ожидала, что это повторится в России, в Волгограде... В аванграде» [8].

В 1991 г. для общественности Волгограда стало очевидно, что «Неопознанное движение» как фестиваль себя исчерпал: создававшийся как полидисциплинарный художественный фестиваль, он замкнулся на чисто музыкальных форматах и утратил былую привлекательность. Следствием такого ограничения стало уменьшение количества зрителей

<sup>11</sup> Записано со слов А. Харахоркина 07.10.2014 г.



и «ощущение вакуума неудовлетворенных ожиданий» [9]. «Кайфедра» же виделась возвращением к первоначальным установкам С. Карсаева и реабилитировала значимость первоначальной идеи «Неопознанного движения». Даже чисто внешне был заметен этот разрыв между полупустым залом Театра эстрады, в котором проводилось шестое «Неопознанное движение» (малое число зрителей особенно контрастировало с множеством профессиональных международных участников), и предельно локализованным и насыщенным событиями и внутренней драматургией пространством Городского детско-юношеского центра, где проходила «Кайфедра». Исчерпанность «Неопознанного движения» стал осознавать и сам С. Карсаев, поклявшийся в телевизионном эфире «убить собственное дитя».

Главный организатор «Кайфедры» М. Мойжес начала свою профессиональную карьеру уже в совершенно иных условиях — в период распада Советского Союза, который, как и переход к капиталистической системе функционирования сферы культуры, остро поставил перед следующими поколениями менеджеров культуры новые задачи — связь с актуальными социокультурными вызовами. Внезапно ресурсы, которые казались легко доступными и неисчерпаемыми, исчезли (площадки, субсидирование, огромное количество энтузиастов, готовых работать на волонтерских началах), что, в свою очередь, привело к закату «Неопознанного движения» и вынудило организаторов искать новые источники финансирования, прибегать к фандрайзингу, а также находить способы оптимизации расходов при организации и проведении фестивалей.

Важным положительным опытом для М. Мойжес стала работа в проектной команде Международного фестиваля современного театра и танца «Новое движение»<sup>12</sup> (1994), охарактеризованного в российской прессе как «грандиозный эксперимент, ставший живым окном в культурную жизнь Запада» [6].

Особенным в этом фестивале оказалось то, что волгоградская публика получила уникальную возможность первой в мире увидеть новые международные постановки: почти все коллективы приехали с премьерными работами — «Театро делле Радичи» (Швейцария), Жоселин Монпети (Канада), «Музик Театр Веркшцц» (Германия), «Театро Нуклео» (Аргентина, Италия), «Перпетуал Моушен» (Великобритания) и многие другие. Как отметила швейцарская балерина Фабьен Берже, «во время работы фестиваля “Новое движение” Волгоград стал одним из центров театрального искусства в Европе» [10]. М. Мойжес стремилась превратить Волгоград в «балетный город» и «один из европейских центров пластического театра» [5]. Важной для ее творческого и профессионального роста стала поездка на фестиваль в Канаде (1995). Она получила полезные навыки формирования кураторской концепции, программы и драматургии фестивалей, со-

ставления маркетинговой стратегии и взаимодействия со СМИ. Таким образом, М. Мойжес одна из первых стала использовать западные технологии фестивального менеджмента и маркетинга на территории Волгограда<sup>13</sup>.

Спонсорская поддержка компании «Филип Моррис» и иностранных некоммерческих организаций (Британский совет, Институт им. Гете в Москве, Французский культурный центр и др.) позволила М. Мойжес в 1997 г. организовать уникальный для России Международный фестиваль современного танца «Танец в XX веке», аналогов которого не существовало не только в России, но и на территории СНГ. Российская государственная политика в области культуры десятилетия отдавала предпочтение традиционным формам танца. В результате российские хореографы и танцоры выпали из международного художественного контекста и оказались в стороне от активного творческого поиска, который вели их коллеги за рубежом. Ликвидировать этот разрыв, недостаток теоретических знаний и опыта для представителей российской танцевальной сцены и стало для М. Мойжес целью фестиваля. Для зрителей же задачей фестиваля было познакомить волгоградцев с историей танца в XX в., а также с достижениями танцевальных школ Европы и Америки.

Фестиваль собрал беспрецедентный состав участников: «Theater am Halleschen Ufer» (Германия), Стивен Петронио (США), Пьетро Паоло Косс (Италия), Пауло Рибейро (Португалия), Бе ван Варк (Германия), «Неоданса» (Венесуэла), Пермский балет Е. Панфилова, Московский кинетический театр А. Пепеляева, Московская школа танцев Н. Огрызкова и многие другие. Для освещения работы фестиваля была задействована не только волгоградская пресса, но также издания Москвы, Санкт-Петербурга, зарубежные журналисты.

Как и предыдущие фестивали, «Танец в XX в.» стал комплексным и включал в себя не только театр и хореографию, но и выставку современной фотографии (П. Дж. Каплан, США). Фестивали М. Мойжес содержали образовательную составляющую, а сам организатор видела себя, прежде всего, в качестве культуртрегера: «Для меня фестиваль всегда носил образовательный характер. У нас при каждом фестивале была научная конференция. И я знала, что у нас в России нет ни переведенных книг, никаких методик разработанных, то есть ничего не было. Поэтому после двух фестивалей — после двух конференций точно — мы издавали сборники научных докладов»<sup>14</sup>.

Фестивали М. Мойжес отличала от предыдущих ориентация, прежде всего, на зрителя<sup>15</sup>. Для нее (как и в последующем для кураторов фестиваля «Видеология») принципиально важной была реакция публики, поэтому на каждом фестивале зрители могли оставлять свое мнение в

<sup>13</sup> Записано со слов М. Мойжес 17.07.2014 г.

<sup>14</sup> Записано со слов М. Мойжес 17.07.2014 г.

<sup>15</sup> Ср.: М. Мойжес: «Это уже по истечении времени я для себя поняла, что я фестивали делала больше для зрителей. Я ориентирована была на зрителя»; А. Харахоркин: «Мы это делали для себя. Даже если бы ни одного человека не пришло, мы бы и не заметили этого. Я даже не могу сказать, сколько было публики реально».

<sup>12</sup> Фестиваль был инициирован Международным центром по сценической пластике и Театральным центром Вячеслава Полунина. Организаторами фестиваля выступили Н. Табачникова, Н. Чернова, В. Ширяев и М. Мойжес в качестве исполнительного директора [3].

специальных опросных листах и голосовать за наиболее понравившиеся коллективы и исполнителей. Эти же листы, в которых зрители оставляли свои контакты, становились важным элементом клиенториентированного маркетинга: в случае организации новых выступлений заинтересованная целевая аудитория информировалась заранее.

В 2000-е гг. в Волгограде у новой генерации инициаторов культурного процесса снова возникает ощущение бессобытийности, отсутствия свежих и вдохновляющих художественных проектов, наблюдается дефицит социокультурной коммуникации<sup>16</sup>, поэтому возникают идеи о возрождении фестиваля «Неопознанное движение». Подобные мысли, скорее, были связаны с представлением о необходимости существования на территории подобного рода фестивалей. В частности, это обсуждалось на проектных образовательных семинарах, организованных Андреем Лисицким, сотрудником Комитета по культуре администрации Волгоградской области. В рамках этих семинаров стало очевидно, что повторение таких фестивалей в новых экономических условиях потребует больших финансовых и организационных ресурсов. От экспертов прозвучала рекомендация создать не комплексный фестиваль, а остановиться на каком-то одном, наименее затратном, виде искусства<sup>17</sup>. И таким видом искусства для нового поколения социокультурных проектировщиков стал видеоарт, не требующий особых организационных усилий и требований к экспонированию контента.

Интерес к этому виду искусства был связан с давней традицией видеоарта на территории: так, С. Карсаев являлся участником кино- и видеofестивалей в Оберхаузене, Франкфурте (Германия), Майями-Бич (США), а на кабельном телевидении «Юг России» Любовь Яхонтова поддерживала создание видеоарта и представляла молодым художникам возможность демонстрировать свои работы в прямом эфире.

Так возник Международный фестиваль аудиовизуальных искусств «Видеология» (2004—2008), который стал проектом группы кураторов: Федора Ермолова, Ильи Пермякова, Николая Демидова, Александра Дудника и Ярослава Хохлова. Вдохновителем фестиваля во многом был А. Лисицкий, который делился с командой технологиями социокультурного проектирования и фандрайзинга, активно помогал группе в оформлении заявок на гранты.

Фестиваль каждый год предлагал жителям города не только сильную кураторскую программу с крепкой концепцией, но и возможность общения с российскими и международными экспертами: С. Летовым, П. Лабазовым, М. Синевым, Е. Святским, А. Сильвестровым, К. Караевой, Псоем Короленко, О. Лопуховой, О. Шишко, Т. Звакхалсом (Нидерланды), А. Джеузой (Италия) и др.

Несмотря на общую ориентацию фестиваля на видеоарт, организаторы имели в качестве ориентира именно «Неопознанное движение», поэтому стремились к комплексности и синкретичности, предлагая художественные

продукты, в которых сочетались бы видеоарт и музыка (неотаперские акции), графическое искусство, а также двухканальные видеоинсталляции.

Еще одной важной составляющей «Видеологии» была установка на создание пространства общения и межличностного обмена как среды смыслообразования: «Ценность фестиваля в том, что он несет в себе потенциал форума... Это коммуникация, в которой возможен прямой контакт и выход на нетривиальные смыслы»<sup>18</sup>. Помимо дополнительных к конкурсным кинопоказам лекций и выступлений после демонстрации каждой программы зрителям была предоставлена возможность дискуссии: друг с другом и с приглашенными экспертами в жюри. Организаторы «Видеологии» как раз и видели свою миссию в восполнении дефицита коммуникации в сфере культуры. Именно этот важный элемент в последующем вдохновит Егора Лагутина на организацию фестиваля фотографии «Субъектив» (2008—2009).

В середине 2000-х гг. у многих начинающих фотографов стала появляться персональная фототехника, а в городе в массовом количестве начали организовываться фотоконкурсы, которые не устраивали Е. Лагутина из-за отсутствия возможности intersубъективных взаимоотношений и профессионального обмена опытом: «Оно (сообщество фотографов. — А.В.) как сообщество не функционировало, внутри сообщества не было общения»<sup>19</sup>. Это привело Е. Лагутина к намерению организовать собственный фестиваль для генерации дискуссионного поля и инспирирования межперсональных взаимодействий в среде фотолюбителей и профессионалов. Фестиваль дал участникам возможность представить свои работы и иметь обратную связь с коллегами и экспертами. Для этой же цели (обмен опытом и получение новых профессиональных навыков и компетенций) были организованы воркшопы и мастер-классы, в которых принимали участие и члены кураторской группы «Видеологии».

На примере описанных фестивалей можно констатировать, что их фундаментом и цементирующей силой являлись отдельные энтузиасты и сильные харизматичные личности, которые создавали вокруг себя крепкие проектные команды, способные без участия органов государственной власти реализовывать свои творческие амбиции. К сожалению, отсутствие официальной поддержки и официального признания постепенно привели к затуханию творческого энтузиазма и оттоку организаторов на другие территории. Так, например, М. Мойжес эмигрировала в Германию, а И. Пермяков — в Великобританию.

В качестве одной из главных миссий фестиваля «Видеология» Ф. Ермолов видел формирование новой генерации художников видеоарта на территории. С этим был связан еще один его проект — «Арт-инкубатор», получивший поддержку Фонда Форда. Он состоял из серии теоретических и практических занятий, в рамках которых все желающие могли обучиться основам операторской работы и видеомонтажа.

<sup>16</sup> Интенция, отмеченная в устной беседе с И. Пермяковым 07.10.2014 г.

<sup>17</sup> Записано со слов Ф. Ермолова 01.07.2014 г.

<sup>18</sup> Записано со слов И. Пермякова 07.10.2014 г.

<sup>19</sup> Записано со слов Е. Лагутина 16.10.2014 г.

После раскола кураторской группы «Видеологии» в конкурсную программу фестиваля (в его организации Ф. Ермолов уже не участвовал) только изредка попадали работы волгоградских художников, но местное сообщество, занимавшееся визуальным творчеством, испытывало острую потребность в презентационной площадке на территории с большим представительством местных участников. Это было связано с тем, что наличие культурного импорта вызвало творческие подвиги. Постепенно возникали новые работы, но в городе отсутствовала возможность для высказывания и качественного творческого роста<sup>20</sup>. Хотя именно этот компонент был принципиально важным в той концепции «Видеологии», которую разрабатывал Ф. Ермолов (на первом фестивале он сделал большую программу, которая была сосредоточена конкретно на Волгограде).

Вследствие сложившейся ситуации в 2008 г. Ф. Ермолов организовал новый фестиваль «Форвард» (2008—2009), который, опять же, был направлен на поддержку членов местного художественного сообщества и преследовал культурноформирующие цели: воспитание в Волгограде новой генерации молодых видеохудожников и развитие их творческих навыков и компетенций.

Анализ фестивального движения в Волгограде в течение трех десятилетий позволяет сделать некоторые выводы.

Большинство художественных фестивалей в Волгограде проектировались их организаторами как синкретичные и междисциплинарные, на которых были бы представлены разнообразные виды искусств. Подобная установка вполне оправдывала себя: взаимовлияние и комплексное использование нескольких художественных медиа часто приводили к появлению многообразного и более привлекательного для публики художественного контента.

Фестивали в Волгограде в изучаемый период плавно эволюционировали в своем представлении о целевой аудитории. Ранние фестивали («Неопознанное движение», «Банаро», «На ветке», «Кайфедра») по большей части организовывались для художников и представляли площадку для спонтанных творческих экспериментов и новых артистических коллабораций, хотя они также активно вовлекали аудиторию в создание художественного продукта. По сути, ранние фестивали представляли собой длящиеся во времени и пространстве хэппенинги, «работы-в-движении», размывавшие границы между зрителем и исполнителем, сценой и зрительным залом. Более поздние фестивали, скорее, напоминали классические по форме показы и концерты, в которых, тем не менее, создавались условия для ликвидации дефицита социокультурной коммуникации, формировалось дискуссионное и критическое поле. В них доминировали информационно-образовательные установки и функции.

Структурообразующим элементом всех фестивалей становится сильная и яркая харизматическая личность, инспирирующая фестивальную активность, а участниками персоналии из круга контактов, знакомых и друзей этой личности. Соответственно, коммуникативная лабильность, способность к спонтанной коммуникации и психологическая гибкость являются определяющими компетенциями организаторов волгоградских фестивалей.

После распада Советского Союза в новых экономических условиях организаторы фестивалей стремятся перейти от стихийного менеджмента к системному и стратегическому маркетингу и управлению фестивалей как социокультурных проектов, активно прибегают к фандрайзингу и поиску грантовой поддержки, зарубежных и отечественных инвестиций.

Фестивали в Волгограде выполняли несколько принципиально важных функций:

- презентационную (образовательную/информационную) — знакомили жителей города с основными концептуальными идеями и тенденциями современного российского и международного художественного процесса, позволяли зрителям получить особый, альтернативный, эстетический опыт для удовлетворения потребностей в небанальном художественном продукте;
- культурноформирующую — ставили целью создание на территории новых художественных произведений и воспитание нового поколения художников, которые смогли бы производить художественный продукт международного уровня, а также формировать пространство культурного диалога, обмена опытом и новых художественных навыков и компетенций;
- коммуникативную — решали задачу создания поля для дискуссий и публичных обсуждений.

#### Список источников

1. Белодворцева Л. Признаки движения // Молодой ленинец. — 1987. — 11 июля. — С. 2.
2. Васильев С. «Квас заказан»: некоторые размышления после фестиваля «Неопознанное движение-3» / С. Васильев, А. Машков // Вечерний Волгоград. — 1988. — 12 ноября. — С. 3.
3. Губайдуллина Е. Политика тела // Культура. — 1994. — 5 ноября. — С. 3.
4. Данилова Т. Манифестация «Банаро» // МИГ. — 1992. — 19 апреля. — С. 6.
5. Данилова Т. Маргарита Мойжес: «Хочу, чтобы Волгоград стал балетным городом» // МИГ. — 1994. — 30 сентября. — С. 1.
6. Епихин М. На горизонте появилось новое и загадочное светило // Молодой. — 1997. — 25 апреля. — С. 4.
7. «Неопознанное движение» [Электронный ресурс]. — URL: <http://vk.com/club50178687> (дата обращения: 13.07.2014).
8. Ремп Я. Бертолетова соль, или Как сжечь Прадо // Молодой ленинец. — 1991. — 16 ноября. — С. 5.
9. Славин М. Фестивальный постскрипtum // Молодой ленинец. — 1991. — 16 ноября. — С. 6.
10. Хрусталева С. В Европе проекты подождут // Вечерний Волгоград. — 1995. — 14 января. — С. 3.

<sup>20</sup> Следует отметить, что кураторы «Видеологии» один раз проводили «Кинофорум молодых авторов». Разовая акция, конечно, не могла удовлетворить запрос на стабильное и повторяющееся мероприятие.

## АВТОРЫ НОМЕРА

**Амельченко Галина Константиновна**, заместитель директора библиотеки ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (Нижегород)  
*E-mail:* amga57@mail.ru

**Вальковский Антон Васильевич**, кандидат философских наук, доцент кафедры философии ФГБОУ ВПО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет»; главный специалист ГАУК ВО «Агентство культурных инициатив» (Волгоград)  
*E-mail:* valkovsky@culture-idea.ru

**Верба Наталья Ивановна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» (Санкт-Петербург)  
*E-mail:* verba.natalia@yandex.ru

**Выбыванец Элеонора Васильевна**, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (Краснодар)  
*E-mail:* elavib@mail.ru

**Гнатик Екатерина Николаевна**, доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов» (Москва)  
*E-mail:* ekaterinagnatik@rambler.ru

**Делокаров Кадырбеч Хаджумарович**, доктор философских наук, профессор кафедры ЮНЕСКО Института государственной службы и управления ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ», заслуженный деятель науки Российской Федерации (Москва)  
*E-mail:* delokarof@mail.ru

**Засурский Иван Иванович**, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой новых медиа и теории коммуникации факультета журналистики ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова» (Москва)  
*E-mail:* zassoursky@gmail.com

**Игнатьева Саргылана Семеновна**, кандидат педагогических наук, профессор, ректор ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (Якутск)  
*E-mail:* ss-ignatieva@mail.ru

**Исаченко Татьяна Александровна**, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Центра по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе ФГБУ «Российская государственная библиотека» (Москва)  
*E-mail:* isachenko33@yandex.ru

**Кауганов Евгений Леонидович**, аспирант Института этнологии и антропологии Российской академии наук (Москва)  
*E-mail:* ekauganov@front.ru

**Ковалев Андрей Борисович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки ФГБОУ ВПО «Академия хорового искусства имени В.С. Попова» (Москва)  
*E-mail:* andrej-kovalev@yandex.ru

**Колягина Наталья Константиновна**, аспирант Института высших гуманитарных исследований ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет», редактор сайта «Уроки истории XXI века» Международного общества «Мемориал» (Москва)  
*E-mail:* darsnk@yandex.ru

**Куклинова Ирина Анатольевна**, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (Санкт-Петербург)  
*E-mail:* i\_kuklinova@mail.ru

**Лебедев Владимир Юрьевич**, доктор философских наук, профессор кафедры социологии ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет» (Тверь)  
*E-mail:* semion.religare@yandex.ru

**Левандовская Елизавета Николаевна**, кандидат философских наук, ассистент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет» (Санкт-Петербург)  
*E-mail:* fasita@mail.ru

**Левшин Кирилл Николаевич**, режиссер, преподаватель актерского мастерства театрально-режиссерского факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», аспирант кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС (Москва)  
*E-mail:* Inamurata@mail.ru

**Лопатина Наталья Викторовна**, заведующая кафедрой библиотековедения и книговедения ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», доктор педагогических наук (Москва)  
*E-mail:* dreitser@rambler.ru

**Морева Ольга Викторовна**, кандидат исторических наук, заведующая сектором отдела редких книг ГАУК СО «Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского» (Екатеринбург)  
*E-mail:* moreva.o.v@yandex.ru

**Петров Владислав Олегович**, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория», заслуженный деятель науки и образования, член-корреспондент Российской академии естественных наук (Астрахань)  
*E-mail:* petrovagk@yandex.ru

**Протасова Людмила Анатольевна**, кандидат физико-математических наук, доцент, заместитель декана общетехнического факультета ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (Нижний Новгород)  
*E-mail:* protasova.l.a@yandex.ru

**Пряхина Анна Валентиновна**, кандидат философских наук, доцент кафедры коммуникационных технологий и связей с общественностью ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный экономический университет» (Санкт-Петербург)  
*E-mail:* avpryakhina@yandex.ru

**Сахно Ирина Михайловна**, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории культуры ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов» (Москва)  
*E-mail:* irinasachno@mail.ru

**Севостьянов Дмитрий Анатольевич**, кандидат медицинских наук, доцент кафедры кадровой политики и управления персоналом ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный аграрный университет» (Новосибирск)  
*E-mail:* dimasev@ngs.ru

**Стародубцев Олег Викторович**, кандидат богословских наук, доцент Московской духовной академии (Сергиев Посад)  
*E-mail:* starodubcev@yandex.ru

**Терешкина Оксана Леонидовна**, соискатель кафедры истории художественной культуры ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет» (Москва)  
*E-mail:* tol241074@yandex.ru

**Федоров Алексей Васильевич**, ассистент Лаборатории междисциплинарных биосоциологических и биофилософских исследований Российского философского общества (Тверь)  
*E-mail:* doctorfedorov100@rambler.ru

**Янутш Ольга Александровна**, кандидат культурологии, доцент и докторант кафедры теории и истории культуры ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» (Санкт-Петербург)  
*E-mail:* yanutsh@gmail.com

**Editorial Council**

**Viktor Fedorov**

*Candidate of Economical Sciences  
(Russian State Library, Moscow)  
Chairman*

**Valentina Dianova**

*Doctor of Philosophical Sciences  
(St. Petersburg State University)*

**Evgeny Dukov**

*Doctor of Philosophical Sciences  
(State Institute of Art Studies, Moscow)*

**Andrey Flier**

*Doctor of Philosophical Sciences  
(Russian Research Institute for Cultural  
and Natural Heritage, Moscow)*

**Andrey Fomenko**

*Doctor of Art Studies  
(Pushkin Leningrad State University)*

**Boris Lyubimov**

*Candidate of Art Studies  
(Schepkin Higher Theatre School  
(Institute), Moscow)*

**Ekaterina Nikonorova**

*Doctor of Philosophical Sciences  
(Russian State Library, Moscow)  
Editor in Chief*

**Kirill Razlogov**

*Doctor of Art Studies  
(Gerasimov All-Russian State University  
of Cinematography, Moscow)*

**Oleg Roumyantsev**

*Doctor of Philosophical Sciences  
(Russian Research Institute for Cultural  
and Natural Heritage, Moscow)*

**Alexander Rubinstein**

*Doctor of Philosophical Sciences  
(Institute of Economics, Moscow)*

**Lara Ryazanova-Clarke**

*PhD in Philology  
(University of Edinburgh, United Kingdom)*

**Alexander Samarin**

*Doctor of Historical Sciences  
(Russian State Library, Moscow)*

**Natalia Sipovskaya**

*Doctor of Art Studies  
(State Institute of Art Studies, Moscow)*

**Evgeny Steiner**

*Doctor of Art Studies  
(NRU «Higher School of Economics»,  
Moscow; University of London,  
United Kingdom)*

**Yuri Vedenin**

*Doctor of Geographical Sciences  
(Russian Research Institute for  
Cultural and Natural Heritage, Moscow)*

**Margarete Vöhringer**

*PhD in Art History  
(Center for Literary and Cultural Research,  
Germany)*

**Vladimir Yegorov**

*Doctor of Philosophical Sciences  
(Russian Presidential Academy of  
National Economy and  
Public Administration, Moscow)*

**Galina Zvereva**

*Doctor of Historical Sciences  
(Russian State University for  
the Humanities, Moscow)*

# 1 CONTEXT

- Levandovskaya E.N., Pryakhina A.V.** On the Concept of Hybridization in the Research of National-Cultural Identity: the Issues and Prospects..... 4
- Sevostyanov D.A.** Inverse Model of Development and the “Linguistic Turn” in Philosophy..... 9
- Gnatik E.N.** Convergent Technologies and the Prospects of Humanity Dehumanization..... 17

# 2 CULTURAL REALITY

- Delokarov K.Kh.** Modeling of Intercultural Dialogue in the Globalization Environment ..... 22
- Lopatina N.V.** Library in the Culture of Information Society ..... 27
- opinion*
- Zasursky I.I.** Public Domain and the Copyright. State Participation and Public Interests in the Information Age ..... 32

# 3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Verba N.I.** “Das Donauweibchen”, “Dneprovskaya Rusalka” and “The Magic Flute”: the Facets of Intertextual and Archetypal ..... 38
- Vybyvanets E.V.** The “Fandango” Ballet by L. Lubovitch in the Light of Mythos-Rituality: the Comprehension Experience..... 44
- Starodubtsev O.V.** Philosophical Ideas of the Romanticism and Russian Ecclesiastical Architecture of the 19<sup>th</sup> Century..... 49

# 4 HERITAGE

- Kuklinova I.A.** Existence of the Term “Museum” in the European Culture of the 18<sup>th</sup> Century ..... 52
- Tereshkina O.L.** West European Art from the Point of View of the Academy of Arts’ Pensioners of the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century (the Problems of Interpretation) ..... 57
- regions*
- Ignatyeva S.S.** Traditional Culture of Modernizational Yakutia: the Problem of Human in the Global Society ..... 62



---

## 5 NAMES. PORTRAITS

- Petrov V.O.** Synthetic Ideas of Giovanni Lorenzo Bernini in the 20<sup>th</sup> Century: to the History and Theory of Performance..... 66
- Lebedev V.Yu., Fedorov A.V.** Creative Work of A.N. Vertinsky in the Context of the “Silver Age” Cultural Epoch as a Laminar Culture..... 72

---

## 6 CHAIR

- Yanutsh O.A.** The “Myths” about Challenges of the Modern Culture in the Researches on Cultural Theory of Education ..... 78
- Levshin K.N.** Features of the Directing Department Studies. Some Exercises for the First Year Acting Training ..... 83
- Kovalev A.B.** Sacred-Musical Work of Authorship: the Genre’s Specifics ..... 89

---

## 7 ORBIS LITTERARUM

- Sakhno I.M.** “Ut Pictura Poesis”: the Poetic and Pictorial Emblem of the Baroque .... 94  
*review*
- “It is Impossible to Liken Solovetsky Island to Mount Athos...”  
[by Isachenko T.A.]..... 101
- Moreva O.V.** Childhood Reading on the Cusp of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries (Basing on the Material of the V.G. Belinsky Yekaterinburg Public Library) ..... 103
- Amelchenko G.K., Protasova L.A.** The “Road to Literature” Project. The Forms of Fiction Literature Promotion in a Technical University ..... 107

---

## 8 JOINT OF TIME

- Kolyagina N.K.** Moscow Memorials to the Heroes of the Great Patriotic War of the Late 1990s — Middle 2000s in the Context of the Soviet and American-European Tradition of War Commemoration ..... 110
- Kauganov E.L.** “The Goldhagen Dispute” and the Reactualization of the Problem of Guilt in the Federal Republic of Germany in 1990s ..... 116
- Valkovsky A.V.** Festival Movement in Volgograd in 1980s — 2000s: the Lineage of Continuity ..... 121
- Authors of the Issue ..... 128
- Contents and Summaries (in English)..... 130
- Information for Authors ..... 147

### Editorial Board

Journal Publishing Department  
Russian State Library

### Editor in Chief

Ekaterina Nikonorova  
*Doctor of Philosophical Sciences*

### Deputy Editor in Chief — Executive Secretary

Ekaterina Shibaeva

### Scientific Advisers

Olga Astafieva  
*Doctor of Philosophical Sciences*

Oleg Khromov  
*Doctor of Art Studies*  
*Academician of the Russian Academy of Arts*

Elena Shamraeva  
*Candidate of Art Studies*

Olga Shlykova  
*Doctor of Cultural Sciences*

### Deputy Head of Journal Publishing Department — Deputy Editor in Chief

Anna Gadzhieva

Editors: *T. Mikhailova, N. Ryzhkova, O. Soldatkina, M. Starykh*

Indexing *A. Adamenko*

Translation & Transliteration: *D. Rudenok, A. Zuev*

Layout design *V. Malofeevsky*

Layout of printed sheets *N. Epifanova*

E-versions *Y. Baranchuk*

Marketing: *N. Alexeeva, A. Kuvshinova*

Advertising & PR *M. Amelina*

*Certificate of the mass information media registration*

**ПМ № 77-16687, date 10.11.2003**

*Published since 2004*

*Founder and Publisher*  
*Russian State Library*

### Address

*Journal Publishing Department*  
*Russia, 119019, Moscow,*  
*Vozdvizhenka, 3/5*  
*Tel./fax: +7 (495) 695-94-82*  
*E-mail: observatoria@rsl.ru*  
*http://observatoria.rsl.ru/en/*

*Any reprinting of the published materials shall be agreed with the Editorial Board; any use of the published texts is to be accompanied by the reference to the “Observatory of Culture” journal.*

*Subscription available via “Pressa Rossii” Joint Catalogue (index 12141)*  
**ISSN 2072-3156**

## CONTEXT

**Levandovskaya E.N., Pryakhina A.V.** On the Concept of Hybridization in the Research of National-Cultural Identity: the Issues and Prospects

### Abstract

Culture or Ethnicity (being usually heterogeneous) are the subject of a practical action, such as classification and categorization of Others or through Others, or existing cognitive systems (the denoted and perceived principles of the social world). These scientific problems can be attributed to the national-cultural prerequisites for the realization of intercultural communication and the phenomenon of hybridization. The dynamically developing process of transformation of contemporary states (from national to polycultural-national) is a subject of interdisciplinary discussions. The existence of ethno-social problems, misunderstanding, alienation, intolerance (racism, xenophobia, etc.), conflicts and violence (nazism, fascism, national-socialism, totalitarianism) testifies to the destruction of past strategies of formation of the conceptions of national identity, cultural integrity and intercultural communication. It is necessary to invent some new theoretical basis to the multi-ethno-cultural practices appearing in the multicultural globalization environment.

### Key words

Culture, Intercultural Communication, Ethnicity, Society, National-Cultural Identity, Categorization of Others, Hybridization, Globalization.

### References

1. Bakhtin M. *Rechevye zhanry i drugie pozdnie sochineniya*. Moscow, 1986, pp. 250—296.
2. Bauman Z. Vom Pilger zum Touristen, *Das Argument*, 1994, vol. 205, pp. 389—408.
3. Bhabha H. Culture's in-between, *Questions of Cultural Identity*. London, SAGE, 2008, pp. 53—60.
4. Clifford J. Kulturen auf der Reise, *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt am Main, 1999, pp. 476—513.
5. Friedman J. Global Crisis, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarreling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnic and Nationals in an Era of De-hegemonisation, *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and Politics of Anti-Racism*. London, 1997, pp. 70—89.
6. Hannerz U. "Kultur" in einer vernetzten Wel. Zur Revision eines ethnologischen Begriffs, *Kulturen — Identitäten — Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie*. Berlin, Akademie Verlag, 1995, pp. 64—84.
7. Kien Nghi Ha. Ethnizität, Differenz und Hybridität in der Migration. Eine postkoloniale Perspektive, *PROKLA 120*, 2000, vol. 30, no. 3, pp. 377—398.

\* Транслитерация списков источников выполнена в соответствии со стандартом BSI, библиографическое оформление в соответствии со стандартом Гарвард+.

Transliteration of the References is done in accordance with the BSI Standard; References are presented in accordance with the Harvard reference system.

8. Löfgren O. Leben im Transit? Identitäten und Territorialitäten in historischer Perspektive, *Historische Anthropologie*, 1995, vol. 3, no. 3, pp. 249—263.

9. Nederveen Pieterse J. Globale/lokale Melange. Globalisierung und Kultur — Drei Paradigmen, *Gegen-Rassismen: Konstruktionen — Interaktionen — Interventionen*. Hamburg, Berlin, 1999, pp. 167—185.

10. Rademacher C. Ein "Liebeslied für Bastarde"? *Spiel ohne Grenzen? Ambivalenzen der Globalisierung*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1999, pp. 255—269.

11. Reckwitz A. Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms, *Weilerswist: Velbrück Wissenschaft*, 2006, pp. 705—728.

12. Römheld R. Europäisierung als Transnationalisierung, *Anthropolitan*, 2000, no. 8, pp. 15—27.

13. Schöning-Kalender C. Textile Grenzziehungen. Symbolische Diskurse zum Kopftuch als Symbol, *Zwischen den Kulturen — zwischen den Geschlechtern. Kulturkontakte und Genderkonstrukte*. Münster, New York, München, Berlin, Waxmann, 2000, pp. 187—199.

14. Terkessidis M. Globale Kultur in Deutschland oder Wie unterdrückte Frauen und Kriminelle die Hybridität retten, *Kultur — Medien — Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen, Wiesbaden, 1999, pp. 23—38.

**Sevostyanov D.A.** Inverse Model of Development and the "Linguistic Turn" in Philosophy

### Abstract

The article analyzes the essence of the so-called "Linguistic Turn" in philosophy. The "Linguistic Turn" is considered in the context of the original model of evolutionary development. This model of development is based on the conception of inverse relations (internal contradictions), their development and resolution. During the progressive development of humanity, a series of revolutionary leaps (aromorphoses) takes place, one of them is being observed at the present time. Within those leaps, the accumulated systemic contradictions (inversions) are eliminated, but the prerequisites for new contradictions are created. The article demonstrates that the current stage of humanity development has been depicted and anticipated in the "Linguistic Turn".

### Key words

Hierarchical System, Inversion, Evolutionary Development, Aromorphosis, the "Linguistic Turn", Extrasomatic Evolution.

### References

1. Arnauld A., Nicole P. *Logika, ili Iskusstvo myslit'* [La Logique ou l'art de penser]. Moscow, Nauka Publ., 1991, 414 p.
2. Batishchev G.S. *Protivorechie kak kategoriya dialekticheskoi logiki*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1963, 120 p.
3. Bernshtein N.A. *Fiziologiya dvizhenii i aktivnost'*. Moscow, Nauka Publ., 1990, 494 p.
4. Wittgenstein L. *Golubaya i korichnevaya knigi: predvaritel'nye materialy k "Filosofskim issledovaniyam"* [Blue and Brown Books. Preliminary Studies for the "Philosophi-



cal Investigations”]. Novosibirsk, Sibirskoe universitetskoe izdatel'stvo Publ., 2008, 256 p.

5. Humboldt W. von. *Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu*. Moscow, OAO IG “Progress” Publ., 2000, 400 p.

6. Gurevich P.S. Fenomen deantropologizatsii cheloveka. *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2009, no. 3, pp. 19—31.

7. Deschamps L.M. *Istina, ili Istinnaya sistema* [Vrai système]. Moscow, Mysl' Publ., 1973, 532 p.

8. Cassirer E. *Filosofiya simbolicheskikh form* Vol. 1, Yazyk [Philosophie der symbolischen Formen, Band 1, Die Sprache]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2002, 272 p.

9. Lévi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Anthropologie structurale]. Moscow, EKSMO-Press, 2001, 512 p.

10. Lenk H. *Razmyshleniya o sovremennoi tekhnike*. Moscow, Aspekt Press, 1996, 183 p.

11. Markov B.V. *Znaki bytiya*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, 567 p.

12. Marx K. Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844 (in Russ.), *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 42. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoi literatury, 1974, pp. 41—174.

13. Maturana H., Varela F.J. *Drevo poznaniya* [El Arbol del Conocimiento: Las Bases Biológicas del Conocer Humano]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001, pp. 182—207.

14. Nikolin V.V. *Mashinnost' kak vseobshchii printsip vosproizvodstva: Ontologicheskii aspekt (ontologicheskii aspekt ekspansii mashiny v nemashinnye sfery bytiya)*, Doct. diss. Omsk, Omsk State Pedagogical University Publ., 2002, 32 p.

15. Orudzhev Z.M. *Priroda cheloveka i smysl istorii*. Moscow, “LIBROKOM” Publ., 2009, 448 p.

16. Plato, Kratylos, *Collected Works*, vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 661—662.

17. Stepin V.S. Klassika, neklassika, postneklassika: kriterii razlicheniya. *Postneklassika: filosofiya, nauka, kul'tura*. St. Petersburg, Mir Publ., 2009, pp. 249—295.

18. Barnes J. *Truth, etc. Six Lectures on Ancient Logic*. Oxford, Clarendon Press, 2007, p. 204.

19. Jameson F. *Postmodernism and Consumer Society*. Available at: [http://art.usc.edu/sites/default/files/Jameson\\_Postmodernism\\_and\\_Consumer\\_Society.pdf](http://art.usc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf) (accessed 24.08.2014).

20. Koopman C. Rorty's Linguistic Turn: Why (More Than) Language Matters to Philosophy. *Contemporary Pragmatism*, vol. 8, no. 1, pp. 61—84.

21. Peregrin J. Linguistics and Philosophy. *Theoretical Linguistic*, 1998, no. 25, pp. 245—264.

22. Rorty R.M. (ed.). *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992, 407 p.

23. Szubka T. Richard Rorty and the Analytic Tradition: Radical Break or Partial Continuity? *Diametros*, no. 25, pp. 146—158.

24. Watzka H. Did Wittgenstein ever take the Linguistic Turn? *Revista Portuguesa de Filosofia* 58, 2002, pp. 549—568.

**Gnatik E.N.** Convergent Technologies and the Prospects of Humanity Dehumanization

#### Abstract

The article is devoted to the human values transformation driven by the convergent technologies. Those technologies

can open the door to change the human consciousness on organic or neurobiological plane and can stimulate the development of ways to overcome the boundaries of human capabilities and of methods of purposeful modification of the biological human nature. The problem of new military technologies application is particularly underlined and analyzed in the article.

#### Key words

NBIC-convergent Technologies, Post-human, Military Technologies, “the Ultimate Soldier”, Personality Manipulation, Cultural and Moral Values.

#### References

1. *Budushchie ugrozy chelovechestvu i Rossii. Materialy nauchnogo seminara*, ed. 4. Moscow, Nauchnyi ekspert Publ., 2009, p. 69.

2. Gadzhiev K.S. Razmyshleniya o totalizatsii voiny: politiko-filosofskii aspekt, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2007, No 8, pp. 3—22.

3. Gorokhov V.G. Nanoetika: znachenie nauchnoi, tekhnicheskoi i khozyaistvennoi etiki v sovremennom obshchestve, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2008, No 10, pp. 33—49.

4. Dubrovskii D.I. Priroda cheloveka i sotsial'nye protsessy, *Soznanie, mozg, iskusstvennyi intellect*, coll. of articles. Moscow, 2007, pp. 254—255.

5. Kaufman D. Interpretatsiya psikhicheskoi “normy” i kontrol' nad nei: psikhiatriya v usloviyakh Pervoi mirovoi voiny i Veimarskoi respublikii, *Bolezn' i zdorov'e: novye podkhody k istorii meditsiny* [Disease and Health: New Approaches to the History of Medicine]. St. Petersburg, Evropeiskii universitet v Sankt-Peterburge Publ., Aleteiya Publ., 2008, pp. 232—233.

6. Malinetskii G.G. Matematicheskaya istoriya, strategicheskie riski i ogranicheniya istoricheskogo prognoza, “Globalistika — 2009: puti vykhoda iz global'nogo krizisa i modeli novogo miroostroistva”, materials of the scientific congress in 2 vol., vol. 2. Moscow, MAKSPress, 2009, p. 414.

7. Fukuyama F. *Nashe postchelovecheskoe budushchee: Posledstviya biotekhnologicheskoi revolyutsii*. Moscow, 2004, p. 22.

8. Chertishchev A.V. Massovoe politicheskoe soznanie russkogo naroda i ego armii v nachale veka: sushchnost', natsional'nye osobennosti, *Bezopasnost. Evrazii* [Security of Eurasia], 2006, no. 2, p. 439.

9. Hennen L., Grunwald R., Revermann CH., Sauter A. *Einsichten und Eingriffe in das Gehirn. Die Herausforderung der Gesellschaft durch die Neurowissenschaften*. Berlin, 2008, pp. 135—136.

10. Klass L. *Toward a More Natural Science: Biology and Human Affairs*. New York, 1985, p. 35.

11. Leed E. *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*. Cambridge, 1979, pp. 163—192.

12. Paschen H., Coenen Chr., Fleischer T. u. a. *Nanotechnologie. Forschung, Entwicklung, Anwendung*. Berlin; Heidelberg, New York, 2004, pp. 110—111.

13. *The National Nanotechnology Initiative Strategic Plan*, Arlington (USA) : National Science and Technology Council, December 2007. Available at: [http://www.nano.gov/sites/default/files/pub\\_resource/nni\\_strategic\\_plan\\_2007.pdf](http://www.nano.gov/sites/default/files/pub_resource/nni_strategic_plan_2007.pdf) (accessed 06.10.2015).

## II. CULTURAL REALITY

**Delokarov K.Kh.** Modeling of Intercultural Dialogue in the Globalization Environment

### Abstract

The article throws light on the problem of conceptualization of the intercultural dialogue as a subject of modeling in the social-humanitarian knowledge. The author shows the possibilities to substantiate methodologically the importance of intercultural dialogue for the future of civilization, analyzes the factors affecting the processes of cultures interaction, actualizing the scientific research of new models aimed to reduce the tension and to create favorable conditions for development.

### Key words

Culture, Globalization, Intercultural Dialogue, Models and Modeling, Scientific Knowledge.

### References

1. Astafyeva O.N. Vzaimodeistvie kul'tur: modeli i smysly. *Vzaimodeistvie kul'tur v usloviyakh globalizatsii*. Moscow, Kanon + ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2010, pp. 136—144.
2. Astafyeva O.N. Vremya antimanifesta mul'tikul'turalizma ili konkurentsii al'ternativnykh modelei? [Times of Multiculturalism Anti-Manifesto or Competition of Alternative Models?]. *Dialog kul'tur v usloviyakh globalizatsii. XII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya, 17—18 maya 2012 g.* [Dialogue of Cultures under Globalization. Proc. of the 12th International Likhachov Scientific Conference, May 17—18, 2012]. St. Petersburg, SPbUHSS Publ., 2012, pp. 253—255.
3. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow, 1986, 444 p.
4. Bibler V.S. *Ot naukoucheniya — k logike kul'tury. Dva filosofskikh vvedeniya v dvadtsat' pervyi vek*. Moscow, 1991, 412 p.
5. Giddens A. *Uskol'zayushchii mir* [Runaway world]. Moscow, Ves' mir Publ., 2004, 116 p.
6. Kant I. Otvet na vopros: chto takoe Prosveshchenie? (1784) [Was ist Aufklärung?], *Compilation of Works in 8 vol.* Moscow, Choro Publ., 1994, vol. 8, pp. 29—37.
7. Locke J. Opyt veroterpimosti. (1667) [Essay Concerning Toleration]. *Compilation of Works in 3 vol.* Moscow, Mysl' Publ., 1988, vol. 3, p. 66—90.
8. Guseinov A.A., Nikol'skii S.A., Stepanova G.B. (eds.). *Filosofiya v dialoge kul'tur. Vsemirnyi den' filosofii (Moskva-Sankt-Peterburg, 16—19 noyabrya 2009 goda). Materialy* [Proc. of the conf. Philosophy in the dialogue of Cultures]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2010, 1302 p.
9. Fukuyama F. *Konets istorii i poslednii chelovek* [The End of History and the Last Man]. Moscow, AST, Ermak Publ., 2004, 588 p.
10. Habermas J. *Moral'noe soznanie i kommunikativnoe deistvie* [Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln], St. Petersburg, 2009, 380 p.
11. Heidegger M. Pis'mo o gumanizme [Brief über den "Humanismus"]. *Vremya i bytie. Stat'i i vystupleniya* [Sein und Zeit]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007, pp. 266—305.
12. Huntington S.P. *Stolknovenie tsivilizatsii* [The Clash of Civilizations]. Moscow, St. Petersburg, AST Publ., 2003, 603 p.
13. Shtoff V.A. *Modelirovanie i filosofiya*. Moscow, Leningrad, 1966, 302 p.

**Lopatina N.V.** Library in the Culture of Information Society

### Abstract

The article deals with the transformations of social institution of library in the information society. High emphasis is placed here on social and humanitarian changes. Formal and informal aspects of social relations as well as the role and status of a librarian are identified. The article considers the compliance between formal legal regulations and informal socio-cultural norms, between actual practices and formal and informal norms. It examines explicit and implicit functions of a library, the conflict between traditional structures and new institutional norms. Roles of a librarian and a reader in the process are revealed.

### Key words

Library, Library Science, Sociology, Theoretical and Sociological Approach in LIS, Culture of Information Society, Formal Norms in Librarianship, Informal Norms in Librarianship, Library Functions, Library in Social Conflicts, Institutional Norms, Social Anomie of Library.

### References

1. Alexander J.C. *Smysly sotsial'noi zhizni: kul'tursotsiologiya* [The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology]. Moscow, Praksis Publ., 2013, 630 p.
2. Veblen T. *Teoriya prazdnogo klassa* [The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions]. Moscow, 1984, 368 p.
3. Giddens A. *Sotsiologiya* [Sociology]. Moscow, Editorial URSS Publ., 1999, 704 p.
4. Zaslavskaya T.I. *Sovremennoe rossiiskoe obshchestvo: sotsial'nye mekhanizm transformatsii*. Moscow, Delo Publ., 2004, 400 p.
5. Lopatina N.V., Sladkova O.B. Sotsial'nyi i antropologicheskii kontekst informatizatsii sovremennoi sotsiokul'turnoi sredy, *Vestnik MGUKI* [The Bulletin of the Moscow state University of culture and arts], 2011, no. 1, pp. 154—159.
6. Lopatina N.V. *Upravlenie informatizatsiei: teoretiko-sotsiologicheskii podkhod*. Moscow, 2006, 236 p.
7. Merton R.K. Yavnye i latentnye funktsii [Manifest and Latent Functions]. *Amerikanskaya sotsiologicheskaya mysl'*. Moscow, 1994, pp. 207—246.
8. Slyadneva N.A. Informatsionno-kreativnyi tsikl kak uslovie antikrizisnogo razvitiya sotsiuma, *Uchenye zapiski*, vol. 23. Moscow, Moscow state University of culture and arts Publ., 2001, pp. 5—25.
9. Ursul A.D. *Put' v noosferu: kontseptsiya vyzhivaniya i ustoiichivogo razvitiya chelovechestva*. Moscow, Luch Publ., 1993, 275 p.
10. Shreider Yu.A. Zakon Lotmana v kul'turologii. *Informatsionnoe obshchestvo: kul'turologicheskie aspekty i problem*. Krasnodar, 1997, pp. 29—30.
11. Sztompka P. *Sotsiologiya: analiz sovremennogo obshchestva* [Sociologia. Analiza społeczeństwa]. Moscow, Logos Publ., 2005, 664 p.
12. Yadov V.A. *Sovremennaya sotsiologicheskaya teoriya kak kontseptual'naya baza issledovaniy rossiiskikh transformatsii*. St. Petersburg, 2009, 138 p.

## opinion

**Zasursky I.I.** Public Domain and the Copyright. State Participation and Public Interests in the Information Age

### Abstract

The article presents a review of development of the copyright system and brings up the issue of public domain. The role of state is considered to be in dissemination, conservation and augmentation of cultural values, knowledge and information. Currently, the attempts to protect intellectual property and interests of the industry in Russia jeopardize the public access to the objects of public cultural heritage. The author suggests 10 steps necessary to develop the public domain in the field of culture and science and to transform the current copyright standards.

### Key words

Copyright, Public Domain, the Berne Convention, On-line Regulation, Civil Law, Criminal Law.

### References

1. Novykh SOPA i PIPA ne budet: v Kongresse SShA ne sibirayutsya obsuzhdat' surovye antipiratskie zakony, *Tekhnologii* [Technologies], 25.12.2012. Available at: <http://hitech.newsru.ru/article/25dec2012/nosopapipa> (accessed 01.10.2015).
2. *Ugolovnyi kodeks Rossiiskoi Federatsii (UK RF)* [Russian Federation Criminal Code]. Available at: <http://www.consultant.ru/popular/ukrf/> (accessed 01.10.2015).
3. *Federal'nyi zakon "O Muzeinom fonde Rossiiskoi Federatsii i muzeyakh v Rossiiskoi Federatsii"* [The Federal Law "On the Museum Fund and museums of the Russian Federation"]. Available at: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_10496/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/) (accessed 01.10.2015).
4. *Federal'nyi zakon "Ob obyazatel'nom ekzempl'yare dokumentov"* [The Federal Law "On legal deposit copy"]. Available at: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_5437/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5437/) (accessed 01.10.2015).
5. *Federal'nyi zakon Rossiiskoi Federatsii "O vvedenii v deystvie chasti chetvertoi Grazhdanskogo kodeksa Rossiiskoi Federatsii"*, *Rossiiskaya gazeta*, 22.12.2006. Available at: <http://www.rg.ru/2006/12/22/kodeks-vvedenie-dok.html> (accessed 01.10.2015).
6. *Copyright Act 1709*. Available at: [http://en.wikisource.org/wiki/Copyright\\_Act\\_1709](http://en.wikisource.org/wiki/Copyright_Act_1709) (accessed 01.10.2015).
7. Heald P.J. How Copyright Keeps Works Disappeared, *Social Science Research Network*. Available at: [http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2290181](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2290181) (accessed 01.10.2015).

## III. IN THE SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

**Verba N.I.** "Das Donauweibchen", "Dneprovskaya Rusalka" and "The Magic Flute": the Facets of Intertextual and Archetypal

### Abstract

The article is devoted to consideration of the ways of musical realization of the archetypal images in the operas "Das Donauweibchen", "Dneprovskaya Rusalka" and "The Magic Flute". The analysis lays an emphasis on the following aspects: the dramaturgy, orchestration, general compositional principles, ideological and semantic constants of the operas, their intonation sphere, and peculiarities of the characters' musical and verbal portraits.

The comparison of the main heroes' characteristics in the operas by F. Kauer, S.I. Davydov and W.A. Mozart allows to draw a conclusion that the developed intertextual connections between these works are caused by the studied images' archetypicalness.

### Key words

Opera, Archetypal Images, Intertextual Connections.

### References

1. Bol'shakova A.Yu. Arkhetip, mif i pamyat' literatury, *Arkhetipy, mifologemy, simvoly v khudozhestvennoi kartine mira pisatelya. Proc. of intern. sci. conf.* 19—24.04.2010. Astrakhan, Astrakhan University Press, 2010, pp. 7—14.
2. Borisova N.A. *Liricheskaya drama A.S. Pushkina o Rusalke. Istochniki, tvorcheskaya istoriya, poetika*. Arzamas, Arzamas state pedagogical institute Press, 2007, 196 p.
3. Verba N.I. K probleme peresecheniya arkhetipov syuzhetov o morskikh devakh s mirovozzrencheskimi konstantami epokhi romantizma [To the problem of archetypes crossing of the plots about the sea maidens with the world-outlook on romanticism], *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Terra Humana], 2012, no. 2, pp. 124—128.
4. Verba N.I. K probleme transformatsii sistemy arkhetipov syuzhetov o morskikh devakh v kul'ture 19 veka (na primere dramy "Rusalka" A.S. Pushkina) [To the problem of the archetype system transformation of the plots about the sea maidens in the culture of the 19<sup>th</sup> century (based on the drama "Rusalka" by Pushkin)], *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Terra Humana], 2012, no. 3, pp. 113—117.
5. Verba N.I. Mifologema svad'by v "Rusalka" A.S. Dargomyzhskogo: k voprosu o smyslovom orientire finala opery [The Mythologem of the Wedding in "The Russalka" A.S. Dargomyzhsky: to the Question about the Semantic Landmark in the Final of the Opera], *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Terra Humana], 2012, no. 4, pp. 207—211.
6. Verba N.I. O pretvorenii "rusaloch'ei tematiki" v kul'ture epokhi romantizma, *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh*, vol. 5. St. Petersburg, Asterion Publ., 2010, pp. 27—32.
7. Verba N.I. Syuzhety o morskikh devakh v kul'ture romantizma: k probleme arkhetipov, *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh*, vol. 5. St. Petersburg, Asterion Publ., 2010, p. 32.
8. Verba N.I. Tetralogiya "Dneprovskaya Rusalka" v kontekste "rusaloch'ikh" oper 19 veka: k probleme arkhetipichnosti obrazov, *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh*, vol. 10. St. Petersburg, Asterion Publ., 2015, pp. 27—54.
9. Krasnopol'ski N. (ed.). *Dneprovskaya rusalka: opera komicheskaya v trekh deistviyakh: part 2*. St. Petersburg, Teatral'naya tipografiya Publ., 1805, 152 p.
10. Kozlov A.S. Kollektivnoe bessoznatel'noe, *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie (Strany Zapadnoi Evropy i SShA): kontseptsii, shkoly, terminy*. Moscow, Intrada Publ., 1996, pp. 210—221.
11. Markov V. Literatura i mif: problema arkhetipov (k postanovke voprosa), *Tynyanovskii sbornik. IV Tynyanovskie chteniya*. Riga, Zinātne, 1990, pp. 140—146.
12. Meletinskii E.M. *Poetika mifa*. Moscow, Vostochnaya literatura RAS, 1995, 408 p.
13. Mozart W.A. *Vol'shebnaya fleita* [Die Zauberflöte]. Moscow, Muzyka, 1982, 222 p.

14. Kauer F. *Rusalka*, part 1. St. Petersburg, Moscow, u Petsa; u Lengol'da, 44 p.
15. Kauer F. *Rusalka*, part 2. St. Petersburg, Moscow, u Petsa; u Lengol'da, 64 p.
16. *Rusalka*, part 4. St. Petersburg, Teatral'naya tipografiya, 1807, 139 p.
17. Jung C.G. *Arkhetip i simvol*. Moscow, Renessans, 1991, 299 p.
18. Kauer F. *Das Donauweibchen: komisch-romantische Oper*, vollständig in 3 Theilen. Leipzig, Ph. Reclam jun, s.a., 106 p.

**Vybyvanets E.V.** The “Fandango” Ballet by L. Lubovitch in the Light of Mythos-Rituality: the Comprehension Experience

#### Abstract

The article analyzes the dependence of the musical composition by M. Ravel's ideological and imaginative interpretation on the contemporary context. For the first time ever, a substantial interpretation of the “Fandango” ballet is given in two different perspectives — theatrical-scenic and ritual. The author makes an attempt to reveal the complex of semantic meanings of musical, dance-plastic and scenographic texts of the ballet. As a result of intersection of the above mentioned semantic meanings, the whole artistic meaning comes to light.

#### Key words

Ballet, Rituality, Symbolism, Cosmogonic Myths, Wedding Ritualism.

#### References

1. Béjart M. *Mgnovenie v zhizni drugogo: memuary* [Un Instant dans la vie d'autrui: mémoires]. Moscow, Izdanie Publ., 1989, 238 p.
2. Beilis V.A. Teoriya rituala v trudakh Viktora Ternera, *Turner V. Simvol i ritual*. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva “Nauka” Publ. 1983, pp. 7—31.
3. Vybyvanets E.V. Kakim uvidel M. Béjart “Boléro”, M. Ravela: k voprosu o metodakh vizualizatsii muzykal'noi klassiki [What M. Béjart saw “Boléro” by M. Ravel: to the question the methods of visualization classical music], *Aspectus : Mezhdunarodnyi nauchnyi zhurnal* [Aspectus : The International Scientific Journal], 2014, no. 3, pp. 15—28.
4. Gennep A. van. *Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov* [Les rites de passage. Étude systématique]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN Publ., 1999, 198 p.
5. Denisov A.V. *Antichnyi mir v opere pervoi poloviny 20 veka*. St. Petersburg, A. I. Herzen State Pedagogical University of Russia Publ., 2006, 233 p.
6. Erasov B.S. Obychai, *Kul'turologiya. 20 vek*. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1997, 630 p.
7. Karmin A.S. *Kul'turologiya*. St. Petersburg, Lan', 2004, 928 p.
8. Kozlov V.V., Girshon A.E., Veremeenko N.I. *Integrativnaya tantseval'no-dvigatel'naya terapiya*. St. Petersburg, Rech' Publ., 2006, 286 p.
9. Koroleva E.A. *Rannie formy tantsa*. Chişinău, Ştiinţa, 1977, 215 p.
10. Kuznetsova H.S. Spektr tsennostei pamyatnika arkhitektury [Range of Values of Architectural Monument], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 1, p. 63.
11. Leach E. *Kul'tura i kommunikatsiya. Logika vzaimosvyazi simvolov* [Culture and Communication. The Logic by Which

Symbols are Connected]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN Publ., 2001, pp. 55—58.

12. Keldysh Yu. V. (ed.). *Muzykal'naya entsiklopediya*, vol. 5. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981, 1056 p.
13. *Tanets kak terapiya. Svobodnoe dvizhenie*. Interview s A. Girshonom. Available at: <http://meditation-portal.com/tanec-kak-terapiya-svobodnoe-dvizhenie-intervyu-s-agirshonom/> (accessed 15.09.2015).
14. Toporov V.N. O rituale. Vvedenie v problematiku, *Arkhaischeskii ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh*. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 7—60.
15. Turner V. *Simvol i ritual*. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva “Nauka” Publ., 1983, 277 p.
16. Furs V.N. Ritual, *Noveishii filosofskii slovar'* [The Newest Philosophical Dictionary]. Minsk, Knizhnyi Dom Publ., 2003, p. 329.
17. Khudekov S.N. *Vseobshchaya istoriya tantsa*. Moscow, Eksmo Publ., 2010, 608 p.
18. Eliade M. *Tainye obshchestva. Obryady initsiatsii i posvyashcheniya* [Birth and rebirth]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999, 356 p.

**Starodubtsev O.V.** Philosophical Ideas of the Romanticism and Russian Ecclesiastical Architecture of the 19<sup>th</sup> Century

#### Abstract

The article considers philosophical views of the Romanticism regarding the Russian ecclesiastical architecture of the 19<sup>th</sup> century. Resting upon some paradigmatic architectural research, the author demonstrates principal features of the ecclesiastical architecture evolution in particular, to which it is sometimes impossible to apply common for the architecture of the 19<sup>th</sup> century in general rules and regularities. Among other things, the following thesis is proposed: the Romanticism is not the first stage of the Eclecticism but a natural continuation of the Classicism. Moreover, in the ecclesiastical architecture, unlike in the secular one, the ideas of Romanticism were relevant in quite different historical periods.

#### Key words

The Romanticism, Ecclesiastical Architecture, Church, 19<sup>th</sup> century.

#### References

1. *Vsemirnaya entsiklopediya. Filosofiya*. Moscow, AST Publ., 2001, 1311 p.
2. Gusakova V.O. *Viktor Vasnetsov i religiozno-natsional'noe napravlenie v russkoi zhivopisi kontsa 19 — nachala 20 veka*. St. Petersburg, 2008, 192 p.
3. Devyatova I.F., Revzin G.I. Kazanskiy sobor A.V. Voronikhina kak fenomen romanticheskoi kul'tury, *Arkhitektura v istorii russkoi kul'tury*. Moscow, 1996, 257 p.
4. Kirichenko E.I. *Arkhitekturnye teorii 19 veka v Rossii*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 345 p.
5. Kirichenko E.I. Romantizm i istorizm v russkoi arkhitekture 19 veka (k voprosu o dvukh fazakh razvitiya eklektiki), *Arkhitekturnoe nasledie*, vol. 36, Russkaya arkhitektura. Moscow, Stroizdat Publ., 1988, 255 p.
6. Tikhomirov N.Ya. Ivanov V.N. *Moskovskii Krem'l'. Istoriya arkhitektury*. Moscow, Stroizdat Publ., 1966, 256 p.
7. Fedorov A. *Tserkovnoe iskusstvo kak prostranstvenno-izobrazitel'nyi kompleks*. St. Petersburg, Satis Publ., 2007, 223 p.

8. Shchenkov A.S. *Arkhitektura russkogo pravoslavnogo khrama*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2013, 528 p.

#### IV. HERITAGE

**Kuklinova I.A.** Existence of the Term “Museum” in the European Culture of the 18<sup>th</sup> Century

##### Abstract

The article raises the question of ambiguity of the term “museum” in the European culture in the Modern Age. The analyzed material shows that the comprehension of museum in the 18<sup>th</sup> century was significantly affected by the interpretation which dates back to the ancient prototype — the Musaeum of Alexandria.

##### Key words

Museum, Encyclopedia, the Louvre, Rotunda, the Muses, Gallery, Cabinet, Communication.

##### References

1. Keuten A. Prosveshchenie kak globalizatsiya. Zhurnal “Konstantinopol und St. Petersburg, der Orient und der Norden” (1805—1806), *New Literary Observer*, 2005, no. 72. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/kok7.html> (accessed 19.09.2015 g.).
2. Mukhin A.S. Kupol kak simbolicheskaya forma [Dome as symbolic form], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2013, no. 7, part 2, pp. 111—115.
3. Narskii I.S. *Gottfried Leibnitz*. Moscow, Mysl' Publ., 1972, 240 p.
4. Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 7—39.
5. Ahlund M. Katse arkeen. 1700-luku Pehr Hilleströmin silmin, *Pehr Hilleström. Välähdyskä 1700-luvun elämästä*. Helsinki, Sinebrychoffin Taidemuseo, 2014, pp. 12—89.
6. Cabinet, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 2. Paris, 1751, pp. 488—489.
7. Cabinet d'Histoire naturelle, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 2. Paris, 1751, pp. 489—492.
8. Deloche B. *Le musée virtuel. Vers une éthique des nouvelles images*. Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 266 p.
9. Desvallées A., Mairesse Fr. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, Armand Colin, 2011, 776 p.
10. Fabianski M. Ce que le musée du Louvre n'était pas en 1793. De certains musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits, *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*. Paris, 1995, pp. 127—156.
11. Guenot H. Musées et lycées parisiens (1780—1830), *Dix-huitième siècle*, 1986, no. 18, pp. 249—267.
12. Herding K. Conception et philosophie bourgeoises du musée, *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*. Paris, 1995, pp. 441—455.
13. Louvre, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 9. Paris, 1765, pp. 706—707.
14. Musée, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 10. Paris, 1765, pp. 893—894.
15. Poulot D. L'invention du musée en France, *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du Colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*. Paris, 1995, pp. 81—110.

**Tereshkina O.L.** West European Art from the Point of View of the Academy of Arts' Pensioners of the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century (the Problems of Interpretation)

##### Abstract

Studying of the interpretation of the West European art by the pensioners of the Academy of Arts is an analysis of the interpretation's components: the choice of art directions, styles and schools; the preference of their personal attitude; the assessment of a specific piece of art; the terminology as an indicator of their either professional or amateur position. The choice of art directions depended on the system of art views existing in the Academy of Arts in the second half of the 18<sup>th</sup> century. The Academy focused the attention of its students on the art of Antiquity, Renaissance and Classicism. Nevertheless, the pensioners spoke well on the works of Baroque. They used to prefer the art of old masters to the modern art. The specialization of a pensioner illustrated their assessment of the masterpieces. The professional terminology helped to make the description and assessment. The advent of treatises on the art in Russia made possible using the terminology.

##### Key words

Interpretation, 18<sup>th</sup> century, Academy of Arts, Pensioners, Reports, Artistic Circle, Professional Position.

##### References

1. Alekseev F.Ya. V imperatorskuyu Akademiyu khudozhestv ot prebyvayushchego v Venetsii pensionera Fedora Alekseeva zhurnal. 12 iyulya 1777 god, *Mastera iskusstva ob iskusstve*, vol. 6. Moscow, 1969, pp. 103—108.
2. Golitsyn D.A. Opisanie znamenitykh proizvedeniyami shkol i vyshedshikh iz onykh khudozhnikov i o proch., *Anton Losenko i russkoe iskusstvo 18 stoletiya*. Moscow, 1963, pp. 310—311.
3. Diderot D. *Salony (in 2 vol.)* Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, 270 p. (vol. 1), 399 p. (vol. 2).
4. Evangulova O.S. *Russkoe khudozhestvennoe soznanie 18 veka i iskusstvo zapadnoevropeiskikh shkol*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2007, 286 p.
5. Zolotov Yu. *Poussin*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, 376 p.
6. Isakov S.K. *Fedot Shubin*. Moscow, 1938, 168 p.
7. Kaganovich A.L. *Anton Losenko i russkoe iskusstvo 18 stoletiya*. Moscow, 1963, 320 p.
8. Kaganovich A.L. *Shchedrin Feodosii Fedorovich. 1751—1825*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953, 130 p.
9. Kovalenskaya N.N. *Russkii klassitsizm*. Moscow, 1964, 703 p.
10. Kozlovskii M.I. Zhurnal prebyvayushchego v Rime Imperatorskoi Akademii khudozhestv pensionera Mikhaila Ko-

zlovskogo, usmotrennye slavnnye veshchi velikikh khudozhnikov, *Mastera iskusstva ob iskusstve*, vol. 6. Moscow, 1969, pp. 98—102.

11. Losenko A.P. Zhurnal primechennykh mnoyu znatnykh rabot zhivopisi i skulptury, v bytnost' moyu v Parizhe, *Anton Losenko i russkoe iskusstvo 18 stoletiya*. Moscow, 1963, pp. 305—308.

12. Marisina I.M. *Rossiya — Frantsiya. Vek vosemnadtsatyi*. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva Publ., 1995, 143 p.

13. Mozgovaya E.B., Lappo-Danilevskii K.Yu. Idei I.I. Vinkel'mana i Peterburgskaya Akademiya khudozhestv v 18 veke, *18 vek* [18<sup>th</sup> century], no. 22. St. Petersburg, Nauka Publ., 2002, pp. 155—179.

14. Moleva N.M., Belyutin E.M. *Pedagogicheskaya sistema v Akademii khudozhestv 18 veka*. Moscow, 1956, 521 p.

15. Petrov V.N. *Mikhail Ivanovich Kozlovskii*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, 232 p.

16. Tereshkina O.L. Ital'yanskaya shkola zhivopisi v interpretatsii russkikh khudozhnikov vtoroi poloviny 18 veka (po zhurnalnam i raportam pensionerov Akademii khudozhestv) [Italian School of Painting Being Interpreted by Russian Artist of the Second Part of the 18 Century (according to journals and reports of Academy of Art pensioners)], *Nauka i shkola*, 2014, no. 2, pp. 172—176.

17. Trubnikov A. Pensionery akademii khudozhestv v 18 veke, *Starye gody*, 1907, July—September, 349 p.

18. Chekalevskii P.P. *Razsuzhdenie o svobodnykh khudozhestvakh s opisaniem nekotorykh proizvedenii Rossiiskikh khudozhnikov*. St. Petersburg, 1792, 131 p.

19. Shubin F. Raporty v Akademiyu khudozhestv iz Parizha, *Mastera iskusstva ob iskusstve*, vol. 6. Moscow, 1969, pp. 82—84.

20. Shchedrin F. Raporty v Akademiyu khudozhestv iz Italii, *Mastera iskusstva ob iskusstve*, vol. 6. Moscow, 1969, pp. 134—139.

## regions

**Ignatyeva S.S.** Traditional Culture of Modernizational Yakutia: the Problem of Human in the Global Society

### Abstract

The article discusses some controversial issues of coexistence of the Arctic locus and the global civilization. Main investigations on this topic are analyzed in the article. The author indicates some features of the Yakut traditional culture, reveals the specific types of traditions which allow discovering the "cultural core" of the indigenous peoples of the North at the present stage of the region's development. Special attention is focused on the role of human in the strategic culture and cultural modernization of Yakutia.

### Key words

Arctic Circumpolar Civilization, Traditional Culture, Human Capital, Cultural Modernization of Yakutia.

### References

1. Vinokurova U.A. Geokul'turnye osobennosti arkticheskoi tsirkumpolyarnoi tsivilizatsii [Geo-cultural Features of the Arctic Circumpolar Civilization], *Kul'tura Arktiki* [Culture of the Arctic]. Yakutsk, North-Eastern Federal University in Yakutsk Press, 2014, pp. 162—171.

2. Ignat'eva S.S., Shlykova O.V. Kul'turnyi potentsial Respubliki Sakha kak natsional'noe dostoyanie i faktor us-toichivogo razvitiya strany, *Obrazovanie, nauka, kul'tura v sovremennom mire*. [Education, science, and culture in the contemporary world. Proc. of the conf. "UNESCO New Ideas in Contemporary Education, Culture, Science, and Communication" (Moscow, March 2013)]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2014, pp. 297—303.

3. Kostina A.V. *Traditsionnaya, elitarnaya i massovaya kul'tury. Kontseptual'nye podkhody k issledovaniyu*. Available at: <http://refdb.ru/look/2096503.html> (accessed 17.09.2015).

4. Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv*. Moscow, Gnosis, Progress Publ., 1992, 272 p.

5. Nikiforova V.S. Traditsionnaya kul'tura narodov Sibiri: sovremennye tendentsii, *Khudozhestvennoe obrazovanie i dukhovnoe razvitie lichnosti, proc. of the conf. (22—24.10.2002)*. Yakutsk, 2002, pp. 55—57.

6. Okol'nikova S.A. Proekty i programmy po sokhraneni-yu kul'turnogo naslediya kak instrument innovatsionnoi kul'turnoi politiki regiona, *Sovremennaya kul'turnaya politika kak kreativnaya deyatelnost': upravlenie i innovatsii*. St. Petersburg Publ., Eidos, 2014, pp. 446—458.

7. Trofimova R.P. Dialog kul'tur i mental'no-tsivilizatsionnye razlichiya v sovremennom mire [Dialogue of Cultures, Mental and Civilizational Differences in Modern World], *Gumanitar-nye nauki*, 2011, no. 2, pp. 48—56.

8. Huntington S.P. *Stolknovenie tsivilizatsii* [The Clash of Civilizations]. Moscow, AST Publ., 2003, 603 p.

9. Yakovets Yu.V. *Arkticheskaya tsivilizatsiya: osobennosti, istoricheskie korni, perspektivy* [The Arctic Civilization: Distinctions, Historical Background and Prospects]. Moscow, SKII Publ., 2011, 72 p.

10. Gardiner H.W., Mutter J.D., Kosmitzki C. *Lives Across Cultures: Cross-cultural Human Development*. Boston, 1998, 330 p.

11. Throsby D. *Economics and Culture*. Cambridge, 2001, 194 p.

12. Wallerstein I. The Rise and Future Demise of the World-Capitalist System. Concepts for Comparative Analysis, *Comparative Studies in Society and History*, 1974, vol. 16, no. 4, pp. 387—415.

## V. NAMES. PORTRAITS

**Petrov V.O.** Synthetic Ideas of Giovanni Lorenzo Bernini in the 20th Century: to the History and Theory of Performance

### Abstract

The article demonstrates relevance of the synthetic ideas of the Italian architect, sculptor and artist Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) in the modern performance art, which has become a landmark in the 20<sup>th</sup> century in terms of the Actionism manifestation. The chosen subjects (the absurdist situation and the actual event), as well as the methods for their dramatic composition and the applied means of their expression, characterize the performance of the 20<sup>th</sup> century, which gives us a reason to examine the position of Bernini and the position of one of the most actual genres in the modern world more closely.

## Key words

Bernini, Performance, Postmodernism, Synthesis of the Arts, Intertextuality.

## References

1. Goldberg R. *Iskusstvo performansy ot futurizma do nashih dnei* [Performance Art: From Futurism to the Present]. Moscow, Ad Marginem Press, 2014, 320 p.
2. Nazajkinskij E.V. Prostranstvennaja muzyka. *Teorija sovremennoj kompozicii*. Moscow, Muzyka, 2007, pp. 450—464.
3. Orlov G. *Drevo muzyki*. St. Petersburg, 2005, 440 p.
4. Petrov V.O. Akcionizm John'a Cage'a: osnovnye formy i specifika ih voploshhenija. *Kul'tura i iskusstvo*, 2014, no. 4, pp. 444—456.
5. Petrov V.O. *Instrumental'nyj teatr 20 veka: voprosy istorii i teorii zhanra*. Astrahan', AIPKP Publ., 2013, 355 p.
6. Petrov V.O. *Muzykal'nyj akcionizm: performans, hap-pening, mul'timedijnoe sobytie. Proc. of the internat. conf. "7 Serebrjakovskie nauchnye chtenija" (Volgograd, 17—19.04.2009)*. Volgograd, 2010, vol. 1, pp. 37—61.
7. Petrov V.O. Pod znakom performansy. *Muzykal'naja akademiya*, 2012, no. 2, pp. 123—127.
8. Lucignani L. Il gran teatro di Bernini. *La Repubblica*, 11.04.1992.

**Lebedev V.Yu., Fedorov A.V.** Creative Work of A.N. Vertinsky in the Context of the "Silver Age" Cultural Epoch as a Laminar Culture

## Abstract

On the basis of A.N. Vertinsky's creative work — a precedent phenomenon of the "Silver Age" Epoch — the article analyzes key features of this cultural ontology, both exceptionally cultural and philosophical ones (perception of death, ratio of elite and mass, ethic and esthetic problems, etc.). Having analyzed the synchronous and diachronous cultural dynamics, the authors build an original conception of cultural ontologies allowing to draw some practically significant conclusions. Also, in the context of the research, the problems of disposition "the Ego — the Other" are investigated, as well as the questions of inter-stratum cultural syncretism and intertextual interactions.

## Key words

The Silver Age, Laminar Culture, Precedent Text, A.N. Vertinsky, Art.

## References

1. Ardov V. *Etyudy k portretam*. Moscow, 1983, 358 p.
2. Ariès P. *Chelovek pered licom smerti* [L'Homme devant la mort]. Moscow, 1992, 528 p.
3. Vertinskij A. *Za kul'sami*. Moscow, Sovetskij fond kul'tury, 1991. — 304 p.
4. Karaulov Yu.N. *Russkij yazyk i yazykovaya lichnost'*. Moscow, Nauka Publ., 1987, 264 p.
5. Lebedev V.Yu. K voprosu o tipologii kul'tur i osobennostjakh religioznogo praksisa [On cultural typology and peculiarities of religious praxis]. *Religiya. Cerkov'. Obshchestvo: Issledovaniya i publikacii po teologii i religii* [Religion. Church. Society. Research and publications in the field of theology and religious studies]. St. Petersburg, 2013, vol. 2, pp. 39—51.
6. Savel'ev S.V. *Izmenchivost' i genial'nost'*. Moscow, Vedit, 2012, 128 p.

7. Slyshkin G.G. *Ot teksta k simvolu: lingvokul'turnye koncepty precedentyh tekstov v soznanii i diskurse*. Moscow, Academia, 2000, 139 p.

8. Spengler O. *Zakat Evropy* [Der Untergang des Abendlandes]. Rostov on Don, 1998, 640 p.

## VI. CHAIR

**Yanutsh O.A.** The "Myths" about Challenges of the Modern Culture in the Researches on Cultural Theory of Education

## Abstract

Cultural theory of education is a relatively new branch of science, and the formation of its theoretical and methodological basis is not yet completed. The article examines several theses that can be found as basic axioms in the majority of scientific works on this direction. Revealing their hidden contradictions, the author proves the illegitimacy of such an approach. There is an extensive problem field requiring deep investigation behind each of the theses. Only after the investigation, it will be possible to estimate the complexity and comprehensiveness of the impact of these trends and phenomena of education on the cultural development in the long-term outlook.

## Key words

Challenges of the Modern Culture, Globalization, Tolerance, Multicultural Identity, Innovative Methods of Education, Socio-Cultural Escapism, Cultural Theory of Education.

## References

1. Gessen S.I. *Osnovy pedagogiki. Vvedenie v prikladnuyu filosofiyu*. Moscow, "Shkola-Press", 1995, 448 p.
2. Kak privlech' molodoe pokolenie k izucheniyu kul'turnogo dostoyaniya? *Arguments and Facts*. Available at: [http://www.aif.ru/culture/art/muzey\\_eto\\_ne\\_ispytanie\\_razgovor\\_s\\_iskusstvom](http://www.aif.ru/culture/art/muzey_eto_ne_ispytanie_razgovor_s_iskusstvom) (accessed 11.06.2015).
3. Kosov Yu.V. Fenomen globalizatsii v sovremennykh mezh-dunarodnykh issledovaniyakh, *Nauchnye trudy Severo-Zapadnogo instituta upravleniya*, 2011, vol. 2, no. 3, pp. 108—121.
4. Kostochka R. Skorost' ili glubina? *Edutainme*. Available at: <http://www.edutainme.ru/post/skorost-ili-glubina/> (accessed 10.03.2015).
5. Murashova E.V. Kak stat' vzroslym? *Snob*. Available at: <http://snob.ru/selected/entry/93036> (accessed 28.05.2015).
6. Smirnov S.A. Antropologiya nomadizma (Antropologicheskie trendy i severny kul'turny kod) [Anthropology of nomadism (Anthropological trends and northern cultural code)], *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2014, no. 1 (11), pp. 26—40.
7. Tul'chinskij G.L. Tsvivilizatsionnaya dinamika form gosudarstva: skhozhdenie tsvivilizatsionnykh trendov postimper-skoj globalizatsii i burzhuznogo natsionalizma [Civilizational Dynamics forms of state: post-imperial globalization and bourgeois nationalism], *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2014, no. 1 (11), pp. 5—25.
8. FGOS srednego (polnogo) obshchego obrazovaniya (10—11 kl.) [Educational standard for 10—11 class of high school]. Available at: <http://xn--80abucjiibhv9a.xn--p1ai/%d0%b4%d0%be%d0%ba%d1%83%d0%bc%d0%b5%d0%bd%d1%82%d1%8b/2365> (accessed 03.03.2015).
9. Shivarev P.V. Metod proektov v kontekste problematiki proektnoi kul'tury, *Novye tsennosti obrazovaniya: Kul'turnaya paradigma* [New Educational Values], 2007, no. 4 (34), pp. 129—133.

10. Shumilov M.M. Kontseptual'nye osnovy globalizatsii. *CREDO NEW. Theoretical journal*. Available at: <http://credonew.ru/content/view/459/57/> (accessed 10.07.2015).
11. Eco U. Srednie veka uzhe nachalis' [Il medioevo è già cominciato], *Inostrannaia literatura*, 1994, no. 4, pp. 258—267. Available at: [http://pokutan.com/files/books/Srednie\\_veka.pdf](http://pokutan.com/files/books/Srednie_veka.pdf) (accessed 30.10.2014).
12. Hua K. Education as Entertainment: YouTube Sensations Teaching The Future, *Forbes*. Available at: <http://www.forbes.com/sites/karenhua/2015/06/23/education-as-entertainment-youtube-sensations-teaching-the-future/> (accessed 23.06.2015).
13. Yong K.R. *Exploring hikikomori: a mixed methods qualitative research: The University of Hong Kong, candidate's thesis, 2008*. Available at: <http://hub.hku.hk/bitstream/10722/55192/3/FullText.pdf> (accessed 10.03.2015).

**Levshin K.N.** Features of the Directing Department Studies. Some Exercises for the First Year Acting Training

#### Abstract

The article reviews some tendencies of the modern theatre development as well as some problems concerning the education of actors and stage directors together. There are a lot of students who have already studied in other theatrical institutions for a year or more (and sometimes even have graduated) studying in the acting and directing department. For those students, the coming back to the school basis runs risks to become boring, which will inevitably affect the entire group. In this regard, there are a number of exercises proposed; the exercises are mainly organized in game form, placing emphasis on the presence of acting personality in the game, and stimulate the personality in every possible way.

#### Key words

Modern Theatre, Music, Presence, Acting Personality.

#### References

1. Al'shits Yu. L. *Training Forever*. Moscow, 2010, 256 p.
2. Kudryashov O. *Koe-chto o zhivopisi, teatre i molodykh lyudyakh, rassmatrivayushchikh kartinki i slushayushchikh muzyku*. Moscow, 2013, 148 p.
3. Lisetskii V. *Akterskii training. Istoriya. Praktika. Differentsirovannyi podkhod pri provedenii*. Moscow, 2013, 195 p.
4. Popov P.G. *Teatral'naya pedagogika*. Moscow, 2005, 160 p.
5. Tolshin A. *Improvizatsiya v obuchenii aktera*. St. Petersburg, 2011, 132 p.
6. Chekhov M. *Uroki dlya professional'nogo aktera*. Moscow, 2011, 162 p.
7. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [Ästhetik des Performativen]. Moscow, 2015, 375 p.

**Kovalev A.B.** Sacred-Musical Work of Authorship: the Genre's Specifics

#### Abstract

The article examines the genre specifics of the sacred-musical works of authorship; on the one hand, they belong, directly or indirectly, to the Orthodox Church, on the other hand, they are connected with the composer's individual creative thinking, which makes them exceed the bounds of the church choir up to the concert sphere. Thus, a phenomenal feature of the sacred-musical works of authorship is their predominant ten-

dency toward either liturgical or concert performance environment. The specifics of the sacred-musical works, in the context of one or another performance environment, are considered in terms of the four aspects: ontological, of the rites of divine service and the concert program realization, communicative, and compositional.

#### Key words

Sacred-musical Work of Authorship, Performance Environment, Divine Service, Concert Program, Liturgical Genre Pole, Concert Genre Pole.

#### References

1. Gardner I.A. *Bogosluzhebnoe penie Russkoi pravoslavnoi tserkvi. Sushchnost'. Sistema. Istoriya*, vol. 1. Sergiev Posad, 1998, 498 p.
2. Medushevskii V.V. *Dukhovnyi analiz muzyki*. Moscow, 2014, 630 p.
3. Protopopov V.V. *Muzyka russkoi liturgii. Problemy tsiklichnosti*. Moscow, 1999, 200 p.
4. Rakhmanova M.P. A.T. Grechaninov, *Istoriya russkoi muzyki*, vol 10A. Moscow, 1997, pp. 170—216.
5. Rakhmanova M.P. *Novoe napravlenie v dukhovnoi muzyke: istoricheskie tendentsii i khudozhestvennye protsessy, Istoriya russkoi muzyki*, vol 10B. Moscow, 2004, pp. 392—456.
6. Sokhor A.N. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke, Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki*, vol. 2. Leningrad, 1981, pp. 231—293.
7. Kholopova V.N. *Muzykal'nye emotsii*. Moscow, 2010, 348 p.

## VII. ORBIS LITTERARUM

**Sakhno I.M.** "Ut Pictura Poesis": the Poetic and Pictorial Emblem of the Baroque

#### Abstract

The article describes parallelism of the two arts, poetry and painting, in the emblematic books of the Baroque epoch. In the Baroque art, an emblem, as a visual metaphor, formed stylistic singularity of the culture of the 16<sup>th</sup>—17<sup>th</sup> centuries. The emblem represented the principle of simultaneity, a picture with a brief motto coexisting with a didactic or spiritual text. Not only was the emblem an ornamental "insertion", a piece of encrusted graphics, but it also reflected the Baroque principle of a witty game. A book of emblems could act as a visual dictionary of signified objects. The significance of finished emblems was not limited to their pictographical meanings, they could also include some symbolic senses. Such verbal pictures illustrating abstract notions can be found in the "Emblemata" (1531) by Andreas Alciatus. The synthesis of the verbal and the visual, as an allegorical way of defining the world and the exegesis of Biblical texts, provided wide opportunities for the emblematic signification. The Picta Poesis Baroque book "Graphical Poetry. Alchemy" (1552) by Barthélemy Aneau contained an alchemy symbolism reflecting the character of the Renaissance worldview. Dutch artists of the 17<sup>th</sup> century developed the theme of evanescence and vanity in their emblematic still-life painting.

#### Key words

Picta Poesis, Pictorial Emblem, the Baroque Book, Visual Metaphor, Narrative Painting, Visual Dictionaries, Emblematic Still-life Painting.



## References

1. Horatius. *O poeticheskom iskusstve* [Ars poetica]. Available at: [http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3\\_1.txt](http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt) (accessed 06.09.2015).
2. Zelenin D.A. "QUID SIT EMBLEMA?": "filosofiya izobrazhenii" 17 v. (ot teoreticheskoi refleksii E. Tesaura do iezuitskoi praktiki), *Novyi filologicheskii vestnik*, 2014, no. 4 (31), pp. 10—21.
3. Lessing G.E. Laokoon, ili o granitsakh zhivopisi i poezii [Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie], *Izbrannye proizvedeniya*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1953, 639 p.
4. Markina N. Skvoz' prizmu inoskazanii. *Iskusstvo*, 2006, no. 16. Available at: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601604> (accessed 06.09.2015).
5. Makhov A.E. "Pechat' nedvizhnykh dum", *Iz nachal' naya dvoistvennost': emblema v zhizni i v knige*. Available at: <http://www.intrada-books.ru/mahov/emblem.html> (accessed 06.09.2015).
6. Makhov A.E. "Yazyk veshchei": ot srednevekovoi germeneytiki k renessansnoi emblematike. *Culturological Journal*, 2013, no. 4. Available at: [http://www.cr-journal.ru/files/file/04\\_2014\\_18\\_24\\_29\\_1397485469.pdf](http://www.cr-journal.ru/files/file/04_2014_18_24_29_1397485469.pdf) (accessed 06.09.2015).
7. Mikhailov A.V. Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoi epokhi, *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya*. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 326—392.
8. Morozov A.A. Emblematika barokko v literature i iskusstve petrovskogo vremeni, *Problemy literaturnogo razvitiya v Rossii pervoi treti 18 v.* Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 184—226.
9. Nataf A. *Metry okkul'tizma* [Les Maîtres de l'Occultisme]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, 352 p.
10. Panofskii E. *Etyudy po ikonologii: Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya*. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2009, 432 p.
11. Sokolov M.N. *Vechnyi Renessans: Lektsii o morfologii kul'tury Vozrozhdeniya*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999, 424 p.
12. Tesaurio E. *Podzornaya truba Aristotel'ya* [Cannocchiale aristotelico <...>]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2002, 384 p.
13. Trubetskoi E.N. *Umozrenie v kraskakh*. Moscow, Tipografiya tovarishchestva I.D. Sytina Publ., 1916, 44 p.
14. Sazonova L.I. *Literaturnaya kul'tura Rossii: Rannee novoe vremya*. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2006, 904 p.
15. Alciati A. *Emblemata*. Augsburg, 1531, 736 p.
16. Daly P. (ed.). *Andrea Alciato and the emblem tradition: Essays in honour of Virginia Woods Collanion*. New York, AMS Press, 1989, 292 p.
17. Aneau's B. *Picta poesis*. Lugduni, Apud Mathiam Bonhomme, 1552, 118 p.
18. Daly P.M., Manning J. (ed.). *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500—1700*. New York, 1999, 283 p.
19. Clements R.J. *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1960, 246 p.
20. Daly P.M. *Andrea Alciato in England. Aspects of the Reception of Alciato's Emblems in England*. New York, AMS Press, 2013, 263 p.
21. Daly P.M. *Emblem Theory and Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1979, 245 p.
22. Bath M., Russel D. (eds.). *Deviceful Settings. The English Renaissance Emblem and Its Contexts. Selected Papers from the Third International Emblem Conference*. Pittsburgh, 1993, 256 p.
23. Heckscher W.S. Sherman A.B. *Emblematic Variants. Literary Echoes of Alciati's Term Emblema. A Vocabulary Drawn from the Title Pages of Emblem Books*. New York, 1995, 437 p.
24. Ledda G. *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna, 1549—1613*. Pisa, Università di Pisa Publ., 1970, 220 p.
25. Lloyd-Bostock P. *A Study of Emblematic Theory and Practice in Spain between 1580 and 1680*, Diss. Oxford, University of Oxford, 1979, 541 p.
26. Alciati A. (ed.). *Omnia Andreae Alciati V.C. emblemata cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur*. Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini, 1577, 732 p.
27. Rensselaer W.L. *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York, Norton, 1967, 244 p.
28. Sánchez Pérez A. *La literatura emblemática Española: siglos 16—17*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1977, 201 p.
29. Bath M., Manning J., Young A.R. (eds.). *The Art of the Emblem. Essays in Honor of Karl Josef Höltgen*. New York, 1993, 272 p.

## review

**Isachenko T.A.** (ed.) "It is Impossible to Liken Solovetsky Island to Mount Athos..."

## Abstract

The article represents a review of the book "Brief Narration about What the Difference between Holy Mount Athos and the Solovetsky Monastery Is, and What the Difference between the Holy Mount's Monasteries and the Solovetsky Cloister Is" — a monument of handwritten literature of the 17<sup>th</sup> century with Athos' description. The edition, consecrated to the 1000<sup>th</sup> anniversary of the Old Russian Monasticism on Athos, was published with the assistance of the Russian Fund for Humanities and is provided with an erudite commentary of the doctor of philological sciences T.A. Isachenko.

## Key words

Damascus, Monument of Handwritten Literature, Monasteries, Athos, the Solovetsky Islands.

## References

- Isachenko T.A. (ed.) "*Kratkoe povestvovanie, chem raznstvuet Svyataya Gora Afon ot nashogo Solovetskogo monastyrya, i chem raznstvuyut monastyri Svyatoi Gory ot obiteli Solovetskoi*" *ierodiakona Chudova monastyrya Damaskina († 1705)*. Moscow, RFK Imidzh Lab. Publ., 2015, 100 p.

**Moreva O.V.** Childhood Reading on the Cusp of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries (Basing on the Material of the V.G. Belinsky Yekaterinburg Public Library)

## Abstract

On the basis of the V.G. Belinsky Yekaterinburg Public Voluntary Library's records for the period from 1899 to 1914, the article defines the range of readers' preferences of the Ural children and youth: which sorts of books and which authors were the most popular. The books of the French writer Jules Verne had the greatest success among the young readers. Reasons for this popularity of Jules Verne's books are established in the article through the documents of management and record keeping, Russian book publishing development statistics, memoirs and other documents.

## Key words

History of Reading, Popular Authors, Children's Reading Preferences, Jules Verne, V.G. Belinsky Yekaterinburg Library.

## References

1. B. V. Besplatnye narodnye biblioteki v Permskoi gubernii (po dannym issledovaniya 1901 goda). *Sbornik Permskogo zemstva*. Perm', 1903, no. 2, pp. 1—105.
2. Brandis E. *Ryadom s Julem Vernom*. Leningrad, Detskaya literatura Leningradskoe otdelenie Publ., 1991, 204 p.
3. Verne Jules. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%BD,%D0%96%D1%8E%D0%BB%D1%8C>
4. Gorodovoe polozhenie. 1870 goda (no. 48498). *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobranie 2, vol. 1—55*. St. Petersburg, Tipografiya 2 Otdeleniya sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantselyarii Publ., 1874, pp. 821—829.
5. *Ezhegodnik Permskogo gubernskogo zemstva i Kalendar' na 1914 god*. Perm', Elektro-tipografiya Gubernskogo zemstva Publ., 1914, 130 p.
6. *Katalog Ekaterinburgskoi publichnoi obshchestvennoi biblioteki imeni V.G. Belinskogo*. Ekaterinburg, tipo-litografiya K.K. Vurm Publ., 1902, 384 p.
7. Frolova I.I. (ed.) *Kniga v Rossii, 1881—1895*. St. Petersburg, NLR Publ., 1997, 430 p.
8. Frolova I.I. (ed.) *Kniga v Rossii, 1895—1917*. St. Petersburg, NLR Publ., 2008, 720 p.
9. Librovich S.F. *Na knizhnom postu. Vospominaniya. Zapiski. Dokumenty*. Moscow, State Public Historical Library of Russia Publ., 2005, 419 p.
10. Mamin-Sibiriyak D.N. O knige. *Sobranie sochinenii*. Moscow, Pravda Publ., 1958, vol. 10, pp. 291—305.
11. O bibliotekakh dlya uchashchikhsya. *Ekaterinburgskaya nedelya*, 1880, 13.02, pp. 108—109.
12. *Otchet Ekaterinburgskoi publichnoi obshchestvennoi biblioteki imeni V.G. Belinskogo za pervyi god ee sushchestvovaniya so dnya otkrytiya 26.05. do 01.11.1899*. Ekaterinburg, Tipografiya F.K. Khomutova Publ., 1900, 20 p.
13. *Otchet Ekaterinburgskoi publichnoi obshchestvennoi biblioteki imeni V.G. Belinskogo za vtoroi god ...* Ekaterinburg, Tipografiya F.K. Khomutova Publ., 1901, 25 p.
14. *Otchet Ekaterinburgskoi publichnoi obshchestvennoi biblioteki imeni V.G. Belinskogo za tretii god ...* Ekaterinburg, tipo-litografiya K.K. Vurm Publ., 1902, 39 p.
15. *Otchet Ekaterinburgskoi publichnoi obshchestvennoi biblioteki im. V.G. Belinskogo za sed'moi god ...* Ekaterinburg, Tipografiya tovarishchestva "Ural'skii kraj" Publ., 1906, 84 p.
16. Publichnye biblioteki Permskoi gubernii v 1890 g. *Pamyatnaya knizhka i adres-kalendar' Permskoi gubernii na 1892 g*. Perm', 1891, pp. 115—120.
17. Rashin A.G. *Naselenie Rossii za 100 let (1811—1913), statisticheskie ocherki*. Moscow, Gosudarstvennoe statisticheskoe izdatel'stvo Publ., 1956, 350 p.
18. Saltykov-Shchedrin M. "Vozdushnoe putestvie cherez Afriku" J. Verna. *Sovremennik*, 1864, no. 2, pt. II, pp. 289—290.
19. Titov A. K istorii samoobrazovaniya v Rossii. *Russkaya mysl'*, 1908, no. 7, pp. 80—103.
20. Udintsev B.D. "Obrazy proshlogo tesnyatsya pred mnoyu...". *Vospominaniya o D.N. Mamine-Sibyarike, rodstvennykh sem'yakh, "o vremeni i o sebe"*. Nizhnii Tagil, The Russian State Vocational Pedagogical University Publ., 2002, 134 p.
21. Ust'yantseva M.V., Zyryanova I.V. "V polnom smysle slova... ot dala bibliotek vsyu svoyu zhizn'". Vystavka, posvyashchennaya E.M. Kremlevoi, v Sverdlovskoi oblasti universal'noi nauchnoi biblioteky im. V.G. Belinskogo. *Chtenie v 21 veke: traditsii i tendentsii*. Ekaterinburg, 2014, pp. 163—168.
22. *Digital catalogue of the Russian National Library*. Available at: <http://www.nlr.ru/poisk/>

**Amelchenko G.K., Protasova L.A.** The "Road to Literature" Project. The Forms of Fiction Literature Promotion in a Technical University.

## Abstract

The authors present the "Road to literature" project as a form of fiction literature promotion in a technical university. The project aims to widen the range of reading habits of the students of the Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNGASU).

## Key words

Survey, Library, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNGASU), Students, Reading, Fiction Literature.

## References

1. Vechkanova E.V. *Khudozhestvennaya literatura v chtenii studentov gumanitarnykh spetsial'nostei*. Available at: [http://libconfs.narod.ru/2004/s2/s2\\_p5.htm](http://libconfs.narod.ru/2004/s2/s2_p5.htm) (accessed 30.09.2015).
2. Volkova E.A. Transformatsiya chteniya studencheskoi molodezhi v sotsiokul'turnoi srede vuza, *Sotsialno-ekonomichesky ezhegodnik*, 2012. Krasnodar, YuIM Publ., 2012, pp. 202—207.
3. Protasova L.A., Amel'chenko G.K. Formirovanie obshchekul'turnykh kompetentsii u studentov tekhnicheskogo vuza, *Privolzhskaia nauchnyi zhurnal* [Privolzhsky Scientific Journal], 2014, no. 3, pp. 239—244.

## VIII. JOINT OF TIME

**Kolyagina N.K.** Moscow Memorials to the Heroes of the Great Patriotic War of the Late 1990s — Middle 2000s in the Context of the Soviet and American-European Tradition of War Commemoration

## Abstract

The article reviews the monuments to events and participants of the Great Patriotic War which were built in Moscow during the first ten years of functioning of the Moscow City Commission for Monumental and Decorative Art. The mechanics of

new monuments' adjustment and installation in Moscow is analyzed in the article. Applying to the war memorial conceptions by J. Mayo, G. Mosse, E. Linenthal, J. Winter and others, the author endeavors to show what such monuments can symbolize in modern Moscow, which history will be chosen by their initiators to be fixed in the collective consciousness, and vice versa, what the monuments will never expose.

#### Key words

Monument, Commemoration, Historical Policy, Collective Memory, Images of History, World War II, Great Patriotic War.

#### References

1. Andreev D., Bordyugov G. *Prostranstvo pamyati: Velikaya Pobeda i vlast'*. Moscow, AIRO Publ., 2005, 56 p.
2. Assman J. *Kollektivnaya pamyat', Pamyat' o voine 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, pp. 16—50.
3. Assman J. *Kul'turnaya pamyat' : Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2004. — 368 p.
4. Welzer H. *Istoriya, pamyat' i sovremennost' proshlogo, Pamyat' o voine 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, pp. 51—63.
5. Gudkov L.D. *Pamyat' o voine i massovaya identichnost' rossiyan, 60-letie okonchaniya Vtoroi mirovoi i Velikoi Otechestvennoi: pobediteli i pobezhdennye v kontekste politiki, mifologii i pamyati : materialy k Mezhdunar. forumu (Moskva, sentyabr' 2005 g.)*. Moscow, Fond Fridrikha Naumann, AIRO-21 Publ., 2005, pp. 93—112.
6. Gudkov L.D. *Pobeda v voine: k sotsiologii odnogo natsional'nogo simvola, Negativnaya identichnost'*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004, pp. 20—58.
7. Debray R. *Vvedenie v medialogiyu* [Introduction à la médiologie]. Moscow, Praksis Publ., 2009, 368 p.
8. Kolyagina N.K. *Patrioty, byurokraty, outsidersy: strategii vzaimodeistviya s novymi rossiiskimi pamyatnikami, Istoricheskaya razmetka prostranstva i vremeni: proc. of seminar (13.05.2014)*. Volgograd, Volgograd State University Publ., 2014, pp. 89—112.
9. Nikitin S. *Mar'ino: dostoprimechatel'nosti spal'nogo raiona no. 1, Moskovskoe nasledie*, 2006, no. 1, pp. 113—119.
10. Polyan P. *Yubilei a la glavpour? Rossiiskii organizatsionnyi komitet "Pobeda" kak estestvennaya monopoliya, Pamyat' o voine 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, pp. 282—296.
11. Potresov V. *Ustali lyudi vovat'*. *Moskovskaia sreda*, 2005, no. 7 (113). Available at: [http://sharya-papers.narod.ru/moswed/2005/n07-2005\\_p01.pdf](http://sharya-papers.narod.ru/moswed/2005/n07-2005_p01.pdf) (accessed 11.03.2015).
12. Ramazashvili G. *Est' takaya professiya — istoriyu zachishchat': TsAMO RF v preddverii 60-letiya Pobedy, Pamyat' o voine 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, pp. 297—313.
13. Revzin G.I. *Ocherki po istorii arkhitekturnoi formy*. Moscow, OGI Publ., 2002, 144 p.
14. Rügen J. *Utrachivaya real'nost' istorii (nekotorye aspekty istoricheskoi nauki na perekrestke modernizma, postmodernizma i diskussii o pamyati), Dialog so vremenem. Al'manakh intellektual'noi istorii*, vol. 7. Moscow, 2001, pp. 8—25.
15. Halbwachs M. *Sotsial'nye ramki pamyati* [Les cadres sociaux de la mémoire]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2007, 348 p.
16. Burke P. *History as Social Memory, Memory : History, Culture and the Mind*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, pp. 97—113.
17. Carrier P. *Holocaust Monuments and National Memory: France and Germany since 1989*. New York, Oxford, Berghahn, 2006, 267 p.
18. Gillis J.R. (ed.). *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994, 304 p.
19. Gedi N., Yigal E. *Collective Memory — What Is It? History and Memory*, 1996, vol. 8, no. 1, pp. 30—50.
20. Gillis J.R. *Memory and Identity: The History of relationship, Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994, pp. 3—24.
21. Hayes P. (ed.) *Lessons and Legacies: Memory, Memorialization and Denial*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999, 303 p.
22. Linenthal E.T. *Sacred Ground: Americans and their Battlefields*. University of Illinois Press, 1993, 352 p.
23. Mayo J.M. *War Memorials as Political Landscape: The American Experience and Beyond*. New York, Westport, Connecticut, London, Praeger, 1988, 306 p.
24. Butler T. (ed.) *Memory: History, Culture and the Mind*. Oxford, Basil Blackwell, 1989, 189 p.
25. Merridale C. *War, Death, and Remembrance in Soviet Russia, War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 61—83.
26. Mosse G. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. New York, Oxford University Press, 1990, 272 p.
27. Savage K. *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*. Princeton, Princeton University Press, 1997, 288 p.
28. Schacter D.L. *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*. New York, 1996, 398 p.
29. Thelen D. *History-Making in America: A Populist Perspective, The Historian*, 1991, vol. 53, no. 4, pp. 633—648.
30. Winter J. *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven, London, Yale University Press, 2006, 352 p.
31. Winter J. *Sites of Memory, Sites of Mourning*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 310 p.
32. Young J. *The Counter Monument: Memory Against Itself in Germany Today, Critical Inquiry*, 1992, vol. 18, no. 2, pp. 267—296.

**Kauganov E.L.** "The Goldhagen Dispute" and the Reactualization of the Problem of Guilt in the Federal Republic of Germany in 1990s

#### Abstract

The article analyzes the discussion about Daniel Goldhagen's book "Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust", which was one of the main discussions about the German historical consciousness and national identity in 1990s. The author considers the Goldhagen's conception of "eliminationist anti-Semitism", depicts the reception of Goldhagen's book in the German media and in the community of professional historians. While for professional historians a critical position

was common, most readers of the book perceived it positively. The author explains it by the fact that the Goldhagen's book allowed to draw the line clearly between the totalitarian Nazi past and the democratic present of Germany and thus produced the effect of "catharsis" among the German public.

#### Key words

FRG, Nazism, Culture of Remembrance, National Identity, Goldhagen.

#### References

1. König H. *Budushchee proshlogo: natsional-sotsializm v politicheskom soznanii FRG* [Die Zukunft der Vergangenheit — Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Bundesrepublik]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2012, 168 p.
2. Assmann A. Frevert U. *Geschichtsvergessenheit — Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1999, 240 p.
3. Benner T., Köster C.R. Auf ewig Sisyphos? Die Goldhagen-Debatte und die politische Kultur der Berliner Republik, *Sozialwissenschaftliche Informationen*, 1997, vol. 26, no. 1, s. 55—64.
4. Frei N. Ein Volk von "Endlösern"? *Süddeutsche Zeitung*, 04.04.1996.
5. Frei N. Goldhagen, die Deutschen und die Historiker. Über die Repräsentation des Holocaust im Zeitalter der Visualisierung, *Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945*. München, C.H. Beck, 2003, pp. 138—151.
6. Geisel E. *Triumph des guten Willens. Gute Nazis und selbsternannte Opfer: Die Nationalisierung der Erinnerung*. Berlin, Edition Tiamat, 1998, 208 p.
7. Gilcher-Holtey I. Die Mentalität der Täter, *Die Zeit*, 07.06.1996.
8. Goldhagen D. *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*. Berlin, Siedler Verlag, 1996, 728 p.
9. Goldhagen D. *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York, Alfred A. Knopf, 1996, 619 p.
10. Heer H. Die große Tautologie, *taz*, 04.09.1996.
11. Herbert U. Aus der Mitte der Gesellschaft, *Die Zeit*, 14.06.1996.
12. Joffe J. Das Goldhagen-Phänomen, *Süddeutsche Zeitung*, 11.09.1996.
13. Joffe J. "Die Killer waren normale Deutsche, also waren die normalen Deutschen Killer", *Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust*. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1996, pp. 162—167.
14. Koch G. Eine Welt aus Willen und Vorstellung, *Frankfurter Rundschau*, 30.04.1996.
15. Kött M. *Goldhagen in der Qualitätspresse. Eine Debatte über "Kollektivschuld" und "Nationalcharakter" der Deutschen*. Konstanz, UKV, 1999, 142 p.
16. Kracht K.G. *Die zankende Zunft. Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, 224 p.
17. Mank U. *Zwischen Trauma und Rechtfertigung. Wie sich ehemalige Soldaten an den Krieg erinnern*. Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2011, 320 p.
18. Markovits A.S. Störfall im Endlager der Geschichte, *Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust*. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1996, pp. 667—674.
19. Mommsen H. Die Schuld der Gleichgültigen, *Süddeutsche Zeitung*, 20.06.1996.
20. Niroumand M. Little Historians, *taz*, 13.04.1996.
21. Nolte J. Sisyphos ist Deutscher, *Die Welt*, 16.04.1996.
22. Reemtsma J.P. Die Mörder waren unter uns, *Süddeutsche Zeitung*, 24.08.1996.
23. Scheit G. Germans down, Germans up.: Daniel J. Goldhagen und die Erben der willigen Vollstrecker Hitlers, *Wir kneten ein KZ. Aufsätze über Deutschlands Standortvorteil bei der Bewältigung der Vergangenheit*. Hamburg, Konkret, 2000, pp. 126—161.
24. Schirmacher F. Hitlers Code, *FAZ*, 15.04.1996.
25. Schoeps J.H. Vom Rufmord zum Massenmord, *Die Zeit*, 26.04.1996.
26. Semler C. Provokateur auf Tour, *taz*, 07.09.1996.
27. Ullrich V. Vertraute Töne, *Die Zeit*, 14.06.1996.
28. Wehler H.-U. Wie ein Stachel im Fleisch, *Die Zeit*, 25.05.1996.
29. Wippermann W. *Wessen Schuld? Vom Historikerstreit zur Goldhagen-Kontroverse*. Berlin, Elefantpress, 1997, 142 p.

**Valkovsky A.V.** Festival Movement in Volgograd in 1980s — 2000s: the Lineage of Continuity

#### Abstract

The article analyses the lineage of continuity and interaction and brings out the commonalities, trends and patterns in the development of the festival movement in Volgograd during the three decades by the example of contemporary art festivals. It highlights the main functions of festivals in the region as well.

#### Key words

Festival, Festival Movement, Volgograd, Avant-garde, Contemporary Art, Experimental Artistic Practices, "Unidentified Movement", "Banaro", "Kayfedra", "New Movement", "Videologia", Video Art, "Subjective".

#### References

1. Belodvotseva L. Priznaki dvizhenia, *Molodoi leninets*, 11.07.1987, p. 2.
2. Vasil'ev S., Mashkov A. "Kvas zakazan": nekotorye razmyshleniya posle festivalya "Neopoznanoe dvizhenie-3", *Vechernii Volgograd*, 12.11.1988, p. 3.
3. Gubaidullina E. Politika tela, *Kul'tura*, 05.11.1994, p. 3.
4. Danilova T. Manifestatsiya "Banaro", *MIG*, 19.04.1992, p. 6.
5. Danilova T. Margarita Moizhes: "Khochu, chtoby Volgograd stal baletnym gorodom", *MIG*, 30.09.1994, p. 1.
6. Epikhin M. Na gorizonte poyavilos' novoe i zagadochnoe svetilo, *Molodoi*, 25.04.1997, p. 4.
7. "Neopoznanoe dvizhenie". Available at: <http://vk.com/club50178687> (accessed 13.07.2014)
8. Remp Ya. Bertoletova sol', ili Kak szhech' Prado, *Molodoi leninets*, 16.11.1991, p. 5.
9. Slavin M. Festival'nyi postskriptum, *Molodoi leninets*, 16.11.1991, p. 6.
10. Khrustaleva S. V Evrope proekty podozhdut, *Vechernii Volgograd*, 14.01.1995, p. 3.

## AUTHORS OF THE ISSUE

**Amelchenko Galina Konstantinovna**, deputy director of the library of the Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (Nizhny Novgorod)

*E-mail:* amga57@mail.ru

**Delokarov Kadyrbech Khadjumarovich**, doctor of philosophical sciences, honoured science worker of the Russian Federation, professor of the UNESCO Department of the Institute of Public Administration and Management of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow)

*E-mail:* delokarof@mail.ru

**Fedorov Alexey Vasilyevich**, assistant of the Laboratory of Biosociological and Biophilosophical Multidisciplinary Research of the Russian Philosophical Society (Tver, Russia)

*E-mail:* doctorfedorov100@rambler.ru

**Gnatik Ekaterina Nikolayevna**, doctor of philosophical sciences, professor of the Department of Ontology and Epistemology of the People's Friendship University of Russia (Moscow)

*E-mail:* ekaterinagnatik@rambler.ru

**Ignatyeva Sargylana Semyonovna**, candidate of pedagogical sciences, professor, honorary worker of higher professional education of the Russian Federation, rector of the Arctic State Institute of Arts and Culture (Yakutsk)

*E-mail:* ss-ignatieva@mail.ru

**Isachenko Tatiana Alexandrovna**, doctor of philological sciences, leading researcher of the Research Centre on Library Development in Information Society of the Russian State Library (Moscow)

*E-mail:* isachenko33@yandex.ru

**Kauganov Evgeny Leonidovich**, post-graduate student of the Ethnology and Anthropology Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

*E-mail:* ekauganov@front.ru

**Kolyagina Natalia Konstantinovna**, post-graduate student of the Institute for Advanced Studies in the Humanities of the Russian State University for the Humanities, editor of "The Lessons of History of the 21<sup>st</sup> Century" website of the International Society "Memorial" (Moscow)

*E-mail:* darsnk@yandex.ru

**Kovalev Andrey Borisovich**, candidate of art studies, associate professor of the Department of History and Theory of Music of the V.S. Popov Academy of Choral Art (Moscow)

*E-mail:* andrej-kovalev@yandex.ru

**Kuklinova Irina Anatolievna**, candidate of cultural studies, associate professor of the Department of Museology and Cultural Heritage of the Saint-Petersburg State University of Culture (Saint-Petersburg)

*E-mail:* i\_kuklinova@mail.ru

**Lebedev Vladimir Yuryevich**, doctor of philosophical sciences, professor of the Department of Sociology of the Tver State University (Tver)

*E-mail:* semion.religare@yandex.ru

**Levandovskaya Elizaveta Nikolayevna**, candidate of philosophical sciences, assistant of the Department of Cultural Studies, Cultural Philosophy and Aesthetics of the Institute of Philosophy of the Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg)

*E-mail:* fasita@mail.ru

**Levshin Kirill Nikolayevich**, stage director, teacher of acting technique, post-graduate student of the Drama Directing Department of the Russian University of Theatre Arts – GITIS (Moscow)

*E-mail:* Inamurata@mail.ru

**Lopatina Natalia Viktorovna**, doctor of pedagogical sciences, head of the Department of Library Science and Bibliology of the Moscow State Institute of Culture (Moscow)  
*E-mail:* dreitser@rambler.ru

**Moreva Olga Viktorovna**, candidate of historical sciences, head of section of the Rare Books Department of the V.G. Belinsky Sverdlovsk Regional Universal Academic Library (Yekaterinburg)  
*E-mail:* moreva.o.v@yandex.ru

**Petrov Vladislav Olegovich**, doctor of art studies, honoured worker of science and education, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences, associate professor of the Department of Theory and History of Music of the Astrakhan State Conservatory (Astrakhan)  
*E-mail:* petrovagk@yandex.ru

**Protasova Ludmila Anatolyevna**, candidate of physical and mathematical sciences, deputy dean of the Technical Department of the Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (Nizhny Novgorod)  
*E-mail:* protasova.l.a@yandex.ru

**Pryakhina Anna Valentinovna**, candidate of philosophical sciences, associate professor of the Department of Communications Technology and Public Relations of the Saint-Petersburg State Economic University (Saint-Petersburg)  
*E-mail:* avpryakhina@yandex.ru

**Sakhno Irina Mikhailovna**, doctor of philological sciences, full-time professor of the Department of Theory and History of Culture of the Liberal Arts and Humanities Branch of the Faculty of Humanitarian and Social Sciences of the Peoples' Friendship University of Russia (Moscow)  
*E-mail:* irinasachno@mail.ru

**Sevostyanov Dmitry Anatolyevich**, candidate of medical sciences, associate professor of the Department of Personnel Policy and Personnel Management of the Novosibirsk State Agrarian University (Novosibirsk)  
*E-mail:* dimasev@ngs.ru

**Starodubtsev Oleg Victorovich**, candidate of theological sciences, associate professor of the Moscow Theological Academy (Sergiev Posad)  
*E-mail:* starodubcev@yandex.ru

**Tereshkina Oksana Leonidovna**, post-graduate student of the Department of History of Art Culture of the Moscow State Pedagogical University (Moscow)  
*E-mail:* tol241074@yandex.ru

**Valkovsky Anton Vasilyevich**, candidate of philosophical sciences, associate professor of the Department of Philosophy of the Volgograd State Socio-Pedagogical University, project manager of the State Autonomous Cultural Institution of the Volgograd Region "Agency for Cultural Initiatives" (Volgograd)  
*E-mail:* valkovsky@culture-idea.ru

**Verba Natalia Ivanovna**, candidate of art studies, assistant professor of the Department of Music Education and Study of the Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg)  
*E-mail:* verba.natalia@yandex.ru

**Vybyvanets Eleonora Vasilyevna**, senior lecturer of the Department of Musicology, Composition and Methodology of Music Education of the Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar)  
*E-mail:* elavib@mail.ru

**Yanutsh Olga Alexandrovna**, candidate of cultural studies, associate professor of the Department of Theory and History of Culture of the Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg)  
*E-mail:* yanutsh@gmail.com

**Zasursky Ivan Ivanovich**, candidate of philological sciences, head of the Sub-department of New Media and Communication Theory of the Department of Journalism of the Lomonosov Moscow State University (Moscow)  
*E-mail:* zassoursky@gmail.com

### 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.

#### В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА ПРЕДОСТАВЛЯЮТСЯ:

##### 1. Авторский оригинал статьи (на русском языке)

Оригинал статьи представляется в распечатанном виде (с датой и подписью автора) и в электронной форме по электронной почте на адрес *observatoria@rsl.ru*, содержащий текст в формате Microsoft Word (версия 97-2003). Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи — от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (с учетом рефератов, ключевых слов, примечаний, списков источников).

##### Структура текста:

- *Сведения об авторе/авторах* — фамилия, имя, отчество, должность, место работы (точное название в соответствии с Уставом), ученая степень, ученое звание, город проживания — размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности. Контактная информация: адрес электронной почты, почтовый адрес, телефоны (рабочий, домашний, мобильный). Телефонный номер может быть использован только для переговоров между автором и редакцией и не подлежит опубликованию.
- *Индексы УДК и ББК*, раскрывающие тематическое содержание статьи.
- *Название статьи*.
- *Реферат* — краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем — 100—200 слов. Размещается после названия статьи.
- *Ключевые слова* по содержанию статьи (8—10 слов) размещаются после реферата.
- *Основной текст* статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Инициалы в тексте набираются через неразрывный пробел с фамилией (одновременное нажатие клавиш «Ctrl» + «Shift» + «пробел»). Между инициалами пробелов нет.

В тексте используются кавычки «...», если встречаются внутренние и внешние кавычки, то внешними выступают «елочки», внутренними «лапки» — «...“...”».

В тексте используется длинное тире (—), получаемое путем одновременного нажатия клавиш «Ctrl» + «Alt» + «-» (на цифровом блоке клавиатуры), а также дефис (-).

Инфографика, в том числе таблицы, схемы, рисунки и формулы в тексте должны нумероваться; схемы и таблицы должны иметь заголовки, размещенные над схемой или полем таблицы, а каждый рисунок — подрисуночную подпись.

- *Список источников* оформляется в соответствии с принятыми стандартами (ГОСТ 7.1—2003), выносится в конец статьи. Источники даются в алфавитном порядке (русский, другие языки). Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

*Редакция рекомендует отслеживать и использовать публикации по теме статьи, вышедшие в предыдущих выпусках журнала «Обсерватория культуры», а также в других научных журналах по тематике авторской рукописи, в целях обеспечения преемственности и подтверждения актуальности темы. В случае невозможности ознакомиться с публикациями предыдущих лет, в редакции можно приобрести выпуски журнала за текущий год по выгодной цене, а также подписаться на журнал на любой период.*

- *Примечания* нумеруются арабскими цифрами, оформляются как сноска в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.
- *Подрисуночные подписи* оформляются по схеме: название/номер файла иллюстрации — пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого — библиографическое описание; и т. п.). Номера файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

##### 2. Материалы на английском языке

Информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) — в распечатанном виде и в электронной форме (отдельный файл по электронной почте), содержащий текст в формате Microsoft Word (версия 97-2003).

Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в междуна-

родных базах данных. Редакция рекомендует авторам предоставлять информацию о верифицированном переводе цитируемых источников на английский язык (в случае наличия) в виде отдельного списка. Нумерация источников должна соответствовать нумерации в авторском оригинале на русском языке. Рекомендации по подготовке списка размещены на сайте <http://observatoria.rsl.ru/>

### **3. Иллюстративные материалы**

Предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi. Не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Word, а также их ксерокопий.

Иллюстративный материал и инфографика (графики, схемы, диаграммы и др.), размещаемые в тексте, должны быть адаптированы для черно-белой печати высокого качества. Ко всем изображениям автором предоставляются подписанные подписи (включаются в файл с авторским текстом).

### **4. Распечатанный и подписанный Акцепт**

#### **Публичной оферты**

Предоставляя свои материалы в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не опубликованным произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта. Акцепт может быть представлен в свободной форме, в распечатанном виде на бумажном носителе. Должен быть подписан автором (соавторами) собственноручно шариковой ручкой с синими чернилами и содержать следующую информацию:

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.

**Плата за публикацию в журнале не взимается, авторский гонорар не выплачивается.**

**Статьи и другие предоставленные материалы не возвращаются.**

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

Требования составлены с учетом требований, изложенных в Приказе Минобрнауки России от 25 июля 2014 г. № 793 «Об утверждении правил формирования в уведомительном порядке перечня рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук и требований к рецензируемым научным изданиям для включения 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» с изменениями, утвержденными Приказом Минобрнауки России от 03 июня 2015 № 560 (подробнее на сайте: <http://vak.ed.gov.ru/>).

*Пожалуйста, предварительно согласовывайте время своего визита в редакцию по телефону: +7 (495) 695 94 82.*

**Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается только при условии письменного разрешения редакции.**

Ф. И. О: \_\_\_\_\_

Дата рождения: \_\_\_\_\_

Адрес почтовый для передачи корреспонденции: \_\_\_\_\_

Адрес электронной почты: \_\_\_\_\_

Гражданство (для иностранцев): \_\_\_\_\_

Паспорт: серия \_\_\_\_\_ № \_\_\_\_\_, выдан \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_

дата выдачи \_\_\_\_\_, код подразделения \_\_\_\_\_

Текст: «согласен(а/ы) с условиями публичной оферты Федерального государственного бюджетного учреждения «Российская государственная библиотека» № 101/02Л/0084 от «13» января 2014 г., и акцептую ее, то есть предоставляю Издателю исключительные права на предложенных условиях на Произведение с условным названием \_\_\_\_\_».

Для удобства можно воспользоваться образцами акцепта (или акцепта для статей в соавторстве), размещенными на сайте <http://observatoria.rsl.ru/>

Оригинал акцепта можно выслать по адресу:

ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Отдел периодических изданий (на номер 8)

Никоноровой Е.В.

ул. Воздвиженка, 3/5,

Москва 119019

Или передать лично в редакцию:

ул. Воздвиженка, д.1,

вход со стороны ул. Моховая.

*От проходной позвонить*

*по местному телефону 11-25 или 10-64.*

### **5. Рекомендательное письмо научного руководителя**

Обязательно для публикации статей аспирантов и соискателей.



## Подписка на журнал «Обсерватория культуры»

### Подписка в редакции

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,  
ФГБУ «Российская государственная библиотека», Отдел периодических изданий (8).  
тел.: +7 (495) 695-94-82; +7 (499) 557-04-70, доб. 1064  
e-mail: [bvdogovor@rsl.ru](mailto:bvdogovor@rsl.ru)

### Подписные агентства

Подписной индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141.  
Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство,  
работающее в Вашем регионе.

### Распространение журнала в цифровой форме

- Подписчики базы данных **East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание»** (UDB-LIB) могут читать журнал «Обсерватория культуры» в электронном виде по адресу:  
<http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>
- Подписчики базы данных **Национальный цифровой ресурс Руконт** могут читать журнал «Обсерватория культуры» в электронном виде по адресу:  
<http://rucont.ru/efd/279322>
- Приобрести подписку на журнал «Обсерватория культуры» в электронном виде для физических лиц можно через сервис **«Пресса по подписке»** агентства «Книга-Сервис» по адресу:  
<http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

*Подробнее — на сайте журнала <http://observatoria.rsl.ru/>*

Журнал «Обсерватория культуры», издаваемый Российской государственной библиотекой с 2004 года, 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 образования и науки Российской Федерации. В журнале публикуются оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству по следующим отраслям науки и группам специальностей:

- 09.00.00 Философские науки
- 17.00.00 Искусствоведение
- 24.00.00 Культурология

5 2015

ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ

OBSERVATORY of CULTURE



Москва 2015