

4
2015

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ



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



4

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 Эмилевич

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

кандидат филологических наук
(Эдинбургский университет, Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич

доктор исторических наук
(Российская государственная библиотека)

Сиповская Наталия Владимировна

доктор искусствоведения
(Государственный институт искусствознания)

Ферингер Маргарет

доктор искусствоведения
(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

Николаева Е.В. Постнеклассическая картина мира в экранной реальности цифровой эпохи	4
Пучковская А.А. Культурологическая проблематика в работах И. Валлерстайна	12
Валеева Е.В. Универсальные образовательные метафоры	18

2 КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Филякова А.К. Историко-культурные основания в эволюции зарубежных музеев науки и техники	24
Зайцева А.Ф. Художественная рецепция как область реализации эстетической компоненты рекламы	29
Куксо К.А. Медикализация детства: социокультурная генеалогия	34

3 В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Миловидов С.В. Партиципаторные возможности трансмедийного повествования	40
in terris	
Ким Су Джин. Традиции корейских народных представлений в современном моноспектакле	46
событие	
Баяхунова Л.Б. Дорога в будущее и продолжение традиций: XV Международный конкурс им. П.И. Чайковского	52

4 НАСЛЕДИЕ

Нетусова Т.М. Принцип монтажного изложения С.М. Эйзенштейна как форма самопрезентации в любительской фотографии конца XX — начала XXI века	56
Углева Н.В. Государственный Музей мебели	64
Гаганова М.А. Троице-Сергиева лавра в контексте «музейного» восприятия дореволюционной России.	69

5 ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Троицкий С.А., Троицкая А.А. Письма Надежды Войтинской-Левидовой к Владимиру Войтинскому	76
Грушевская Н.А. Творческие методы А.Я. Головина и его близость к деятельности Союза русских художников	81

6 КАФЕДРА

лекции по культурологии

Шлыкова О.В. Социокультурная среда Интернета: новые ценности и коммуникативные смыслы	86
Красильникова М.Б., Севастьянова С.К. К вопросу о современных подходах к определению понятия «культура»	98

7 ORBIS LITTERARUM

Колышева Е.Ю. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: эдиционно-текстологические проблемы	104
рецензия	
Панова А.Ю. «Чтобы знали, чтобы знали...»	109
Колесников С.А. Парадоксы новизны в культуре Возрождения: духовно-нравственный аспект	110

8 СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Сибиряков В.Н. Эволюция эстетических идей в искусстве звукозаписи	116
Фагурел Ю.Е. К вопросу о бытовании маскардных беговых саней в России (по материалам коллекции экипажей Государственного исторического музея)	122
Авторы номера	128
Информация о статьях на английском языке	130
К сведению авторов	146

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:

Астафьева Ольга Николаевна,
доктор философских наук
Хромов Олег Ростиславович,
академик РАН, доктор искусствоведения
Шibaева Михалина Михайловна,
доктор философских наук
Шлыкова Ольга Владимировна,
доктор культурологии

Номер подготовили:

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

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Зотиков А.Ю., Михайлова Т.М.,
Полещук А.А., Рыжкова Н.О., Старых М.Д.

Индексирование статей: Адаменко А.С.,
Иванова О.А.

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 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 14.08.2015

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 130.2:7.01
ББК 71.063.14

НИКОЛАЕВА Е.В.

ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В ЭКРАННОЙ РЕАЛЬНОСТИ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

В статье анализируется корреляция экранной реальности и реальности первого порядка в цифровой культуре. Специфические понятия научной парадигмы последней четверти XX в. рассматриваются как конституирующие принципы экранной реальности цифровой эпохи. Доказывается фрактальный характер постнеклассической культурной картины мира, возникающей из динамического «хаоса» информационно-образных рядов телевизионных передач и кинематографических нарративов. Исследуются разные типы фрактальности телевизионного контента и киносюжетов, внутренние и внешние «странные петли» обратной связи и художественные интерпретации «эффекта бабочки».

Ключевые слова: постнеклассическая социокультурная парадигма, постнеклассическая картина мира, экранная реальность, цифровая культура, медиафилософия, фрактальность, нелинейный хронотоп, телевидение, кинематограф.

Постнеклассическая парадигма природы, культуры и социума

Цифровая эпоха коренным образом изменила как модусы восприятия и взаимодействия с информационно-образными потоками, так и способы визуальной репрезентации реальности [10]. Специфические понятия, которыми оперирует постнеклассическая наука, в их популяризованных версиях формируют в обыденном сознании лингвокультурную картину мира, требующую не верификации, но веры. Сложные термины естественных наук превращаются в художественные метафоры и фа-



КОНТЕКСТ

бульные элементы современного искусства. Черные дыры, бифуркация, фракталы, странные аттракторы, ретро-причинность и целый ряд подобных концептов образуют ментальную среду «магической» реальности, которая начинает существовать на правах априорности и формирует соответствующую ей мифологию культуры «дабл-пост»¹.

Теория хаоса, сложившаяся благодаря работам И. Пригожина, Э. Лоренца, Дж. Глейка, Г. Хакена, Б. Мандельброта и других ученых, сделала возможным принципиально иной взгляд на «случайные» процессы не только в природной, но и в социокультурной среде, и предоставила свою аксиоматику для концептуализации и конструирования действительности в современном художественном дискурсе. Действительно, символическое освоение онтологии, непостижимой для рядового субъекта культуры, происходит в наши дни, по большей мере, посредством самых разных медийных и художественных практик, которые предлагают эстетически привлекательный и при этом ментально комфортный способ восприятия новой (пост-постмодернистской) иррациональности.

Среди постнеклассических научных теорий, которые используются в качестве концептуального каркаса для нелинейных кинонарративов, особое место занимает фрактальная геометрия, начала которой в 1970—1980-х годах заложил франко-американский математик Бенуа Мандельброт [3]. Концепция фрактальной геометрии, первоначально возникнув как специальный раздел математики, неожиданно стала ключом к пониманию и моделированию объектов и феноменов, характеризующихся сложной структурой и нелинейным, «хаотическим» поведением, среди которых турбулентные потоки, облака, устья рек, горные массивы, цены на биржевых рынках, городская застройка, демографические и социально-исторические процессы, нервная система и сознание. Все они, как доказал Б. Мандельброт и его последователи, демонстрируют повторяющиеся паттерны разных масштабов, упорядоченные на более высоком уровне сложности. В самом общем виде, фрактал определяется как «структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому» [12, с. 19]. Именно самоподобие является сутью фрактального образования: любой фрактал содержит на всех своих уровнях (бес)конечно воспроизводящиеся паттерны, которые в той или иной степени повторяют характерные особенности целого. Самоподобие паттернов может быть орнаментальным и/или структурным — тогда это конструктивные/ пространственные фракталы, в случае подобия ментальных, поведенческих, событийных и тому подобных паттернов фрактальность носит концептуальный харак-

тер. В концептуальных фракталах воспроизводится паттерн-концепт (символ, мифема, идеологема, ментальная конструкция и т. п.). Важно, что паттерн-концепт может материализоваться по-разному в разных частях фрактальной структуры. Чаще всего концептуальный фрактал содержит в себе фрактальные паттерны разных типов, относящиеся к различным знаковым системам и имеющие негомогенные планы выражения [7, с. 29].

Принципиально также, что алгоритм построения фрактала, во-первых, является итерационным (т. е. происходит многократное повторение одного и того же набора действий), а во-вторых, рекурсивным, то есть на каждом шаге начальным значением служит результат предыдущего цикла. В гуманитарном смысле это означает не просто формальное повторение, но «циклическое» развитие изначально «заданных» форм с приращением вмещающихся в них смыслов благодаря заключенной в алгоритм «преемственности» и «памяти» о прошлых значениях (событиях). Так некоторые герои фильмов, попадающие, как телеобозреватель Фил Коннорс из истории про День сурка («Groundhog Day», 1993, США), в «петлю времени», повторяют каждый раз «запрограммированную» череду действий, зная и помня эту последовательность, происходившую все предыдущие дни. Поэтому даже в рамках «жесткого» алгоритма у них остается возможность на первый взгляд незначительных вариаций в своих поступках, а знание траекторий предыдущих «итераций» позволяет персонажу выбирать тактические решения, несколько отличные от прошлых, что, в конце концов, приводит к разрыву заколдованного круга или к совершенно другому финалу.

Необходимо отметить, что подобие фрактальных паттернов не обязательно должно быть абсолютным. Гораздо чаще фракталы оказываются стохастическими, т. е. содержат небольшие искажения паттерна благодаря специально заложенной в алгоритм случайной компоненты. Кроме того, существуют алеаторные фракталы, в которых искажения паттерна существенны и непредсказуемы из-за случайных внешних возмущений [1, с. 155—158]. Более того, фракталам присуща сильная чувствительность к начальным условиям, то есть малейшие различия в начальных условиях дают совершенно разные состояния системы через некоторое время. Таков и классический выбор в точке бифуркации (например, цвет таблетки в «Матрице»), и роковая случайность (успевает героиня войти в поезд или нет в фильме «Осторожно, двери закрываются» («Sliding Doors», 1998, Великобритания—США)).

Самые простые варианты фрактального подобия можно наблюдать в геометрических объектах, таких как, например, матрешка или ветвистое дерево. На принципе «геометрической» фрактальности построены, к примеру, сюжеты таких кинофильмов, как «Господин Никто» («Mr. Nobody», 2009, Франция и др.), в котором происходит множественное ветвление линии жизни главного героя, и «Начало» («Inception», 2010, США-Великобритания), где реальности оказываются вложенными друг в друга.

К числу более сложных, нелинейных фракталов относятся так называемые «странные аттракторы» — пучки

¹ В основе культуры пост-постмодерна «дабл-пост» лежит Цифровой Большой стиль, трансформировавший постмодернистскую модель разъятого, «рифленого» и «складчатого» мира (Ж. Делез) в более сложные модели «детерминированного хаоса» (Дж. Глейк). Культурная парадигма пост-постмодерна характеризуется специфическими (цифровыми, электронными, виртуальными и т. п.) социокультурными и технологическими формами и алгоритмами быта, бытия и концептуализации действительности.

сложных, «запутанных», часто близких, но никогда не пересекающихся траекторий, соответствующих движению сложной открытой системы (физической или социокультурной) в ее стремлении к устойчивому состоянию. В последние годы делаются попытки соотнести «портреты» странных аттракторов с общественно-политическими и социокультурными феноменами (тип государственного устройства, смены социокультурных парадигм и т. п.) [2; 5].

Если рассматривать с этой точки зрения кинонарративы, то «странные аттракторы» формируются сюжетными линиями, образующими «циклические» событийные ряды. Сразу уточним, что «циклические» сюжеты, структурно относящиеся к категории странных аттракторов, можно найти не только в кинематографе конца XX — начала XXI в. Существуют созданные еще в «доцифровую» эпоху литературные произведения и, соответственно, их экранизации, в которых одна и та же история (чаще всего детективная) рассказывается несколько раз — от лица разных действующих лиц, как это происходит в известной новелле Рюноске Акутагава «В чаше» (1921) и фильме Акиры Куросавы «Расемон» (1950). Появление фрактальной истории и ее экранизации в первой половине XX в., по-видимому, это не случайно. Искусство всегда оказывается наиболее чувствительным к еще неясным

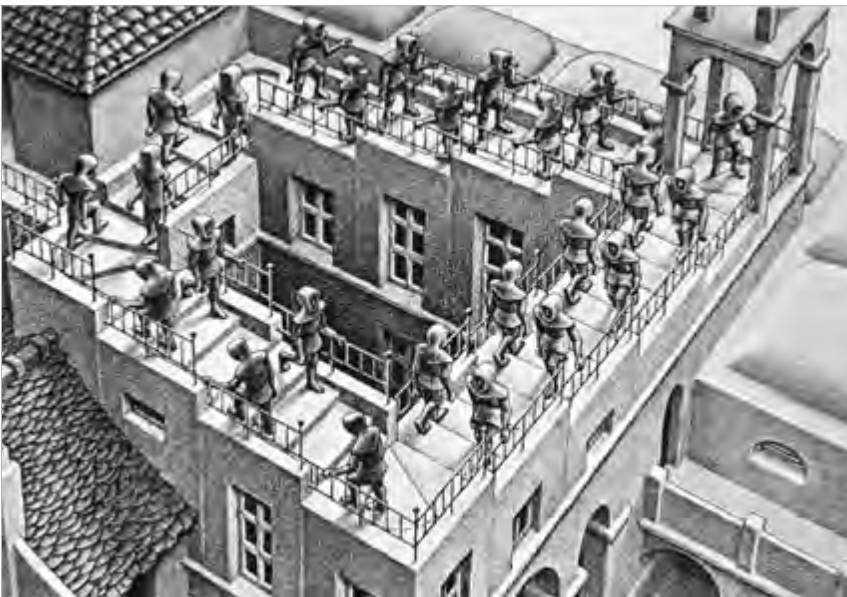
отдельное действующее лицо. Странные аттракторы в большинстве кинонарративов конца XX — начала XXI в., напротив, формируются «изнутри», динамикой собственного движения главного героя (героев), как, например, в известном фильме «Беги, Лола, беги» («Lola rennt», 1998, Германия). Кроме того, в современных фильмах такого рода, за редким исключением, постулируется априорная нелинейность времени, повторяемость событий возникает в результате нелинейности потока повседневности: траектории микрособытий формируют странный аттрактор именно вследствие цикличности и повторяемости временных «кластеров», чаще всего, суток, но есть варианты, где петля времени замыкается за несколько часов или минут («Исходный код» («Source code»), 2011, США-Канада).

Фракталы и петли обратной связи в телевизионной картине мира

Телевизор, еще до наступления цифровой эпохи, стал первым экраном, отражающим динамический «хаос» культурных и политических пространств, нелинейность времени и существующие альтернативные реальности.

В свое время телевизионный экран изменил физическое и семиотическое пространство дома и всю конфигурацию личных степеней свободы. Практически с самого начала он стал демонстрировать разные часто меняющиеся или чередующиеся ландшафты и интерьеры внешней фактической и фикциональной «реальности». Круглый, как циферблат, тумблер переключения каналов, последовательный алгоритм их переключения только по или, в крайнем случае, против часовой стрелки, исчисляемое число каналов, соразмерное человеческой телесности (не более 5—10), и число передач, соразмерное социокультурному телу общества — в результате телевизионная картина мира была подвижна, но дискретна и циклична и на уровне интерактивного конструирования воспринимающим субъектом, и на уровне «объективного» предъявления «реальности».

С появлением пульта дистанционного управления — гаджета, открывшего эру «кликвого» режима общения человека с информационными системами, — отменяется строгая последовательность и фиксированность места каждого фрагмента реальности в предлагавшейся картине мира доцифрового телевидения. Теперь переключение каналов и, соответственно, «картинки мира» хаотично настолько, насколько интерактивен телезритель. Хаотичен и набор каналов и самих передач внутри каждого канала. Картинки сверхдинамичны, так же, как и техника зеппинга (zapping), которая формирует не



Лестница Пенроуза (странная петля обратной связи)
Эшер М.К. «Спускаюсь и поднимаюсь» (литография, 1960)

идеям, которые оформятся в научные концепции порой спустя многие годы.

В киноновеллах, подобных «Расемону», сюжетные повторы представляют стохастический фрактал события как бы «снаружи», с разных ракурсов, которые заданы позициями разных персонажей в истории. При этом время внутри события линейно, стохастические циклы относятся к ментальному воспроизведению мегасобытия в целом (совокупности поступков всех персонажей), а не к цепочке событий, которую повторно проживает

социокультурную картину мира как некую целостность, но составляет огромное количество разномасштабных срезов этой телевизионной картины мира (концептуальных предфракталов). Количество каналов и передач уже не является соразмерным ни антропологическому, ни социальному телу человека.

При этом возникает вопрос, отражает ли телеэкран реальность первого порядка или формирует ее? Или то, и другое? Или, возможно, как раз здесь и образуются бесконечные петли обратной связи, присущие культуре постиндустриального общества? В любом случае невозможно не согласиться с В. Тарасенко, что в культуре множественных экранных реальностей «своим взаимодействием Человек Кликающий меняет мир, изменившийся мир меняет Человека Кликающего, и эти изменения опять провоцируют изменения мира» [11, с. 44]. И тогда телевизионные «картинки» мира, очевидно, представляют собой бесконечные геометрические/концептуальные фракталы, а рекурсивный процесс их создания может быть описан в терминах *итераций и петель обратной положительной и отрицательной связи*.

В мультифрактальной призме телевидения «перекрещиваются различные слои реальности и культурного дискурса» [9, с. 23], и это относится не только к разным телепередачам по отдельности, но и ко всем телепрограммам как совокупному образно-информационному полю. «Разные формы перехода от передачи к передаче, <...> вторжение рекламных вставок в коммерческом телевидении, — отмечает российский культуролог и кинокритик К.Э. Разлогов, — превратили экран в сложную, тысячу раз опосредованную систему зеркал» [9, с. 24]. И поскольку в центре «зеркальной комнаты», образованной совокупностью миллиардов телевизионных экранов на планете, находится не один человек, а весь мир (или реальность n -ного порядка, т. е. его фрактальная копия), этот Мета-экран, Экран экранов оказывается инструментом фрактализации и самой «реальности», и глобальной картины мира.

В результате культурная картина мира, индуцированная фрактальным генератором (алгоритмом) медиареальности, имеет сложный (геометрически-аналитически-концептуальный) характер, что на самом деле соответствует новым механизмам трансляции и воспроизводства культуры, которые заложены в проекте пост-постмодерна. Прежде всего, «на смену вертикальным представлениям о культуре в реальной жизни пришло представление о культуре как о сфере, своеобразном шаре, который представляется то плавильным котлом, то неким бурлящим морем» [9, с. 259]. Более того, культура функционирует и отображается в сфере дополненной (augmented) реальности, складывающейся, в свою очередь, из множества пересекающихся, соприкасающихся и взаимно отражающихся сфер — реальностей разных порядков. И в этом контексте, культурная картина мира есть то фрактальное образование, которое возникает в «зазоре» между всеми этими реальностями, подобно фрактальному узору, появляющемуся в центре пирамидки из четырех блестящих

шариков (математики называют его Wada basin fractal) [16]. В пустоте межпространственности и межреальности разворачивается то, чего нет ни в одном из этих пространств, ни в одной из этих реальностей — фрактальная рефлексия.

Попробуем проникнуть вглубь этой фрактальной рефлексии, пристальнее взглянуть на отблески реальностей, многократно отраженных в зеркалах телевизионных экранов, и увидеть, в чем заключается фрактальность телевизионной картины мира. В первую очередь, это рекурсивность поведенческих реакций, выхваченных телеглазом из реальности первого порядка, которые, может быть, сначала даже, являются исключительными в своей единичности, но предъявленные телезрителю, они интегрируются как поведенческие паттерны повседневной культуры, и возвращаются в «реальную» реальность множеством своих подобий.

Во-вторых, это самоподобные паттерны фрагментов реальности: повторение тех же самых (или с небольшими изменениями) новостных телесюжетов в течение дня на одном или разных каналах, повторение вечерних передач утром следующего дня, повторение через несколько месяцев/лет фильмов и телесериалов на одном или разных каналах, например, ставший «ритуальным» предновогодний показ телефильма «Ирония судьбы, Или с легким паром!» и его сиквел. В последние годы сюда добавились т. н. «сезоны» развлекательных шоу типа «Битва экстрасенсов» или «Топ-модель по-американски/по-русски», которые являются, пожалуй, самыми яркими рекурсивными практиками в телевизионной картине мира. Все эти и другие телепрограммы основаны на итерационных циклах, которые служат алгоритмом (формулой) построения любой фрактальной картины. От серии к серии, от сезона к сезону все компоненты программы — от заставок и интерьеров до персонажей и сценария — воспроизводят одну и ту же структурную модель.

Более того, можно говорить о *странных петлях обратной связи* (термин принадлежит Дугласу Хофштадтеру, 1979 г.) [14], а именно о временных сдвигах, таких, например, как непрямая трансляция спортивного матча, когда телезритель уже знает (из других источников) еще «не случившееся» будущее, т. е. чем кончится соревнование. Возвраты в прошлое путем включения архивных материалов в «ткань» репортажей и передач о сегодняшних событиях и их новые интерпретации и реконструкции. Или когда участник телесъемки позднее, сидя у себя дома, наблюдает за самим собой на экране домашнего телевизора. Эта телепередача, к тому же, может имплицитно восприниматься как происходящая синхронно с личным «сейчас» телезрителя, скажем, новогодний «Голубой огонек». Или герой телесюжета может увидеть себя и свой дом в телеинтервью, снятом в тех же самых пространствах, где в данный момент находится он сам и его телеэкран.

В целом, субъективная картина мира, которая составляется телезрителем из некоторого лично им определяемого набора телевизионных образов и идей, не является простым коллажем: фрагменты реальности разных по-

рядков накладываются друг на друга, перетекают, повторяются, деформируются подобно телевизионной технике морфинга, вкладываются друг в друга. При этом все эти телевизионные референции, рекурсии и фрактальные паттерны существуют *одновременно* в личном культурном сознании и, разумеется, в культурном бессознательном. Все это происходит в соответствии с некоторым алгоритмом строительства фракталов культуры, который обычно можно осознать лишь на уровне конечного результата, т. е. визуальной или концептуальной репрезентации. Сам же процесс фрактального «развертывания» реальности в телевизионной картине мира остается как бы «за кадром». Процессуальность и «формульность» фрактала оказывается спрятана за его репрезентативной формой.

Очень скоро после того, как телевизор вошел в европейскую повседневную культуру, «реальная» реальность начала «существовать», *только* попав на телевизионные экраны, на что одним из первых обратил внимание Ги Дебор («Общество спектакля», 1967), а затем Жан Бодрийяр («Войны в заливе не было», 1991 и др.). Иными словами, телевизионный экран превратился в подзорную трубу и в микроскоп, в инструмент скейлинга, масштабного преобразования пространства-времени, представляя перед зрителем (потребителем реальности) многочисленные фрактальные копии реальности. Каждый телерепортаж, рекламный трейлер и т. п. является концептуально и структурно эквивалентным самому событию и продукту и даже меняется с ним местами в очередности фактических переходов человека с одного фрактального уровня реальности на другой.

Так большинство субъектов массовой культуры сначала видят тизер кинофильма на экране телевизора, а затем сам фильм в кинотеатре. Подобным образом посещение музейной выставки предваряется виртуальной экскурсией в теленовостях. При всех различиях в стилистике и глубине погружения в субстанцию реального, которые характерны для разных телеканалов, при всех вариациях в «цвете», «освещении» и деталях, телевизионные репрезентации реальности по отношению к ней всегда оказываются предфракталами, а сама «реальность» — стохастическим фракталом.

Фрактальные хронотопы кинематографических нарративов

Кинематограф, и в особенности цифровой, обладает практически неограниченными визуальными и концептуальными возможностями перекодирования научной (и квазинаучной) картины мира в красочные, поражающие воображение визуальные образы и медийные нарративы. Форма и содержание таких кинонарративов определяются логикой детерминированного хаоса и сконструированного на его основе нелинейного «дробномерного» хронотопа.

Разумеется, нелинейные сюжеты — явление отнюдь не исключительно последних десятилетий, они с давних пор существуют в художественной культуре, в первую очередь, в форме литературного «романа в романе» («Ты-

сяча и одна ночь», «Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого и т. п.), однако, лишь на рубеже третьего тысячелетия сюжетная нелинейность представляет собой художественную экстраполяцию научной картины мира на опыт повседневной жизни. Иными словами, постнеклассическая научная эпистема начинает выступать не только в качестве алиби запутанных вымышленных вселенных (новые открытия всегда так или иначе интерпретировались искусством), но постепенно начинает играть роль матрицы социального бытия, прилагая технократические принципы к моделированию социокультурной организации всего человеческого общества. Ярким примером может служить «Матрица» братьев Вачовски. Так возникает космогоническая и эсхатологическая мифология цифровой эпохи и, говоря языком М. Маффесоли, новая «околдованность мира» [4, с. 274—283], порождающая в сознании субъекта медиакультуры синкретизм природного и социального, воображаемого и действительного, техно-виртуального и биологически-материального.

Если теория относительности породила фантазийные версии космического пространства-времени, то понятия постнеклассической науки инициировали художественную рефлексию по поводу сложных конфигураций земного хронотопа и множественности параллельных реальностей земного бытия.

В 1990-х годах концепты нелинейной хаотической динамики начинают все чаще появляться непосредственно в киносюжетах. К настоящему моменту количество фильмов, в которых в том или ином виде обыгрываются идеи фрактального устройства мира и фрактальной сущности человеческой экзистенции, исчисляется десятками. В определенном смысле можно говорить о своего рода фрактальной онтологии, которая лежит в основе многих киноновелл 1990-х — 2010-х годов, в широком жанровом диапазоне от боевика («Looper», 2012), фильма катастрофы («End Day», 2005) и фильма ужасов («Haunter», 2013) до комедии («Groundhog Day», 1993), романтической драмы («Sliding Doors», 1998) и психологического триллера («Vanilla Sky», 2001).

Идея нелинейности времени реализуется в трех типах фрактальных кинонарративов. Во-первых, это фабулы, основанные на хронологических инверсиях «технологического» генезиса (всякого рода машины времени): «Терминатор» («The Terminator», 1984/1991/2003, США-Великобритания); «Назад в будущее» («Back to the Future», 1985/1989/1990, США); «Петля времени» («Looper», 2012, США-КНР). Фильмы этой категории являются типичными произведениями в жанре научной фантастики. В большинстве из сюжетов присутствуют так называемые «странные петли обратной связи», в результате которых изменения на разных уровнях (временных локусах) реальности коррелируют на основе сложного алгоритма обратной причинности. Например, робот-терминатор отправляется на 45 лет назад с целью убийства девушки, которая впоследствии родит сына, ставшего во главе сопротивления людей против машин. Успешная борьба Джона (лидера Сопротивления) с искусственным интеллектом военного компьютера в

будущем становится причиной смертельной опасности, которой подвергается его мать в прошлом. Кроме того, отцом Джона становится сержант Сопротивления, которого Джон посылает в прошлое, чтобы защитить свою будущую мать.

Для второго типа фрактальных кинонарративов характерны сюжеты, в которых аксиоматически задается цикличность/повторяемость времени и сюжетных паттернов как тип экзистенции, спроецированный на обычные (или не совсем обычные, но возможные) ситуации повседневной жизни: «День Сурка» («Groundhog Day»); «Если только» («If Only»); «Повторяющиеся реальность» («Repeaters», 2010, Канада); «Треугольник» («Triangle», 2009, Великобритания-Австралия). Примечательно, что первым фильмом такого типа, по-видимому, стала историческая кинодрама Владимира Хотиненко «Зеркало для героя» (1987, СССР), снятая по мотивам одноименной повести Святослава Рыбаса (1983). (Заметим в скобках, что именно в эти годы выходят впоследствии широко известные книги Бенуа Мандельброта по фрактальной геометрии. При этом в России идеи синергетики и фрактальности в гуманитарном дискурсе, в том числе в рамках математической истории, начнут разрабатываться лишь в середине 1990-х годов. В этой ситуации появление сюжета, построенного на принципе странного аттрактора, можно отнести к художественному предвосхищению парадигмы детерминированного хаоса.)

В историях этого типа не происходит ничего фантастического с точки зрения жизненного мира, за исключением «сбоя» в смене дат. К примеру, персонажи «Зеркала для героя», попавшие в послевоенное прошлое, проживают обычный день (включающий работу на аварийной шахте и ночные аресты «неблагонадежных») небольшого советского шахтерского городка 1949 года. Точно также все поступки юных пациентов реабилитационной клиники («Повторяющиеся реальность») — даже самые радикальные, такие как употребление наркотиков, ограбление, убийство, суицид, совершаемые изо дня в день тремя молодыми людьми, попавшими в «ловушку времени», тем не менее, не выходят за рамки реально возможного. То же самое относится к кровавым событиям, разворачивающимся на пассажирском лайнере в открытом море в мистическом триллере «Треугольник». Примечательно, что разрыв замкнутого временного круга во всех случаях происходит в результате критического накопления добрых или злых дел и невозможен без осознания ответственности человека за каждый прожитый день, за каждое



Нелинейность пространства-времени.
Постер к фильму «Начало» («Inception», США-Великобритания, 2010)

действие, за каждое слово. Именно поэтому жуткая последовательность убийств в кинодраме «Треугольник», как становится ясно в конце фильма, будет возобновляться бесконечно. Фрактальная структура таких кинонарративов служит средством художественного осмысления экзистенциальной проблемы «добра» и «зла» в повседневной человеческой жизни.

Кинематограф реализует концептуальные возможности фрактальных нарративов и для «документального» изображения реальности нового типа — множества потенциальных и равновозможных реальностей. Этот прием был использован компанией BBC в фильме «Конец света» («End Day»). В художественный фрейм включены четыре варианта глобальной катастрофы (мегацунами, вызванное извержением вулкана; падение астероида на одну из европейских столиц; распространение пандемии; взрыв синхротронного ускорителя). Все они оказываются вложенными сюжетами «фильма в фильме» и закольцовываются титрами закончившейся телевизионной передачи, под которые каждое утро просыпается герой фильма — доктор Хауэлл.

Наконец, в некоторых кинонарративах фрактальное устройство антропо-социо-культурных пространств полагается в качестве онтологической характеристики жизненного мира: «Начало» («The Inception»); «Эффект бабочки» («The Butterfly Effect», 2004, США). Так в киноистории, созданной Кристофером Ноланом («Начало»), возможность группового погружения в многоярусные сны-реальности существует как данность и используется в качестве технологии промышленного шпионажа и внедрения определенной идеи в сознание жертв конкурентных войн. При этом архитектура сновидений и их пространственно-временной континуум выстроены на основе «невозможной» лестницы Пенроуза, которая представляет собой одну из самых наглядных визуализаций

«странной петли» обратной связи. В фильме эта лестница предъясняется как своего рода внутренняя рекурсивная отсылка — в виде эскалатора в деловом центре. Важно, что в фильме сделана попытка смоделировать принципиальную незавершенность фрактального мира — с одной стороны, он своими нижними этажами вложенных снов уходит в бесконечность (безвременье, Лимб), а с другой, подъем-пробуждение на самый верхний «начальный» уровень реальности оказывается в итоге лишь переходом в очередную промежуточную реальность дремлющего сознания.

Кроме того, существует особый тип репрезентации фрактального хронотопа экранной реальности — через сложные киносюжеты, фрактальность которых является концептуальной.

Наиболее интересный пример концептуальной фрактальности представляет, на наш взгляд, фильм Андрея Тарковского «Солярис» (1972). Психологически пронзительная философская кинодрама обладает, помимо сложного содержания экзистенциального плана, особым структурно-семантическим кодом. И код этот построен на принципах концептуальной фрактальности. Концептуальными паттернами в фильме Тарковского вместо эпистемологических и гносеологических из повести С. Лема стали идеи нравственного порядка — любви и смерти, совести и прощения. Поэтому рекурсивные сюжетные цепочки бесконечно возвращающихся мучительных воспоминаний и их обладающих плотью материализаций (Хари и другие «гости» — фрактальные копии ментальных слепков, извлеченных Солярисом из памяти сотрудников космической станции), оказываются не просто фрактальным повторением линейного типа, но частью фрактальной «формулы», из которой разворачивается концепция всего кинонарратива. Вторая шаль, которую Харри номер Два вешает на стул рядом с шалью, оставшейся от Харри номер Один, — это гениальная иллюстрация фрактального хронотопа воспоминаний в линейном времени человеческой реальности. Гибель настоящей (земной) Хари десять лет назад, ее «клоны», приходящие в каюту Криса, самоубийство «Хари», ее воскресение (регенерация), ее отражения в Зеркальной комнате (сцена не вошла в прокатную версию [13]), ее аннигиляция представляют собой художественные итерации бесконечного проживания неизбытой вины. Одним из самых сильных концептуальных паттернов является сцена на пороге дома, где герой, подобно возвратившемуся блудному сыну Рембрандта, стоит перед вышедшим к нему отцом. Дом, который проявляется из туманной дымки на острове посреди океана разумного космоса, — это образ (или концептуальный паттерн) космологической упорядоченности, которая спрятана в глубинах хаоса вселенской жизни человеческой души...

Все, о чем шла речь выше, относится к внутренней фрактальности киноисторий. В современном кинематографе можно наблюдать также феномен внешней фрактальности — в виде многочисленных ремейков старых экранизаций, а в культуре в целом — в виде трансме-

дийных художественных практик (роман — опера — балет — фильм — компьютерная игра). Существует и смешанный тип фрактальности, как в знаменитой трагикомедии Феллини «8½» (1963), когда и сам фильм, и фильм, снимаемый в фильме, и история жизни режиссера оказываются фрактальной семантической структурой, уровни которой располагаются одновременно внутри реальностей художественного вымысла и снаружи — в реальности человеческой повседневности. Разумеется, в контексте этого фильма нельзя говорить о каком-либо осмыслении нелинейного устройства мира и земного бытия, тем не менее, Феллини (также как, например, Сальвадор Дали в ряде своих работ («Лицо войны», 1940; «Галлюциногенный торреро», 1970; «Дали, повернувшись спиной, пишет портрет Гала, повернувшейся спиной...», 1977), Мориц Эшер в своих «геометрических» гравюрах и другие художники [6]) ощутил и передал образы постепенно складывающейся в недрах коллективного (бес)сознательного новой картины мира.

«Эффект бабочки»

в кинематографической картине мира

Особого рассмотрения заслуживают кинематографические интерпретации «эффекта бабочки». Происхождение этого термина связано с поиском закономерностей погодных явлений, которыми занимался американский математик и метеоролог Эдвард Лоренц в начале 1970-х годов. Результаты своих исследований ученый изложил в докладе, который он озаглавил «Предсказуемость: может ли взмах крыльев бабочки в Бразилии вызвать торнадо в Техасе?» [15]. В докладе была предложена идея описания турбулентности воздушных потоков с помощью ныне хорошо известного странного аттрактора, спиральные траектории которого складываются в конфигурацию, напоминающую крылья бабочки. В этой связи необходимо упомянуть о том, что за двадцать лет до открытия Лоренца образ бабочки оказался метафорой непредсказуемых изменений в процессе социальной эволюции — в рассказе «И грянул гром» (Рей Бредбери, 1952). Бабочка из доисторических джунглей, случайно раздавленная башмаком путешественника во времени, стала тем микрособытием, которое привело к значительным отличиям в реализовавшемся варианте будущего. Очевидно, этот сюжет также относится к феномену творческой интуиции и философского «пророчества», поскольку математическая «бабочка» Лоренца имеет под собой независимое от литературного наследия научное основание. Символично также, что кинематографическая версия рассказа появилась лишь спустя 50 лет после его публикации, хотя в сюжете не заключалось никаких сложностей для экранизации: фильм «A Sound of Thunder» вышел в 2005 году, когда идеи детерминированного хаоса стали популярной темой в мировом кинематографе.

Художественное осмысление «эффекта бабочки» привело к появлению нескольких кинофильмов, названия и сюжеты которых без обиняков отсылают к соответству-

ящему понятию из теории хаоса, среди них французская комедийная мелодрама «Взмах крыльев мотылька» («Le Battement d'ailes du papillon», 2000) и американская драма-триллер «Эффект бабочки» («The Butterfly Effect», 2004). В сложном, лабиринтоподобном кинонарративе «Господин Никто» («Mr. Nobody») фраза Э. Лоренца о бабочке изображена буквально: взмах ее крылышек становится причиной проливного дождя, который смывает с бумажной записки цифры телефонного номера, и двое любящих теряют шанс встретиться вновь.

В фильме «Эффект бабочки» спиральная структура странного аттрактора воспроизводится уже на уровне сюжетных линий. Молодой человек, в самом имени которого зашифрована возможность перерождения событий (Evan Treborn)², обладает наследственными способностями возвращаться в свое прошлое и изменять его. Эван стремится «все исправить» и периодически «входит» с помощью своих дневниковых записей в поворотные моменты (т. е. в точки бифуркации) своего детства, сознательно поступая каждый раз по-другому. Спускаясь все глубже в свое прошлое, он получает все более тягостные и трагичные варианты будущего для себя и своих близких. В конце концов, он вынужден по-мальчишески жестко пресечь саму возможность дружбы с девочкой, которую он будет любить при любом раскладе будущего. В результате линии их жизней больше не пересекаются, и судьба у всех складывается вполне благополучно. Такой хеппи-энд был представлен в прокатной версии фильма. Но по первоначальному режиссерскому замыслу способ вырваться из зоны притяжения странного аттрактора существует только один: вообще не вступать ни на одну из его траекторий — и еще не родившийся младенец должен был задушить себя самого пуповиной в утробе матери. Однако публика на тестовых просмотрах выбрала счастливый конец, и, возможно, не только из-за желания эмоционального комфорта, но из-за бессознательного неприятия идеи бессилия человеческой воли перед «запрограммированным» злым роком.

Итак, в фильмах последних десятилетий фрейм «прошлое менять нельзя» заменяется препозицией «многовариантно не только будущее, но и прошлое». В постнеклассической картине мира оказывается возможным заново переиграть неудачные или трагические минуты, дни или годы. В этом отношении фрактальные кинонарративы аналогичны современным компьютерным играм-квестам, в которых игроку изначально предоставляется несколько жизней. Примерно так действует капитан Колтер Стивенс в фильме «Исходный код», который после многочисленных попыток в альтернативных реальностях в конце концов справляется с возложенной на него задачей. Стивенс вновь и вновь проводит последние восемь минут в поезде, который уже взорвался утром этого дня, обезвреживает бомбу и находит террориста — в результате поезд благополучно прибывает в пункт назначения. При этом сам

капитан Стивенс, как выясняется, ранее погиб по время боевых действий и живет лишь его сознание, которое после выполнения антитеррористической операции получает другое тело и совсем другую жизнь обыкновенного учителя. Иными словами, происходит уход с кольцевых траекторий «миссии» на кольцевые траектории повседневной жизни (на другое «крыло» странного аттрактора Лоренца). И никто не поручится, что в возможном сиквеле Стивенс не вернется снова на траектории «Исходного кода» и не будет раз за разом проживать последние восемь минут чьей-то жизни.

Важным отличием от классических сюжетных схем фантастических историй XX века является тот факт, что альтернативные «линии жизни» сослагательной реальности пост-постмодернистских экранных миров не просто равновозможны, но зачастую созданные вокруг них хронотопы пересекаются и влияют друг на друга. Альтернативные реальности могут оказаться параллельными, и в некоторых «складках» пространственно-временного континуума герои могут не только увидеть второго себя («Зеркало для героя»; «Осторожно, двери закрываются»), но и вступить с ним в общение («Зеркало для героя»; «Петля времени») или в схватку («Треугольник»; «Временная петля»). Более того, нередко именно рекурсивная цепочка физической борьбы с «Я» номер Два, номер Три и так далее или даже его убийства и составляют ту самую странную петлю обратной связи, из которой персонаж пытается вырваться. По существу, эта ситуация представляет собой проекцию присущего современному человеку страха перед своим бессознательным, вырвавшимся из уз социокультурных предписаний...

Заключение

Фрактальные паттерны, нелинейные хронотопы, странные аттракторы и странные петли обратной связи, представляют собой конституирующие принципы экранной реальности, которая, в свою очередь, является одним из главных элементов постнеклассической социокультурной парадигмы. В экранной картине мира эти концепты иллюстрируют художественные интерпретации динамического хаоса, порождающего фрактальные структуры не только в природе (земли и человека), но и во второй природе — культуре и ее артефактах. Выстраиваемая с помощью цифрового телевидения и кинематографа постнеклассическая картина мира экранной реальности становится очередной попыткой постичь ту самую Первую Реальность, которая, возможно, на самом деле непостижима.

В этой связи, по-видимому, стоит согласиться с позицией режиссера фильма «Mr. Nobody» Жако Ван Дормеля: «Кино рассказывает не о действительности, а о том, как действительность воспринимается. Каким образом действительность может восприниматься посредством наших органов. При том, что все это анализируется мозгом и проходит через память. При всем перечисленном ни на грамм не становится понятнее, что такое реальность. Как

² Имя и фамилия Evan Treborn созвучны словосочетанию «event reborn», т. е. «перерожденное событие».

непонятно и то, зачем мы существуем в этом мире. Да и то, что мы существуем, всего лишь гипотеза...» [8].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Деменок С.Л. Просто фрактал / С.Л. Деменок — СПб. : ООО «Страта», 2012. — 178 с.
2. Жуков Д.С. Метафоры фракталов в общественно-политическом знании / Д.С. Жуков, С.К. Лямин — Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007. — 136 с.
3. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. — М.—Ижевск : НИЦ «РХД», 2010. — 656 с.
4. Маффесоли М. Околдованность мира или божественное социальное // СОЦИО-ЛОГОС. — М. : Прогресс, 1991. — С. 274—283.
5. Миронова Н.И. Социальная динамика: метаморфозы самоорганизации и управления / Н.И. Миронова. — Челябинск : ОАО «Челябинский дом печати», 2005. — 174 с.
6. Николаева Е.В. Нецифровая фрактальная живопись: историко-культурологический экскурс // Вестник Самарского государственного университета. — 2013. — № 8—1 (109). — С. 223—228.
7. Она же. Парадигматические константы и структурно-семантические паттерны цифровой культуры // Обсерватория культуры. — 2014. — № 3. — С. 26—33.
8. Премьера фильма «Господин Никто». Интервью с режиссером Жако Ван Дормелем [Электронный ресурс]. — URL: <http://thebestphotos.ru/14/04/2010/rossijskaya-prem-era-fil-ma-gospodin/> (дата обращения: 01.06.2015).
9. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета / К.Э. Разлогов. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. — 287 с.
10. Сальникова Е.В. Феномен визуальности // Обсерватория культуры. — 2012. — № 1. — С. 49—54.
11. Тарасенко В.В. Человек кликающий: фрактальные метаморфозы // Информационное общество, 1999. — Вып. 1. — С. 43—46.
12. Федер Е. Фракталы / Е. Федер ; (пер. с англ.). — М. : Мир, 1991. — 254 с.
13. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы / Сост. и автор вступит. статьи Салынский Д.А. — М. : Астрей, 2012. — 416 с.
14. Хофштадтер Д.Р. ГЕДЕЛЬ, ЭШЕР, БАХ: эта бесконечная гирлянда / Д.Р. Хофштадтер. — Самара : ИД «Бахрах-М», 2001. — 752 с.
15. Lorenz E. Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas? [Электронный ресурс] / E. Lorenz. — URL: http://gymportalen.dk/sites/lru.dk/files/lru/132_kap6_lorenz_artikel_the_butterfly_effect.pdf (дата обращения: 01.06.2015).
16. Reflective Spheres of Infinity: Wada Basin Fractals (In physical reality and digital visualization) [Электронный ресурс]. — URL: http://www.miqel.com/fractals_math_patterns/visual-math-wada-basin-spheres.html (дата обращения: 01.06.2015).

УДК 130.2

ББК 71

ПУЧКОВСКАЯ А.А.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РАБОТАХ И. ВАЛЛЕРСТАЙНА*

В статье рассматриваются воззрения американского исследователя И. Валлерстайна на некоторые процессы развития культуры, изложенные им в ряде работ. Анализируются различные трактовки понятия культуры, феномен национальной культуры и возможность конституирования всемирной культуры. Акцентируется внимание на проблеме универсализации культуры и ее взаимосвязи с глобализационными процессами. Прослеживается связь между основополагающей темой его научных изысканий: мир-системным подходом в его применимости к анализу современного мира и интерпретацией конкретных проблем культурологического знания.

Ключевые слова: мир-системный подход, нация-государство, национальная культура, всемирная культура, миграционные процессы, расизм, сексизм.

* Статья написана при поддержке гранта РГНФ 15-33-01018.

Американский исследователь И. Валлерстайн, один из основоположников мир-системного подхода, стал разрабатывать концепцию мир-системы в начале 1970-х годов. В фундаментальном многотомном труде «Современная мир-система» он предложил новую трактовку историко-культурного процесса. Как и предшественники в исследовании особенностей эволюции мировой культуры (П.А. Сорокин, Б.Р. Виппер, А.Л. Кребер и др.), И. Валлерстайн выделяет локальные образования, но называет их мини-системы — небольшие социокультурные образования, в основе которых лежала замкнутая система производства. Также американский ученый различает мир-империи (с единым политическим центром и зачастую абсолютистской формой правления) и мир-экономики (без единого политического центра, но с единой экономикой). Наращивая могущество за счет экспансии мини-систем, мир-империи (Персидская, Римская, Российская, Османская и т. д.) и мир-экономики (с центрами в Генуе, Амстердаме и т. д.), достигнув своего апогея, постепенно угасали, уступая место своим преемникам. Так развивалось человечество вплоть до XVI века, когда мир претерпел кардинальные изменения. Причин тому много, одна из них — международное разделение труда, ставшее реальным благодаря эпохе Великих географических открытий. Именно

этот принцип лег в основу формирования уникальной капиталистической мир-экономики. Уникальной в том плане, что впервые за историю человечества, по мнению американского исследователя, стало возможным существование единой мир-системы. В отличие от мир-империй, свободная от пут так называемого азиатского способа производства, современная капиталистическая мир-экономика постоянно расширялась в пространственном отношении, и к концу XIX в. утвердилась как единственная, «поглотив» все существующие мини-системы и мир-империи.

Первый том, озаглавленный «Капиталистическая агрикультура и истоки европейской мир-экономики в XVI веке» (1974), повествует о зарождении современной капиталистической мир-экономики в эпоху великих географических открытий [16]. Второй, под названием «Меркантилизм и консолидация европейской мир-экономики с 1600 по 1750 гг.» (1980), акцентирует внимание на начальном этапе экспансии сформированной на европейском континенте мир-экономики [17]. Третий том: «Второй этап великой экспансии капиталистической мир-экономики, 1730—1840 гг.» (1989) продолжает тему распространения и влияния западных ценностей (экономических, политических и культурных) на другие государства [18]. Четвертый, на сегодняшний день по-

следний том, получил название «Триумф идеологии либерализма, 1789—1914 гг.» (2011). В нем И. Валлерстайн анализирует феномен либерализма и причины того, почему именно либеральная идеология стала плодотворной почвой для развития современной капиталистической мир-экономики [19].

Продуктивность подхода И. Валлерстайна, отмеченная как западными (А.Г. Франком, С. Амином, Т. дус Сантусом и др.), так и отечественными (Б.Ю. Кагарлицким, А.И. Фурсовым, А.В. Коротаевым, В.М. Диановой и др.) исследователями, заключается в том, что предметом

изучения становятся не отдельные составляющие мира, но мир, представляемый как система. То есть за базовые единицы анализа общества принимаются не отдельные нации-государства (как элемент системы), а мир-система в целом. В то же время были замечены некоторые упущения и недостатки. Концепцию мир-системы критиковали за пренебрежение анализом способов производства, классовых отношений (Р. Бреннер), государства и геополитических факторов (А. Золберг, Г. Модельски, Т. Скочпол), конкретных исторических фактов (А.Г. Франк, насчитывающий не пятьсот, а пять тысяч лет истории современной мир-системы), экономико-центричность и недооценку относительно независимых других политических и социокультурных

факторов (Дж. Мейер). Еще на начальном этапе анализа и обсуждения отечественными учеными концепции И. Валлерстайна было отмечено, в частности, отсутствие культурологической проблематики. Так, например, М.А. Чешков важнейшим недостатком мир-системного подхода считал «продвижение в осмысливании целостного мира <...> ценою упрощений (экономоцентризм), редукций (капиталоцентризм) или “пропуска” (например, культурологических аспектов)» [8, с. 164].

Стоит отметить, что помимо основного многотомного труда, И. Валлерстайн опубликовал множество менее объемных текстов, в которых, полагая, заполнил «белые пятна» относительно культурологической проблематики, посвятив многие свои статьи острым вопросам современной культуры: «Цивилизации и способы производства: противоречия и точки сопряжения» (1978), «Культура как идеологическое поле битвы в современной мир-системе» (1988), «Культура и современная мир-система: ответ Рою Бойну» (1990), «Национальное и универсальное: возможна ли всемирная культура?» (1997), «Кто есть мы? Кто такие другие?» (2003), «Глобальная культура: спасение, угроза или миф?» (2004) и др. Безусловно, они представляют немалый интерес для исследователей. В них И. Валлерстайн дискутирует на темы сложности определения



И. Валлерстайн

понятия культуры, механизмов формирования национальной культуры и последствий миграции, соотношения универсализма и партикуляризма, акцентирует внимание на проблеме формирования всемирной культуры и др. Кроме того, высказанные в них идеи непосредственным образом относят нас к концепции мир-системы, аргументируют неизбежную взаимосвязь экономики, политики и культуры.

Трактовки понятия культуры

Свои размышления о культуре И. Валлерстайн начинает с постулирования факта, что феномен культуры — один из самых сложных концептов современной гуманитаристики. Понимая многогранность определения культуры, в своей статье «Культура как идеологическое поле битвы в современной мир-системе» (*Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System*) И. Валлерстайн предлагает говорить не о культуре вообще, но увидеть и проанализировать две ее «тональности», которые, по его мнению, наилучшим образом иллюстрируют процессы, происходящие в современной мир-системе. С одной стороны, под культурой следует понимать уникальный набор ценностных характеристик и особенностей поведения, присущих одной группе и не свойственных другой, таким образом, каждой группе присуща аутентичная культура. В этом *аксиологическом* смысле или тональности культура — это способ аккумуляции культурно-социального опыта и ценностей, которые помогают отличать «своих» от «чужих». Другая тональность культуры используется для обозначения различий внутри одной культуры. Отсюда различие элитарной и массовой культуры, духовной и материальной [11, с. 31]. В этом ключе высокая культура (*high culture*) означает «сдержанность, культивирование, вкус», антоним невежды и в некоторой степени предмет бахвальства [13, с. 506]. Всякая культура всегда содержит в себе некую иерархию, поэтому эту тональность культуры он соответственно называет *иерархической*.

Две вышеописанные тональности культуры И. Валлерстайн предлагает взять в качестве основы дискурса о культуре современной капиталистической мир-экономики. Итак, к кому может относиться *аксиологическая* тональность культуры? Безусловно, к племенам, этносам и более крупным социокультурным образованиям. Но самой дифференцируемой «системой ценностей или практических форм поведения, присущих некоей части, меньшей чем целое» [2, с. 132] обладают нации-государства — носители национальных культур. Что касается второй тональности культуры, в основе которой лежит принцип *иерархичности*, И. Валлерстайн использует его для интерпретации и анализа взаимоотношений внутри трех уровней современной капиталистической мир-экономики: *ядра, полупериферии и периферии*. В этом смысле, согласно американскому исследователю, такая трактовка культуры служит оправданием несправедливости и неравенства внутри системы [11, с. 39].

Но можем ли мы утверждать, что понятие культуры имеет только эти две тональности? [9, с. 58] — задает

правомерный вопрос оппонент И. Валлерстайна, американский культуролог Р. Бойн (Roy Boyne). Если бы феномен культуры заключался только лишь в вопросах внутренней и внешней гармонии и различия, то, возможно, ответ на этот вопрос был бы утвердительным. Но не способствует ли культура постановке вопроса об артикуляции интересов, которые, как считается, могут иметь (в пределах определенного социально-исторического и культурного контекстов) жизненно важное значение и быть автономными для групп, преследующих их? [9, с. 58].

На эту реплику И. Валлерстайн отвечает в своей статье «Культура и современная мир-система: ответ Рою Бойну» (*Culture is the World-System: A Reply to Boyne*). Он поясняет, что целью исследования было выявление исторических коннотаций такого противоречивого понятия, как культура. В этом смысле концепт культуры анализировался так же, как и любой другой концепт, будь то демократия, суверенитет или прибавочная стоимость: как исторически сложившееся понятие, возникшее в культурологическом дискурсе и претерпевшее массу трансформаций. Для И. Валлерстайна понятие культура не просто инструмент анализа, но его важнейший объект [12, с. 64].

Концепт культуры в его целостности, как отмечает И. Валлерстайн, является результатом коллективных исторических попыток достигнуть соглашения с противоречиями, двусмысленностями, сложностями социокультурных фактов современной мир-системы [11, с. 39]. Поэтому само выстраивание культурологического дискурса становится ключевым идеологическим полем битвы (*ideological battleground*) фактически противостоящих интересов в пределах современной исторической системы [11, с. 39]. Центральным местом этих дебатов, как видит это американский исследователь, является антиномия таких понятий как варварство и цивилизация, Восток и Запад, национальное и универсальное, периферия и ядро, антиномия гендерных отличий и т. д. [10, с. 1]. Однако, по мысли американского исследователя, эти бинарные понятия должны рассматриваться не как противоречия, а как симбиотические пары. Одной из наиболее актуальных задач гуманитарных наук сегодня, по мнению И. Валлерстайна, является в равной степени изучения самого феномена культуры, а также углубление понимания взаимосвязи политики и экономики культуры [13, с. 516].

Нация-государство и национальная культура

Как было сказано выше, *аксиологическая* тональность феномена культуры атрибутирована к нациям-государствам, формирование национальной культуры может быть понято в этом ключе. Существование нации-государства — отличительная черта капиталистической мир-экономики. При развертывании современной мир-системы формирующиеся нации-государства отличались от ранее существовавших типов общественного устройства определенной спецификой. Уже частично нации-государства стали появляться в XVI веке. Теоретическое осмысление происходящих изменений на геополитической карте мира стало предметом

широких дискуссий лишь в XIX веке. А к середине XX в., точнее после 1945 г., периода так называемого парада суверенитетов, нации-государства были легитимированы в качестве «всеобщего феномена» [2, с. 132].

В основе самоопределения наций-государств по отношению друг к другу стоял принцип маркирования государственной границы. И. Валлерстайн дает следующее определение понятию нация: «“нация” является категорией социально-политической, неким образом связанной с реальными или потенциальными границами государства» [1, с. 93]. Такая геополитическая морфология способствовала выработке института «гражданства», исключения лиц «без гражданства» или людей, имеющих «двойное гражданство». На карте мира был создан ряд суверенных общностей с единой территорией и определенным количеством граждан, проживающих на ней. Возникает вопрос: каким образом на первый взгляд сугубо политические процессы повлияли на конституирование национальной культуры?

По мнению американского мыслителя, это влияние достаточно велико. С тех пор как государство стало главным механизмом распределения общественного дохода в пользу таких бюджетных сфер как образование, наука, искусство во всем многообразии их форм, государство вправе решать, на что именно будут направлены деньги, какие именно области знания науки и сферы искусства будут профинансированы в большей и меньшей степени. В этой связи И. Валлерстайн приходит к ясному выводу: «после того, как такие решения принимаются в течение 100 лет, будет существовать “национальная” культура, даже если ее не было в начале процесса» [2, с. 132]. В этой связи французский философ Э. Балибар заметил, что «ни одна нация не обладает этнической базой от природы; нации обретают ее по мере того, как социальные формации национализируются» [1, с. 112—113], начиная представлять себя как сообщества, естественным образом обладающее идентичностью интересов, культуры и истоков. Такой феномен Э. Балибар называл «вымышленными этничностями».

Таким образом, возникновение и историческое развитие наций-государств, с собственными неприкосновенными границами, своеобразием традиций, ритуалов и обычаев, привело к тому, что, рассматриваемые в данном аспекте, нации-государства стали «основными вместилищами культуры» [2, с. 132], так называемого национального, всего того, что отличало одно государство от другого. Для государства не представлять собой нацию означает невозможность либо к трансформации в иерархии современной мир-системы, либо к демонстрации своего сопротивления ей [1, с. 98]. Формирование и становление наций-государств в современной мир-системе осуществлялось одновременно с развитием плюралистической парадигмы, позиции разнообразия и множественности.

К проблеме универсализации культуры

Одним из парадоксов капиталистической мир-экономики, по мнению И. Валлерстайна, является то, что на протяжении становления современной исторической си-

стемы нации-государства стали уподобляться друг другу в плане культурных образований (образовательной системы, культурных институтов и т. д.). Имеет место однообразие и в плане художественных форм: у какой страны сегодня нет национальных танцев, фольклора, музеев истории и др.? В тот период, когда формировались отличные друг от друга национальные культуры, потоки капитала, товаров и рабочей силы благодаря проницаемости государственных границ «разбивали эти отличия, просто порождая диффузию» [2, с. 140]. Эти параллельные процессы получили названия универсализации культуры и гомогенизации.

Универсализм согласно многим исследователям, в том числе, И. Валлерстайну, проявлялся в истории культуры двояко, обнаруживая религиозную природу и природу светскую. Выработав строгий канонический аппарат, мировые религии в своем замысле претендовали на универсальность, требуя от верующих неуклонного соблюдения заповедей и предписанных этических норм поведения. В конституировании такой универсальной культуры большой потенциал был задействован на обращение неверующих. Светский универсализм зародился в западной культуре в XVI веке. Взяв за основу картезианскую логику, линейность развития, веру в неизбежность прогресса, истинность научного знания и пр., светский универсализм, согласно И. Валлерстайну, провозгласил «общую для всех природу человека главным основанием морального и правового равенства людей» [1, с. 41]. Процессы, имевшие место на европейском континенте в XVI—XIX вв., определяли модель, способную быть апропрированной где угодно: «либо потому, что она отражает прогрессивное, а потому необратимое развитие человечества, либо потому, что описывает процесс удовлетворения все новых потребностей человечества через устранение искусственных препятствий» [3, с. 231]. В данном ключе светский универсализм оказался тождественным европоцентризму, а современная исследователям Европа превратилась не только в эталон совершенства, но и в общечеловеческую модель будущего.

Теоретическим обоснованием такого видения, по мнению И. Валлерстайна, стал и возникший в конце XIX в. формационный подход, при котором феномен клонирования культурных форм не проблематизируется, а утверждается как результат прогрессивного пути человечества и совершенствования производительных сил и производственных отношений. В середине XX в. этот подход обогатился теориями общечеловеческой цивилизации, главными представителями которой были западные философы, популяризаторы монолинейной модели развития человечества (Д. Белл, З. Бжезинский, Э. Тоффлер, Дж. Гэлбрейт и др.). Согласно им, переход к постиндустриальному обществу (по Д. Беллу), сверхиндустриальной цивилизации (по Э. Тоффлеру) или технотронному обществу (по З. Бжезинскому) сопровождается процессом универсализации культуры, которая представляет собой формирование целостной системы общественной жизни в масштабах всего земного шара, образование единого, охватывающего весь мир социокультурного организма.

На современном этапе становления капиталистической мир-экономики, с возвышением Соединенных Штатов Америки в качестве гегемона, европоцентристская модель сменилась америкоцентристской. Данная тенденция нашла отражение в таких обществоведческих теориях, как атлантизм (Х. Маккиндер), столкновение цивилизаций (С. Хантингтон), макдональдизация (Дж. Ритцер) и др.

По мнению И. Валлерстайна, глобализационные процессы и универсализация культуры имеют общую историю. Свою позицию американский исследователь аргументирует тем, что феномен глобализации зародился одновременно с современной исторической системой в «долгом» XVI в., фундаментом которой стал капитализм [15, с. 249]. Глобализация — это универсализация, утверждает Ф. Лечнер (Университет Эмори, Атланта, штат Джорджия, США), подчеркивая важную роль религии в существующем обществе [4, с. 135—136]. Отметим, что имеют место иные точки зрения, согласно которым глобализация и универсализм не отождествляются, а, наоборот, выступают антагонистами. В частности, словенский культуролог С. Жижек замечает, что «различие между глобализацией и универсализмом становится сегодня все более явным, когда Капитал ради проникновения на новые рынки поспешно отказывается от требований демократии, чтобы не лишиться новых торговых партнеров» [7, с. 137]. Такое отступление от универсалистских ценностных ориентиров служит оправданием уважения культурных отличий «правом (этнического/религиозного/культурного) Другого выбирать образ жизни, который лучше всего ему подходит — пока это не мешает свободному обращению Капитала» [7, с. 137].

Позиция И. Валлерстайна по вопросу универсализма может быть сформулирована следующим образом: все универсализмы партикулярны, поэтому сегодня мы имеем универсалистский язык господствующей культуры. Он обращает внимание на то, что среди обществоведов сложилась точка зрения, что универсальные положения все еще не были сформулированы в том виде, который делал бы их применимыми в любой ситуации [2, с. 232]. Исходя из того, что современная мир-экономика находится в стадии трансформации, он видит задачу в том, чтобы «изобрести новые системы, которые бы смогли отказаться от идеологий универсализма, так и идеологий сексизма/расизма» [2, с. 48]. Эта задача не из легких, признает он.

Различные корреляции понятий «глобализация» и «универсализация культуры» имеют прямое отношение к другой проблеме современного культурологического дискурса — формированию глобальной или всемирной культуры.

Возможна ли всемирная культура?

Этот вопрос И. Валлерстайн выносит в название одной из своих статей «Национальное и универсальное: возможна ли всемирная культура?», в которой он проблематизирует обозначенную тематику. Обратит внимание, что в ряде статей И. Валлерстайн использует как термин «глобальная культура» (global culture) [14],

так и «всемирная культура» (world culture) [20], однако, оба понятия имеют схожую для американского исследователя семантику — с претензией на универсальность и релевантность универсалистских ценностей [14, с. 147].

Излагая свою позицию, американский мыслитель обращается ко второй описанной им тональности культуры — *иерархической*. По его мнению, «определение культуры — вопрос обозначения политических в основе своей границ, пределов угнетения и пределов защиты от угнетения» [2, с. 135]. Такие границы редко оказываются логически обоснованными. Иначе говоря, границы зависят от определений, а они [определения] не являются общепризнанными или константами во времени. Как бы мы ни определили культуру, не все члены обозначенной группы будут придерживаться постулированных ценностей и форм практического поведения. Согласно американскому ученому «то, что могло бы называться подвижностью культуры, всегда было социальной реальностью и может лишь усиливаться с растущей плотностью человеческого населения» [2, с. 136].

Проблема иерархии внутри одной культуры хорошо видна на примере миграционных процессов. Миграция, являющаяся ключевым моментом подвижности культуры или культурной диффузии, имеет две основные формы или, по его словам, уровни. На нижних уровнях иерархии квалификации стоят люди, переезжающие из полупериферийных и периферийных стран в более развитые регионы. Многие эмигранты хотели бы ассимилироваться, получить гражданство и все права как гражданина, но часто оказываются отвергнутыми. Тогда зачастую они примыкают к тем, кто по каким-либо причинам не желает принимать ценности господствующей культуры, образуя субкультурные меньшинства. И обратная ситуация: стоящие на верхних ступенях профессиональной квалификации индивиды переезжают, напротив, из стран ядра современной мир-системы на ее периферию. С культурной точки зрения они «имеют тенденцию создавать сравнительно обособленные анклав» [2, с. 140] в принимающей стране. Такие люди часто рассматривают себя как носителей всемирной культуры, что на самом деле означает «носителей культуры господствующих групп миросистемы» [2, с. 140]. Как правило, эта категория людей не желает «ассимилироваться». С точки зрения Э. Балибара сами категории иммигранта и иммиграции «одновременно и объединяющие, и разъединяющие» [1, с. 250]. Они атрибутированы к единому типу «народы», чья география и собственная культура совершенно гетерогенны. Сегодняшняя ситуация с мигрантами, скажем, в Европейском союзе — наглядный пример всей сложности и неоднозначности процессов культурной диффузии.

Но проблема миграции не единственное непреодолимое противоречие современной мир-системы. С точки зрения И. Валлерстайна «вершина айсберга универсалистской идеологии скрывает под собой в качестве подводной части неравноправие, связанное с полом и расой» [1, с. 43]. Расизм как социокультурный феномен выполняет, согласно американскому культурологу, три важные функции. Во-первых, он дает возможность рекрутировать нужное

число работников за наименьшую плату и на наименее выгодные экономические позиции. Во-вторых, он способствует воспроизводству культурных сообществ, где младшее поколение изначально воспитывается в рамках строго определенных социальных ролей. Наконец, в-третьих, расизм позволяет оправдывать социальное неравенство, не имеющее отношение к определенным заслугам [1, с. 45]. То же самое можно сказать о проблеме сексизма. Сексизм не исключает никого из капиталистической мир-экономики, он лишь легитимирует намеренно заниженную заработную плату, выплачиваемую за работу женщинам.

В этом и заключается, согласно И. Валлерстайну, один из парадоксов современной мир-системы: расизм и сексизм, будучи по своей природе антисистемными, представляя из себя антиуниверсалистскую доктрину, позволяя существовать капитализму [1, с. 45]. На первый взгляд, разнообразные формы миграции, явления сексизма и расизма, имеют разную природу, но при более внимательном анализе выступают элементами единой мозаики — мозаики капиталистической мир-экономики, которая находится в состоянии трансформации. Таким образом, вопреки или благодаря противоречивости современной капиталистической мир-экономики И. Валлерстайн не видит возможным конституирование всемирной культуры, по крайней мере, в рамках современной капиталистической мир-экономики. Помимо вышеописанных феноменов современной культуры, формирование универсальной культуры, как отмечает отечественный культуролог В.М. Дианова, осложняют такие явления, как фундаментализм и радикальный мультикультурализм, которые могут «препятствовать сближению культур, ибо тем самым утрируется непохожесть и самобытность культурных отличий» [6, с. 32].

Итак, метаморфозы, происходящие на современном этапе развития культуры, способствуют изменениям в трактовках понятий «партикуляризма» и «универсализма», характера их соотношения и взаимозависимости. Сегодня можно говорить о видении нового типа универсализма [5, с. 401—402], который не подразумевает полной подчиненности частного и особенного всеобщему и целому. Рассматривая современный мир в свете мир-системного подхода, И. Валлерстайн не перестает обогащать своими идеями не только социологов, экономистов, политологов, но и культурологов, актуализируя проблемы современного культурологического дискурса. Его идеи остаются востребованными и притягательными для научного сообщества, подтверждением чему может служить тот факт, что И. Валлерстайн был приглашен в роли ведущего эксперта на VI Гайдаровский форум, проходивший в Москве в январе 2015 года.

Список источников

1. Балибар Э., Валлерстайн И. Раса, нация, класс. Двусмысленные идентичности / Э. Балибар, И. Валлерстайн ; пер. группы авторов под ред. Д. Скопина, Б. Кагарлицкого, Б. Скуратова. — М. : Логос-Альтера, Ессе Ното, 2003. — 272 с.
2. Валлерстайн И. Анализ мировых систем и ситуация в современном мире / И. Валлерстайн ; пер. с англ. П.М. Кудюкина. — СПб. : Изд-во «Университетская книга», 2001. — 416 с.
3. Он же. Конец знакомого мира: Социология XXI века / пер. с англ. под ред. В.И. Иноземцева. — М. : Логос, 2004. — 368 с.
4. Глобализация и афро-азиатский мир. Методология и теория : реф. сб. / РАН. ИНИОН. Центр научн.-инф. исслед. глобал. и регионал. пробл. Отд. Азии и Африки. — М., 2007. — 164 с.
5. Дианова В.М. История культурологии : учебник для бакалавров / В.М. Дианова, Ю.Н. Солонин. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Изд-во Юрайт, 2012. — 461 с. — (Серия: Бакалавр).
6. Она же. Универсалии культуры как основа межкультурного диалога // Диалог цивилизаций: философские, культурологические, исторические аспекты: Материалы международной конференции: Каир, 26—29 ноября 2007 г. / науч. ред. В.С. Бухмин; сост. М.Д. Щелкунов. — Казань : Изд-во Казан. гос. ун-та, 2008. — С. 28—36.
7. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм / пер. с англ. А. Смирнова ; под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна. — СПб. : Алетейя, 2005. — 156 с. — (Серия «Лакановские тетради»).
8. Осмысливая мировой капитализм (И. Валлерстайн и мир-системный подход в современной западной литературе) / Сб. статей. — М., 1997. — 191 с.
9. Boyne R. Culture and the World-System // Global culture: nationalism, globalization and modernity: a theory, culture & society special issue. — (Theory, culture and society). — 1990. — P. 57—63.
10. Wallerstein I. Civilizations and Modes of Production: Conflicts and Convergences // Theory, Culture and Society. — Vol. 5. — № 1 (Jan., 1978). — P. 1—10.
11. Idem. Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System // Theory, Culture & Society. — 1990. — Vol. 7 — № 2 (June). — P. 31—55.
12. Idem. Culture is the World-System: A Reply to Boyne // Theory, Culture & Society. — June 1990. — Vol. 7. — № 2. — P. 63—65.
13. Idem. Cultures in Conflict? Who are We? Who are the Others // Journal of the Interdisciplinary Crossroads. — 2004. — Vol. 1. — № 3 (December). — P. 505—521.
14. Idem. Global Culture(s): Salvation, Menace or Myth? // The uncertainties of knowledge / Immanuel Wallerstein p. cm. — (Politics, history and social Change). — Temple University Press, Philadelphia, 2004. — P. 142—151.
15. Idem. Globalization or the Age of Transition?: A Long-Term View of the Trajectory of the World-System // International Sociology. — 2000. — Vol. 15. — № 2 (June). — P. 249—265.
16. Idem. The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. — University of California Press, 2011. — 410 p.
17. Idem. The Modern World-System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600—1750. — University of California Press, 2011. — 370 p.
18. Idem. The Modern World-System III: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s—1840s. — University of California Press, 2011. — 372 p.
19. Idem. The Modern World-System IV: Centrist Liberalism Triumphant, 1789—1914. — University of California Press, 2011. — 377 p.
20. Idem. The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture? // A.D. King, Culture, Globalization and the World-System: Current Debates in Art History, 3 ed. — Binghamton: Dept. of Art and Art History, State University of New York at Binghamton, 1991. — P. 91—107.

УДК 37.013
ББК 74.02

БАЛЕЕВА Е.В.

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ

Универсальные образовательные метафоры становятся призмой, через которую можно рассматривать единый образовательный Текст. Образование — это культурно-историческая индустрия, формирующая для нужд общества определенный тип человека. В статье рассматриваются универсальные метафоры: «образовательная прогулка», «молитвенный труд», «просветительское путешествие», «производственная мастерская», «гамельнский крысолов», которые являются полезным инструментарием для изучения и оценки изменения и преемственности в культурно-исторической индустрии.

Ключевые слова: образовательный Текст, универсальные образовательные метафоры, культурно-историческая индустрия.

Социально-психологический контекст эпохи оказывает заметное влияние на функционирование системы образования, поскольку формирует стиль мышления и идеологию, определяет содержание образовательных технологий и их продуктивность, выполняет адаптационную роль, снимая конфронтацию полярных идей. «Историю образования можно представить как универсальный Текст формирования человека, который состоит из античности, Средневековья, Просвещения, XIX, XX века и современности. Выделенные периоды представляют собой определенные этапы смены образовательных парадигм внутри единого образовательного Текста» [2, с. 96].

Метафоризация становится необходимой техникой когнитивного моделирования и рассматривается как источник оптимизации процедуры интерпретации образовательного Текста. Статус образовательного Текста определяется на связи имманентных и трансцендентных идей, которые более всего сконцентрированы в метафоре Текста. Метафоры позволяют осуществить входы в каналы образовательной реальности «на все времена». Такими универсальными метафорами можно назвать античную «образовательную прогулку», средневековый «молитвенный труд», «образовательное путешествие», сформировавшееся в эпоху Просвещения, «производственную мастерскую» XIX в., метафору «гамельнского крысолова».

«Образовательная прогулка»

Метафора «образовательная прогулка» предполагает обращение к диалектике, предметом которой является изменение и взаимодействие разных педагогических технологий, развивающих человека физически и духовно. Гармонизация тела и души понималась греками как важнейшая дидактическая задача.

В формировании полисной идеологии «образовательная прогулка» играет определенную роль. Во-первых, полисная идеология — это то, что на современном языке можно назвать региональной идеей. Любовь к родным местам и гордость за принадлежность к числу

граждан полиса составляет античную идею патристического воспитания. Накопленный греками опыт свидетельствует: воспитание никогда не бывает свободно от культурного контекста, хотя эта зависимость бывает разной. В-третьих, античное полисное образование актуализирует настоящее, объясняет и примиряет с ним человека. В-четвертых, античное педагогическое наследие намечает еще одну стратегию в воспитательной работе — это формирование исторической перспективы личности, четкое понимание своих корней, укорененности в определенном регионально-историческом аспекте, соотнесенности с другими и остальном миром, т. е. это воспитание средой.

Так, «образовательная прогулка» — это технология формирования героя (гражданина), имеющего представление о долге, ощущающего себя со своим народом, почитающего традиции и живущего настоящим.

«Образовательная прогулка» как педагогическая технология включает в себя: движение, соревнование, диалогику — важнейшие средства формирования пластичности мышления. Античная концепция воспитания выдвигает проблемы, сходные с теми, которые есть и сегодня:

- разлад в душе человека, не умеющего прийти к согласию духа и плоти, не осознающего своей цельности;
- диалогизация сознания личности, вместо которой образование то обращается к коллективизации, то заменяет ее индивидуализацией, не выдвигая диалогику как ближайшую стратегию при формировании человека;
- движение, которое принимает то внешние, то внутренние формы, порождает свои технологии (прогулку, соревнование, игру, смену деятельности и т. д.), эти идеи наследуются и обогащаются в эпоху Ренессанса.

«Молитвенный труд»

В Средние века античная педагогика пересмотрела свое отношение к предшествующей традиции. Полного отрицания богатейшего античного наследия не было, в том числе и в сфере образования, в действительности

происходила адаптация античной культуры к христианской доктрине. Интертекстуальность средневекового образовательного пространства — это особое качество, свойство, которое проявляется в процессе его интерпретации путем включения фрагментов образовательного текста античности, как словесных, так и невербальных. «Молитвенный труд» (как и всякая метафора) — многоуровневое явление, поскольку в самой его структуре заложен вектор движения от одного смыслового поля к другому, наиболее глубинному. Это концентрическая когнитивная модель, представляющая несколько вписанных друг в друга кругов. Внутренний круг — это смысловое ядро, заложенное в понятиях «молитва» и «труд». Следующий круг (средний) включает в себя инструментальные характеристики средневекового образовательного текста. Внешний круг охватывает актуальные для современности значения.

Гносеологическая сущность метафоры «молитвенный труд» заключается в определении связей между внешне, казалось бы, отдаленными понятиями «молитва» и «труд». Какие смыслы придают молитве современные студенты? Молитва — это: труд ума и сердца (30% опрошенных); словесный текст (15%); повторение (10%); беседа с Богом (10%); форма служения (5%); терпение (5%); эмоция (5%); внутренний монолог (3%); самодисциплина (3%); система образов (2%); диалог с другим (2%); заучивание текста (1%) и т. д.

Все эти значения можно разделить на три типа: молитва как цель; молитва как процесс; молитва как инструмент. «Молитвенный труд» — это и образовательная цель, и педагогическая технология средневекового образования. «Молитвенный труд» — совокупность способов создания и функционирования, хранения и наследования, обучения и осознания, восприятия и осмысления. Молитва включена в процесс жизни человека и синкретична структурам его повседневности.

«Молитвенный труд» становится продуктивной образовательной технологией «обновления» человека, т. е. его «обращения», которая включает в себя работу со Словом, формирование эмоционального интеллекта, развитие памяти, становление самодисциплины и т. д., которые явились стратегиями «обновления» человека.

Достоинством средневековой педагогики, идеи и смыслы которой сконцентрированы в метафоре «молитвенный труд», является то, что она формирует цензуру внутренних нравственных запретов, от которой, к сожалению, отказалась современная школа. Образовательная медиавистика в условиях нового времени может быть продуктивно использована, поскольку пронизана транс- и интердисциплинарными методологическими течениями, способствующими актуализации этого наследия. Медиавистика давно и успешно занимается образовательной практикой в соотношении с общественными структурами. Образование при этом анализируется в совокупности со всеми дискурсами и духовными проявлениями, которые передают ему культурно-исторический опыт.

«Просветительское путешествие»

Само название эпохи — Просвещение и провозглашенный ею культ разума означают веру в безграничные возможности науки, открывающей человеку тайны мироздания. Универсальной образовательной метафорой этого периода можно назвать «просветительское путешествие».

Если следовать логике М. Фуко, предложившего анализировать каждую эпоху сквозь призму пространства, отношение к которому исторически менялось [9], то определяющей категорией характеристики пространства в Средние века была локализация, а после открытия Галилея ее заменила протяженность, ставшая критерием просветительского пространства. Путешествие — это перемещение, требующее значительного пространства и времени.

Именно в это время возникает просветительский роман, повествующий об истории возмужания и воспитания героя — молодого человека, проделывающего определенный путь развития, чаще всего в ходе сознательно организованного путешествия или из-за вызванной обстоятельствами частой перемены места жительства. Передвижение в пространстве позволяет ему активно вступать в соприкосновение с разными жизненными сферами, приобретая при этом позитивный или негативный жизненный опыт и вырабатывая собственную мировоззренческую позицию. Финальная сцена такого романа, как правило, знаменует переход «воспитуемого» в пору зрелости. Путешествие открывает не только новые страны, но и скрытые возможности человека, его внутреннее пространство.

Путешественник — универсальная метафора Другого. Вариантом путешественника выступает паломник (странник), идущий к земному центру святости; крестоносец (рыцарь) — путешественник в поисках идентичности; путешественник — это и бродяга, и враг, и гость [8].

Главное в путешествии — это вопрошание героя. Ответы на свои вопросы человек ищет в действии. Так, эпоха Просвещения рождает человека пути (путника) и человека перехода. В основе первого лежит идея постепенного развития, в основе второго — идея скачкообразного развития, прозрения. Путешествовать — значит двигаться, перемещаться в пространстве, которое может быть вымышленным, воображаемым, физическим, метафизическим и т. д. У всякого путешествия есть начало и конец, т. е. есть границы. Представление о границе — это представление о культурной норме как идеале, о наиболее полной степени воплощения культурной формы [7]. Граница — это та нравственная норма, которая определяется каждым человеком индивидуально. Суть просветительского путешествия как раз и заключается в раздвигании «горизонта человека», в «осуществлении перехода» к собственной человечности. Всякое путешествие предполагает возвращение к самому себе, поскольку подразумевает выход за собственные границы, на периферию личности.

Эпоха Просвещения рождает не только человека путешествующего (уходящего), но и человека возвращающегося. В ходе путешествия обновляется карта (геогра-



Школьный мастер Эслингена.

Источник: «Большая Гейдельбергская песенная рукопись»
(кодекс Manesse)

фическая, когнитивная и нравственная), ставятся новые ориентиры. Просветительское путешествие, описанное в самых разных вариантах в литературе XVIII в., является неким вариантом когнитивной карты, когда она вербализуется и вписывается в культурный контекст эпохи.

Просветительский роман — это экстериоризация опыта и знаний в виде текста, то есть «культурно-опосредованная ментальная когнитивная карта» [3, с. 44]. Человек получает знание и из собственного опыта, и путем усвоения опыта другого человека, потом используя его для решения собственных и общественных проблем.

Образовательное путешествие не предполагает наличие карты с нанесенными на нее правильными ориентирами и знаками. В отличие от географической, карта образовательная становится рефлексивной картой, своего рода продолжением человека (как телескоп — увеличенный глаз человека — является продолжением личности ученого, усилением его естественного органа). Образовательная карта — это и инструмент, при помощи которого человек фиксирует знания, и часть процесса воспитания. В такой карте находит отражение механизм, служащий для формирования личности. Просветительская литература демонстрирует примеры путешествий героя, в ходе которых происходит его становление, взросление. Это позволяет представить типологию

«просветительских путешествий»: «путешествие в семью», «путешествие в себя», «путешествие в культуру», «путешествие в сферу чувств», «путешествие в природу».

Просветительская литература, говоря о вариантах образовательных технологий, раскрываемых нами через метафору «просветительское путешествие», ставит еще один вопрос — об эффективной образовательной среде. Новая среда обучения эпохи Просвещения — это, во-первых, дорога, по которой герой странствует, познает себя и мир; во-вторых, это семья, дом, поскольку семейные традиции — один из аспектов формирования «культурного рефлекса», который позволяет человеку интуитивно выстраивать необходимую модель поведения, отношения к предметному миру; в-третьих, это театр, т. е. искусство как духовно-нравственное пространство.

Сегодня образовательный проект эпохи Просвещения приобретает новые формы. В конце концов, путь во внешний мир, куда так стремились просветители, возможен и через внутренний мир человека, его душу.

«Производственная мастерская»

Образовательная метафора «производственная мастерская» в смысловом отношении состоит из двух противоположных понятий: «производство» и «мастерская». В первое смысловое пространство входят такие понятия, как «техника», «стандарт», «повторяемость», «настоящее», «универсальность» и т. д.; во второе — «искусство», «творчество», «традиция», «уникальность» и т. д.

Человек XIX в. оказался «полем битвы» между философскими направлениями, которые стояли на совершенно противоположных позициях и расходились в понимании поступательного развития общества, а также взаимодействия с ним отдельной личности.

В это время выделяются основные составляющие человека: реальная, социальная, осознанная и идеальная личность. Приоритет отдавался социальной составляющей, что связано, прежде всего, с развитием производства. Важно учитывать, что при производстве (изготовление автомобиля или продажа билета) всегда реализуется очередность операций обработки исходных ресурсов, т. е. осуществляется технологический процесс. Любая производственная среда состоит из ряда взаимосвязанных элементов, которые функционируют согласованно для достижения цели.

Обучение как «производство человека». Начиная с XIX в. образование начинает напоминать производственный процесс, ориентированный на стандарт (и сегодня идея образовательных стандартов и жесткой координации действий учителя и ученика активно используется рядом университетов и определяет их гуманитарную парадигму [1]. Процесс обучения включает такое понятие, как «педагогическая технология». К основным идеям новой образовательной ситуации можно отнести: преобладание рациональных способов деятельности, приоритет естественных и точных наук,

упор на физический труд, установка на эксперимент в его естественнонаучном толковании. Стандартизация и технологизация обучения требует новой оценки успеваемости учащегося. Успеваемость — основной критерий результативности образовательного процесса, а оценка — проявление формы успеваемости, большего или меньшего соответствия заданному стандарту. Многие были усвоены советской школой начала XX в., в которой «процесс образования устроен по законам производства и должен обеспечивать, согласно общепринятой дидактике, реализацию образовательных, воспитательных и развивающих задач...» [6, с. 143]. Нравственный компонент встраивался в систему производства, не разрушая его основы, поскольку совместная деятельность людей требовала координации действий и полного взаимопонимания.

Промышленное производство рождает новые формы коммуникации, в том числе и образовательной, это «коммуникация риска». Образование становится более рефлексивным процессом, обязательным элементом которого является учет его социальных импликаций. Дефицит знания начинает компенсироваться использованием методов статистического анализа риска, применением гипотетических моделей. Производство и мастерская — это разные варианты образовательной среды, такое «общественное производство» или «педагогическая мастерская», в которых представлено единство всех планов жизни общества: материального, духовного, экономического, культурного, индивидуального и социального. Первая образовательная среда ориентирована на формирование инженерного типа мышления, вторая — художественного.

Производственная сфера способствовала разделению образования на гуманитарное и естественно-техническое. Так, в XIX в. в среднем образовании обозначились два направления: классическое (гуманитарное, общекультурное, историко-литературное) и реальное (практико-ориентированное, прикладное). Классическое образование было направлено на формирование «человека эстетического» и оказывалось задачей исключительно женского образования, реальное — «человека разумного», что связывалось с обучением и воспитанием мужчины. В связи с этим можно говорить об идеях немецкого социализма, занимающегося вплотную идеей реформации женского образования.

Получила распространение новая педагогическая идеология, ориентированная на изолированного индивида, который обучался с помощью одинаковых для всех методов и стандартных средств, что нивелировало инди-

видуальность, но включало человека в общий государственный порядок.

Обучение как «педагогическая мастерская» (опыт образовательного модерна). Проблема образовательного модерна до сих пор остается на периферии внимания, поскольку сама категория модерна ускользает от однозначных определений и несет в своей природе отказ от априорности и заданности. В отечественной традиции в термин «модерн» вкладывали уничижительный смысл, считая его декадентским, «буржуазно-упадочным». Это стало причиной того, что не возникло прочного основания выявления его коррелятов не только в сфере образования, но и даже в области художественного творчества.

Понятие «модерн» несет в себе идею культурного Ренессанса, а в понятии «модернизм» на первый план выступает мысль о будущем, отвергающем прошлое. Истоки образовательного модерна уходят в творчество прерафаэлитов. Прерафаэлитизм занимает небольшой период в истории английского искусства (1848—1898), однако его влияние не исчерпывается только XIX веком.

Рассмотрение образовательного Текста в свете философско-эстетических исканий прерафаэлитов отчасти позволяет определить воздействие изобразительного языка эпохи на образовательный Текст, понять правомерность распространения категории стиля модерн на об-



Мастер алхимии диктует один из своих рецептов подмастерью (гравюра)

разовательное пространство. Изобразительные новации влекли за собой его перестройку, опирались на принципы и конструирующие искусства, исключали стандартизацию и повторение или копирование, поощряли творчество и стимулировали интерес к прошлой культуре. От поиска универсального «образовательная мастерская» прерафаэлитов перешла к стремлению к уникальности.

Если производство как образовательная среда формировало инженерный тип мышления, то мастерская была ориентирована на художественное конструирование, изготовление «штучного дизайна». Дизайн дополнял инженерное проектирование, его особенностью была связь с предшествующей традицией. «Образовательная мастерская» прерафаэлитов определила некоторые структурные и стилистические приемы «образовательного модерна»: декоративная интерпретация и эстетизация внешнего пространства человека, стилизация как попытка «скорректировать» внешний мир, усилив контраст природного и искусственного окружения, подчеркнутая визуальность, пластичность мышления (или «танцевальность мысли», ее орнаментальность как способ избежания однозначности, поиск смысловых нюансов и т. д.). Художественная пластика становится формой формирования пластичного мышления, т. е. гибкого, подвижного и динамичного процесса рождения понятий и суждений, улавливающих мыслительные оттенки в разных явлениях и фактах.

«Производственная мастерская» как универсальная образовательная метафора XIX в. и продуктивная педагогическая технология приводит к осознанию того, что диалектика образования, базирующаяся на технике и экономике, оказывается невозможной без идеализма, который адекватно выражен искусством.

«Гамельнский крысолов»

XX и начало XXI в. — время духовной революции, которая наступила вслед за революцией социальной, идеологической и технологической. Основной площадкой для преобразований в этот период выступает именно школа. Сосуществование противоречивых идей и отсутствие дуальных схем делает образовательный контекст XX в. более эвристичным, мозаичным и разновекторным, чем когда бы то ни было.

Образовательный Текст оказался разрушенным в XX столетии. Нельзя выделить одну определяющую его метафору, вроде той, которую мы называли в образовательном пространстве античности или средних веков и т. д. Появилась множественность метафор, обусловленных разными векторами развития общества (например, спорт, труд). Таким образом, образование в XX в. лишилось определяющей концепции. Если попытаться как-то обозначить сложившееся положение дел, то новой метафорой может стать «гамельнский крысолов» [4].

«Гамельнский крысолов» — это манипулятор в образовании. Смысл этой новой метафоры состоит в том, что образование в XX в. становится манипулятивным. Оно перестало принадлежать личности, человеку, а стало рупором партии, класса, государства, политики, экономики и т. д., т. е. образование стало Текстом, который утратил свои четкие контуры (бесконтурным, бесформенным, но

многоаспектным). Образование уже формирует не столько человека, сколько его потребности. В результате возникает одномерный человек [5], иномирный собственной культурной традиции, несчастный, не способный адекватно оценить получаемую информацию, принимая все на веру и следуя в указанном направлении.

Множественность педагогических поисков XX в. не увенчалась успехом. В развитии образовательного Текста поставлена точка, от которой и надо вести новый поиск образовательных идей. Отношения между образовательными моделями, представленными в разные исторические периоды, диктуют необходимость формирования нового образа образования, который бы учитывал современный тип личности, с одной стороны, а с другой — ориентировался на те цели и ценности, которые были сформированы человечеством в процессе его историко- и социально-культурного развития.

Универсальные образовательные метафоры, на наш взгляд, не столько информируют о существующей культурно-исторической реальности эпохи, сколько отражают новые социальные, политические и экономические императивы, появляющиеся в каждый исторический период. Причем усиливающиеся коммерческие императивы, стоящие перед образованием сегодня, обуславливают все более консервативный характер производимых текстов.

Список источников

1. Бакштановский В.И. Университет как научно-образовательная корпорация: дуализм самоидентификации и выбор приоритета / В.И. Бакштановский, М.В. Богданов, Ю.В. Согомонов // Философские науки. — 2009. — № 3. — С. 91—95.
2. Валеева Е.В. Аналоговая модель современного образования // Обсерватория культуры. — 2014. — № 1. — С. 96—101.
3. Емелин В.А. Трансформация натуральной географии: технологические и когнитивные карты / В.А. Емелин, А.Ш. Тхостов // Вопросы философии. — 2014. — № 2. — С. 42—52.
4. Легенды Европы: Летучий Голландец. Гамельнский Крысолов. Лорелея / пересказ С. Прокофьевой. — М.: ЭНАС-Книга, 2013. — 48 с. — (Мировая культура. Первое знакомство).
5. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе. — М.: АСТ, 2002. — 526 с.
6. Овсянницкая Е.А. Педагогические субкультуры в российском образовании // Философские науки. — 2009. — № 5. — С. 136—145.
7. Смирнов С.А. Словарь антропологии перехода // Философские науки. — 2008. — № 12. — С. 97—119.
8. Суковатая В.А. Путешествие. Культурно-антропологический хронотоп Другого // Человек. — 2010. — № 2. — С. 48—64.
9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с фр. В.П. Визгина и Н.С. Автономовой. — СПб.: А-сэд., 1994. — 408 с.

non/fiction№17

17 Международная ярмарка интеллектуальной литературы 25–29 ноября Центральный дом художника 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 познания»

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



Культурное пространство
EXPO-PARK

УДК 069.02:6(091)
ББК 30л611

ФИЛЯКОВА А.К.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ В ЭВОЛЮЦИИ ЗАРУБЕЖНЫХ МУЗЕЕВ НАУКИ И ТЕХНИКИ

Представлены результаты историко-культурного анализа развития зарубежных музеев науки и техники. Выделены три основные фазы становления музеев технического профиля. Осмысливается научный и социальный потенциал данного типа музейных учреждений и их роль в современном обществе.

Ключевые слова: научно-технический музей, эволюция технических музеев, историческое документирование, философия техники, всемирные промышленные выставки, интерактивность, популяризация научного знания.

Необходимость решения новых задач, стоящих перед современной наукой, способствует росту значимости технических музеев как центров неформального образования в современном обществе. Для того чтобы оценить современные тенденции и определить наиболее эффективные пути дальнейшего развития музеев науки и техники, следует хронологически проследить их становление и эволюцию. Однако на сегодняшний день недостаточно исследований, посвященных непосредственно техническим музеям и истории их появления. Настоящая работа является попыткой представить в ретроспективе процесс формирования зарубежных научно-технических музеев.

Поскольку генезис музея как культурной формы детерминирован исторической динамикой науки и культуры, данный подход будет действителен и в отношении музеев научно-технического профиля. Исходя из научных исследований В. Данилова [13], А.Д. Фридмана [14], К. Хадсона



КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

[10] и Г.Г. Григоряна [4], вся история научно-технических музеев может быть условно разделена на три основные фазы, которые нами будут рассмотрены в контексте соответствующей культурно-исторической парадигмы.

Первая фаза, так называемая «кунсткамеральная» или фаза предмузейного коллекционирования, начинается в конце XV в. и достигает своего расцвета в период господства Ньютоно-Картезианской модели мира. В истории музейного дела это время известно становлением частных универсальных коллекций, включавших в себя большое количество разнообразных предметов — от произведений искусства до различных природных редкостей, технических приспособлений и инструментов. Первое время такие коллекции носили эклектичный характер и нередко служили для поддержания престижа своего владельца и его самоутверждения в обществе.

Первая научная революция, произошедшая в Европе в XVII—XVIII вв., привела к падению антропоцентрической идеологии эпохи гуманизма и потребовала существенных эпистемологических изменений привычной мировоззренческой парадигмы. Достаточно привести лишь некоторые открытия, совершенные на этом историческом этапе, чтобы понять, насколько изменился окружающий мир в глазах человека того времени.

Итак, в XVII в. был открыт закон всемирного тяготения, сформулированы законы классической механики и сделаны открытия в области оптики (И. Ньютон), разработаны дифференциальное и интегральное исчисление (И. Ньютон, Г.В. Лейбниц), заложены основы теории вероятности (П. Ферма, Х. Гюйгенс, Я. Бернулли, Б. Паскаль). Во второй половине XVIII в. описаны основы линейной алгебры (Г. Крамер, А. Вандермонд, П. Лаплас), сформулирован закон сохранения массы вещества (А.Л. де Лавуазье), изложен основной закон электростатики (Ш. Кулон). Такой стремительный поворот к научной картине мира потребовал утверждения новой модели научного мышления, основанной на принципах рационального, систематизированного и эмпирически подтвержденного объяснения всего существующего.

Ключевую позицию в идеологии занимала идея популяризации науки среди масс, которая в то время достигала небывалого масштаба. С этого момента знание перестает быть привилегией избранных и становится предметом общественной коммуникации. Научная революция коснулась даже женщин — категории, традиционно исключенной из процесса обучения. Появились специальные учебные пособия, ориентированные на них, например, в 1737 г. барон Ф. Альгаротти издал специальное сочинение «Ньютовианизм для дам» [5]. Столь абсолютная вера в прогресс через разум надолго определила развитие всей европейской цивилизации в целом и развитие музейного дела как частной составляющей этой цивилизации.

Под влиянием бурного развития наук собрания эпохи Просвещения становятся более специализированными и разнообразными по предметному составу, нежели в предыдущие столетия. Научно-технические коллекции

включали в себя широкий спектр различных технических изобретений и инструментов: замки, часовые механизмы, осветительные приборы, астролябии и навигационные приборы, оружие и доспехи, различные машины, *perpetuum mobile*, механические модели, оборудование, необходимое для проведения различных физико-химических опытов и т. д. [5]. Поскольку для просветителей решающую роль играло экспериментальное подтверждение научных данных, то музеи и коллекции начинают выполнять, в первую очередь, дидактические и образовательные функции. Столь радикальные изменения не обошли стороной и научно-технические собрания, выводя интерес общества к механизмам и новым технологиям на существенно иной уровень. Впервые возникает тенденция к использованию коллекций для демонстрации и популяризации научных знаний о природе и окружающем мире. Примерами могут служить: коллекция научно-технических предметов лондонского Королевского общества, коллекция моделей механизмов и физических аппаратов Академии наук в Париже, коллекция научных инструментов естественного кабинета Голландского товарищества наук в Харлеме (ныне Тейлеровский музей) [5, с. 241].

Логическим преломлением идей популяризации процесса познания явилась мысль о создании публичных систематически организованных научно-технических собраний, основанных на принципах наглядной демонстративности. К этой идее обращается английский мыслитель Ф. Бэкон, описывая в своей утопии «Новая Атлантида» процветающее государство, в котором существуют специально организованные собрания для демонстрации последних технических и научных достижений [2, с. 220]. О необходимости создания музея научных инструментов и механических ремесел, в котором осуществлялось бы разъяснение работы экспонатов для познавательных целей, говорил и французский философ Р. Декарт [10, с. 82].

Попытка реализации идей Р. Декарта и Ф. Бэкона стала возможной лишь после Великой французской революции: специальным декретом Национального конвента в Париже была создана Консерватория искусств и ремесел. Предполагалось, что этот музей будет находиться в подчинении у Комиссии по сельскому хозяйству и искусствам и в его состав будут включены частные технические коллекции, конфискованные во время революции. В собрание должны были войти: машины, инструменты, чертежи, описания, книги по всем искусствам и ремеслам, различные изобретенные и усовершенствованные механизмы. Отдельным пунктом декрета обозначалась необходимость разъяснительной работы с посетителями, касающейся устройства и использования инструментов и механизмов: «Мы должны просветить невежество, которое не знает, и нищету, которая не имеет никакой возможности знать» [10, с. 83].

Предполагалось, что собрание разместится в комплексе средневекового монастыря Сен-Мартен-де-Шан. Однако из-за аварийного состояния зданий монастыря и значительных ремонтных работ открытие музея для широкой публики задержалось еще на несколько лет и

произошло лишь в 1802 году. Музей обладал обширной коллекцией ярких и интересных в научном плане объектов, многие из которых являлись настоящими произведениями искусства, поскольку изготавливались ведущими мастерами-механиками и ювелирами. Впрочем, свою непосредственно просветительскую функцию — разъяснения широкой публике принципов действия современных технических новшеств — музей практически не выполнял, являясь по сути всего лишь депозитарием [10]. При этом, будучи «первопроходцем» в области становления музеев науки и техники, парижский Консерваторий искусств и ремесел имел огромное значение для дальнейшего развития этого типа музеев.

Непосредственный переход ко *второй фазе* — фазе активного формирования научно-технических музеев как публичных учреждений происходит лишь с середины XIX века. В первую очередь, это связано с промышленной революцией, начавшейся в Великобритании в последней трети XVIII в. и распространившейся к началу XIX в. и на другие страны Европы и Америки. Следствием внедрения в производство новых технологий и перехода от ручного труда к машинному явилась необходимость серьезной переподготовки рабочих для нового индустриального общества, в результате чего во многих странах появляется множество специальных образовательных классов для рабочих. Так, в Лондоне в 1824 г. из таких экспериментальных классов был образован Механический институт, а уже к 1860 г. в стране насчитывалось около 600 механических институтов, в которых обучалось более 100 тыс. человек [6, с. 30]. В таких учебных заведениях быстро возникает идея об организации экскурсий в примечательные места с научными и художественными коллекциями, а также о создании собственных выставок, на основе собранных институтами коллекций. Именно в рамках лондонского Механического института возникает Национальное хранилище новых машин, механизмов и образцов новой промышленной продукции. С 1835 г. коллекции хранилища были открыты для ежедневного публичного осмотра в созданном специально для этих целей, Музее национальной промышленности и механики в Лондоне. Вслед за столицей Британской империи музеи при институтах стали создаваться по всей стране. В то же время в Соединенных Штатах Америки можно проследить обратную ситуацию, когда научный музей, основанный в 1824 г. С. ванн Мэрриком и У.Г. Китингом, со временем был интегрирован в институт [14].

Еще одним ярким событием XIX в., оказавшим влияние на развитие технических музеев, стало проведение всемирных промышленных выставок. Первая и, пожалуй, самая известная такая выставка прошла в 1851 г. в лондонском Гайд-парке. Как подчеркивает историк В.П. Зайцев, вниманию посетителей были представлены самые передовые разработки индустриально развитых стран: «модели мостов и паровозов, гидравлические прессы и макет Суэцкого канала, телескопы и дагерротипы, новейшие прядельные и ткацкие станки, печатная машина, дававшая за час 5 тысяч оттисков «Иллюстрированных

лондонских новостей», паровой молот Круппа и электрический телеграф Сименса» [7].

Выставка не только способствовала решению многих политико-экономических задач европейских государств, таких как укрепление политического влияния и поиск новых рынков сбыта продукции, но и наглядно демонстрировала необходимость совершенствования технического образования. Став настоящим культурным феноменом, промышленные выставки всех стран, несомненно, заслуживают отдельного исследования, однако в рамках данной работы нам бы хотелось подчеркнуть их значение именно для музейного дела. Развитие выставочной деятельности в столь глобальных масштабах дало необходимый импульс к развитию идеи создания национальных технических музеев, которые «должны были воспринять “духовность” промышленных выставок и сохранить ее во времени для укрепления как национального самосознания, так и социального статуса инженеров и инженерной деятельности» [3, с. 76]. Результатом всемирных промышленных выставок является возникновение лондонского Музея науки и техники (1910)¹ и крупнейшего в мире технического собрания — Немецкого музея в Мюнхене (1903).

Таким образом, с появлением в XIX в. специализированных технических музеев отношение между наукой и музейным учреждением выстроилось по-новому. Музеи в это время активно включаются в сферу научного знания, продолжая развивать идею о необходимости популяризации научных знаний, кроме того, возникают первые предпосылки пропаганды техники в интересах государства, в которой музеи так же играли не последнюю роль, однако пока еще отсутствует работа, связанная с документированием истории [4, с. 5].

На рубеже XIX—XX вв. началось целенаправленное и систематическое осмысление техники как многомерного феномена, включающего в себя социологическое, антропологическое, культурологическое и феноменологическое измерения. В процессе интенсивного становления техногенной цивилизации становятся актуальными вопросы природы и сущности техники, ее места в общественном развитии, а также самоотношенности человека с техническими артефактами. В этот период появляются два направления с различными взглядами на развитие техники и оценку ее воздействия на общество: положительным и критическим. Сторонниками первого направления являлись такие культурологи и философы, как Э. Капп [8], Ф. Дессауэр [1], Л. Уайт [9]. В работах последователей «технооптимизма» прослеживаются попытки обосновать гармонию человека и техники через обращение к идеям античной и христианской философии. Так, Э. Капп, опираясь на высказывание Протагора о том, что «человек есть мера всех вещей», постулирует теорию «органопроекции» [8] или бессознательного воспроизве-

¹ Лондонский музей науки и техники в 1910 г. получил статус самостоятельного учреждения, отделившись от открытого в 1857 г. широкого по профилю Южно-Кенсингтонского музея, созданного на волне успеха Промышленной выставки 1851 года.

дения человеком самого себя в технических творениях. В свою очередь, Ф. Дессауэр [1, с. 48] развивает идею о том, что акт технического творчества есть проявление божественного разума творца, получившее материальную форму. Отдельного внимания заслуживает направление, рассматривающее технику как фактор социокультурной динамики и один из структурообразующих элементов культуры. Этой позиции придерживался американский культуролог Л. Уайт, определивший культурную систему как последовательность из трех горизонтальных слоев: технологического в основании, философского наверху и социального между ними. Таким образом, согласно теории Уайта, технические достижения и технологии выступают как своеобразная плодородная почва, определяющая развитие всех остальных подсистем культуры [9, с. 368].

Сторонники «критического» направления указывали на разлагающее влияние техники на цивилизацию. Так, немецкий философ К. Ясперс выражал опасения по поводу излишней рационализации, которую принесло с собой техническое развитие. По его мнению, головокружительный скачок, произошедший в XX в. в научно-технической сфере, привел к кризису духовности. «Техника превратила все существование в действие некоего технического механизма, всю планету — в единую фабрику. Тем самым произошел — и происходит по сей день — полный отрыв человека от его почвы. Он становится жителем Земли без родины, теряет преемственность традиций» [12, с. 112]. Отрыв от традиций и отсутствие духовных ориентиров, полагал он, ведут к смещению ценностей, что делает человека легкой мишенью для манипуляций. Близки к взглядам К. Ясперса и размышления известного философа М. Хайдеггера, указывающего на непредсказуемость столь масштабных вторжений техники в жизнь человека. Фатальность отношений человека и техники состоит в том, что не техника есть средство в руках человека, а человек находится «в рабстве» у техники. Философ приходит к выводу, что создавая вокруг себя неестественный, технический мир, человек теряет путь в потаенное, что отдаляет его от познания истины [11].

В контексте нового восприятия роли техники возрастает интерес к музеям данного профиля как к хранителям и интерпретаторам технической истории. Деятельность самих музеев в это время претерпевает существенные изменения. Однако здесь мнения расходятся: американские исследователи В. Данилов [13] и А. Фридман [14] считают, что ведущая роль в музеях науки и техники в период *третьей фазы* отводится образовательной функции и практической демонстрации работы экспонатов, в то время как российский исследователь Г.Г. Григорян [4] оставляет приоритет за функцией документирования. Попробуем разобраться, в чем причина данного разногласия.

На наш взгляд, подобные разночтения детерминированы разницей в традициях, присущих европейскому и американскому музейному строительству. Для Европы начала XX в. технические достижения воспринимаются как признак превосходства одного государства над другим, поэтому существование музея, демонстрирующего тех-

ническую мощь государства, становится задачей национального масштаба. В XX в. появляются такие знаменитые музеи, как Немецкий музей в Мюнхене (1903), Национальный технический музей в Праге (1908), Технический музей в Вене (1909), Национальный музей науки и техники в Стокгольме (1923), Национальный музей науки и техники Леонардо да Винчи в Милане (1954), Национальный музей науки и технологий в Мадриде (1980) и т. д. В середине XX в. популярность получают музеи, посвященные одной отрасли или теме: музеи авиации, космонавтики, железнодорожного или городского транспорта и т. д.

Для США, которые в начале XX в. достигают расцвета капитализма и переходят в империалистическую фазу, было необходимо обеспечить ускоренное развитие техники и новых технологий, чтобы успешно развивать столь обширные территории, раскинувшиеся от границ Мексики до Северного Ледовитого океана, и обеспечить работой прибывающих в страну эмигрантов. Поэтому с самого начала в Америке в технических музеях ставка была сделана на неформальное образование и демонстрацию принципов работы новейших технических достижений. Наиболее известным становится Музей науки и промышленности в Чикаго (1933). Не случайно, именно в США в 1960-е гг. возникает такое явление, как «научные центры» и «эксплораториумы»², чья основная цель состоит в объяснении и актуализации научных понятий и технологий посредством специально созданных интерактивных объектов, выполняющих дидактическую функцию. Несмотря на то, что многие из этих учреждений имеют в своем названии слово «музей», музеем в полной мере они не являются, предоставляя отдельное поле для исследования.

Однако это не значит, что европейские музеи полностью исключали из своей деятельности образовательную функцию, а американские — пренебрегали историческим подходом. В конечном итоге, сама идея организации интерактивного музея науки и промышленности в Чикаго была позаимствована Дж. Розенвальдом у коллег-музейщиков из Немецкого музея в Мюнхене. Кроме того, согласно некоторым исследованиям, в первые послевоенные десятилетия в Великобритании ключевыми национальными институтами, осуществлявшими работу в области популяризации науки и технологий, были Лондонский музей науки и корпорация BBC [15, с. 38]. Это говорит не только о том, что в европейских технических музеях велась просветительская работа, но и об успешной конкуренции этих музеев с телевидением, что, безусловно, свидетельствует в пользу их популярности. В свою очередь, американские технические музеи активно используют в своей работе принцип исторического документирования реальности. Ярким примером такого подхода является инсталляция чикагского Музея науки и промышленности, демонстрирующая процесс захвата в июне 1944 г. у берегов Африки знаменитой субмарины U-505 [16].

² Первый интерактивный центр науки, названный Exploratorium, был открыт Ф. Оппенгеймером в 1969 г. в Сан-Франциско. Позднее термин «эксплораториум» становится синонимом понятия «научный центр».

Ко второй половине XX в. обе эти функции становятся необходимыми для музеев науки и техники, более того, они во многом являются взаимоопределяющими. С одной стороны, технический прогресс и научные открытия формировали новую ментальность, внося в представления человека идею о невозможности конечного знания и страх перед бесконечным господством техники. С другой — комфорт и преимущества, которые давала техника, обуславливали стремление к постоянному развитию и познанию. Умение обращаться с новейшими техническими изобретениями, понимание принципов их работы повышали социальный статус человека в глазах окружающих, что актуализировало дидактическую составляющую музейной работы. В то же время постоянное совершенствование технических изобретений способствовало проявлению тенденции к быстрому моральному износу и устареванию техники, что, в свою очередь, привело к появлению психологического феномена утрат. И если раньше музеи отбирали для своих коллекций технические шедевры, то в XX в. на первый план выходит принцип историчности, поскольку то, «что вчера было шедевром, сегодня становится памятником» [4, с. 5]. Кроме того, важно помнить, что знание прошлого может сыграть важную роль в решении завтрашних проблем. Поэтому современные музеи науки уделяют равное внимание, как образовательной функции, так и функции исторического документирования реальности.

Большинство исследователей сегодня ограничиваются лишь упомянутыми нами тремя фазами, однако английский исследователь К. Хадсон настаивает на выделении *четвертой фазы* эволюции музеев науки и техники. Возвращаясь к столь популярному в философии XX в. вопросу амбивалентности техники, он говорит о том, что новой и весьма значимой тенденцией в среде технических музеев является включение последних в социальный контекст [10, с. 97]. Эти музеи исповедуют принцип объективной презентации научно-технических достижений в своих стенах, демонстрируя как положительные, так и отрицательные стороны техногенной цивилизации. Впрочем, К. Хадсон подчеркивает, что такой подход требует определенных политических условий и взглядов, поэтому на данном этапе такие музеи являются в большей степени детищем Западной Европы.

Проведенный нами историко-культурный анализ генезиса и эволюции научно-технического музея позволяет сделать некоторые выводы.

1. Начальный период генезиса музеев науки и техники относится к середине XVI — первой половине XIX в., когда в состав универсальных коллекций, наряду с предметами искусства и различными природными объектами, начинают включаться различные технические инструменты и приспособления. Начиная со второй половины XVIII в., в ходе становления классической механики, выделяются специализированные коллекции технических устройств, иллюстрирующих открытия и достижения науки. Впервые формируются предпосылки к использованию таких коллекций для популяризации научных знаний.

2. Развитие технических музеев второй половины XIX — первой половины XX в. было в значительной степени детерминировано процессами, протекавшими в таких подсистемах культуры, как наука и философия. Происходившие в этих областях изменения способствовали становлению научно-технических музеев, с одной стороны, в качестве учебно-демонстрационных площадок, созданных для разъяснения принципов функционирования технических новинок широкой публике, а с другой — в качестве хранителей и интерпретаторов технической истории.

3. Современный облик технических музеев начал складываться во второй половине XX в. и продолжает свое формирование до сих пор. На сегодняшний день музеи науки и техники являются полифункциональными учреждениями науки и культуры, в основе их концепции лежит как принцип сохранения и отображения истории науки и техники, так и принцип популяризации научного знания.

4. Обзор функциональных возможностей научно-технических музеев дает основание квалифицировать их как мощный фактор развития и продвижения науки, что делает их перспективным образовательным ресурсом. В повседневной практике технических музеев происходит своеобразное размытие границ между музеем и интерактивным научным центром, поскольку эволюция музея требует поиска новых методов взаимодействия с посетителями. Однако музеям не стоит слишком увлекаться интерактивностью в ущерб функции исторического документирования реальности. Так как развитие науки является кумулятивным процессом, для будущего ученого важно иметь возможность оценить работу предшествующих поколений, и именно в техническом музее, в его классическом понимании, это реализуется в полной мере. В то же время в современных технических музеях можно столкнуться с обратной ситуацией, когда экспонаты демонстрируют только как технологические объекты, без включения их в социальный, исторический, культурологический или образовательный контекст. Такой подход соответствует первой «кунсткамеральной» фазе становления технических музеев и чаще всего характерен для транспортных музеев. На наш взгляд, музеям не стоит забывать о том, что каждый предмет обладает широким аксиологическим потенциалом, позволяющим конструировать различные бытовые, культурные и социальные ситуации, повышая тем самым интерес к музею в глазах посетителей.

Таким образом, на основе анализа уже сложившихся тенденций и накопленного опыта, музеи науки и техники могут выбирать наиболее подходящую для себя стратегию развития с учетом конкретных задач.

Список источников

1. Аль-Ани Н.М. Философия техники: очерки истории и теории : учеб. пособие / Н.М. Аль-Ани. — СПб., 2004. — 184 с.
2. Бэкон Ф. Новая Атлантида // Утопический роман XVI—XVII веков / вступ. статья Л. Воробьева. — М. : Худож. лит., 1971. — С. 191—224.

3. Григорян Г.Г. Научно-технические музеи и культурное наследие в области техники / Г.Г. Григорян, Л.М. Кожина // Вопросы истории естествознания и техники. — М., 2003. — № 4. — С. 75—87.
4. Он же. О современных тенденциях музейного дела в области техники за рубежом // История техники и музейное дело. — М. : Новая школа, 2002. — Вып. 2. — С. 3—6.
5. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века / В.П. Грицкевич. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, 2004. — 406 с.
6. Он же. История музейного дела конца XVIII — начала XX века / В.П. Грицкевич. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, 2004. — 336 с.
7. Зайцев В.П. Первые всемирные промышленные выставки в Лондоне [Электронный ресурс] // Новая и новейшая история. — 2001. — № 4. — URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/CRYSTAL.HTM> (дата обращения: 05.05.2015).
8. Кант Э. Антропологический критерий. Органическая проекция // Роль орудия в развитии человека. — Л., 1925. — С. 21—41.
9. Уайт Л. Наука о культуре / Л. Уайт. — М. : РОССПЭН, 2004. — 960 с.
10. Хадсон К. Влиятельные музеи / К. Хадсон ; пер. с англ. Л. Мотылева. — Новосибирск : Сиб. Хронограф, 2001. — 196 с.
11. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие. — М., 1993. — С. 221—238.
12. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. — М. : Политиздат, 1991. — 527 с.
13. Danilov V.J. America's Science Museums / V.J. Danilov. — N.Y.: Greenwood Press, 1990. — 483 p.
14. Friedman A.J. The Evolution of the Science Museum / A.J. Friedman [Electronic resource]. — URL: <http://faculty.rmu.edu/~short/research/science-centers/references/Friedman-AJ-2010.pdf> (дата обращения: 05.05.2015).
15. Gouyon J.-B. Making Science at Home: Visual Displays of Space Science and Nuclear Physics at the Science Museum and on Television in Postwar Britain // History and Technology : An Intern. J. — 2014. — Vol. 30. — P. 37—60.
16. U-505 Submarine [Electronic resource]. — URL: <http://www.msichicago.org/whats-here/exhibits/u-505/the-exhibit/> (дата обращения: 05.05.2015).

УДК 659.1:7.01
ББК 88.571.5

ЗАЙЦЕВА А.Ф.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ КАК ОБЛАСТЬ РЕАЛИЗАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОМПОНЕНТЫ РЕКЛАМЫ

Статья посвящена художественному восприятию как области реализации эстетической функции в рекламе. На основе исследований в области рецептивной эстетики и феноменологии, анализируется актуальность эстетики восприятия для рекламных коммуникаций, которые рассматриваются как комплексное явление. Дан сравнительный анализ ценности восприятия произведений искусства и рекламных образцов. Представлен новый взгляд на эстетическую компоненту в рекламе. Автор выходит за рамки классического представления о ее реализации через художественные приемы и показывает более обширное поле актуализации эстетической составляющей в рекламе.

Ключевые слова: рецептивная эстетика, восприятие рекламы, эстетика в рекламе, рекламные коммуникации.

Множественные философские концепции XX в. дают возможность проследить, как связаны наука, искусство, отдельные практики повседневного быта, социальные институты и целые эпохи, согласовать их между собой, игнорируя очевидные разрывы и различия. Области эстетики и рекламных коммуникаций являются самодостаточными и далекими друг от друга, особенно с учетом опыта основополагающих эстетических теорий. Как отмечал И. Кант, эстетические свойства связаны с переживаниями, которые носят неутилитарный характер. Жесткое разделение практического и эстетического ус-

ложняет поиск пересечений этих двух областей. Попытка выявления взаимосвязей и сближения эстетико-художественного истолкования истории философии, ориентированного на постижение природы искусства, и такого прагматичного вида безличной коммуникации, как реклама, призванной привлекать внимание к некоторому объекту с целью его сбыта, а в конечном итоге — получения прибыли, заставляет взять одну из этих областей за основу и рассматривать все через призму этого главенства.

Поиск новых точек актуализации эстетического в рекламных коммуникациях выходит за рамки принятого

представления о том, что эстетика рекламной коммуникации заключена в многообразии ее художественных исполнений, и заставляет рассмотреть практические инструменты рекламных коммуникаций через призму неоклассических эстетических теорий.

Реклама, постоянно развиваясь, приспосабливаясь к изменяющейся информационной среде, постепенно адаптировала для своих целей и задач знания, накопленные в различных науках: социологии, психологии, математике, философии, а ее художественный аспект лежит в поле культурологии и эстетики. А. Левинсон замечает: «Мы без колебаний относим рекламу к сфере художественного, и столь же твердо убеждены, что целиком к этой сфере она не относится» [6, с. 112].

Это противоречие приводит исследования эстетического аспекта в рекламе к так называемой имманентной, классической эстетике, подразумевающей наличие эстетической ценности в самом произведении, его форме. Это кажется закономерным, если обратиться к примерам, доказывающим, что теоретическое осмысление рекламы в первую очередь начинается с анализа ее художественной формы. Одной из первых таких работ стала книга Ф. Дистрибуэнди «Взгляд на московские вывески», в которой современная реклама описывается так: «Какая пестрота, какое многообразие представляется вам при взгляде на московские вывески, нет пяти из них, которые были бы совершенно сходны между собою. Вкус и безвкусие, богатство и бедность, огромность и миниатюра перемешаны вместе в сих указателях московской промышленности» [4, с. 4—5]. В этой работе приводится анализ различных символов, используемых ремесленниками, и их значений, а также дана некоторая авторская классификация: вывески обыкновенные, курьезные и изящные. Таким образом, оценка рекламы представлена именно с позиции художественности, и автор пробует определить ее стиль и язык. Тем же путем движется Н. Новиков, повторивший структуру типовых печатных объявлений своего времени и выявивший главные направления их тематической дифференциации в своих пародийных публикациях в XVIII веке [8].

Интуитивное первенство художественной оценки рекламы становится наиболее очевидным, когда зритель, рассуждая о рекламном плакате, видеоролике или вывеске, прибегает к эстетическим категориям, используя определения «красиво», «ужасно», «отвратительно», «смешно» и т. д. Поводом для этого является также тот факт, что многолетнее развитие рекламы усложнило процесс выстраивания коммуникации, но форма предъявления, т. е. непосредственный конечный продукт, с которым соприкасается зритель, осталась неизменной. По-прежнему при взаимодействии с рекламой происходит оценка конкретного плаката, видео- или аудиоролика. Восприятие происходит аналогично восприятию художественного произведения: сначала зритель оценивает внешний вид и только затем дешифрует знаки и осмысляет содержание, идею.

Однако в рекламной коммуникации декодирование сообщений и погружение в смыслы происходит не всегда.

Когда рекламное сообщение остается за рамками красивого исполнения, остается незамеченным, тогда реклама становится просто частью фасадов городских улиц. Бесспорно, эстетическая составляющая в рекламе реализуется через ее художественное исполнение. Взгляды на эстетику в рекламе в основном направлены на различные интерпретации искусства, его жанров и стилей, использование выразительных средств и художественных приемов для повышения аттрактивности рекламного сообщения, либо, напротив, направлены на поиск источников новых направлений массовой культуры в многообразии рекламных жанров. Безусловное преобладание тенденции сводить изучение эстетической компоненты в рекламе к элементам ее исполнения все же не является единственным путем осмысления этой проблемы.

Поле эстетического в современной рекламе представляется гораздо более объемным и глубоким, чем рассматриваемое ранее использование художественных приемов, образов, т. е. непосредственное исполнение — конечная форма рекламного продукта, определяющая для эстетики в рекламе утилитарную роль.

В первую очередь, это связано с качественными изменениями в самом рекламном продукте. Понятие реклама в значении одного конкретного примера (плаката, объявления, ролика и т. д.) уходит в прошлое. Современная реклама — это многоуровневая система коммуникаций, где каждый коммуникативный акт является продолжением и дополнением предыдущего. В такой системе взаимодействия со зрителем, имеющей протяженность во времени и разделение на различные каналы в информационном пространстве, заложенные в рекламное сообщение смыслы получают гораздо большее значение, чем конкретные формы его воплощения.

Современная рекламная коммуникация направлена на вовлечение потребителя в процесс общения с брендом на глубоком чувственном уровне. Наиболее актуальные ее примеры строятся на событийности, интерактивности и тяготеют к использованию открытых художественных форм, обеспечивающих потребителю активную роль в интерпретации и присвоении смыслов. Интегрированные коммуникации из тренда превратились в необходимость, а сильное эмоциональное обращение к потребителю стало не утилитарной необходимостью, а предопределяющей целью. Тенденции таковы, что рекламные коммуникации работают не на единичную продажу конкретного товара, как это было ранее, а на создание определенного чувственного образа, рождающего глубинные переживания, способные создать прочные ассоциации и эмоциональную связь с брендом в целом. Сегодня в рекламной практике бренды приобретают не только визуальную, но и эмоциональную идентичность. Профессиональные рекламные стратегии включают моделирование эмоционального наполнения бренда на этапе его создания [11].

Способствуют созданию уникального эстетического пространства и новейшие каналы коммуникации. В статье «Вирусный маркетинг: новые коммуникативные смыслы» подробно рассматривается механизм действия рекламных

коммуникаций в Интернете [7]. На примере известных международных брендов и успешных рекламных кампаний авторы раскрывают главную цель современных рекламных коммуникаций — не продавать, а вовлекать, создавать пространство для генерации впечатлений, эмоциональной связи с брендом.

Впечатления — одно из наиболее важных понятий в воздействии рекламных коммуникаций. В 2006 г. Б. Дж. Пайн II, Дж. Х. Гилмор в книге «Экономика впечатлений» объясняют, как именно должен работать бизнес, который продает не продукт, а эмоции от общения с этим продуктом [9]. Термин «экономика впечатлений» стал активно использоваться и превратился в перспективное направление для построения эффективного общения с потребителями. Акцент на чувственном в коммуникациях обусловил появление и еще одного важного концепта современных рекламных коммуникаций — понятия добавленная стоимость (Added value) [1], суть которого заключается в ценностном предложении для потребителя. Эффективность рекламы, таким образом, определяется степенью признания обществом необходимых денежных затрат для получения чего-то социально важного и лично обусловленного, более значимого, чем просто приобретение какого-либо продукта. Налицо зависимость практики рекламной коммуникации от уровня предъявления к ней эстетических ценностей.

Все эти изменения очевидно смещают акцент с самого рекламного образа на процесс восприятия этого образа, открывая таким образом поле художественной рецепции в рекламной коммуникации. Чтобы подробнее изучить процесс эстетического восприятия рекламы, ее необходимо рассматривать как один из видов эстетической коммуникации. Правомерность такого подхода в своем исследовании по эстетике рекламы доказывает С.А. Дзикевиц [3]. Определяя рекламу эстетической коммуникацией по критерию главного способа передачи рекламной информации, он — один из немногих, кто подошел к изучению данного вопроса с позиции не художественного, а коммуникационного аспекта рекламы. Однако и здесь наибольший акцент сделан исследователем на то, как в рекламной коммуникации работают конкретные выразительные средства: цвет, элементы фирменного стиля, звуки и т. д.

Изменения в коммуникативном пространстве современности требуют теоретического переосмысления. Классическая эстетика долгое время изучала произведение искусства «в себе». В течение XX в. примеров социального и политического функционирования искусства становилось все больше, обнаружилась их причастность к эстетике и потребность в теоретическом осмыслении. Изменения роли и значения произведений в разные эпохи становились более заметны и актуальны. Исследования литературы также сводили на нет представления о том, что они обладают безусловной замкнутой внутренней художественной ценностью. Литература и эстетика раскрыли историческую изменчивость художественной ценности и выявили ее контекстно-историческую обусловленность.

Работы представителей «Констанцской школы»: Х. Яусса [13], В. Изера [15], а также Р. Ингардена [5], Г. Гримма [14] и других ученых, работавших в области расширения теории рецептивной эстетики, полнее всего раскрывают ее для вербальных текстов, но, несмотря на это, она может быть полезна для понимания всех областей эстетической реальности, в том числе и потому, что в сферу внимания рецептивной эстетики изначально входят эстетически «неполноценные» области (пошлое в искусстве, массовое искусство, изначально внеэстетические тексты). Сообразуясь с реальностью читательского дискурса, рецептивная эстетика отказывается от элитарности и исследует то, что пользуется популярностью в читающем социуме и, следовательно, влияет на общественную ситуацию. Именно в этом поле при первом приближении находится рекламная коммуникация.

Рецептивная эстетика тесно связана с феноменологией, за что и заслужила основную критику с позиции классической эстетики. Она «расщепляет», «удваивает» произведение искусства — само произведение возникает в момент восприятия. В этом акте текст воздействует на читателя, читатель — на текст, а понимание связывается не только с личностью, воспринимающей текст, но и со всей ситуацией восприятия, ее социокультурным аспектом. Развивая идеи Р. Ингардена в рецептивной эстетике, В. Изер также приходит к коммуникативной специфике эстетического процесса восприятия. Он сконцентрировался вокруг проблемы создания модели взаимодействия читателя с произведением [10]. Основным объектом его исследований становится незавершенность произведений, из которой вырастает классификационная система семантических пустот для вербальных текстов. Такой подход дает произведению бесконечное количество интерпретаций и неограниченное количество последующих пониманий. Особое значение в его работе имеют «пустоты», благодаря которым происходят изменения существующих и становление новых представлений. Их эстетическое значение состоит в том, что они нарушают автоматический процесс чтения, который представлялся Р. Ингарденом как плавный и непрерывный, у В. Изера они, напротив, призваны разрывать его и резонировать с первоначальной «прямой» проекцией ожиданий читателя. Произведение, наполняемое различными прочтениями, «откликается» на изменения в социокультурной среде, носителем которых является реципиент, через новые понимания. В этом, по мнению Изера, заключается художественное общение. Однако, следует отметить, он рассматривает не особые, специальные формы произведений, подразумевающие открытость для дальнейшего прочтения, а любые тексты как способные изменяться, отражаясь в различных восприятиях.

В работах «Имплицитный читатель», посвященной исследованию исторических типов читателя, и «Акт чтения» В. Изер анализирует процессы и структуру воздействия текста на читателя. «Интерпретация долгое время была призвана опосредовать значение произведения, а это предполагало, что текст сам по себе не выявляет зна-

чение... Нас интересует процесс, в котором это значение выносится на поверхность, становится предметом восприятия. Таким образом, ныне основной акцент переносится от определенного интерпретацией данного смысла на сам процесс конструирования смысла» [16, с. 35]. В рецептивной эстетике читатель чаще приобретает роль второго автора, а исследователи данной концепции все дальше уходят от анализа самого произведения как целостной структуры, отдавая ведущую роль интерпретациям. Изер подчеркивал, что в каждом произведении заключена не только точка зрения автора, его видение и ощущение, но и так называемый полюс читателя, актуализирующийся в процессе чтения. Первое дает произведению знаковое воплощение замысла, второе наполняет его эстетическим. Художественным и эстетическим Изер выражает разницу между замыслом (потенциалом) и конкретизацией (реализацией) [16, с. 43]. Одним из немаловажных для данного исследования является понятие «имплицитного» читателя. Любое произведение всегда рассчитано на своего внутреннего читателя (предполагаемого реципиента). Это не значит, что автор, работая над произведением, предполагает или имеет некий портрет человека, на которого оно рассчитано. Однако для каждой эпохи характерна определенная функциональная доминанта искусства, на которую бессознательно ориентируется автор и в которую попадают его произведение и читатель. Таким образом внутренний читатель произведений Диккенса отличается от внутреннего читателя произведений Джойса [17].

Еще одним из наиболее содержательных терминов для этого направления является «горизонт ожидания», выявленный также В. Изером, который подразумевает разницу между рецепционной установкой читателя и самим произведением. Рецепционная установка предполагает определенный стилистический настрой и жанровую ориентировку. С. Эзейнштейн отмечал, что аудитория так стилистически воспитана на комедиях Чарли Чаплина или Харчо Маркса, что любую их вещь уже авансом воспринимает в их стилевом ключе, и из-за этого произошло немало трагедий при переходе автора от одного жанра к другому [12, с. 273].

Эстетическое восприятие рекламы является завершающим, а значит наиболее важным этапом коммуникативного акта рекламы. Понимание реализации эстетической функции именно на этапе восприятия — одна из составляющих эффективности рекламы, так как именно воздействие на конечного потребителя есть цель данной коммуникации.

Рецептивная эстетика, развивающая свои понятия в области восприятия художественных текстов, является актуальным направлением для понимания процесса эстетического восприятия рекламы. При анализе приведенных выше понятий в применении к рекламным сообщениям становится очевидной грань, которая при всех факторах, роднящих искусство и рекламу, совершенно явно отделяет их друг от друга.

Конкретный рекламный носитель (например, плакат, видеоролик, вывеска и т. д.) является результатом творческого акта его создателя, но только этот факт не

является достаточным для рассмотрения рекламы лишь через призму ее сравнения с искусством. Процесс эстетического восприятия рекламы имеет свои характерные черты, отличающие его от восприятия искусства.

Во-первых, каждое отдельное произведение рекламы (ролик, плакат т. д.) создается с целью коммуницировать товар, его свойства и некую идею о нем. Реклама должна воздействовать на потребителя нужным образом. Вдохновением, первопричиной создания такого произведения является рациональное желание рекламодателя, а сама реклама становится посредником в этой коммуникации. Здесь обнаруживается первое противоречие с чистым восприятием искусства, которое самостоятельно ищет новые пути развития и общения. Только замысел художника ограничивает искусство, и оно оставляет за собой право быть не понятым. Современное искусство, по замечанию Г. Гадамера [2], коммуницирует себя, реклама же является репрезентацией.

Во-вторых, одним из основных импульсов в разработке положений эстетики восприятия был тот факт, что одни и те же произведения способны по-разному восприниматься в разные эпохи и разными социальными группами. Основой для разработки рецептивной эстетики стало огромное число возможных интерпретаций, которое способно заключить в себе одно произведение. Рекламное же произведение не имеет «исторической жизни» во взаимодействии с потребителем. Его актуальность краткосрочна, дальнейшее существование возможно лишь в качестве образца, полезного для понимания истории данной профессиональной области. Также неэффективна для рекламного произведения вариативность его прочтения. В рекламную практику привнесены различные методы исследования из психологии, социологии и других наук, позволяющие предугадать реакцию и убедиться в том, что рекламное сообщение будет воспринято корректно.

В-третьих, в эстетическом восприятии мы также выделяем творческую составляющую и определенный труд, который проделывает читатель или зритель, интерпретируя произведение, и чем сложнее этот процесс, тем большее эстетическое наслаждение он приносит. Рекламное же произведение заключает в себе массу аллюзий и стереотипов, так как должно быть близко и понятно максимальному числу людей. Таким образом, достижение эстетического наслаждения высокого уровня от рекламы, сосредоточенной на художественной составляющей, заключенной в конечном рекламном носителе, становится невозможным.

И, наконец, оперируя терминами, разработанными рецептивной эстетикой — горизонтом ожидания и рецептивной установкой, следует отметить их отрицательный характер при восприятии рекламы. В общем информационном потоке рекламное воздействие является в каком-то смысле насильственным. Человек, просматривающий любимый фильм, едущий на работу или выходящий в интернет-пространство для поиска нужной ему информации, не настроен воспринимать рекламу. В таком контексте она является раздражающим фактором.

Таким образом, при сравнении восприятия произведений рекламы и искусства, становится очевидным, что различий больше, чем сходств. Однако, если отвлечься от анализа конечного рекламного произведения и рассматривать рекламные коммуникации как комплексное и многоуровневое явление, создающее определенное пространство вокруг бренда, в котором заключено общение с потребителями разных целевых групп через разные каналы, то такой, более широкий, взгляд делает обращение к эстетике восприятия более логичным и обоснованным:

Каждый бренд также имеет своего рода «имплицитного читателя», который мыслится не как целевая аудитория, определяемая утилитарными задачами извлечения прибыли, а, скорее, как определенная культурная доминанта. Так, потребитель фэшн-рекламы будет отличаться от потребителя рекламы товаров повседневного спроса. На самом деле коммуникация каждого продукта выделяет своего имплицитного потребителя, на которого рассчитана коммуникация. Она строится из определенных представлений о том, в каком культурном статусе будет находиться интересующая группа людей.

Восприятие рекламы имеет определенный уровень ожиданий. Рецептивная установка предполагает определенный стилистический настрой и жанровую ориентировку. Сегодня реклама, ранее подражавшая другим жанрам на уровне отдельных произведений, сама является жанром. Из этого следуют определенные ожидания, воспитанные социумом и предыдущим опытом общения с рекламой.

Рекламная коммуникация не ограничивается соприкосновением с рекламным произведением. Она меняет представления, дает новый опыт и побуждает к действию. Все это происходит в сознании потребителя уже после состоявшейся непосредственной коммуникации и зачастую детерминирована не рациональными, а эмоциональными процессами и касается не бытовых, а именно эстетических чувств и переживаний.

Возможность вариативной творческой интерпретации рекламы приобретает иной смысл в процессе рассмотрения рекламы как коммуникации единого сообщения на различных уровнях и в различных каналах. Так как аудитории потребления товара могут включать в себя множество совершенно разных социальных групп и даже культур, реклама не может иметь какой-то один объективный смысл. В коммуникации она представляет собой определенную полисемиотическую конструкцию, похожую на систему, предложенную Р. Ингарденом, где есть заданные знаки и пустоты, заполняя которые потребитель рождает новые смыслы в рамках заранее определенного пространства.

Рекламная коммуникация — это не односторонний процесс воздействия на зрителя. Окружающая действительность, где каждый индивид соприкасается с рекла-

мой в различных формах, и наработанная теоретическая база гуманитарных наук, в которой отмечаются смена акцентов и повышенное внимание к индивидуальности, доказывают, что в этом процессе важна активная роль потребителя. Эстетическая функция в рекламных коммуникациях реализуется не только за счет художественного исполнения. Важным этапом в ее реализации является процесс восприятия, потому как именно на этом уровне рекламной коммуникации проявляется ее эффективность.

Список источников

1. Бренд менеджмент [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.sostav.ru/articles/2001/11/09/rec09-11/> (дата обращения: 22.05.2015).
2. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного : [пер. с нем.] / Х.-Г. Гадамер ; послесл. В.С. Малахова ; коммент. В.С. Малахова, В.В. Бибихина. — М. : Искусство, 1991. — 366 с.
3. Дзикевиц С.А. Эстетика рекламы / С.А. Дзикевиц. — М. : Гадарики, 2004. — 232 с.
4. Дистрибуенди Ф. Взгляд на московские вывески / Ф. Дистрибуенди. — М. : Книга по Требованию, 2012. — 72 с.
5. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — М. : ИЛ, 1962. — 572 с.
6. Левинсон А. Заметки по социологии и антропологии рекламы // Новое литературное обозрение / Notes on the sociology and anthropology advertising // New Literary Review. — 1996. — № 22. — С. 101—128.
7. Музыкант В.Л. Вирусный маркетинг: новые коммуникативные смыслы / В.Л. Музыкант, О.В. Шлыкова // Ценности и смыслы. — 2015. — № 2. — С. 74—84.
8. Новиков Н.И. Избранное / Н.И. Новиков. — М. : Правда, 1983. — 512 с.
9. Пайн Дж. Б. II. Экономика впечатлений. Работа — это театр, а каждый бизнес — сцена / Дж. Б. Пайн II, Гилмор Дж. Х. ; пер. с англ. Н.А. Ливинская. — М. : Вильямс, 2005. — 304 с.
10. Рецептивная эстетика. Герменевтика и переводимость // Академические тетради : альманах. Вып. 6. — М. : Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1999. — 272 с.
11. Шарков Ф.И. Магия бренда: Брендинг как маркетинговая коммуникация : учеб. пособие / Ф.И. Шарков. — М. : Альфа-Пресс, 2006. — 268 с.
12. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения : в 6 т. — Т. 6. — М. : Искусство, 1971. — 560 с.
13. Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. — 1994. — № 12. — С. 97—106.
14. Grimm G. Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie, mit Analysen und Bibliographie / G. Grimm. München, 1977. — 446 S.
15. Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion : Lyrik als Paradigma der Moderne / hrsg. W. Iser. — München : Fink, 1966. — 543 S.
16. Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung / W. Iser. — München : Fink, 1976. — 357 S.
17. Idem. Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett / W. Iser. — München, 1972. — 420 S.

УДК 613.95
ББК 51.1(2Рос),44

КУКСО К.А.

МЕДИКАЛИЗАЦИЯ ДЕТСТВА: СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ГЕНЕАЛОГИЯ

В статье проводится реконструкция социокультурной генеалогии процесса медиализации детства. Анализируются социальные обстоятельства, обусловившие установление медицинской регуляции различных феноменов жизнедеятельности ребенка как нормы современной европейской культуры, показано ее глобальное антропологическое влияние. Описывается происхождение медиализации детства из культуры институтов призрения. Раскрыты взаимосвязи новоевропейского проекта охраны детского здоровья и процесса контроля маргинальных феноменов детского существования. Определены экзистенциальные следствия характерной для современности медико-технологической идентичности детства.

Ключевые слова: коллективная рецепция детства, институты призрения, проект охраны здоровья, медиализация, научная педиатрия, социальная чувственность, экзистенциал детства, антропологическая тотализация медицины.

Медиализация культуры — одна из констант современной формы европейской цивилизации. В трудах М. Фуко, И. Иллича, У. Бека, П. Конрада, Т. Шаша, А. Кларка определилась включенность медицины в процессы социального воспроизводства, в основании которой — антропологическая тотализация медицины, превращение ее в форму власти, становление врача экспертом в вопросах, традиционно входящих в сферу этики, религии, права. При этом аналитики медиализации культуры справедливо подчеркивали диффузный характер медицинского контроля, подверженность медицинскому регламентированию крайне разнородных человеческих основофеноменов (возраст, пол, смерть, труд, творчество, безумие и душевное здоровье здесь лишь наиболее показательны). Так, современная мода на здоровый образ жизни, изнанка которой экзистенциально-катастрофична, поскольку в ее содержании — выдворение смерти за пределы современного социального порядка (Ж. Бодрийяр), идеология культа молодости как тенденция современных стареющих наций (П. Брюкнер), утрата способности к персональной адаптации страдания и боли (И. Иллич) рельефно выявляют плотную захваченность человеческой жизни оценкой и регулированием с позиции медицинской вредности и пользы.

Медицинский контроль сопровождает современного человека еще до момента зачатия — тотальное подчинение репродуктивного цикла врачебным предписаниям выступает культурной нормой. В свою очередь, младенчество и раннее детство предстают территориями, полностью пронизанными повседневной медицинской «религией»: медицинские очевидности вытесняют здесь все возможные альтернативы, а врачебная регуляция сакрализуется. На выходе данной ситуации — исчезновение детства из современного ландшафта культуры.

Распространение новых медиасредств оборачивается, по мнению Н. Постмана, «концом детства»: стирая границы между детской и взрослой аудиторией, не предполагая наличия специальных навыков для использования (в противовес культуре письменного слова, полноценное

вхождение в которую было основано на приобретении грамотности), выставляя напоказ социально-табуированные для детей объекты и тем самым обесмысливая саму идею социального запрета, телевидение уничтожает инаковость детства [13]. Аналогичный эффект оказывает и медиализация детства: врачебный контроль за адекватностью развития ребенка, особые предписания к режиму сна, питания и распорядку дня, обязательность эпидемиологических мероприятий истончают границу между детской и взрослой жизнью и оставляют все меньше возможностей для детства. В рамках данной статьи будет прослежена генеалогия его медиализации, очерчены историко-культурные обстоятельства, предопределившие неразрывность связи детства и медицины.

Сразу отметим, что коллективная рецепция детского здоровья может протекать по различным сценариям. Так, архаические коллективы, отталкиваясь от предельной зыбкости психосоматического благополучия новорожденных, сосредоточивались на обеспечении ему надежных оснований. Новоевропейская культура перевернула эту ситуацию, утверждая и культивируя охранительный принцип в отношении к здоровью детей. В данном культурном контексте категория детского здоровья предстанет тем историческим априори, ради сохранения которого будет выработана целая сеть регулярных медицинских мероприятий и врачебных программ, способствующих упрочнению физиологического благополучия ребенка. Такая перемена коллективной чувственности принципиальна — она означает радикальную трансформацию представления о психовитальном потенциале человека, смену постулата его зависимости от общеколлективных ритуалов на принцип его неразрывной взаимосвязи с узкопрофессиональными врачебными рецептурами.

Безусловно, в любых культурных рамках забота о здоровье сопровождала ребенка с первых моментов его жизни. Рост, крепость, хороший сон и исправное пищеварение являлись универсальными запросами к детской органике. Но важен акцент: далеко не во всех культурных мирах здоровье ребенка входило в порядок социальных

очевидностей — в ряде традиций крепость детской психосоматики выступает предметом коллективного желания, для реализации которого служит сложная система обрядовых и ритуальных действий.

Для архаических коллективов здоровье не атрибутирует состояние новорожденного: младенчество и ранний детский возраст ассоциируются со слабостью, подверженностью различным недугам. Зыбкость и уязвимость детского тела были предустановлены культурным статусом младенца — его определенностью в качестве лиминального существа, бытующего на переходе между этим и иным мирами. Благодаря культурно-антропологическим исследованиям хорошо известно, что любое лиминальное состояние связывалось здесь с потенциальной опасностью (А. ван Генеп, М. Дуглас) и постольку вызвало к ряду специализированных ритуалов.

Возникает константная для традиционных культур тенденция дооформления младенческого тела, вектор роста и правильное развитие которого достигается в ряде обрядов детского цикла. Объектом приложения последних выступает лиминальность ребенка, целью — преодоление лиминальности с характерным для нее нездоровьем. В результате их проведения тело ребенка должно окончательно доопределиваться в уже только человеческом мире, что имплицитно подразумевает достижение психофизиологического оптимума.

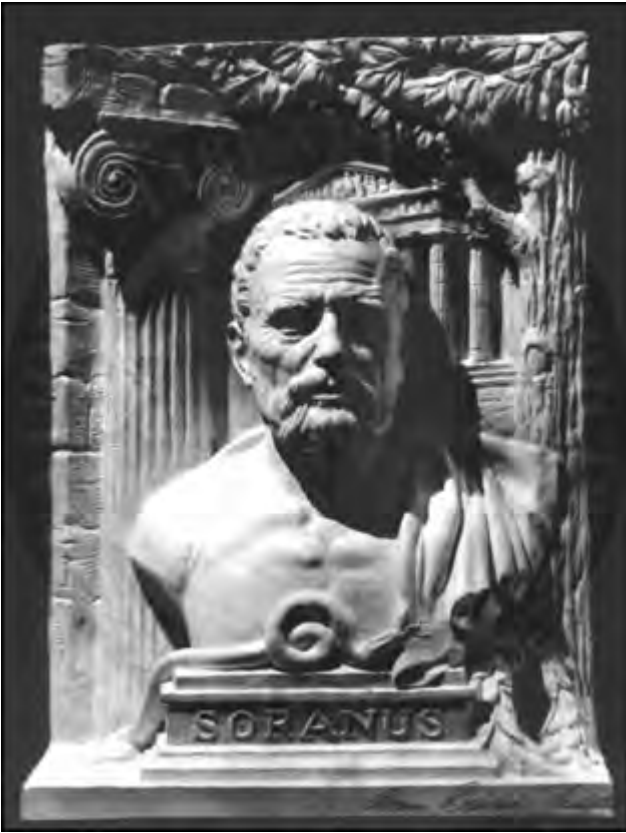
С данной установкой связаны культурные универсалии расширенного спектра навыков повитух и напряженности социального внимания к их сакрализованной чистоте: так поведение повитухи жестко табуировано — оно не допускает возможности осквернения, предполагая безупречность бытовой репутации, запрет на обрядовый контакт с покойниками, а в ряде случаев и половое табу. Показательно в этом отношении, что в отечественной традиции покровительницей повивального ремесла считалась Саломея, отправляющая, согласно раннехристианским апокрифам, родовспоможение Богоматери [8]. Данный образцовый пример повивальной практики делает очевидной сакральность ее содержания.

Примеров «коррекции» тела младенца множество. В галло-романской традиции ритуальному деформированию тела новорожденного предписывалось и оздоровительное значение: «Практика вытягивания черепа, особенно на юге [Франции], была основана на представлении об интеллектуальном, моральном и эстетическом превосходстве долихоцефалов. Позднее стали считать, что массажирование головки новорожденного с целью придания ей удлиненной формы предохранит его от менингита. ...Иногда новорожденному подрезали “узdeckу” под язычком, чтобы обеспечить ему дар хорошей речи. Повитуха (иногда и матери) делала это ударом ногтя» [9, с. 225—226]. Феномен правки тела новорожденного универсален и для отечественной архаики. Так, при распространенном в различных традициях обряде захоронения последа, служащим крепости младенца, в Тихвинском уезде послед строго укладывали в правый лапоть: «... в

толковании обряда есть прямая связь с самим ребенком, с возможностью его физического закрепления или даже исправления. Послед укладывают в правый лапоть, чтобы ребенок не стал левшой. Левша в традиционной культуре — признак иного, не такого как все, и поэтому носит негативный отпечаток...» [3, с. 34]. По сути, вся традиционная педиатрия укладывается в данную схему дооформления детского тела.

Показательно, что данная символическая операция в ряде случаев подразумевает действия буквально пантомимического характера. Этнографические материалы Енисейского округа середины XIX в. свидетельствуют: «Отправляясь с роженицей в “первую баню”, бабушка несет и ребенка. Покамест мать разогревается, бабушка “принимается за ребенка”. Держа его на коленях, она “правит ему членики”: вытягивает на кося руку с ногой, разглаживает спину, правит головку и т. д., затем моет его мылом» [2, с. 366]. Разнообразные действия по правке младенческой органики, передачи ей эталонов достойной человеческой внешности и крепкой психосоматики фиксируются и этнографическими исследованиями Полесья: «Очень важно первое купание, которое остается и по сей день одной из основных прерогатив повитухи: в теплой воде можно не только смыть с ребенка кровь и слизь, но и довершить дело природы. Повитуха “лепит” голову, придавая “правильную”, т. е. круглую, форму черепу и красивый контур ноздрям. ...Воду для девочки греют в узком и вытянутом кувшине, чтобы талия у нее была тонкая. Вода не должна кипеть, иначе и ребенок будет кипятиться. ... Ведро или кувшин, из которых наливают воду, должны быть полными, чтобы и ребенок был полным. ... кроме того, [используются] кусок хлеба или монеты. Они должны наделить новорожденного здоровьем, силой, богатством» [5, с. 118—119].

В случаях же явной болезненности в традиционных культурах практикуется символический обмен ребенка, в ходе которого подверженный различным немощам младенец «заменяется» новым. Данная операция рельефно отображена в широко распространенном обряде «продажи» больного ребенка. Продажа здесь несет символическое значение смерти, а повторное обретение ребенка — нового рождения. Неслучайно, что повторение проноса хворого младенца через окно или дверь являются неотъемлемыми элементами данного ритуала: прохождение через лиминальное пространство (окно, дверь) означает здесь акт сегрегации из человеческого мира и возвращение в него в новой форме — уже в качестве окрепшего, преодолевшего немощь существа. «...Все лекарства испробованы, а толку нет.... Тогда родители ... больного ребенка, сговариваются с кем-нибудь из соседей испытать последнее средство — “продажу ребенка на счастье”. Согласившийся “купить” ребенка проходит мимо открытого окна избы. ... Мать отдает ребенка в окошко, а сама идет к двери, куда подходит и покупающий с ребенком на руках. Мать молча берет ребенка, снова подает его в то же окно покупателю. Тот опять несет его к двери. Так три



Соран Эфесский, прижизненный бюст.

Фото из архива Национальной медицинской библиотеки (США)

раза. Получив ребенка от покупателя в третий раз, “мать наденет на него крестик, которым в купели крестился”. Если ребенку жить, то скоро после этого поправится... а не жить — скоро после этого помрет» [2, с. 375].

Данные материалы отчетливо выявляют, что исправность детской психофизиологии требует в архаических коллективах жесткого ритуального кодирования, которое выступает предметом общеколлективного внимания. Отсюда — отсутствие профессионализированных стражей детского здоровья. Вплоть до римского медика Сорана Эфесского (II в. н.э.) вопросы детского врачевания традиционно выпадают из поля деятельности специалистов. Конечно, профессионализированной медицине данного периода принадлежит ряд педиатрических открытий, но это мало меняет ситуацию: несмотря на наличие профессиональных медицинских школ, детскими вопросами по-прежнему занимаются повитухи, которым, помимо навыка родовспоможения, предписывались разнообразные медицинские и социальные обязанности (лечение женских недугов, оценка матримониальной пригодности человека, почетная роль повитухи в ключевых ситуациях жизни повитого ребенка — в крестинах, именинах, свадьбе). Начатое Сораном Эфесским ведение родов квалифицированным медиком удержалось лишь около двух веков. Позднее, на протяжении длительного периода его место традиционно занимали представители широкой группы врачующих. В Германии только в 1580 г. издается закон,

в соответствии с которым пастухам и скотникам запрещается принимать роды [18, с. 18].

Переломить ситуацию приближенности к младенцу непрофессионалов от медицины удалось только главному хирургу нескольких королевских поколений (от Генриха II до Генриха III) и личному другу Екатерины Медичи Амбруазу Паре. Помимо революционизации приемов средневековой полевой хирургии (введение антисептической перевязки, прервавшее длительную маргинализацию хирургии [7, с. 71—72]), А. Паре реставрировал прием поворота плода и собственным авторитетом привлек внимание к деторождению профессионалов. Заметное снижение родовой женской смертности под опекой специалиста вдохновило Паре на организацию первой школы специализированных акушеров при старейшей больнице Франции Отель-Дье (Hotel-Dieu). Но тем не менее это событие не свидетельствует о всеобщей профессионализации родовспоможения: «В 1522 г. доктор Veit в Гамбурге был публично сожжен за акушерскую деятельность. Даже еще в 1640 г. на основанных в Париже курсах акушеров (Hotel Dieu) врачу не разрешалось входить в родовую» [19, с. 188]. Понадобилось почти столетие, чтобы врач-акушер стал привычной фигурой королевских и придворных родов. Так, Жулиан Клеман, первый титулованный акушер, в 1670 г. контролирует рождение герцога Мэнского, в 1682 г. — дофина, а после — трех наследников Филиппа V. Данные факты истории родовспоможения представляют первые примеры формирования специализированного медицинского пространства вокруг фигуры ребенка. Однако его социальная ограниченность (охват только элитарных социальных групп) не позволяет связывать с ним истоки медиализации детства. В данном процессе профессионализация акушерской практики выступает, скорее, незначительным эпизодом, чем тенденциозным предприятием.

Контроль психосоматики ребенка, превращение детского здоровья в предмет узкоспециализированной опеки формируется в контексте учреждения в Европе сиротских заведений. Существенно, что именно здесь по отношению к органическому ресурсу подрастающего поколения возникает установка, радикально отличная от рецепции детского здоровья традиционных культур. В соответствии с ней, здоровье — это состояние, изначально атрибутирующее детство; его следует только развивать и закреплять посредством организующих детство практик. Отсюда — новоевропейская тенденция охраны детского здоровья, а не его формирования, что последовательно культивировали традиционные культуры. Подобная установка предопределила тандем социальных политик нормализации детства и педиатрии. Неслучайно, что первые педиатрические учреждения формируются на базе заведений призрения.

Так, первые детские места появляются в легендарном Отель-Дье. Известно, что это лечебное учреждение функционировало по типу богоугодного заведения: размещаемые здесь больные и страждущие зависели от доброй

воли состоятельных парижан — их содержание велось за счет милосердия последних. Начало XVI в. оказалось для Отель-Дье переломным: в 1505 г. парижский парламент учреждает специальную комиссию по управлению госпиталем, что изживает его традиционный духовный патронаж. С этого момента социальная регламентация поведения двухсот новорожденных и детей постарше отправляется одновременно с регулярным медицинским наблюдением. Данному союзу удачно способствовали весьма стесненные условия содержания детей: историки медицины указывают на восемь наличествующих в этот период детских кроватей, акцентируя при этом их большой размер [18, с. 24].

Аналогичный симбиоз детского здравоохранения и нормализации представляют реалии знаменитого лондонского приюта Госпиталя найденшей (Foundling Hospital), учрежденного в 1741 г. по инициативе богатейшего торговца Томаса Корэма. Заведение создавалось как альтернатива нарастающему инфантициду (выступившему причиной около 12% женских казней в Тайберне за период 1712—1750 гг. [20, с. 42]) и представляло собой инструмент санации городского пространства от маргинализма маленьких бродяжек и попрошаек. Таково было новое дисциплинарное пространство, которое сменило регулярные для Англии XVI—XVII вв. правовые установления против нищих и бродяг, в число которых входило обвинение этих маргинальных групп в убийствах, кражах и других антисоциальных действиях, пожизненная кабала и смертный приговор в случае третьего задержания, ночные облавы и публичные демонстрации в клетях, заключение в работные дома и применение телесных наказаний [14, с. 158—166].

По организационному уставу в Госпиталь найденшей принимались дети до двух месяцев. Число таковых оказалось куда большим, чем предполагалось, поэтому вскоре после его открытия в отборе воспитанников начали применять алеаторный принцип: неблагополучным матерям предлагалось вытянуть шарик, цвет которого предопределял решение о возможности социальной опеки младенца. Программа по гуманизации приема, в русле которой в 1756 г. в устав госпиталя была внесена поправка о снятии данных алеаторных ограничений, дала плачевный результат: за месяц число новопоступивших превысило годичный прием прошлых лет, что, в свою очередь, вызвало необходимость экономической регуляции. С 1771 г. администрация приюта вводит требование стофунтового взноса как первоначальное условие опекуинства ребенка, и вплоть до 1801 г. эта квота постоянно нарастает. Закономерно, что при таком состоянии общежития, при жуткой скученности детей в госпитале, данная институция поставляет крайне тревожный медицинский материал: смертность составляет более 40% от общего числа воспитанников (уровень смертности первого года функционирования приюта — 66 к 136, а к маю 1756 г. — 724 к 1384 [20, с. 288]). Аналогичную чудовищную картину высокой детской смертности представляют французские и немецкие приюты: «В Париже в сиротские приюты ежегодно

поступало 5—6 тыс. детей! Однако значительная часть их погибала. В сиротском приюте г. Аугсбурга детскую смертность объясняли “божеским предопределением”, “иначе приют оказался бы мал для такого количества детей”» [19, с. 206].

Явную связь формирования детского здравоохранения и учреждения изоляционного типа выявляет и московский Императорский сиропитательный дом. Фактическая история этого благотворительного заведения, учрежденного по инициативе И.И. Бецкого императорским указом от 1 сентября 1763 г., рельефно обнаруживает, что способ организации детей в стенах благотворительного учреждения давал мощный импульс для становления профессиональной педиатрии: «Основными целями воспитательного заведения были: уменьшение детской смертности, которая на тот момент была очень высока, снижение детских заболеваний и воспитание „питомцев здоровых, крепких, бодрых, способных служить Отечеству”» [11, с. 112]. Первое в России специализированное педиатрическое пространство возникло на базе Сиропитательного дома: именно здесь начала функционировать Окружная больница, предлагавшая 100 детских койко-мест. Отсюда же берет начало отечественное научное акушерство: с момента открытия в Сиропитательном доме работает Секретно-родильный госпиталь, предусматривающий 20 мест для обездоленных рожениц, а к 1800 г. клиника преобразуется в Повивальный институт, поставляющий профессиональные кадры акушерского дела России. К концу века (1799) здесь же начинает функционировать инфекционная больница, где проводятся многочисленные мероприятия по преодолению распространения миазматических начал. Широкую палитру педиатрических институций дополняет организованная здесь первая детская больница (1842) и централизованный оспопрививательный центр (1768). Более того, именно на базе этого учреждения впервые в России начала функционировать демографическая машина учета детской заболеваемости и смертности [16].

Все эти эпизоды истории благотворительности обнаруживают почву формирования детского здравоохранения. Благотворительные приюты создали форму детского общежития, которая выступила прочной основой для наблюдения особенностей протекания заболевания у детей. Характерная для них скученность создала предмет профессионализированной педиатрии, открыв детскую телесность для регулярного медицинского наблюдения и изучения ее реакций на врачебные предписания. Только здесь стал осуществим жесткий режим соблюдения последних. Таким образом, педиатрия в ее строгой систематической форме возникла в совокупности социальных практик контроля подозрительных феноменов детства — городского номадизма, нищенствования и попрошайничества. Новоевропейский проект охраны здоровья ребенка со всей присущей ей строгостью возрастного распределения и систематизации медицинских предпи-

саний сформировался под влиянием благотворительных институций по нормализации детства.

Прежде всего, сиротским учреждениям удалось снизить уровень детской смертности. Несмотря на неблагоприятную в этом плане (и закономерную в исторической перспективе, поскольку речь идет об эпохе, не знающей антисептиков, антибиотиков, гигиены в ее современном виде) картину, они препятствовали кощунственному отношению к жизни обездоленных младенцев: «...Томас Корам... открыл свой госпиталь для найденышей в 1741 г., потому что не мог выносить вида мертвых детей в лондонских канавах и навозных кучах, в 1890-х гг. мертвые дети на лондонских улицах все еще были обычным зрелищем» [4, с. 49]. Здесь не следует всецело доверяться гипотезе Ф. Арьеса, связавшего с высокой детской смертностью Средневековья отсутствие переживания детства в данной эпохе и типичное для нее восприятие всех выживших детей, уже не опекаемых матерями или кормилицами, как «маленьких взрослых» [1, с. 49—50]. Речь, скорее, идет о том, что распространение сиротских учреждений способствовало увеличению масштаба ценности детства: за счет их функционирования она выходит за пределы замкнутых социальных элит (прежде всего, придворного круга, впервые уловившего экзистенциальное обаяние ребенка) и утверждается в расширенном коллективном мире. Повышенный интерес к детям, независимо от их происхождения, проявился в систематизации предприятий заботы об их здоровье. Во многом это было мотивировано распространением просветительских настроений с программным для них синтезом разумности и добродетели и следующим из него смягчением нравов. При этом можно указать и на патологические мотивы начальной эпохи повышенного внимания к детям.

Ребенок в рождающейся буржуазной культуре выступал знаком семейного благополучия. В данном отношении особенно показательна викторианская Англия с характерной для нее редукцией женских паттернов к поддержанию спокойной психоэмоциональной обстановки семьи, заботе о доме и воспитанию детей [6, с. 90—92], популярный викторианский публицист М. Тапер метко определил женское предназначение как «добрый ангел в доме». Данное отношение распространяется и на детей, вынесенных за пределы буржуазной матрицы: независимо от происхождения ребенок становится подотчетным социальному контролю. В усиленном и расширяющем свои рубежи внимании к детям можно фиксировать смещение новой формы маркирования социального благополучия и таких современных на данный период тенденций, как биополитическая регуляция психовитальных ресурсов населения [17, с. 256—262] и активное распространение практик нормализации детской жизни с целью увеличения его трудовой и милитаристской дееспособности. Так, гигиена детского труда получит впервые распространение в Англии: в период 1833—1848 гг. по инициативе лондонских хирургов и терапевтов здесь легализуются трудовые нормы, предупреждающие детскую смертность и развитие тяжелых

заболеваний [10, с. 287—293]. Но акцент на состоянии здоровья работающих детей во многом был обусловлен политико-экономическим интересом, а именно необходимостью постоянного пополнения регулярной армии. Однако все эти патологические мотивы не отменяют того, что новые институции по опеке детей следует рассматривать как колыбель серьезного систематизированного интереса к их здоровью; именно с ними связано начальное формирование научной педиатрии с ее пристальным вниманием к универсалиям детской физиологии.

И если в собственных истоках интерес к здоровью ребенка был проникнут пафосом адаптации его особенностей, то в результате усиления технистского компонента медицины и распространения ее компетентности далеко за пределы физиологических вопросов возникает всесторонний медицинский охват детства, его постоянный контроль со стороны врачей. С недавних пор детская жизнь уже в утробный период испытывает на себе многочисленные медицинские инвестиции. Репродуктология как один из современных медицинских авангардов приветствует пациенток, кто не только поощряет медикализацию антенатального периода, но и подчиняет последней время его планирования. В этой области концептуализировалась фигура «культурной пациентки», одной из характеристик которой выступает превентивный контроль репродуктивного поведения задолго до возможности такового [12, с. 252]. Ясно, что при таковой глубинной медикализации «травма рождения» становится куда менее значимым событием для личной психоистории, чем регулярные медицинские вмешательства, не только сопровождающие, но уже и предвещающие младенческую жизнь. Сам репродуктивный опыт всецело подчиняется нормам эффективности и дисциплины, подразумевая «регулярные медицинские обследования беременных, больничные роды, массовое использование контрацептивных средств, впоследствии — практики экстракорпорального оплодотворения, генетический скрининг и пр.» [15, с. 325]. В данной культурной ситуации медицинские технологии предстают неизбывным элементом первой встречи с миром и тем самым делают экзистенцию зависимой, начиная с точки рождения.

Медицинская экспансия в младенческую жизнь с первоначального момента ее генеза в философском плане означает, что медицина получает суверенную власть над голой родовой жизнью, после — имеет предельно широкую сферу влияния в онтогенезе, а при оформлении экзистенциальной позиционности контролирует круг возможностей последней. Конечно, этот неразрывный альянс детства и медицины можно трактовать как особую чуткость к состояниям ребенка детоцентристской культуры, основывающую традиционную семейную матрицу уже на интересах самого ребенка. Однако при этом ясно, что становление детства медико-технической проблемой необратимо истончает содержательность, особый экзистенциальный ландшафт детства с его началами алеторики, неподотчетности принципу эффективности, фантазий-

ности. Медицинская гегемония над детством при векторе ее усиления рискует обернуться уходом в анонимность и исчезновением последнего.

Список источников

1. *Арьес Ф.* Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Ф. Арьес. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1999. — 416 с.
2. *Виноградов Г.С.* Самоврачевание и скотолечение у русского старожилого населения Сибири : (Материалы по народной медицине и ветеринарии). Восточная Сибирь, Тулуновская волость, Нижнеудинский уезд, Иркутская губерния // Живая старина : Периодическое издание отделения этнографии Императорского русского географического общества. — 1915. — Год XXIV. Вып. IV. — С. 325—432.
3. *Головин В.В.* Организация пространства новорожденного // Родины, дети, повитухи в традициях народной культуры. — М. : РГГУ, 2001. — С. 31—60.
4. *Демоз Л.* Психиостория / Л. Демоз. — Ростов н/Д. : Феникс, 2000. — 512 с.
5. *Кабакова Г.И.* Отец и повитуха в родильной обрядности Полесья // Родины, дети, повитухи в традициях народной культуры. — М. : РГГУ, 2001. — С. 107—129.
6. *Куесо К.А.* Без боли. Очерк генезиса массовой анальгезии // Человек. — 2013. — № 6. — С. 81—95.
7. *Она же.* Космос и болезнь в средневековой медицине (философско-антропологический аспект) // Credo new : Теорет. журн. — 2009. — № 1 (57). — С. 64—72.
8. *Листова Т.А.* Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой (вторая половина XIX — 20-е годы XX в.) // Русские: семейный и общественный быт. — М. : Наука, 1989. — С. 142—171.
9. *Любарт М.К.* Народы Франции // Рождение ребенка в обычаях и обрядах. Страны зарубежной Европы. — М. : Наука, 1999. — С. 225—232.
10. *Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии. Т. I. Кн. 1. Процесс производства капитала / К. Маркс. — М. : Политиздат, 1983. — 905 с.
11. *Мицюк Н.А.* Колыбель педиатрии: охрана здоровья детей в Воспитательных домах XVIII века // Вестник Смоленской медицинской академии. — 2010. — № 4. — С. 111—115.
12. *Одинцова Д.Б.* «Культурная пациентка» глазами гинеколога // Здоровье и доверие: гендерный подход к репродуктивной медицине. — СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2009. — С. 234—253.
13. *Постман Н.* Исчезновение детства / Н. Постман [Электронный ресурс]. — URL: <http://neilpostman.ucoz.ru/DisappearanceofChildhood.Ru.doc> (дата обращения: 08.05.2015).
14. *Саламатова О.В.* Бедные как объект дисциплинарной политики: наказания за бродяжничество и преступления против нравственности в графстве Миддлсекс в период правления ранних Стюартов // Вина и позор в контексте становления современных европейских государств (XVI—XX вв.) : сб. статей. — СПб. : Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2011. — С. 155—176.
15. *Темкина А.А.* Медиализация репродукции и родов: борьба за контроль // Журн. исследований социальной политики. — 2014. — Т. 12. — № 3. — С. 321—336.
16. «Фабрика ангелов» [Электронный ресурс] // Медицинская газета. — 2006. — № 66. — URL: <http://www.nczd.ru/angelfact.htm> (дата обращения: 08.05.2015).
17. *Фуко М.* Нужно защищать общество : курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1975—1976 учебном году / М. Фуко. — СПб. : Наука, 2005. — 312 с.
18. *Хаггард Г.* От знахаря до врача. История науки врачевания / Г. Хаггард. — М. : Центрполиграф, 2012. — 447 с.
19. *Харди И.* Врач, сестра, больной. Психология работы с больными. 3-е изд. / И. Харди. — Будапешт : Тип. Академии наук Венгрии, 1974. — 286 с.
20. *Cruickshank D.* London's Sinful Secret / D. Cruickshank. — N.Y. : St. Martin's Press, 2010. — 672 p.

УДК 130.2"19"
ББК 71.063.14

МИЛОВИДОВ С.В.

ПАРТИСИПАТОРНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТРАНСМЕДИЙНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В статье анализируются современные медиакommunikации и практики пользовательского взаимодействия, в которых проявляется так называемый партисипаторный дискурс, когда зрители имеют возможность влиять на процесс создания новых кинофильмов, телесериалов, сетевых проектов. Пользователи присваивают и трансформируют различные элементы доступного медиаконтента и коллективно участвуют в становлении партисипаторного дискурса как формы социально-продуктивных взаимоотношений, формирующих особый тип культуры, в основе которой лежат такие концепции, как культура соучастия и коллективный интеллект.

Ключевые слова: трансмедиа, культура соучастия, партисипаторный дискурс, теория медиа, новые медиа, сетевые технологии, гипертекст, интерактивность.

Произведения массовой культуры обычно рассматриваются как товар и к ним применяются механизмы рыночных отношений, основанные, в частности, на авторском праве. Четкое разграничение на производителей и потребителей медиаконтента позволяет крупным медиакомпаниям влиять на аудиторию.

Фундаментально этот вопрос в 1980-х гг. поднимал французский философ-постструктуралист М. де Серто в работе «Изобретение повседневности» [4]. Он выявлял модели взаимодействия, характерные для потребителей различного медийного контента. Под потребителем подразумевается широкая категория «актеров», которым институты, аппараты власти или системы символическо-



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

го производства предписывают определенный способ подчинения через потребление: читатели декодируют и усваивают заложенный в тексте смысл. М. де Серто указывал, что средства коммуникации, появившиеся и сформировавшиеся в эпоху становления массмедиа и общества потребления, стремились контролировать и управлять участием потребителей, ограничивая возможности зрительской аудитории лишь уровнем интерпретации идей и образов, предложенных в произведениях массовой культуры.

Э. Тоффлер замечает, что в современном мире система массового производства и связанные с ней социальные и культурные процессы утрачивают свои доминирующие позиции [8]. Компьютер уводит нас за пределы массового производства. Отмечаются процессы, связанные с появлением «немассовой» культуры. Деятельность в повседневной жизни человека, связанной с досугом и развлечениями, становится таким же важным аспектом, как и потребление. На смену среднему классу, который был двигателем индустриализма, приходят иные социальные структуры (например так называемый «креативный класс» [9]).

В начале XXI в. итальянский философ П. Вирно в работе «Грамматика множества: к анализу форм современной жизни» развивает концепцию «множества» А. Негри, которая подразумевает появление групп людей, не относящихся к какой-либо категории за исключением факта их совместного существования. Предпосылками для ее появления стало изменение в сущности традиционного труда. На сегодняшний день труд имеет более интеллектуальную, эмоциональную или коммуникативную направленность. В совокупности с децентрацией производства и развитием интернет-технологий он создает основу для появления множества, первичным условием которого является язык, «представляющий собой не просто форму выражения, а опыт, форму бытия» и «подразумевающий новый тип общественного производства, основанный на знании и языковой коммуникации» [1, с. 164].

Общество по-прежнему интересуется произведениями массовой культуры, но потребитель информации постепенно вытесняется активным пользователем. Отличие состоит в том, что последний не просто получает, интерпретирует и усваивает информацию, но и использует ее в своих целях, трансформируя и заново представляя ее в измененном виде. Эти перемены привели к возникновению партиципаторного дискурса, который обсуждался в работах Г. Дженкинса [13, 14], П. Леви [15], Г. Рейнгольда [3], Н.Л. Соколовой [7]. Его отличает специфическое содержание, являющееся результатом совместной деятельности официальных производителей и индивидуальных практик пользователей. Особую роль здесь играет наличие обратной связи, интерактивного элемента и деятельности интерпретативных сообществ. Все это создает предпосылки для максимального вовлечения пользователей в совместное производство контента и делает возможной не однонаправленную (линейную), а интенсивную многостороннюю коммуникацию.

Современный пользователь обладает не только неким набором знаний о приемах, манипуляционных стратегиях и возможностях производителей медиаконтента, но благодаря доступным компьютерным и сетевым технологиям обретает свои собственные каналы распространения информации — блоги, форумы, сетевые порталы и пр. Таким образом, создавая свой собственный медиаконтент и распространяя его, он заявляет свои права как полноправный участник современного информационного пространства наравне с медиакомпаниями и телеканалами. Подобная деятельность закономерно мигрирует и в сферу произведений массовой культуры, где пользователи пытаются реализовать свой потенциал как соучастники творчества автора. В свою очередь, творческие группы внутри медиакомпаний осознают наличие такого запроса со стороны аудитории и создают специфические практики (игры в альтернативной реальности, трансмедийные повествования и др.), способные удовлетворить потребность в соучастии.

В последние 20 лет среди разнообразия продуктов индустрии массовых развлечений все более заметное место занимают трансмедийные проекты — особые произведения, которые объединены общим миром персонажей, схожим сюжетно-повествовательным континуумом, близкой визуальной и повествовательной стилистикой. Трансмедийное повествование (англ. *transmedia storytelling*) — создание истории, рассказанной языками различных средств коммуникации и распространяемой среди пользователей с помощью медиаформатов, связанных общим сюжетно-композиционным содержанием. Среди наиболее успешных трансмедийных проектов можно выделить, например, «Звездные войны» (1977), «Матрица» (1999), «Игра Престолов» (2011), «Непокорная Земля» (2013).

Трансмедийные повествования меняют способы создания и циркуляции произведений массовой культуры. Массовая культура обращается к практикам, требующим большей активности и деятельности со стороны потребителя. Их отличает направленность на реализацию таких потребностей человека, как самовыражение и самоидентификация, одна из характерных особенностей — критическое отношение к традиционным ценностям и авторитетам.

На рубеже XX—XXI вв. изменились способы создания и распространения произведений массовой культуры. Современный человек в повседневной жизни использует гораздо больше средств коммуникации, чем 30—40 лет назад. Общедоступность различных медиаплатформ формирует мультимедийное пространство, в котором происходит ускоренный информационный обмен. Новые условия стимулируют производителей медиаконтента задействовать повседневное жизненное пространство, а также учитывать возможности и особенности межпользовательских сетевых коммуникаций. Массовая культура трансформируется, чтобы сохранить свой статус в условиях изменений окружающего информационного пространства.

Развитие трансмедийных практик, начиная со второй половины XX в., происходило в тесной взаимосвязи с суб-

культурами фанатов и поклонников различных медийных произведений.

Понятие «субкультура» было введено в середине 1960-х гг. американским социологом Т. Роззаком, который использовал его для обозначения «сети координат», вырабатываемой представителями того или иного сообщества для ориентации в сложном и противоречивом окружающем мире [18]. Подобное понимание феномена «субкультура» предложил К. Манхейм, полагавший, что сообщества обладают «креативным потенциалом» [2].

По мнению К.Б. Соколова, субкультура — явление социально-психологическое и художественное [6].



Элемент оформления трансмедийного проекта «Звездные войны»

Н.Н. Слюсаревский указывает, что это «картина мира, общая для определенной большой группы людей. Весомую роль в генезисе и эволюции субкультур играет искусство <...> своеобразным путем формирует и изменяет их» [5, с. 118]. Субкультуры понимаются как ценностные локальные миры, противостоящие базовой культуре; индивидуальные и коллективные стереотипы деятельности, воплощенные в специфических знаково-символических манифестациях, социокодах, формах сознания и структурах личностной идентичности, групповых формах культурных стандартов и специфических продуктов духовного производства (в том числе массовой культуры).

Появление субкультур поклонников произведений массовой культуры (фанатов сериала «Звездный путь», фильмов «Звездные войны», литературных произведений Дж. Р.Р. Толкиена и др.) стало прямым следствием переориентации американских медиакомпаний на молодежную аудиторию в 1960—1970-х годах. Так, например, медиафраншиза «Звездный путь» (1966) включает в себя шесть телесериалов, в том числе мультипликационный, 12 полнометражных фильмов и пять фильмов, созданных поклонниками, сотни литературных произведений и около 50 видеоигр. Вокруг проектов «Звездный путь» сложился набор творческих практик фанатов, сочинявших свои тексты по мотивам киноэпопеи, создававших рисунки,

видео- и аудиомонтажи и пр. Этот проект внес существенный вклад в американскую массовую культуру и породил оригинальную субкультуру («треккеров») [12]. Вслед за ними фанатские движения возникли вокруг таких популярных блокбастеров, как «Звездные войны», «Властелин колец», «Гарри Поттер» и др.

Для многих фанатов трансмедийные проекты — это не только продукты массмедиа, но и стиль жизни. Например, продюсеры фильма «Темный рыцарь» (2008) создали сеть взаимосвязанных рекламных продуктов, чтобы подготовить зрителя к его выходу, среди них — существующий в реальности номер телефона, позвонив по которому, можно было услышать автоответчик с голосом одного из персонажей кинокартины. Участники игры в альтернативной реальности получали возможность угнать автобус, впоследствии задействованный в самом фильме. Продюсеры создали массу игровых ситуаций, в которых предлагалось участвовать фанатам, таким образом вся аудитория была подготовлена к выходу на экраны этого медиапроекта. Для зрителей это должна была быть не просто история, показанная на экране, а фактор сопереживания и часть событийности их собственной жизни. С помощью такого рода практик зритель-пользователь заново присваивает пространство, организованное силами коммерческого медиапроизводства. Вымышленные миры представляются как шаблон возможного будущего, с помощью которого можно увидеть гипотетическую реальность, проверить ее в действии.

Особые возможности для взаимодействия предлагают трансмедийные повествования, объединяющие литературные, кинематографические произведения и видеоигры. Например, трансмедийный проект «Непокорная Земля» (2013) представляет собой взаимосвязанные телесериал, веб-сериал и многопользовательскую онлайн-игру. В первых двух сезонах сериала раскрываются основная сюжетная линия, характеры главных героев и события произведения.

Массовая многопользовательская ролевая онлайн-игра *Defiance* (2014) — первая видеоигра в подобном жанре, которая тесно взаимосвязана с телесериалом и представляет собой не адаптацию в традиционном смысле, а конвергенцию игровой индустрии и телевидения. Зрители могут создавать персонажей, имеющих шанс в дальнейшем появиться на телеэкранах или встретить в игре героев телесериала и получить от них задание, ссылки на которое появятся в последующих сериях. Так, в 2013 г. проводилось голосование, по его итогам был выбран один из игроков, персонаж которого появился в нескольких эпизодах второго сезона телесериала.

Такой подход преследует те же цели, что и рекламная кампания блокбастера «Темный рыцарь». Видеоигра позволяет пользователям «присваивать» сюжетное пространство произведения, только в отличие от игр в альтернативной реальности для этого используется виртуальное интерактивное пространство.

Трансмедийные повествования предназначены не столько для массового потребления зрелищ, сколько для

организации досуга. Они способствуют становлению, социализации и личностной идентификации человека внутри специфических социальных общностей тематических сетевых сообществ. Каждый его член вносит свой вклад в развитие трансмедийного контента.

Исследователи современных коммуникационных технологий (в том числе трансмедиа) апеллируют к таким концепциям, как культура соучастия [14] и коллективный интеллект [15].

Культура соучастия в определенной степени является противопоставлением культуре потребления. Г. Дженкинс определяет следующие формы соучастия: членство (формальное и неформальное в различных сетевых сообществах), самовыражение, коллективное решение проблем, распространение (блоги, подкасты, репосты, ретвиты в Интернете и т. д.) [13]. Культура соучастия включает практики, требующие большей активности и деятельности со стороны потребителя. Личный вклад каждого читателя или зрителя важен и привносит разнообразие версий и интерпретаций одного и того же персонажа или события. Медиакомпании предрасположены контролировать использование своей интеллектуальной собственности, стараясь сохранить монополию конструирования смыслов и трактовок, чтобы защитить свои экономические интересы.

Тем не менее «низовые» практики фанатов (например фан-арт) приводят к изменениям политики медиакомпаний в борьбе за аудиторию. В связи с этим современные сетевые коммуникации, многопользовательские онлайн-игры, трансмедийные повествования, дополненная реальность представляются одной из специфических форм распространения медиаконтента, присущих современной культурной парадигме.

Коллективный интеллект, описанный в ряде работ французского философа и культуролога П. Леви, представляет собой способ самоорганизации пользователей посредством Интернета. П. Леви использует термин «культура знаний» [15, р. 237] как синонимичный «культуре соучастия», потому что знания, приобретаемые участниками, являются результатом деятельности самоорганизующихся групп людей — так называемого коллективного интеллекта, который, в свою очередь, невозможен вне аудитории, объединенной общей целью.

Новая культура знаний возникла, когда благодаря техническому прогрессу стали видоизменяться традиционные формы коммуникации. Месторасположение с точки зрения физической географии перестает иметь значение, а традиционные ценности трансформируются. Новые формы сетевых сообществ определяются добровольностью, непостоянством, их члены могут переходить от одной группы к другой в соответствии со своими интересами. Такие сообщества существуют благодаря совместному творчеству и обмену знаниями.

Творчество, по мнению П. Леви, есть «культурный аттрактор» [15, р. 20], создающий почву для взаимопонимания между различными сообществами поклонников произведений массовой культуры, задачей которых является

получить больше впечатлений, объединяя свои знания и ресурсы, вместо того чтобы пытаться действовать в одиночку.

Потребление теперь не означает недействительное восприятие шаблонных сценариев и типологизированных изображений. Оно, скорее, происходит в бесконечной череде действий пользователей компьютера или сети — захватывающих, рискованных, эмоциональных и активных (интернет-серфинг, спойлеринг, многопользовательские онлайн-игры и т. д.). Наиболее ярко эти тенденции прослеживаются в пространстве Интернета, которое за последнее время претерпело значительные парадигмальные изменения (концепции Web 2.0 [17] и Web 3.0 [16]).

Современное пространство Интернета ориентировано на проекты и сервисы, развиваемые и улучшаемые самими пользователями. Развитие получили креативные практики, а также способы производства и распространения контента, отличные от тех, которые традиционно использовались в массовой культуре: продвижение авторских произведений путем публикации в сети книг, музыкальных произведений, создание различных онлайн-сервисов «вопросов и ответов» (например, Google Answers, Ответы@mail.ru), системы оценок и отзывов о товарах (Amazon), мультимедийного контента (Flickr, Youtube).

Интересным феноменом представляется комментирование — самая распространенная сетевая практика. Написание комментариев оказывается не менее интересным для пользователей, чем авторская статья. При этом участники дискуссий на многих сетевых площадках (интернет-сайты New York Times, Lenta.ru и др.) могут повышать или понижать рейтинг любого материала, одобряя или критикуя какой-либо комментарий. Таким образом, пользователи «присваивают» тексты, так как они влияют на его восприятие последующими читателями.

Другой пример — краудфандинг — коллективное сотрудничество людей в Интернете, добровольно объединяющих свои денежные средства или прочие ресурсы, чтобы поддержать усилия других людей или организаций. Сбор средств обычно происходит с целью финансирования свободного программного обеспечения, некоммерческих творческих или общественных проектов, в том числе трансмедийных.

Интерес к сетевым проектам во многом обусловлен стремлением пользователей к самовыражению и экспериментам с самоидентификацией. Одной из характерных особенностей этого процесса является критическое отношение к окружающему миру — реальному, так и виртуальному. В Интернете критическому осмыслению может подвергаться абсолютно все, любые общепринятые установки и правила, ценности, устоявшиеся представления об окружающем мире могут быть поставлены под сомнение.

В рамках партиципаторного дискурса отмечается смещение ролей от конкретного автора или соавторства к коллективному творчеству, совместному созданию материалов и продуктов рабочими группами. Телесериалы, видеоигры, трансмедийные повествования создаются большими творческими коллективами. Трансмедийное повествование оказывается весьма близким концепции,



Элемент оформления трансмедийного проекта «Игра престолов»

предложенной М. Кастельсом, согласно которой рецепиентом современных произведений становится не отдельный субъект (зритель или группа зрителей), а сеть, представленная многими личностями и организациями [10].

Традиционное понимание аудитории требует исправления, поскольку она участвует сегодня в создании, производстве и распространении медиаконтента. Это отличает ее от той, которую считали активной в медиа- и культурологических исследованиях в 1970—1980-х годах. На смену традиционной триады «автор — текст — аудитория» приходит феномен «децентрализованного авторства». Таким образом, понимание аудитории в культурных и медиаисследованиях можно представить в виде модели, где аудитория определена как участники и соавторы, а не реципиенты и потребители. Это, по мнению Н.Л. Соколовой, коренной пересмотр традиционного взгляда на аудиторию, который ставит перед исследователями проблему концептуализации новых культурных практик [7]. Подобного рода практики являются попыткой привнести интерактивность, трансформативность и деятельное участие в реальную повседневную жизнь пользователя.

Некоторые разработчики создают трансмедийные повествования, используя пространство повседневной жизни человека, чтобы перенести элементы вымышленных миров в реальность. В них включены игровые элементы, а в качестве платформы используется реальный мир. Как пишет Дж. Госни, это «кроссмедийная игра, сочетающая элементы внутриигровой и внеигровой деятельности, в которой участники раскрывают сюжетную линию посредством электронной или обычной почты, интернет-сайтов и мессенджеров, газетных статей, различных артефактов и подсказок, существующих в реальном мире» [11].

Например, для трансмедийного проекта «Игра престолов» (2011) было разработано компьютерное приложение, которое показывало погоду в каждом из семи вымышленных королевств. Кроме того, заявленные в сценарии описания различных кулинарных блюд были выпущены отдельным сборником рецептов, по которому они были воссозданы поваром, нанятым организаторами трансмедийно-

го проекта. Блюда можно было попробовать в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, адреса распространялись вместе с видеороликом от повара, который получали подписчики тематических страниц в социальных сетях.

Спектр возможностей для создания вымышленных альтернативных реальностей также реализуется при помощи метода дополненной реальности (Augmented reality) — моделирования окружающей действительности в реальном времени с использованием как реальных, так и созданных на компьютере «виртуальных» элементов (звуков, видео, графики, данных GPS). Сегодня уже получили распространение навигация и QR-коды, позволяющие создавать интерактивную

среду, доступную пользователю посредством различных устройств (планшетов, смартфонов, очков виртуальной реальности и пр.).

В качестве примера можно привести различные системы визуализации, используемые на выставках и в музеях («Гараж», Русский музей, Еврейский музей и центр толерантности), виртуальные примерочные (для TopShop и др.), рекламные акции (проект «Око Саурана» над Москвой-Сити). Суть этих проектов состоит в том, что пользователь, считав расположенный на памятных табличках маркер (QR-код) или направив камеру своего смартфона на объект, может увидеть на экране своего устройства 3D-модель, анимацию, текстовую или графическую информацию. Таким образом, при помощи дополненной реальности сегодня становятся доступны виртуальные объекты в реальном пространстве.

Отказ от потребительского способа мышления и обращение к таким возможностям, как соучастие, интерактивность, гипертекст, медиареальность, порождает специфическое социальное «пространство» высказываний, иными словами — партисипаторный дискурс. На его становление влияют определенные факторы.

1. Структура современного медиаконтента строится сообразно структуре гипертекста. В качестве примера можно привести различные интернет-сайты, социальные сети, трансмедийные повествования. Так, Википедия содержит в тексте статей множественные ссылки на другие статьи. Фотографии в социальных сетях могут содержать ссылки на профили изображенных на них людей. Внутри трансмедийных повествований содержатся указания на сюжетные элементы, находящиеся в других медиаформатах.

2. Пользователи имеют возможность трансформировать элементы структуры медиаконтента, таким образом «присваивая» тексты. Они могут править статьи в Википедии, создавать объединения игроков («кланы») в многопользовательских играх и пр. Но также и любой комментарий, написанный к записи в блоге или социальной сети, становится зачастую их неотъемлемой частью, ведь другие читатели будут видеть не только саму статью, но и комментарии. В некоторых случаях комментарии

пользователей оказываются интересней и занимательней самого объекта обсуждения. «Присвоение» любых текстов, в том числе произведений массовой культуры, является особенностью партиципаторного дискурса. Если для потребительского способа мышления характерно стремление к достатку и материальному благосостоянию (присвоение материальных ценностей), то в рамках новой парадигмы на первый план выходят ценности нематериальные. Концепция «культура соучастия» демонстрирует стремление всех членов общества к деятельному участию в создании не только культурных артефактов и произведений искусства и массовой культуры, но и в становлении культуры в целом.

3. Практики, следующие в русле партиципаторного дискурса, децентрализованы в отличие от понятных, адаптированных к восприятию среднестатистического зрителя сообщений, транслируемых массовой культурой. Поэтому в рамках партиципаторного дискурса происходит отказ производителей медиаконтента от использования манипуляционных стратегий, направленных на эмоциональное воздействие, при котором происходит восприятие идейных и смысловых выводов. Вместо этого создается избыточность информации в окружающем человека пространстве, которая создает иллюзию самостоятельного выбора пути для формирования собственных суждений. Актуальной становится проблема соотношения партиципаторных практик и авторского творчества. Представляет сложность выявить художественный образ, который является основной формой выражения содержания в произведении и находится под влиянием авторской позиции, тогда как трансформируемый пользователем объект, на первый взгляд, утрачивает смыслы, заложенные автором.

4. Форма и содержание текста находятся в тесной взаимосвязи. Важно не только привлечь внимание пользователя к контенту. Если за ярким баннером, привлекающим заголовком, успешной рекламной компанией трансмедийного проекта находится продукт, не соответствующий ожиданиям и потребностям аудитории, то такой контент не находит отклика у пользователей. Например, навязчивая реклама на интернет-сайте многопользовательской онлайн-игры, за которой скрывается банальный контент или попытки расширить сюжет вымышленной вселенной некоторых медиафраншиз в формате видеоигр потерпели неудачу, оказавшись непопулярными среди пользователей.

Трансмедийное повествование является специфической практикой, в которой развлечение как потребление трансформируется в развлечение как деятельность. Взаимоотношения медиа и зрителя в качестве потребителя становятся децентрализованными в пространстве сетевых медиа, где пользователь становится участником. С ростом доступности технических средств производства и распространения информации все большее значение приобретают креативные медиапрактики самих пользователей. Трансмедийные повествования обладают необходимыми ключевыми характеристиками для того, чтобы быть включенными в число практик, рассматриваемых в рамках

партиципаторного дискурса. Но многие концептуальные и методологические проблемы трансмедиа, в том числе нормы их ценностной оценки, требуют дальнейшего исследования.

Список источников

1. *Вирно П.* Грамматика множества: к анализу форм современной жизни / П. Вирно ; пер. с ит. А. Петровой ; под ред. А. Пензина. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. — 176 с.
2. *Манхейм К.* Диагноз нашего времени / К. Манхейм ; пер. с нем. и англ. — М. : Юрист, 1994. — 693 с.
3. *Рейнгольд Г.* Умная толпа: новая социальная революция / Г. Рейнгольд. — М. : Фаир-пресс, 2006. — 416 с.
4. *Серто М. де* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / М. де Серто ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. — СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. — 330 с.
5. *Слюсаревский Н.Н.* Субкультура как объект исследования // Социология : теория, методы, маркетинг. — 2002. — № 3. — С. 117—127.
6. *Соколов К.Б.* Субкультуры, этносы и искусство: концепция социокультурной стратификации // Вест. Российского гуманитарного научного фонда. — 1997. — № 1. — С. 134—143.
7. *Соколова Н.Л.* Популярная культура в эпоху «новых» медиа: социальный анализ культурных практик : дис. ... докт. философ. наук / Н.Л. Соколова. — Самара : Самарский гос. ун-т, 2010. — 354 с.
8. *Тоффлер Э.* Третья волна / Э. Тоффлер. — М. : АСТ, 2004. — 781 с.
9. *Флорида Р.* Креативный класс: люди, которые меняют будущее / Р. Флорида ; пер. с англ. А. Константинов. — М. : Классика-XXI век, 2007. — 421 с.
10. *Castells M.* The Rise of the Network Society / M. Castells. — Malden, Mass. ; Oxford : Blackwell, 1996. — P. 198.
11. *Gosney J.* Beyond Reality : A Guide to Alternate Reality Games / J. Gosney. — Boston, 2005. — P. 2—3.
12. *Itzkoff D.* The Two Sides of "Star Trek" [Electronic resource] // The New York Times. — 2009. — May, 9. — URL: <http://www.nytimes.com/2009/05/10/weekinreview/10itzkoff.html> (дата обращения: 01.08.2015).
13. *Jenkins H.* Confronting the Challenges of Participatory Culture : Media Education for the 21st Century / H. Jenkins [et al.] [Electronic resource]. — URL: <http://www.newmedialiteracies.org/wp-content/uploads/pdfs/NMLWhitePaper.pdf> (дата обращения: 01.08.2015).
14. *Ibid.* Convergence Culture: Where Old and New Media Collide / H. Jenkins. — N.Y. : Univ. Press, 2006. — 308 p.
15. *Levy P.* Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace / P. Levy. — Cambridge, Mass. : Perseus Books, 1997. — 312 p.
16. *O'Reilly T.* Web Squared: Web 2.0 Five Years On / T. O'Reilly, J. Battelle [Electronic resource] // Web 2.0 Summit. — San Francisco, 2009. — URL: <http://www.web2summit.com/web2009/public/schedule/detail/10194> (дата обращения: 01.08.2015).
17. *Ibid.* What Is Web 2.0? / T. O'Reilly [Electronic resource]. — URL: <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (дата обращения: 01.08.2015).
18. *Roszak T.* The Making of a Counter Culture : Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition / T. Roszak. — Berkeley : Univ. of California Press, 1995. — 310 p.

[...in terris]...

УДК 792.03
ББК 85.33

КИМ СУ ДЖИН

ТРАДИЦИИ КОРЕЙСКИХ НАРОДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ МОНОСПЕКТАКЛЕ

Возрастающий интерес к театру одного актера в Корее обусловлен существованием в корейской народной традиции жанра *пхансори* — баллады, исполняемой сказителем под аккомпанемент барабана. В настоящее время режиссеры активно используют традиции народных корейских представлений в моносpectаклях. В статье анализируются два спектакля: «Волшебник в стене» известного корейского драматурга Бе Сам Сика (режиссер — Сон Чжин Че, исполнительница — Ким Сон Нё), в котором используются традиции корейского народного представления *мадан но ри*; и «Мамаша Кураж и ее дети» Бертольда Брехта, который поставлен как пхансори (режиссер — Нам Ин У, исполнительница — И За Рам).

Ключевые слова: моносpectакль, корейский театр, пхансори, мадан но ри, Бертольд Брехт, Бе Сам Сик, традиционные представления, театр одного актера.

В современном театре моносpectакль начинает занимать все более прочное место, о чем свидетельствуют регулярно проводимые международные фестивали моносpectаклей. Действительно, это очень удобная театральная форма, так как в сложившихся экономических, социальных и творческих условиях небольшой творческий коллектив оказывается эргономичнее полноценной актерской труппы, что важно не только для российского и европейского, но особенно для корейского театра. Однако, если в российском театре моносpectакль остается лишь площадкой для реализации творческих замыслов актера и режиссера, то в Корее он оказывается прежде всего выгодным экономическим предприятием в тех сложных условиях, в которых находится корейский театр. При отсутствии стационарных зданий корейские актеры и режиссеры вынуждены тратить довольно большие деньги на аренду помещений для репетиций и спектаклей, так что даже при удачном стечении обстоятельств и хороших сборах большая часть вырученных средств уходит на оплату аренды. Спектакль одного актера становится способом решения финансовой проблемы, так как одному или двум (при наличии режиссера) участникам спектакля нет необходимости снимать большое помещение. Кроме того, для показа моносpectакля предпочтителен камерный зал, что также оказывается экономически выгодно. С другой стороны, моносpectакль может стать хорошим шансом для актера начать самостоятельную карьеру. Поэтому в Корее такой жанр обретает все большую популярность.

Возрастающий интерес к театру одного актера обусловлен также обращением к существовавшему в корейской народной традиции жанру *пхансори* — сказанию,

балладе, исполняемой под аккомпанемент барабана. Традиции народных корейских представлений стали использоваться в моносpectаклях сравнительно недавно — первый спектакль, основанный на обрядах шаманизма, был поставлен в 1969 г. С тех пор долгое время это направление не находило последователей, и лишь в 2005 г. появился спектакль «Волшебник в стене» известного корейского автора Бе Сам Сика¹, в котором использовались традиции *мадан но ри*², хотя сама пьеса написана для современного театра (режиссер Сон Чжин Че).

Пьеса основана на реальных событиях, произошедших с испанской девочкой, отец которой скрывался от преследований режима Франко. События описаны японской писательницей Худа Нёсихуки, лично знакомой с героиней этой истории. Бе Сам Сик написал драму от лица девочки специально для моносpectакля. Действие в ней перенесено из Испании в Корею, где в 1950-х гг. также сложилась непростая политическая обстановка. Занятая в спектакле актриса Ким Сон Нё является известной исполнительницей *мадан но ри* и владеет всеми видами корейского народного искусства — танцем, пением, игрой с маской.

Действие спектакля происходит после Корейской войны (1950—1953). Пожилая женщина рассказывает о своих родителях, деревенских ткачах, о своем отце, который тайно прожил в стене своего дома 40 лет, скрываясь от гонений за антиправительственные выступле-

¹ *Бе Сам Сик* — известный современный корейский драматург, автор пьес, которые с успехом идут в корейских театрах.

² *Мадан но ри* — народное представление на открытой площадке, окруженной зрителями. В представлениях, состоящих из танцев и песен, высмеивались пороки общества. С 1970 года подобные площадки стали использоваться для спектаклей.

ния³. Он получает возможность выйти из своего укрытия лишь в 67 лет, когда жить ему остается совсем немного.

В пятилетнем возрасте девочка неожиданно встречается с волшебником. На самом деле это ее родной отец, однако мать убеждает дочь, что о волшебнике никому нельзя говорить, так как если кто-то посторонний узнает о его существовании, то волшебник сразу же исчезнет. Дочь никому не рассказывает о волшебнике, и между ними завязывается крепкая дружба. Только повзрослев, девочка узнает, что волшебник, живущий в стене, — ее родной отец. Перед ее замужеством отец долго шьет ей платье и в день свадьбы украдкой наблюдает из своего убежища за дочерью.

Спектакль сопровождается музыкой. Рассказ героини прерывается песнями, в которых она под музыку выражает свои переживания. Важно отметить, что вокал появляется только в самые напряженные моменты спектакля, когда обычных слов не хватает для выражения чувств героини. Так, во время первой встречи дочери с волшебником слышится колыбельная. Вспоминая об этой встрече, она поет эту песню. Она ложится на кровать, а потом тихо уходит за кулисы, откуда возвращается уже в образе матери.

В течение спектакля героиня обращается к зрителям, поэтому в спектакле важное место отводится импровизации. Спектакль начинается с того, что пожилая женщина продает яйца, но яйца эти воображаемые. Создавая атмосферу базара, актриса вовлекает зрителя в спектакль, делая его участником событий. Публика включается в игру, покупая воображаемые яйца и расплачиваясь за них воображаемыми деньгами. Возникает импровизация, каждый спектакль отличается от предыдущих.

В моноспектакле у исполнителя нет партнера, поэтому актер должен создать его в своем воображении, ощутить его невидимое присутствие. Если воображение актера работает хорошо, то и зритель сможет живо представить себе игровую ситуацию.

На первый план выходит именно актерская игра, техника, так как актеру приходится быть и рассказчиком, и исполнителем. Возникают две проблемы, которые необходимо решать не только актеру, но и режиссеру. Во-первых, актеру необходимо быть хорошим рассказчиком, владеющим средствами создания образа, а во-вторых, уметь внутренне перевоплощаться в разных персонажей, не ограничиваясь лишь внешними приемами.

Обе эти проблемы успешно решаются в спектакле «Волшебник в стене», где актриса играет все роли. Рас-



Спектакль пхансори

сказчик должен интересно и увлекательно пересказать историю, используя метафоры, сравнения и другие выразительные средства языка, подобно матери, рассказывающей ребенку сказку, а актер должен перевоплотиться в свой персонаж при минимуме реквизита. Так, изображая девочку, актриса снимает туфли и бежит босиком по сцене. Помогает перевоплощаться и смена головных уборов персонажей. Белая простыня, лежащая на кровати, позволяет исполнительнице показать грудного ребенка (актриса скатывает ее валиком), создать образ маленькой девочки (укутавшись белой тканью, она поджимает колени) или предстать в образе невесты в подвенечном платье. Таким образом, каждый предмет скупого реквизита оказывается многофункциональным.

Здесь возникает следующая проблема. Если актриса прибегает только к перемене деталей, примет персонажа, а внутренне остается одной и той же, то зритель видит только изменение внешнего облика. Чтобы увлечь зрителя, заставить его поверить в происходящее, требуется настоящее актерское мастерство, искусство перевоплощения. При этом актриса иногда успевает импровизировать, бросив в зал реплику: «Я стараюсь быть симпатичной». Ей приходится делать резкие переходы от шепота к плачу или громкому смеху, для чего нужно умело управлять голосом и дыханием, не терять внутренний импульс.

Приведем для примера диалог отца и матери, в ходе которого они принимают решение о том, что отец будет жить в стене.

М у ж. Давай я несколько дней буду скрываться в доме, посмотрим, что произойдет.

Б а б у ш к а. Лучше в подвале.

Ж е н а. Нельзя, нельзя. Милиция сразу туда полезет. Лучше в горах, в землянке.

М у ж. Если кто-то заметит, что ты часто ходишь в горы...

³ Несмотря на то, что война закончилась в 1953 году, отец девочки числился политическим преступником по недоразумению до 1990 года, когда была объявлена амнистия. Семьи политических преступников не могли иметь государственной работы, поэтому отцу приходилось скрываться.

Ж е н а (*подумав*). В подвале нельзя, в горах нельзя. (*Начинает простукивать стену*). Вот.

М у ж. Вот?

Ж е н а. Мой отец неправильно построил дом, стена дала трещину, стены искривились. Здесь никто не заметит, не сомневайся.

В этом коротком эпизоде быстро менять одежду и грим невозможно, кроме того, здесь действуют сразу три персонажа. Решают детали: мать — центральный персонаж; чтобы показать отца, актриса надевает шляпу, а бабушку изображает голосом.

Актрисе сложно играть мужскую роль, так как мужские эмоции гораздо сильнее женских. В спектакле есть сцена, где отец жалуется, что устал жить в замкнутом пространстве в стене, он возбужден и неистов. Актриса передает его состояние быстрой речью, низким голосом и глубоким дыханием, что требует от нее большого напряжения. Вслед за ним мать произносит свои реплики негромко и спокойно, чтобы никто не услышал. Успокаивая отца, мать намеренно растягивает окончания слов. Ритм меняется мгновенно: от быстрой и эмоциональной речи отца актриса переходит к спокойному голосу матери. И вдруг возникает разрядка: мать сообщает мужу, что у них будет дочь. Напряжение снимается, зритель облегченно смеется.

Переходя от одного персонажа к другому, актриса меняет тембр голоса: у матери голос очень мягкий и нежный, тогда как у отца грубый. Речь в данном случае оказывается одним из важнейших средств перевоплощения. Диапазон голоса актрисы имеет большое значение, так как с его помощью она создает разные образы.

М у ж. Мне тогда тоже надо было умереть. То, что я жив, — моя смертельная вина.

Ж е н а. Забудьте. Думайте, что это плохой сон.

М у ж (*горячится*). Нет! Это не сон. Я этого не хотел... Я не на это надеялся...

Ж е н а (*тихо*). Пожалуйста, дорогой... Если вы не можете терпеть, то убейте меня. Со мной все хорошо, если вы внутренне спокойны. (*Жена обнимает мужа и ложится на кровать*.)

Р а с с к а з ч и к. Так появилась дочь.

Для исполнения этого спектакля необходимо тренированное дыхание и дикция. Хорошо поставленное дыхание позволяет актрисе вести спектакль в течение полутора — двух часов.

Кроме того, для своих персонажей актриса подбирает соответствующий диалект, которых в Кореи довольно много, и каждый имеет не только лексические особенности, но и особую мелодическую и ритмическую структуру. Эмоциональность корейской речи передается долготой и краткостью гласных, поэтому, если точно выражать чувства, то получается очень живой ритм, что помогает создать образ.

В пьесе используется звукоподражание для более точного воспроизведения ситуации. С помощью звуко-

подражания спектакль становится более объемным. Например, *хо* — хлеб, *хо-хо-хо* — звук, подражающий тому, как дуют на горячий хлеб. В звукоподражательных словах также используется ударение и удлинение гласных: *хлеб горячаячий, горячаячий*.

Примером может служить следующий текст рассказчика: «Поздней ночью дочь одна в доме. Ночью ветер дует с гор. Из леса слышно, как скрипит на ветру бамбук (*су-рон, су-рон*) и доносится крик совы. И воют звери на горе. Дверь скрипит (*пико-пико*) и хлопает окно (*долкон-долкон*), как будто кто-то говорит: “открывай — открывай”. Очень страшно».

В этом отрывке актриса рассказывает о дочери, создавая атмосферу напряженности, а повторяющиеся слова рожают особый ритм. В кульминационной ситуации ритм ускоряется, меняется и интонация. Когда актриса играет дочь, ее голос становится более высоким, ритм ускоряется и создается ощущение страха.

Таким образом, трансформация в разные образы происходит при помощи разной пластики, разного ритма, разных диалектов и различных деталей костюма, однако важнейшей составляющей является правда характера.

Следуя традиции народного театра, в течение спектакля актриса постоянно общается со зрителем, поддерживая его внимание. Например, рассказывая о первой ночи своих родителей, она вдруг обращается к зрителю: «А что это вы так внимательно слушаете? Ничего не произошло». Это сбивает напряжение, разряжает обстановку и поддерживает внимание зала. Следя за реакцией зрителей, актриса то ускоряет, то замедляет темпоритм.

Истории, которые героиня не может рассказать сама, разыгрываются при помощи теневого театра. Прием театра в театре использован режиссером не только для того, чтобы разнообразить повествование, придав ему новое визуальное воплощение, но и для того, чтобы актриса могла сменить костюм для перевоплощения в очередную роль, так как тени изображают другие актеры, зритель слышит только голос актрисы. Прием теневого театра используется в спектакле трижды.

«Волшебник в стене» идет на обычной сцене, где зрительный зал размещен не по кругу, как в случае маданори. Это дает возможность актрисе не раскрывать свои приемы. Однако минимализм оформления, идущий от уличного представления, сохраняется. В спектакле используется немногочисленный реквизит и декорации; пустое сценическое пространство позволяет актеру максимально его использовать при смене времени и места действия. Для этого используется свет и видеопроекция. Проецируемые во время спектакля изображения символичны. Например, медленное течение облаков и колеблющееся на ветру дерево обозначает проходящее время.

На сцене от начала до конца спектакля находятся только кровать, тумбочка и многофункциональная ширма, на которую проецируется видео и персонажи теневого театра. Кроме того, часто используется занавес, который также служит экраном для видео при смене места действия, а также позволяет актрисе переодеться, не

прерывая действия. Меняя костюм за занавесом, она остается в роли и продолжает говорить.

Важную роль в спектакле играет свет. Он помогает уловить изменения состояний героини, кроме того, становится своеобразным партнером героини в некоторых моментах. Например, общение героини и волшебника происходит при смене освещения. Когда дочь примеряет свадебное платье, она оказывается в луче прожектора, как будто отец пристально смотрит на свою дочь. В этот момент звучат свадебные колокола и слышится свадебное песнопение. Это единственный момент в спектакле, где музыкальное сопровождение звучит без вокала.

Итак, спектакль «Волшебник в стене» — это попытка создания реальной жизни на сцене при условии, что зритель изначально принимает условность такого театра. Путем многочисленных перевоплощений по ходу спектакля, в чем актрисе помогает не только смена костюмов (или деталей костюмов), но и голос, особенности речи и диалектов, актриса пытается достичь правды на сцене. В данном спектакле также важна импровизация, которая позволяет актрисе общаться с публикой. Тем самым она удерживает внимание зрителя на протяжении всего спектакля.

В настоящее время набирают популярность спектакли, где народные корейские традиции сочетаются с современным театральным искусством, к классическим сюжетам добавляются новые, основанные на современном литературном материале. В этом смысле интересен спектакль «Мамаша Кураж и ее дети», поставленный по известной пьесе немецкого драматурга Бертольда Брехта и решенный в стиле пхансори. В отличие от спектакля «Волшебник в стене», где использованы только некоторые стилевые элементы представления мадан но ри, спектакль «Мамаша Кураж и ее дети» полностью выдержан в стиле пхансори.

Традиционные представления в жанре пхансори, включённые в фонд нематериальных культурных ценностей Кореи, остаются в неизменном виде. Постоянно исполняются только пять из них: «Песня о Чхунхян» («Чхунхян ка»), «Песня о Сим Чхон» («Сим Чхон ка»), «Песня о красной стене» («Чокнёк ка»), «Песня о подводном дворце» и «Песня о Хынбу» («Хынбу ка»). Однако традиционные пхансори с трудом воспринимаются современным человеком, некоторые из них даже написаны китайскими иероглифами, поэтому им требуется перевод. Если учесть эти обстоятельства, массовому зрителю традиционные пхансори становятся неинтересны.

Изначально исполнители пхансори с помощью вокала передавали свои переживания и делились своими чувствами, находясь в постоянном импровизационном контакте с публикой. Сейчас же это лишь особая вокаль-



Б. Брехт

ная техника, которую совершенствуют современные мастера. Этот вид народного театрального искусства перестал развиваться и не предполагает использование импровизации.

В современном корейском театре пхансори стал отдельным стилевым направлением, и спектакль «Мамаша Кураж и ее дети» — убедительное тому подтверждение. Спектакль поставлен режиссером Нам Ин У, исполнительница — И За Рам.

Помимо актрисы, на сцене находится небольшой музыкальный ансамбль: гитара, ударная установка и корейский барабан *госу*. Следуя традиции, барабан задает ритм спектакля, а барабанщик иногда в качестве партнера реагирует на реплики актрисы. Актриса

находится в постоянном взаимодействии с участниками ансамбля — двумя мужчинами и женщиной, что соответствует количеству детей Мамашы Кураж. Музыканты не принимают участия в спектакле как актеры, однако, представляя персонажей в прологе и называя поименно своих детей, актриса указывает именно на них.

Песней в сопровождении барабана актриса представляет сюжет пьесы, действующих лиц и место действия. Она очень подробно описывает изображаемые события и персонажей, при этом каждому из них соответствует свой звуковой ритмический рисунок. Это позволяет зрителю хорошо представлять себе происходящее. Выступая в роли рассказчика, актриса по ходу сюжета преобразуется в действующих лиц пьесы.

Музыка, сопровождающая каждую сцену спектакля, создает соответствующее настроение. Как известно, пьеса Б. Брехта прерывается зонгами; в корейском спектакле зонги заменены на разностильные песни пхансори. Они помогают создавать образы действующих лиц: каждому персонажу соответствует своя песня.

В спектакль режиссером введены пролог и эпилог. В прологе актриса рассказывает зрителям об особенностях пхансори. Здесь же звучит очень старая песня из традиционных представлений этого жанра. Это песня о войне и сопровождающих ее трагедиях из истории «Чокнёк ка». Обращаясь к зрителю, актриса объясняет смысл песни, сокрушаясь, что старые песни стали непонятны современному человеку. Таким образом, с самого начала спектакля актриса устанавливает контакт со зрителем. В эпилоге она также обращается к публике, связывая только что рассказанную историю с современностью, и старается настроить зрителей на оптимистичный лад.

Пролог и эпилог обрамляют историю о Мамаше Кураж, связывая ее с корейскими народными традициями и современностью; актриса использует импровизацию, каждый раз подбирая разные слова для выражения основной идеи.

Взаимодействие со зрителем (*чхуимсе*) играет в спектакле очень важную роль. Чхуимсе — это момент, когда актриса просит у зрительного зала подбодрить ее. Она восклицает: «Чхуимсе!» — и в ответ слышит ободряющие возгласы из зала. В традиционном представлении возглас чхуимсе исходит от барабанщика, а в данном случае этот прием используется режиссером как вариант эмоционального контакта актрисы с публикой. Например, в сцене, где умирает второй сын Мамаши Кураж, она падает, опечаленная, а затем после паузы тихо встает и, обращаясь к зрителям, произносит: «Дайте чхуимсе! Это поможет мне продолжать путь». Зрители криками и хлопками поддерживают актрису. После этого наступает антракт.

По традиции исполнительница пользуется веером. Он находится у нее в руках до конца спектакля, заменяя реквизит, и имеет разные функции — становится то ножом, то винтовкой, то курицей. И даже выступает в роли сына.

Следуя традиции народного театра, актриса не меняет костюмы, используя возможности той одежды, которая надета на ней. Например, она использует изнанку юбки для смены роли — так показана Иветта Потье.

Вообще костюм актрисы заслуживает отдельного внимания, так как это не традиционная корейская женская одежда, а созданный специально для спектакля стилизованный костюм. Силуэт многослойной юбки напоминает традиционное корейское платье, а жакет — военную форму. Многослойная юбка помогает создавать различные образы, так как каждый слой имеет свой цвет. Поверх юбки надет фартук, при помощи которого актриса перевоплощается то в армейского офицера, то в повара.

Для всех персонажей найдены индивидуальные и очень точные жесты, имеющие символическое значение. Если одна рука актрисы находится на талии, а другая поднята и согнута в локте так, как отдают честь, то это офицер. Меняется жест — меняется персонаж. В жестах имеет значение даже положение кисти и пальцев.

Созданию образов помогают также музыка и свет. При каждом появлении повара, например, происходит затемнение и звучит веселая музыка — лейтмотив этого персонажа.

Сильным средством служит ритмико-речевая выразительность. И в этом приеме также проявляются традиции пхансори. Для каждого персонажа найдена особая речевая характеристика. Так, офицер показан заикающимся, он никак не может произнести начало приветствия. По-корейски оно звучит «Аньо хисайо», но офицер не может выговорить, у него получается «Ах-ах-ах», как если бы русский говорил: «Зд-зд-зд-здравствуйте». Специфическое заикание создает индивидуальность персонажа.

Некоторые персонажи пьесы Брехта соотнесены с персонажами традиционных представлений пхансори. Так, Иветта Потье соотносится с героиней традиционных сюжетов Мадам Пенг — женщиной легкого поведения, кокеткой, работающей официанткой в баре. Еще до появления Иветты Потье на сцене актриса, перевоплощаясь в новый образ, задает особый ритмический рисунок, свойственный Мадам Пенг, и зрителю сразу становится ясен характер нового персонажа.

Одним из важных средств создания образа оказывается речь и голос актрисы. Следуя традиции пхансори, она импровизирует, стараясь точнее передать смысл текста. Пересказывая сюжет, она говорит обычным голосом и прибегает к импровизации, а перевоплощаясь в персонаж, меняет голос и не отклоняется от текста.

Жанр пхансори предполагает использование разнообразных оттенков голоса. Этот прием используется и в спектакле «Мамаша Кураж и ее дети». Специальная постановка голоса позволяет актрисе менять интонацию, что также помогает создать выразительный образ. Когда Мамаша Кураж теряет второго сына, она пытается сохранить спокойствие и сдержанность, но чувство все-таки вырывается наружу и она почти рычит, подобно зверю, после чего следует длинная пауза. Благодаря такому приему зрители искренне сопереживают персонажу.

Так как пьеса Брехта имеет антивоенную направленность, актриса прибегает к традиционному корейскому чувству *хан*⁴, чтобы передать тяжелые страдания матери. Такой прием дает возможность показать глубину бедствий, которые постигли мамашу Кураж во время долгой войны.

В спектакле чередуются настроения благодушия и напряжения. Перед сценой гибели второго сына режиссер преднамеренно создает беззаботную «клубную» атмосферу, зрителям даже предлагается корейская рисовая водка. Тем самым достигается эффект неожиданности, усиливается психологическое воздействие на зрителя потрясения матери, пережившей смерть второго сына.

Брехт, пожалуй, — идеальный драматург для постановок в жанре пхансори. Используемый в его пьесах эффект отчуждения, позволяющий актеру высказывать отношение к своему персонажу, свойственен и корейскому народному театру. В рассматриваемом нами спектакле актриса иногда выходит из образа, просит у зрителя разрешения передохнуть, попить водички, что дает возможность осмыслить происходящее на сцене. Во время перерывов актриса высказывает свое мнение о ходе событий. После попытки побега дочери Мамаши Кураж она говорит: «Каждый раз мне очень тяжело играть эту сцену. Почему она хотела сбежать именно сейчас?» Последние слова она произносит нарочито медленно, понизив голос.

После паузы актриса вновь «возвращается» в спектакль. Подобные перерывы требуют от исполнительницы умения быстро входить в роль. В эпизоде, следующем за побегом дочери, она перевоплощается в глухонемую девушку: «Моя дочь немая, но я объясню за нее, зачем она хотела убежать». Следует песня — внутренний монолог сбежавшей дочери.

Сценография спектакля минималистична, что также идет от традиций народных представлений пхансори. Действие разворачивается на фоне задника, выполненного в технике корейской традиционной монохромной

⁴ Хан — черта корейского национального характера, проявляющаяся в различных ситуациях и нашедшая отражение в культуре. Это скорбь, вызванная тяжелыми страданиями, несправедливостью и гонениями, длительная тупая душевная боль, смесь печали и негодования.

живописи тушью и при общем свете, который, однако, меняется при смене персонажа и в кульминационных сценах. Так, после смерти второго сына, когда враги приносят его голову и спрашивают Мамашу Кураж, знает ли она, кто это, свет меняется на синий.

Кульминацией спектакля является убийство дочери. Для этого эпизода на сценической площадке устроено возвышение, куда поднимается Катрин и бьет в барабан, чтобы поднять тревогу, здесь же ее убивают. В этот момент занавес опускается, свет становится красным, подчеркивая трагедию матери, потерявшей на войне всех своих детей. Мать издает душераздирающий крик — смесь рыдания и смеха. Сверху медленно опускается белая ткань, символизирующая дорогу, по которой Мамаша Кураж снова должна тащить свою повозку. Но актриса просто садится на это полотнище спиной к залу. Свет гаснет, и зрители видят лишь силуэт Мамашы Кураж.

Итак, несмотря на видимые традиции пхансори, спектакль вобрал в себя и достижения современного театра: он поставлен режиссером, играется на сценической площадке, на сцене присутствует несколько музыкантов⁵, сопровождающих сценическое действие. Режиссерская работа придала народному представлению театральность, спектакль обрел свою форму. Традиционный корейский жанр получил современное воплощение, доказал, что обладает потенциалом для дальнейшего развития.

Очевидно, что жанр пхансори прекрасно сочетается с эпическим театром Брехта. Режиссер спектакля удачно использует приемы, характерные для пхансори, чтобы воплотить на сцене сюжет известной современной пьесы, находит интересные способы перевоплощения актрисы. Стоит отметить, что в 2007 г. И За Рам сыграла в стиле пхансори еще одну пьесу Бертольда Брехта — «Добрый человек из Сезуана» в постановке того же Нам Ин У.

Оба спектакля были показаны с большим успехом в США, Франции и Польше. Их с удовольствием смотрит корейская публика разного возраста и социального положения. Спектакли долго держатся на сцене, хотя в

Корее спектакль живет, как правило, не больше месяца⁶. «Волшебник в стене», поставленный в 2004 году, до сих пор ставится на театральных подмостках и много гастролирует по стране. «Мамаша Кураж» также имеет большую гастрольную биографию, идет в разных странах.

Анализ двух современных корейских моноспектаклей показывает, что традиции народного корейского представления востребованы современной театральной практикой, однако корейский моноспектакль не замыкается в их рамках. В современном театре представлены и такие шедевры, как «Человеческий голос» Жана Кокто и «Записки сумасшедшего» Николая Гоголя, поставленные в традициях европейской и, в частности, русской театральной школы. Такие произведения также вызывают большой интерес у корейской публики, хотя и бывают не всегда понятны — и не только из-за культурных различий. Дело в том, что европейская театральная школа предполагает наличие «четвертой стены», а в традиционных корейских представлениях актеры напрямую общались со зрителем, задавая вопросы или требуя поддержки. Народные корейские представления в настоящее время переживают второе рождение. Многие молодые люди изучают пхансори и мадан но ри, объединяются в любительские труппы, чтобы постигать мастерство народных актеров и ставить свои спектакли.

В 2014 г. прошел первый фестиваль камерных театров, во время которого были представлены моноспектакли и спектакли для двух актеров. Он проходил на открытых площадках, так что любой мог стать зрителем. Детям понравился спектакль «Сугун Ка», в основе которого лежит сюжет одного из традиционных представлений пхансори. Фестиваль проходил при государственной поддержке, что вселяет надежду на будущее камерных театров. Подобные праздники театрального искусства необходимы как зрителям, так и творческим деятелям, которым важно представить плоды своего творческого поиска и получить оценку не только критиков, но и зрителей.

⁵ В традиционном пхансори на площадке присутствуют лишь два человека: сам исполнитель и барабанщик.

⁶ Поскольку в Корее нет репертуарного театра, новый спектакль идет в течение месяца, после чего может быть снят и никогда больше не показываться.

[...событие]...

УДК 78.092(100)(470-25)"2015"
ББК 85.313(0)64м(2-2Мос)

БАЯХУНОВА Л.Б.

ДОРОГА В БУДУЩЕЕ И ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ: XV МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО

XV Международный конкурс им. П.И. Чайковского состоялся в год 175-летия великого русского композитора и запомнился необычайно высоким уровнем его участников. На музыкальном небосклоне засверкали имена новых звезд. Не вызывает сомнений, что их дальнейшая судьба отныне будет находиться под пристальным вниманием ценителей искусства во всем мире — столь сильны магнетизм таланта молодых артистов, их профессиональное мастерство и человеческое обаяние. Конкурс запомнился многими примечательными моментами, которые автор настоящего материала выделил из личных впечатлений от этого грандиозного праздника музыки.

Ключевые слова: конкурс, П.И. Чайковский, музыка, композитор.

**«Конкурс им. П.И. Чайковского —
источник позитивных новостей о России»**

Это наблюдение пианиста Дениса Мацуева точно подмечает общий настрой события 2015 г.: «...в нынешней политической ситуации именно наш цех, цех деятелей классического искусства, вышел на первый план в качестве миротворцев, — заметил пианист. — Музыка — главный терапевт во все времена <...> Я уверен, что именно классическая музыка вылечит многие недоразумения, которые существуют сейчас в мире» [2]. Конкурс, история которого началась в 1958 г., приобрел славу крупнейшего события в мире классической музыки и был назван национальным достоянием страны. Каждый раз он привлекает всеобщее внимание к России и утверждает ценности отечественной культуры. Музыка П.И. Чайковского «...предельно искренняя, глубоко человечная», подчеркнул Д.Д. Шостакович на первом заседании оргкомитета Конкурса, говоря о том, почему имя именно этого композитора присвоено новому музыкальному состязанию. Исполняя сочинения Чайковского в качестве обязательного элемента программы, участники Конкурса заставляют по-новому услышать хорошо известные произведения, увидеть в них новые стороны и смыслы. Богатая история Конкурса соткана из имен, составляющих гордость мирового исполнительского искусства. В жюри нынешнего состязания — лауреаты прежних лет, многие из которых стали мэтрами: Максим Федотов, Виктор Третьяков, Питер Донохоу, Барри Дуглас, Владимир Овчинников, Денис Мацуев, Борис Березовский, Александр Князев, Марио Брунелло, Дебора Войт. Теплый прием, оказанный в России В. Клиберну на Первом конкурсе им. П.И. Чайковского в 1958 г., вошел в историю, но



Большой зал Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

об особой атмосфере доброжелательности и сердечности говорят и сегодняшние конкурсанты из разных стран.

Конкурс 2015 г. привлек знаковые имена политической и культурной сферы. Оргкомитет возглавили заместитель Председателя Правительства Российской Федерации О.Ю. Голодец и художественный руководитель — директор Государственного академического Мариинского театра В.А. Гергиев.

На торжественном гала-концерте лауреатов XV Конкурса им. П.И. Чайковского присутствовал Президент Российской Федерации В.В. Путин, а также выдающиеся музыканты, ученые, художники, кинематографисты.

Приветствуя участников и гостей XV Конкурса им. П.И. Чайковского, президент заметил, что уже более полувека это состязание служит узнаваемым, ярким символом российской культуры и по праву входит в число лидеров

музыкальных конкурсов планеты: «Этот высокий градус интереса чувств и эмоций — яркое свидетельство того, как у нас ценят и понимают музыкальное искусство. А Конкурс им. П.И. Чайковского любят и почитают и в России, и за рубежом. В этом году он был особенно притягательным, в том числе и потому, что был посвящен 175-летию Петра Ильича Чайковского. Творчество этого великого, всемирно любимого композитора объединяет народы всех стран, утверждает грандиозную созидательную силу искусства, неразрывную связь российской и мировой культуры».

10 миллионов зрителей или #TCH15

Именно о такой цифре и грандиозном успехе говорит статистика интернет-трансляций компании medici.tv под хэштегом #TCH15. К событиям XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского впервые было приковано внимание всего мира: за Конкурсом наблюдали более 10 млн человек в 179 странах мира. В статистике фигурируют 10 тыс. 352 города России, стран Северной и Южной Америки, Азии, Европы (31% зрителей — из России, 26% из стран Северной и Южной Америки, 22% из Азии и 21% из Европы), и это абсолютный рекорд для музыкальных конкурсов! Очень важно, что до начала XVI Международного конкурса им. П.И. Чайковского в 2019 г. весь архив на сайте www.tch15.medici.tv находится в бесплатном доступе. Создатель и управляющий директор medici.tv Э. Буасьер назвал эти феноменальные показатели рекордными для всей индустрии классической музыки в Интернете, отметив, что с технической точки зрения такие трансляции — очень непростое дело, в котором участвуют сотни людей, но реакция публики настолько позитивна и щедра, что делает все усилия ненепосредственными и дает силы работать дальше.

Программа Конкурса им. П.И. Чайковского считается одной из самых сложных, три его этапа позволяют увидеть возможности музыкантов в разных стилях и жанрах. В каждом туре необходимо представить развернутую неповторяющуюся программу, содержание и продолжительность которой строго регламентированы. Прямые трансляции позволили всему миру пристально наблюдать за каждым этапом события, отслеживать судьбу своих любимчиков, свободно переключаться на проходившие порой одновременно состязания пианистов, скрипачей, вокалистов, виолончелистов. Как заметил в своем блоге Д. Мацуев, в это сложно поверить, но сейчас можно стать знаменитым в одночасье: «в 1998 г., когда я получал первую премию, я даже в самых дерзких мечтах не мог представить, что в 2015 г. в прямом эфире Конкурс им. П.И. Чайковского будут смотреть 10 млн человек. Такие цифры и сегодня стали удивительной и потрясающей неожиданностью. Праздник состоялся. Те счастливицы, а их по-другому не назовешь, что вышли в финал, в одночасье стали известны и обожаемы во всем мире». Во многом благодаря трансляциям пристальное внимание привлекли и музыканты, не ставшие финалистами.

Телеканал «Культура» предложил ряд запоминающихся передач об истории конкурса, дневники этого события, трансляции открытия и гала-концерта в Москве. Ключевые события конкурса транслировались радиостанцией «Орфей». Об успехе XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского говорят не только официальные цифры, но и его беспрецедентная популярность в социальных сетях, где он показал потрясающие результаты.

Новые акценты Конкурса

Несколько нововведений внесли новые акценты в привычные рамки Конкурса:

- возрастной ценз участников был расширен от 16 до 32 лет. Это позволило участвовать в Конкурсе таким прекрасным музыкантам, как шестнадцатилетний пианист Д. Харитонов;
- уровень мероприятия вырос в несколько раз благодаря живому отбору участников, который в закрытом режиме прошел за несколько дней до Конкурса;
- была предложена система голосования «да/нет»;
- в финале участники исполняли два концерта с оркестром подряд, как это традиционно было на Конкурсе ранее, а не разбивали на несколько дней, как в некоторых из предыдущих состязаний;
- на XV Международном конкурсе им. П.И. Чайковского присуждена самая высокая денежная премия за всю его историю в сумме 100 тыс. долл. США (Гран-при Конкурса получил 27-летний монгольский баритон Ариунбаатар Ганбаатар, победитель в номинации «Мужское сольное пение»);
- по приглашению В. Гергиева в качестве судей приняли участие как выдающиеся педагоги и концертные исполнители, так и лидеры мирового арт-менеджмента, призванные предоставить молодым талантам колоссальные возможности для выступлений на самых знаменитых концертных площадках мира.

География события

В 2011 г. Конкурс впервые прошел в двух городах — Москве и Санкт-Петербурге. Разделение состязания на две культурные столицы (пианисты и скрипачи выступали в Москве, виолончелисты и вокалисты — в Санкт-Петербурге) в этом году вызвало немало сетований и нареканий, как и замечаний о выросшем в Москве количестве концертных площадок, которые могли бы принять участников всех специальностей. По мнению автора этих строк, такое разделение очень важно и плодотворно, так как жизнь самого П.И. Чайковского была тесно связана с обоими городами. К атмосфере конкурса смогли приобщиться жители и гости обеих столиц, тем более, что интернет-трансляции в большой мере восполнили недостающие впечатления. Два гала-концерта — в Москве и Санкт-Петербурге позволили воочию увидеть абсолютно всех финалистов. По мнению В. Гергиева, это интереснейшее явление в

музыкальной жизни всего мира — чтобы одновременно в таком количестве в двух российских культурных столицах выступали настолько яркие молодые музыканты — целое созвездие, и с этим трудно поспорить.

Конкурс им. П.И. Чайковского традиционно открывает таланты из разных стран. В этот раз его лауреатами стали артисты из 14 стран мира: России, Армении, Германии, Испании, Китая, Литвы, Монголии, Румынии, США, Тайваня, Франции, Южной Кореи и др. Особенность Конкурса в том, что он раскрывает таланты самородков разных концов России. Лауреатом первой степени стала уроженка Архангельской области Ю. Маточкина, покорившая редкой красотой своего меццо-сопрано. Закончив дирижерско-хоровое отделение Архангельского областного музыкального училища, она поступила на вокальное отделение Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова. В Мариинском театре Юлия с 2008 года. В ее репертуаре 34 оперные партии.

По удивительному совпадению судьба сразу двух обладателей первых премий и золотых медалей Конкурса — пианиста Д. Маслеева и певца А. Ганбаатара, завоевавшего еще и Гран-при, связана с Бурятией.

Д. Маслеев родился в Улан-Удэ и здесь же учился в музыкальной школе. Певец из Монголии — солист Бурятского Государственного театра оперы и балета им. Г.Ц. Цыдынжапова в Улан-Удэ. Сразу после победы обоим присвоено звание заслуженных артистов Республики Бурятия. Примечательно, что, как пишет пресса, получив после конкурса приглашение работать в Мариинском театре, певец принял решение работать и жить в Улан-Удэ, а в Мариинский театр выезжать по возможности. Власти республики заявили о том, что также будут награждены работники Бурятского государственного театра оперы и балета, который представлял А. Ганбаатар, и педагоги Детской музыкальной школы № 5 города Улан-Удэ, где учился Д. Маслеев.

Итоги

Присуждение первой премии пианисту Д. Маслееву порадовало многих. Маслеев — редкий музыкант, впечатляющий своим отношением к исполняемому, внешней сдержанностью и внутренним накалом эмоций, пением рояля под его пальцами, редким балансом звучания инструмента. Образ музыканта метко описал критик П. Поспелов: «застенчивый молодой человек из Улан-Удэ боязливо крестился перед выходом на сцену и растерянно улыбался в ответ на овации, но, чуть сев за клавиатуру, тут же превращался в стального коня. В каждом туре он играл последним и в финале перевернул весь конкурсный расклад. Сочетание простодушия и оснащенности (Московская консерватория), естественности и масштабного мышления (лучшими у Маслеева стали крупноформатные концерты с оркестром) дали редкий результат. Когда-то похожее впечатление производил молодой М. Плетнев» [4].

И жюри, и публике запал в душу каждый из пианистов, занявших другие призовые места (Л. Генюшас (Россия/Литва) и Дж. Ли (США) — 2-е место); Д. Харитонов и С. Редькин (Россия) — 3-е место; Л. Дебарг (Франция) — 4-е место). Все участники Конкурса, несмотря на молодой возраст, — серьезные, глубокие люди, что в полной мере проявляется и в их суждениях. 19-летний американец китайского происхождения Дж. Ли запомнился своим живым, пылким и искренним отношением к музыке. В первом туре он исполнил труднейшую 32 сонату Бетховена. «Я пропустил ее через себя, попытался прочувствовать, — говорит музыкант. — Для меня главной темой в этом произведении стала благодарность Богу. Это величайшее духовное прозрение и одновременно смирение, к которым пришел композитор, преодолев посланные ему тяжелые испытания, позволившие ощутить настоящую благодарность Творцу за возможность жить и создавать музыку. Таково мое понимание этой сонаты <...> Самое важное для пианиста — это уметь сохранять баланс между собственным восприятием и точным следованием авторскому тексту. Я всегда стремлюсь к этому» [5].

В каждом из музыкантов очевидна способность погрузиться в мир музыки, прожить ее. Особенно это проявилось на двух гала-концертах, когда исполнитель удивительно органично показывал себя в совершенно разных жанрах. Неудивительно, что эти молодые лица вызвали притяжение, желание слушать их снова и снова. Много дебатов вокруг своего имени вызвал французский пианист Люка Дебарг. Музыкант привлек необычностью своего пианизма, свободой мышления, получил диплом Ассоциации музыкальных критиков Москвы. Конкурс помог ему обрести тысячи поклонников в России и по всему миру. Лауреату третьей премии Д. Харитонову всего 16 лет (родился 22 декабря 1998 г. в Южно-Сахалинске). В настоящее время он учится в Центральной музыкальной школе при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского в классе В. Пясецкого. За его плечами победы на различных конкурсах, выступления с лучшими российскими оркестрами более чем в 20 странах и крупных городах России. В 2013 г. Харитонов выступил в Карнеги-холл в Нью-Йорке. В его игре справедливо отмечалось прекрасное сочетание юности и мастерства, простоты и искренности музыкальной речи.

Неожиданностью Конкурса стало отсутствие первой премии у скрипачей. Вторую получил Цзэнь Юй-Чень (Тайвань), третью разделили трое — Г. Казазян (Россия), А. Конунова (Молдова) и П. Милюков (Россия). По словам члена жюри М. Федотова, «в жюри много крупных, выдающихся музыкантов, все они очень разные. И хотя в нашем жюри царила хорошая атмосфера, и все мы контактировали легко, с удовольствием, в итоге мнения членов жюри оказались совершенно разными. Абсолютно противоположными. <...> Но, что для меня очень важно, на Конкурсе появилась когорта великолепнейших новых скрипачей, новых имен, новых трактовок. Я получил огромное удовольствие от игры большинства конкурсан-



Д. Маслеев, лауреат I премии XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского

тов. Даже не прошедших в финал, даже не прошедших во второй тур. Огромное им спасибо! Конечно, у каждого члена жюри есть свои фавориты, в творческом плане, но что поделаться» [3].

Среди фаворитов Конкурса — музыканты, не занявшие первые призовые места, но покорившие публику особенными качествами. Как феноменальное дарование, органично сочетающее открытую эмоциональность и совершенную техническую игру, открыла себя скрипачка из Германии Клара-Джуми Кан.

Во время Конкурса не раз приходилось слышать о высоком, запредельном уровне виолончелистов. Первый приз достался 20-летнему виолончелисту из Румынии А. Ионице, — настоящему мастеру и глубокому музыканту. Российские музыканты А. Рамм и А. Бузлов справедливо заняли второе и третье места.

Лучшими певцами, как отмечалось, справедливо названы Ю. Маточкина, меццо-сопрано из Санкт-Петербурга, и монгольский баритон А. Ганбаатар. Очень точные слова, говоря о таланте монгольского певца, нашла художественный руководитель Бурятского оперного театра Д. Линховоин: «Он от природы обладает потрясающим голосом. Его голос беспредельный. Абсолютное соединение верха, низа, середины. Ариунбаатар — глубоко чувствующий человек. В его голосе есть какая-то загадка, что-то тайное и эта тайна покорила членов жюри» [1].

Международный конкурс им. П.И. Чайковского — одна из визитных карточек отечественной культуры. За свою историю он переживал разные времена (в 1990-е гг. чуть не был исключен из ассоциации музыкальных конкурсов из-за неуплаты взноса), но сейчас находится на подъеме и является стартовой площадкой для молодых исполнителей. Конкурсные дни — серьезное испытание для молодых музыкантов, требующее большой душевной и

физической выдержки. Неудивительно, что для некоторых талантливых артистов взлет в одном туре сменялся разочарованием в другом. Но очень важно то, что каждый из выступавших был «просвечен» многомиллионной аудиторией и далее многое зависит от того, как они раскроют свой потенциал.

Вынесенные на публику программы — результат большого труда. Не приходится удивляться, услышав, например, от американского пианиста Дж. Ли, что с 11 лет он каждый день занимается по семь часов. Безусловно, у музыкантов по-разному организован репетиционный процесс, но очевидно, что за плечами каждого помимо таланта — огромная работа. Потому так естественны слова напутствия, сказанные Д. Мацуевым во время вручения лауреатам премий: «С завтрашнего дня у вас начинается то, ради чего вы и участвовали в Конкурсе, а именно концертная жизнь, так что забыли про все и начинаем заниматься!» Это тем более актуально, что уже известны некоторые захватывающие перспективы. Международный конкурс им. П.И. Чайковского открывает победителям двери театров и концертных залов всего мира, лауреатов ждет активная насыщенная гастрольная жизнь. В ближайшие месяцы музыкантам предстоят продолжительные серии выступлений на концертных площадках Великобритании Голландии, США, Швеции и Японии. В октябре 2015 г. уже анонсирован гала-концерт в Карнеги-холл, название которого звучит как «Валерий Гергиев представляет победителей Пятнадцатого конкурса Чайковского». Победитель XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского Д. Маслеев откроет сезон в московском концертном зале «Филармония-2», выступив вместе с Государственным академическим симфоническим оркестром РФ им. Е.Ф. Светланова под управлением В. Юровского. И все это — лишь малая часть отголосков Конкурса, который является важной составляющей мирового культурного пространства.

Список источников

1. *Ганбаатар А.* За год работы в Бурятии я стал более уверенным [Электронный ресурс] // Информ Полис. — URL: <http://infpol.ru/kartina-dnya/item/12897-ariunbaatar-ganbaatar-za-god-raboty-v-buryatii-ya-stal-bolee-uverennym.html>
2. *Иванова В.* Денис Мацуев: «Музыка — главный терапевт во все времена» // Новые Известия. — 06.06.2015.
3. *Овчинников И.* Почему скрипачи на конкурсе Чайковского остались без золота // Российская газета. — 03.07.2015.
4. *Поспелов П.* Конкурс Чайковского завершился. Грандиозный по масштабам и напряжению, он предъявил на выходе сложную конфигурацию победителей // Ведомости. — 06.07.2015.
5. *Чишковская Е.* Джордж Ли: Участвовать в конкурсе Чайковского было моей мечтой с детства // Российская газета. — 02.07.2015.

УДК 316.728
ББК 71.063.2

НЕТУСОВА Т.М.

ПРИНЦИП МОНТАЖНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА КАК ФОРМА САМОПРЕЗЕНТАЦИИ В ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ ФОТОГРАФИИ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Любительская фотография — распространенное и популярное явление, которое пронизывает практически каждую сферу повседневной жизни современников. Совмещая первичные эмпирические данные, полученные в ходе опроса москвичей в возрасте 18—25 лет (общее количество анкет составило 265), и данные глубинного интервью респондентов в возрасте 45—52 лет (6 анкет) были выявлены некоторые закономерности и особенности самопрезентации поколений посредством любительских фотографий. Применение принципа монтажности С.М. Эйзенштейна к анализу полученных эмпирических данных позволило получить неожиданные результаты относительно непосредственно смысловой нагруженности фотографий в конце XX — начале XXI века, а также ключевых сюжетов фотографий двух поколений.

Ключевые слова: любительская фотография, монтаж, С.М. Эйзенштейн, репрезентация, социология, социологический опрос, семиотика, визуальные данные, культура повседневности.

Роль фотографии в современном мире

Фотография — это запечатленный фрагмент жизни, «остановка времени», а также ничем не заменимый источник информации. Это уникальная квинтэссенция технического развития человечества в целом и творческой, эмоциональной составляющей жизни обычного человека в частности.

Первые в истории снимки (еще в конце XIX в.), безусловно, были роскошью, носили оттенок эксклюзивности и производились в частных фотостудиях профессионалами. Удивительное явление начала XX в. — коллекция фотографий достопримечательностей Российской империи



IV

НАСЛЕДИЕ

С.М. Прокудина-Горского. Автор снимков запечатлел «в натуральных красках» всю ширь и богатство великой Российской империи. Эта первая отечественная фотолегиция ценна не только как объект культурного наследия, но и как значимый социологический документ, содержащий в себе колоссальный пласт информации.

Сегодня наша жизнь немыслима без моментальных отображений действительности, которые доступны любому желающему. Фотография вышла за рамки профессиональных студий и стала широко распространенным хобби по всему миру. Сейчас камерой можно воспользоваться в любой момент: в темноте, в ограниченном пространстве и даже под водой. Все сферы жизни общества теперь пронизаны картинками: человек с «плаката» повсеместно преследует нас, будь то по дороге на работу в метро или же в виртуальном пространстве Интернета.

Резкий скачок в развитии фотоиндустрии и появление простых в использовании цифровых фотокамер привели к тому, что, следуя историческому девизу фотографии — «сохрани важный момент», обыватель производит огромное количество снимков, а важность и ценность сохраненных событий и эмоций просто теряются. Из множества фотографий лишь одного дня трудно вычленишь что-то единственно значимое. Впрочем, люди уже перестали испытывать такую необходимость. Очевидно, ввиду этого составление типологических рядов фотосюжетов создает некоторую сложность. Но стоит отметить, что фотографии не перестали характеризовать время.

Любительская фотография как отдельный жанр фотографии

Любительская фотография — широко распространенное явление, знакомое практически каждому человеку на Земле, но она недостаточно хорошо изучена научным сообществом. Уровень научного интереса к ней существенно возрос за последнее время. Любительская фотография — источник информации о реальности, взгляд отдельного человека не только на различные события его жизни, но и на себя самого. Важно, что такие снимки делает не профессиональный оператор, не корреспондент, а обычный человек. Таким образом, именно любительские фотографии выступают уникальным инструментом демонстрации жизненного мира.

Сегодня любительскими снимками пронизана вся повседневная жизнь человека, а развитие цифровых технологий весьма этому способствует. Фотографии, как правило, загружаются в социальную сеть, чтобы показать всем остальным: «Вот я в Стамбуле» или еще где-нибудь. Таким образом, фотография становится чем-то средним между частной жизнью и рекламой. По сути, это создание собственного образа для полупубличного показа.

Итак, актуальность любительской фотографии трудно оспорить. Попробуем теперь операционализировать данное понятие, с тем чтобы в дальнейшем понимать, какой смысл вкладывает автор и читатель в данное словосочетание.

Многое изменилось после того, как фотографирование стало массовой практикой, а не просто досугом состоятельных людей. Появилось разделение на профессионалов и любителей: людей, которые знали о фотографии все, и тех, кто лишь приятно проводил время, создавая и разглядывая фотоснимки. Несколько позже, с развитием технологий, можно уже было сказать следующее: когда фотографы-любители получают в свое распоряжение фотокамеры «Pentax» и «Nikon», любительство перестает быть технической категорией. Если раньше можно было провести границу между профессионалом и любителем за счет использования определенной дорогостоящей техники, то вместе с усовершенствованием технической стороны производства фотографии произошел резкий ценовой спад у такой аппаратуры, что, в свою очередь, привело к ее массовому распространению среди непрофессионалов.

На популярном информационном портале о фототехнике и фотографии «Fotokomok.ru» есть достаточно простое разделение фотографии на профессиональную и любительскую: «Во-первых, профессиональная фотография делается качественной дорогой аппаратурой. При этом не важно, аналоговая камера это или цифровая. Во-вторых, профессиональная фотография отличается высоким качеством изображения, так как фотограф при съемке учитывает множество факторов, таких как освещенность, расстояние и многие другие. При этом мастер умело пользуется всевозможными настройками фотоаппарата. В-третьих, профессиональная фотография, как правило, отличается выраженной сюжетной линией и художественностью. Любители чаще всего делают свои снимки спонтанно, а профессионалы тратят некоторое время на подготовку, обдумывая композицию и выставляя освещение. Любительское фото, как правило, просматривается зрителем быстро и без особого интереса, а вот профессиональная фотография останавливает на себе взгляд» [3]. Буквально у каждого дома лежат «килограммы» различных фотографий и еще больше их хранится мертвым грузом на компьютере. Но 99% всего этого богатства — любительская фотография, интересная только узкому кругу членов семьи и друзей. В основной своей массе это снимки невысокой художественной ценности и без сюжетного наполнения. «Когда фотографии не только привлекают внимание, но и начинают приносить финансовую выгоду, это означает, что фотограф из любителя превращается в профессионала» [3]. Как мы видим, ключевыми характеристиками данной классификации является «качество изображения и фотоаппаратуры», «художественность», а что самое главное — «финансовая выгода». Если первые два параметра являются достаточно дискуссионными, то третий не вызывает сомнений.

Важную особенность отметила отечественный социолог О.Ю. Бойцова [2], которая под любительскими понимает фотографии, сделанные непрофессионалами для использования в личных целях. В дополнение к непрофессионализму любителей в области фотографии, она говорит о такой важной черте, как личное пользование,

ведь основная цель производства фотографии профессионалами — получение прибыли, а не хранение.

Резюмируя данные размышления, выделим ключевые характеристики любительской фотографии.

1. Производство фотографий в личных целях, демонстрация их узкому кругу людей (как правило, семье и друзьям).

2. Отсутствие мотива получения финансовой выгоды; качество, функциональные возможности и рыночная цена используемой фотоаппаратуры.

3. Качество изображения (размер зерна, цифровой объем фотографии и т. д.).

4. Художественность изображения и обдуманность съемки; наличие специального образования в сфере фотографии (в том числе различных дипломов и сертификатов).

5. Относительно большое количество произведенных фотографий в год.

Монтаж С.М. Эйзенштейна

Определив, какой смысл мы включаем в одно из двух ключевых понятий данной работы, можно перейти к теоретической составляющей. Многим знакомо имя Сергея Михайловича Эйзенштейна, отечественного режиссера театра и кино, в первую очередь, в связи с упоминанием таких художественных фильмов, как «Броненосец «Потемкин»» или «Иван Грозный». Его считают одним из пионеров семиотики. Научное сообщество утверждает, что его изыскания в области психологии творчества и механизмов восприятия открыли науке новые пути. Педагогика опирается на опыт разработки С.М. Эйзенштейна — преподавателя, руководителя творческой мастерской в Государственном техникуме кинематографии (с 1938 г. Всесоюзный государственный институт кинематографии, ныне с 1986 г. Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова — ВГИК) и других экспериментальных кинолабораториях. Работы С.М. Эйзенштейна: «Монтаж аттракционов», «Вертикальный монтаж», «Неравнодушная природа» и множество других — фундамент кинотеории и кладезь мудрости.

Одно из его произведений — статья «Монтаж» (1938 г.) идеально подходит для изучения любительской фотографии конца XX — начала XXI в., т. е. современной фотографии. Данная работа основана на лекциях, прочитанных им в Государственном техникуме кинематографии на курсе режиссерского факультета в 1933—1934 гг. Это придает статье живость и простоту изложения, а также предельно прикладное значение. Она не только рассказывает о теоретических процессах, действительно важных для правильного понимания кинематографа, но и наталкивает на несколько иное осмысление творческого процесса, всегда кажущегося спонтанным, подчас даже непредсказуемым, подсознательным, но на самом деле основанного на воспринятом опыте произведений и мастеров своего дела.

Как же современная любительская фотография, предельно узкая сфера научного интереса, может соотноситься со статьей прошлого века, посвященной монтажу в кино? «В кажущемся статическом одновременном “соприсутствии” деталей неподвижной картины применен совершенно тот же монтажный отбор, та же строгая последовательность сопоставлений деталей, как и во временных искусствах. Монтаж имеет реалистическое значение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему» [4, с. 170—171].

С.М. Эйзенштейн рассматривал монтаж не как специфическое средство киноискусства, присущее именно и исключительно ему, но и одновременно как принцип композиции, как «строение вещей», как творческий процесс создания кинематографического образа. Следует операционализировать второе ключевое понятие данной работы, а именно монтаж. Здесь мы будем придерживаться единственной, на наш взгляд, правильной трактовки данного понятия. Монтаж изобретен для оптимизации работы в кинематографе: киноплёнка была не бесконечной длины, поэтому приходилось склеивать один ее кусок с другим, но «...два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление...» [4, с. 157]. С.М. Эйзенштейн называл это трафаретным выводом, т. е. обобщением двух составляющих. Автор поясняет: «Это отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов» [4, с. 157]. Именно это обстоятельство дает нам возможность применять, казалось бы, абсолютно кинематографическое явление к любительской фотографии. В целом создается впечатление, что С.М. Эйзенштейн трактует понятие «монтаж» достаточно метафорично, вероятно поэтому он чаще использует словосочетание «принцип монтажности». Таким образом, монтаж выходит далеко за пределы области склейки кусков пленки между собой.

Можно рассматривать этот принцип С.М. Эйзенштейна в рамках любительской фотографии в двух аспектах.

1. Если брать фотографию как производную от кинематографа (в теоретическом контексте построения сюжета и композиции и т. д., отнюдь не в историческом разрезе) и рассматривать первую, используя структурно-инструментальный подход.

2. Если придерживаться «широкой», метафоричной трактовки С.М. Эйзенштейна понятия «монтаж» и рассматривать фотографию как целостное произведение искусства, которое генерирует определенное восприятие и эмоции у зрителя.

Стоит отметить, что при использовании любой трактовки принципа монтажа С.М. Эйзенштейна то, что монтаж — наиболее последовательное и закономерное средство реалистического раскрытия содержания, не отнять. Безусловно, данное утверждение относится и к любительской фотографии. «...Каждый монтажный кусок

существует уже не как нечто безотносительное, а является собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельно и связывает их между собой в целое...» [4, с. 159]. Получается, что $A + B = C$, при том, что вопреки всем математическим законам, $C \neq A + B$, это уже новый продукт с производными A и B .

Для С.М. Эйзенштейна важно, что «...выяснение того, как видеть эти предметы перечисления — общим планом или монтажно, — вовсе не праздная игра ума: тот или иной порядок видения этих предметов перед собой и вызовет ту или иную степень усиления интонации. Это усиление будет не нарочно сделанным, а естественно отвечающим на степень интенсивности, с которой фантазия рисует предмет перед актером» [4, с. 186]. По сути, автор говорит о том, как преподносит творец свое произведение, на чем делает акцент, где крупный план или, напротив, что на заднем плане. Вот что играет самую важную роль в любой сфере культуры! А ведь С.М. Эйзенштейн приводит именно такие примеры: совершенно не связанные между собой, диаметрально противоположные. Единственное, что их объединяет — принцип монтажности и принадлежность к сфере культуры.

Если с комбинацией «кинематограф — монтаж» все достаточно прозрачно, то комбинацию «фотография — монтаж» следует пояснить. Дело в том, что именно «...из статических элементов — данных, придуманных — и из сопоставления их друг с другом рождаются динамически возникающая эмоция, динамически возникающий образ» [4, с. 177]. Статичность или динамичность изображения не принципиальна: кинофильм все равно разбивается на кадры, т. е. самодостаточные фотографии. Интересен тот факт, что фотография была изобретена задолго до кинематографа, но принцип монтажности «дошел» до нее не сразу, а первоначально активно применялся именно в кинематографе.

Создается такое впечатление, что С.М. Эйзенштейн может найти принцип монтажности практически в любой вещи, стоит лишь обратить внимание на то, с какой легкостью он раскладывает по альтернативным планам кино стихотворения А.С. Пушкина или В.В. Маяковского, сцену А.С. Грибоедова или же картину Леонардо да Винчи. При этом слегка посмеиваясь, говоря, что «...эпоха Грибоедова и Пушкина весьма остромонтажна...» [4, с. 187]. Вот, что, в частности, пишет С.М. Эйзенштейн о В.В. Маяковском: «При этом Маяковский разрушает строчку так, как это делал бы опытный монтажер, выстраивающий типичную сцену столкновения (“звезд” и “Есенина”))» [4, с. 184]. Такое ощущение, что этот человек — современник классиков и сам помогал им сочинять великие произведения. Безусловно, С.М. Эйзенштейн анализирует упомянутые достояния культуры как истинный режиссер, выделяя подбор деталей, образы, основные планы и ак-

центы. Он «вырезает “слагающие изображения” строгой рамкой кинокадров».

Говоря о монтаже, невольно сталкиваешься с двумя важными понятиями — «изображение» и «образ». Если изображение — это то, что мы фактически видим перед собой, например, фотографию своей бабушки, то образ — это наполненное изображение: к непосредственно картинке добавляются наши память и эмоции. И мы уже видим не просто реалистичную картинку бабушки, а видим именно ее, с добрыми большими руками, ласковым родным голосом и ароматом домашней выпечки, который всегда окутывал ее.

Воспользуемся теперь яркими примерами С.М. Эйзенштейна из классических произведений. Так, например, в произведении Л.Н. Толстого «Анна Каренина» есть такая фраза: «...Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так растревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час...» [цит. по: 4, с. 160]. Здесь как раз речь идет об образе и изображении. Герой видит именно изображение часов, но не может почувствовать образ времени из-за взволнованного состояния. Так, когда мы видим цифру «5», то на память нам приходят картины различных событий, например, по мнению С.М. Эйзенштейна, час пик в метро и ряд других «изображений», которые складываются в общий образ пяти часов. Примечателен пример С.М. Эйзенштейна с названиями улиц в Нью-Йорке, где они обозначаются номерами: «Пятая авеню», «Сорок вторая», «Сорок пятая» и т. д. С.М. Эйзенштейн писал: «Мы привыкли к названиям улиц, и это для нас значительно легче, ибо название сразу же родит образ улицы, то есть при произнесении соответствующего названия возникает вместе с образом определенный комплекс ощущений» [4, с. 162]. Для москвича, приехавшего в этот город, совершенно невозможно ориентироваться, поскольку для него «Сорок пятая улица» — это лишь изображение, порядковый номер, тогда как для жителя Нью-Йорка — это уже образ, улица, на которой находится кафе с самым вкусным кофе и свежеподжаренным тостом и маленький неприметный винтажный магазинчик, где он купил свои любимые часы. «...Мы свою фантазию заставляем рисовать перед нами ряд конкретных картин или ситуаций, соответствующих нашей теме» [4, с. 174]. Для каждого человека это будут свои магазинчики и маленькие уютные кафе.

Принцип монтажности в современных любительских фотографиях

Если произведение искусства, как говорил С.М. Эйзенштейн, «понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя» [4, с. 163], то этот процесс должен постоянно возникать и разворачиваться именно при демонстрации любительской фотографии своим друзьям и родственникам. В 2012 г. было проведено авторское социологическое исследование, посвященное определению ценности любительской

фотографии у людей двух поколений: респондентов в возрасте 45—52 лет (старшее поколение) и респондентов в возрасте 18—25 лет (младшее поколение). Посмотрим на некоторые результаты данного исследования в рамках принципа монтажности С.М. Эйзенштейна.

Определение основных сюжетов фотографии — предельно важная и значимая задача, ведь, создавая любительские фотографии в свое удовольствие, человек невольно дает объективную информацию: что ему интересно, что ему дорого в жизни. Как сказал С.М. Эйзенштейн: «...Представления образно индивидуальны, различны и вместе с тем тематически едины» [4, с. 171], за счет чего категоризация сюжетов любительской фотографии выглядит вполне реалистично.

Младшему поколению свойственны следующие популярные сюжеты фотографий: портреты людей, вечеринки, путешествия, природа, город и отдельная категория — «все подряд». Рассматривая подробнее каждую группу сюжетов, можно отметить некоторые интересные черты. На портретных фотографиях (20,5% ответов) самым важным являются эмоции и настроение. На них могут быть изображены люди на каком-либо фоне — архитектуры, природы и т. д. Здесь можно проследить отмеченный нами принцип монтажности С.М. Эйзенштейна. Для респондентов не так важны отдельные снимки человека и архитектуры, как общий образ, который получается в совмещении двух планов.

Что касается категории «вечеринки» (8,2% ответов), куда входят различные мероприятия с друзьями, то была выявлена следующая корреляция: у респондентов с доходом ниже среднего и с техническим образованием большую часть личного фотоархива занимают любительские фотографии, основным сюжетом которых являются вечеринки. Это можно объяснить тем, что наиболее простым и наименее затратным времяпрепровождением является поход в гости, а также общение с друзьями, которое принимает вид «тусовок». Снимки из путешествий и поездок (13,2% ответов), а также фотографии природы (12,7% ответов), а именно пейзажно-видовые фотографии с необычными природными явлениями — фиксируют определенный вид досуга, свойственный младшему поколению, который связан с познанием окружающего мира.

Итак, сравним процентное соотношение ответов респондентов. Любительские фотографии из путешествий — 13,2%, тогда как портретные фотографии, в частности человека на фоне чего-либо (архитектурного здания или пейзажа моря из путешествия) — 20,5%. Безусловно, разница этих сюжетов очевидна, иначе не было бы создано новой категории, но тем не менее процент ответов очень выделяется. Получается, что, исходя из логики монтажа С.М. Эйзенштейна, чем больше планов, склеенных кусков на фотографии, тем больший интерес и значимость это вызывает у младшего поколения. Такой вывод вполне объясним возросшим в последнее время интересом у младшего поколения к различным коллажам и триптихам. «Единичное входит в

сознание... и ощущение, и через совокупность каждая деталь сохраняется в нем в ощущениях и памяти неотрывно от целого» [4, с. 162]. У старшего поколения эта потребность также прослеживается, но на несколько другом этапе. Им более свойственно составлять тематические фотоальбомы, которые являются неким монтажным фильмом про одно или несколько значительных событий. С.М. Эйзенштейн писал, что «...изображения слагаются в объединяющий их эмоционально переживаемый образ...» [4].

Возвращаясь к сюжетам любительской фотографии младшего поколения, стоит выделить респондентов, которые предпочитают фотографировать «все, что видят» (12,8% ответов). В данном случае речь идет о том, что не подлежит никакой дифференциации: различных предметах, автомобилях, животных, растениях, железной дороге и т. д. Среди неупомянутых сюжетов любительской фотографии младшего поколения можно также выделить следующие: домашние животные, приготовленная еда, семья (ребенок), городская архитектура, незнакомые люди, улицы города и автопортреты. Процент ответов, посвященных данным сюжетам, настолько мал, что представляется невозможным категоризировать и дифференцировать их.

Отметим важную характеристику портретных фотографий: на них, как правило, изображен непосредственно человек, нередко крупным планом, что свидетельствует о том, что респондентам младшего поколения важно передать и запомнить красоту и образ человека. Выражаясь языком С.М. Эйзенштейна, в данном случае для респондентов важно изображение как эстетическая составляющая фотографии, а не образ. На фотографиях младшего поколения с сюжетом «вечеринок» в основном изображены большие компании молодежи, как правило, в домашней обстановке. Непременным атрибутом таких фотографий является наличие алкогольных напитков. Фотографии с «путешествиями», как правило, отличаются своей пейзажностью. И, наконец, категория «природа» представлена достаточно предсказуемо: пейзажные фотографии, а также макросъемка.

Интересные результаты были получены при анкетировании старшего поколения. Самые популярные сюжеты любительских фотоархивов — «застолья, торжества и праздники». К сожалению, поскольку в данном случае был использован качественный, а не количественный метод, исходя из задач исследования, мы не можем оперировать цифрами и процентным соотношением. Далее по популярности, как и у младшего поколения, расположились фотографии с изображением людей. Однако если у первых, в основном, изображены друзья, то у респондентов старшего поколения этот список намного шире: дети, семья, гости, родственники, коллеги и т. д. Здесь важно отметить, что у младшего поколения семья входит в ряд ключевых ценностей, но поскольку своей собственной семьи пока еще нет, в любительских фотоархивах она встречается гораздо реже.

Респондентам старшего поколения свойственно фотографировать природу, однако стоит отметить, что в основном это либо необычные природные явления (как и у младшего поколения), либо природа «дачная». Данную особенность можно объяснить проведением досуга на загородных участках. Старшее поколение фотографирует важные для него мероприятия: рыбалка, народные гуляния и т. д. Респонденты опять же делают снимки своего досуга, и что важно, этот досуг носит культурно-развлекательный характер. Таким образом, практически все фотографии старшего поколения выполнены во время отдыха, что позволяет делать выводы относительно способа проведения досуга. Так, старшее поколение в основном приглашает друзей в гости на «застолья», а также предпочитает размеренный загородный отдых. Хотя, это, скорее, социологический вывод, нежели применимый для анализа монтажа фотографии.

На основе результатов контент-анализа были выделены схожие сюжеты фотографий, что и во время интервью: вечеринки, люди, путешествия, природа, дача и отдельная категория — другое. В группу «другое» для старшего поколения вошли сюжеты: культурно-массовые мероприятия, натюрморт и домашние животные. Как и для младшего поколения, результаты контент-анализа и интервью несколько различались. В ходе интервью приоритетность сюжетов распределилась следующим образом: люди, вечеринки, природа, путешествия, дача, тогда как на основе контент-анализа была установлена следующая очередность: люди, путешествия, природа, дача, вечеринки. Это можно объяснить аналогично выводам по младшему поколению: одно дело значимые, ценные фотографии и совершенно другое — их количество. Категории «природа» и «дача» получили такую популярность в связи с тем, что респонденты старшего поколения активно используют мобильный телефон, чтобы запечатлеть что-то важное, а поскольку основную часть своего досуга они проводят на даче, то и количество фотографий достаточно большое.

В фотоархивах обоих поколений присутствуют снимки людей, что также подтверждается интервью. Однако в отличие от младшего поколения, старшее поколение фотографирует людей в различной обстановке, т. е. на вечеринках, на природе и т. д. Именно так выглядит принцип монтажности С.М. Эйзенштейна в самом прямом его понимании. Представители старшего поколения пытаются таким образом сохранить в памяти важные события. Сравнивая сюжеты «вечеринок» двух поколений, создается впечатление, что вечеринки старшего поколения более праздничные и торжественные. На фотографиях присутствуют такие атрибуты праздника, как цветы, бенгальские огни, нарядная одежда. На снимках из категории «путешествия» также можно найти различия в презентации поколений. Для старшего поколения характерна поза «Я здесь был» на фоне какой-либо достопримечательности. Категория «природа» представлена в фотоархивах поколений практически одинаково: это пейзажные фото-

графии, а также макросъемка. Категория «дача» свойственна только старшему поколению. Это изображения цветов, урожая, а также построек как способ запечатлеть и архивировать в памяти достигнутые цели. Отметим одну черту, свойственную старшему поколению: для него на первом месте всегда стоит человек, в контексте торжества, отдыха или путешествия.

Поскольку фотография — уникальный источник информации, необходимо привести хотя бы один визуальный пример. Рассмотрим фотографии из путешествия 2013 г., которые были размещены в социальной сети девушкой 22 лет, работающей в сфере рекламы и получившей высшее гуманитарное образование. Мы видим один и тот же сюжет, но по-разному представленный: Эйфелева башня в профиль, с немного обрезанным шпилем (рис. 1); художественное изображение Эйфелевой башни (под углом) (рис. 2); монтажная фотография, на который автор «держит» Эйфелеву башню за шпиль (рис. 3); портретная фотография на фоне ночной Эйфелевой башни (рис. 4)*.

На всех четырех фотографиях автор сделал акцент именно на Эйфелевой башне, символе Парижа. По принципу монтажности С.М. Эйзенштейна фотография 1 — это предельно не монтажная фотография, несмотря на голубое небо, мост и т. д. Это само изображение, если сравнить его с остальными работами автора. Фотография 2 имеет такой же смысл и практически такое же настроение, как и фотография 1, за одним исключением — объектив фотоаппарата несколько повернут, за счет чего мы видим Эйфелеву башню не в привычном для туриста ракурсе. Сравнивая между собой фотографии 1 и фотографию 2, можно сказать, что образ башни создается на первой фотографии, тогда как более монтажна — вторая. Фотография 3 — квинтэссенция типичных сюжетов любительских фотографий туристов в Париже: художественность построения изображения, ночной город и его главная достопримечательность. Словами С.М. Эйзенштейна, это есть ни что иное, как «сопоставление подобных определяющих крупных планов, сочетаясь, они рождает образ содержания игры, в отличие от изображения этого содержания» [4, с. 166].

Фотография 4 вызывает интерес зрителя за счет присутствия на ней человека, автора всех остальных изображений. Благодаря индивидуальной оценочной системе, которая инкорпорирована в социальные сети, нам доступно зафиксировать мнение друзей автора и их отношение к фотографиям. Первая фотография получила 0 оценок, вторая — 1, третья — 13 и четвертая — 18. Очевидно, что интереснее смотреть не просто на Эйфелеву башню, а на новое художественное изображение всем известного символа города или же на своего друга на фоне башни. Неперсонализированные фотографии очень похожи на открытки, они, как правило, не вызывают эмоций, кро-

* Фотографии предоставлены автором статьи.



Рис. 1



Рис. 2

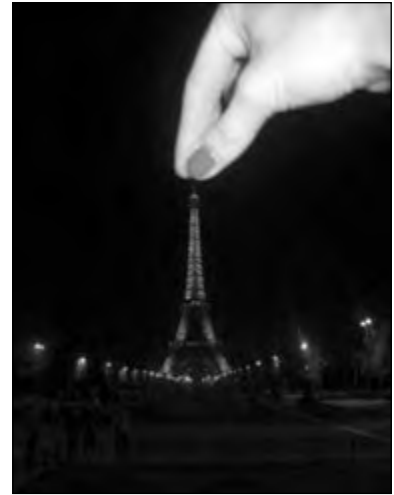


Рис. 3

ме как восхищение красотой. Это простое изображение с отсутствием монтажного листа, используя дискурс С.М. Эйзенштейна. Безусловно, есть большое количество красивых пейзажей, необычных мест, но, смотря на фотографию человека, зритель испытывает куда более разнообразную гамму чувств, чем просто восхищение красотой и композицией фотографии.

На фотографии 3 зритель видит в первую очередь своего друга в обстановке ночного Парижа, нежели красивый пейзаж с культурной достопримечательностью. «...Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение» [4, с. 158], как мы уже рассматривали эту поразительную схему ранее. То же происходит и с фотографией 4: это не отдельно Эйфелева башня и не отдельно человек, а новый продукт, который интересен зрителю. Таким образом, выражаясь теоретическим научным языком С.М. Эйзенштейна, происходит «ослабление интереса к самому содержанию кусков, смешав исследовательскую заинтересованность...» [4, с. 158]. Зритель видит не разрозненную картину с Эйфелевой башней, ночным Парижем и другом, а общую атмосферу снимка. У каждого свой процесс восприятия информации с изображения: кто-то вначале обратит внимание на задний план и горящие уличные фонари, кто-то будет смотреть только на привлекательное лицо молодой девушки. Но так или иначе зрителем воспринимается целостная картина с многоплановостью и красивым монтажным листом.

Важен вопрос демонстрации любительской фотографии, поскольку без зрителя снимок практически не имеет значения. В связи с этим логика рассуждений С.М. Эйзенштейна хорошо накладывается на мысли зарубежного теоретика фотографии Р. Барта, который рассматривает фотографию с трех различных точек зрения [1].

1. Со стороны источника или отправителя фотографии, Оператора (Operator).

2. Со стороны среды получателей, Спектатора (Spectator).

3. Со стороны сообщения фотографии, Спектрума (Spectrum).

Рассматривая фотографическое изображение, он трактует его как сообщение, т. е. акт коммуникации. Этот необычный акт коммуникации, субъект-объектный, не так прост, как кажется на первый взгляд. Здесь происходит опосредованная субъект-субъектная коммуникация автора со зрителем посредством фотографии.

Кроме анализа коммуникации, Р. Барт выделяет два ключевых вида сообщения: денотативное и коннотативное. Если первый вид представляет собой аналог реальности, то второй является производным от способа понимания, принятого в обществе. Таким образом, коннотация является наложением вторичного смысла на фотографическое сообщение. Такого результата можно достигнуть как за счет монтажа, цифровой обработки, так и определенной позой человека на фотографии, которую выбирает сам фотограф. Именно об этом говорит С.М. Эйзенштейн в работе «Монтаж», обозначая при этом денотативную составляющую фотографии — изображением, а коннотативное — образом.

Возвращаясь к процессу показа фотографий, сделаем акцент на зрителе, как его называет С.М. Эйзенштейн. «...Зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только не поработается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом так, как сливается индивидуальность великого актера с индивидуальностью великого драматурга в создании классического сценического образа. Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором...» [4, с. 171]. Получается, что зритель, пока смотрит фотографии, проходит тот же самый путь, которым прошел автор, создавая образы. Его впечатления и эмоции — сугубо

субъективные чувства, но за счет того, что до этого автор обозначил определенные рамки, как правило, восприятие совпадает. Вероятно, из-за этого созидательного процесса и возникают критические заметки, недовольство или непонимание предметов культуры: когда зритель «пошел» не тем путем, как планировал и сделал это автор произведения.

Проблема монтажности и монтажного изображения применима практически к любому аспекту нашей повседневной жизни. С.М. Эйзенштейн отлично показал, как можно разложить на отдельные кадры и стихотворения В.В. Маяковского, и отрывок из романа «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. «В зрительных ли, в звуковых или в звукозрительных сочетаниях, в создании ли образа, ситуации или в «магическом» воплощении перед нами образа действующего лица — у Пушкина или у Маяковского — везде одинаково наличествует все тот же метод монтажа» [4, с. 188].

Получается, что основная задача принципа монтажности заключается не только в художественном изображении и красивом преподнесении мысли или сценария, но и в необходимости «...зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора, передать с “той силой физической ощутимости”, с какой они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения» [4, с. 171]. Передать благодаря именно таким инструментальным приемам, как изображение крупным планом, многоплановость или же, напротив, использовать рассеянное внимание зрителя.

Любительская фотография — достаточно специфическая и узкая сфера для научного изучения, но, несмотря на трудность в операционализации понятия и большое количество дискуссионных моментов, интерес у научного сообщества к визуальной социологии и культуре повседневности растет. Фотография в общем понимании — область, близкая кинематографу и работам С.М. Эйзенштейна. Поразительно, что более «старшей» фотографии все еще есть, что позаимствовать у «молодого» кинематографа.

В данной работе была рассмотрена теория классика на примере современных любительских фотографий. В качестве основной мысли для вывода приведем слова С.М. Эйзенштейна, что «...этап, подобный тому, который я описываю выше, неизбежно существует на путях



Рис. 4

формирования и усиления эмоций, будь то в жизни, будь то в технике творческого процесса» [4, с. 176].

Отметим, что любые сюжеты любительских фотографий подчиняются принципу монтажности, описанному С.М. Эйзенштейном. Всякий раз, когда зритель берет фотографию, он оценивает не только красивое изображение, но и то, что в целом показано на снимке: передние и задние планы, природу и людей и т. д. У него могут возникать разные эмоции, нередко противоречащие замыслу автора, но тем не менее, он заново «проходит» путь, намеченный автором фотографии. В том числе и за счет данного момента все еще существует коммуникация при демонстрации любительских фотографий.

Ключевым нововведением и основной мыслью работы «Монтаж» С.М. Эйзенштейна была мысль о том, что монтаж можно понимать не только в узком кинематографическом инструментальном принци-

пе, но и в более широком, применимом практически к любой сфере нашей повседневной жизни. Монтаж — это, скорее, принцип восприятия мира и действительности, а также принцип конструирования реальности, а не просто «склеивание кадров».

Наконец, если взглянуть на данную статью в целом, то она также была написана по принципу монтажности С.М. Эйзенштейна: есть отдельные независимые смысловые части, есть общая тема, которой каждая из них по-своему подчинена. И в результате есть публикация, которая совмещает в себе все эти черты и сама по себе является примером принципа монтажного изложения С.М. Эйзенштейна.

Список источников

1. Барт Р. Camera lucida [Текст] : комментарий к фотографии / Ролан Барт ; [пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина]. — М. : Ad Marginem, 2011. — 267 с.
2. Бойцова О.Ю. Структура фотографического сообщения (на примере любительской фотографии) // Русская антропологическая школа. Труды. — 2005. — Вып. 3. — С. 409—415.
3. Фотография любительская и профессиональная [Электронный ресурс] // Информационный портал о фототехнике. — URL: <http://www.fotokomok.ru/fotografiya-lyubitelskaya-i-professionalnaya/> (дата обращения: 03.04.2015).
4. Эйзенштейн С.М. Монтаж (1938) / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения : в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 156—188.

УДК 749.1:069.013
ББК 37.134.1л611

УГЛЕВА Н.В.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ МЕБЕЛИ

Государственный Музей мебели был создан в Москве в 1919 году. Его основой стала коллекция мебели В.О. Гиршмана, а местом размещения — особняк того же владельца. Весной 1920 г. Музей был переведен в Александринский дворец. Собрание постоянно пополнялось и к 1927 г. насчитывало около 3 тыс. экспонатов XV—XX веков. Здесь были представлены предметы, поступившие из московских и подмосковных дворцов, усадеб и квартир; кроме изделий столичных мебельных мастерских в большом количестве были представлены работы усадебных мастеров. Созданный таким образом Музей был уникальным, первым в стране специальным монособранием, в котором мебель позиционировалась как объект искусства. Весной 1927 г. Музей мебели был расформирован.

Ключевые слова: Государственный Музей мебели, А.И. Батенин, мебельное искусство, Александринский дворец, организация музея, мебель русского производства, иностранная мебель, музей художественного профиля, экспозиция.

Государственный Музей мебели был образован в Москве в 1919 году. Его возникновение можно охарактеризовать как закономерность, с одной стороны, с другой — объяснить благоприятным стечением обстоятельств. Так, будущий директор Музея А.И. Батенин писал: «Фактом своего существования Музей Мебели целиком обязан революции, давшей возможность сконцентрировать в одном месте музейную мебель Москвы» [1, с. 3]. Вероятно, это — наиболее точная формулировка предпосылок создания Музея, т. к. именно совокупность всех революционных преобразований создала почву для его возникновения.

В России до 1917 г. не было организации, объединяющей музеи страны, и в первые дни после революции новому правительству необходимо было разработать и внедрить эффективную систему и законодательство по сохранению культурного наследия. Это наследие заключалось не только в уже музеефицированных памятниках, а главным образом в национализированном имуществе состоятельной части населения страны. Так, уже в ноябре 1917 г. была создана Государственная комиссия по просвещению, а вслед за ней Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос), который стал исполнительным органом Государственной комиссии.

В мае 1918 г. создается музейный отдел (отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса), в задачу которого, по словам И.Э. Грабаря, входило «...найти способ создать условия, благоприятные для процветания русских музеев, заботиться о принятии мер к охране памятников искусства и старины, разработать основные типы музеев, объединить деятельность отдельных музеев, разработать основы Государственной музейной политики и провести все эти планы в жизнь». А также «...имеет целью создание Национального музейного фонда, который бы дал возможность приобретать отдельные произведения в соответствии с интересом каждого музея, чтобы прекратить конкуренцию между музеями, привести в порядок все музейное дело республики». Кроме того, «...имеет в виду создание музеев: восточного искусства, новейшего искусства, музея скульптуры и ряда

музеев провинций и поддержку всем уже существующим музеям...» [5].

Среди сотрудников созданного музейного отдела оказался 23-летний Алексей (Александр, по ряду документов) Иванович Батенин. Происходящий из московской мещанской семьи, он получил профессию художника в Строгановском училище и был вольнослушателем Московского архитектурного института. Его можно отнести к той группе специалистов, для которых, по словам видного искусствоведа В.А. Верещагина, «...вопросы искусства парят над политической рознью» [3]. В составе комиссии А.И. Батенин оказался в доме известного русского банкира и мецената В.О. Гиршмана, куда по распоряжению А.В. Луначарского была направлена группа специалистов для составления экспертного заключения об антикварной коллекции и постановке ее на государственный учет.

Весной 1919 г. семья Гиршмана покинула Россию, оставив, в том числе, дом в Москве со всей обстановкой. Опасаясь разграбления, А.М. Горький, бывавший в этом доме, писал А.В. Луначарскому: «Коллекция старинной мебели Гиршмана — Мясницкий проезд, 6 — угрожает опасность... Коллекция высокой художественной и материальной ценности» [2, с. 205].

Кроме предметов русского мебельного искусства, в собрание входили и европейские образцы XVI—XVIII веков. Общее количество экспонатов составляло 373 единицы. В своем итоговом сообщении по результату осмотра коллекции Гиршмана А.И. Батенин считает необходимым на ее основе создать Музей мебели: «Прекрасные коллекции мебели, принадлежавшие В.О. Гиршману, являются началом такового Музея; необходимо в срочном порядке разобрать ее по эпохам, расположив в том же помещении так как перевод ее в другое место может сильно отразиться на ее сохранности... В идеальной форме таковой музей должен иллюстрировать собою всю историю русской мебели, что пока за отсутствием достаточно собранного материала осуществимо лишь постепенно. Таким образом, сейчас следует приступить к подбору материала по эпохам полнее сохранившимся. Предположительно с эпохи Петра I до половины XIX века» [6, л. 19].

В 1919 г. под контролем отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса начался процесс создания Музея мебели. В его организации необходимо отметить большую роль А.И. Батенина, назначенного в 1919 г. директором. Благодаря энергичным действиям, высокопрофессиональной оценке представленного собрания, убедительным настояниям, изложенным в различных докладных записках об уникальности идеи музеефикации мебели, инициатива Батенина получила свое воплощение. Так, осенью 1919 г. экспозиция Музея мебели расположилась в особняке Гиршмана. Экспозиция, систематизированная по периодам правления русских императоров, занимала второй этаж, при этом эпоха Александра I размещалась в трех залах, Николая I — в двух, времени от Петра I до Павла I, как и иностранному разделу, было отведено всего лишь по одному залу.

Подобное выставление музейного материала было связано с его изначальным количеством и продиктовано планировкой и размерами помещений особняка, предназначенного для жилого использования. Возможно, что при организации экспозиции были частично сохранены интерьеры. Это предположение связано с особенностями экспонирования мебели как габаритных предметов. Без специального оборудования и в непригодных местах для создания стилистической систематизации наиболее удобной формой презентации является комплексный интерьерный показ, что было логично при наличии уже сложившихся композиций, созданных прежними хозяевами особняка.

Одновременно с открытием Музея осенью 1919 г. его собрание начало быстро разрастаться за счет поступления предметов из других национализированных коллекций, а также из учреждений, приспособляемых для использования в других целях и требующих освобождения помещений. Подтверждением тому может послужить обращение в Музей мебели от 10 ноября 1919 г. о принятии в фонд ряда предметов с Центрального склада учебных пособий, где «находится мебель бывшей фабрики Балакирева из которой имеются заграничные модели и изготовленные комплекты художественной мебели. Принимая во внимание, что часть из указанной мебели имеют большую художественную ценность, как по изяществу исполнения, так и по выдержке стиля, что такие вещи должны быть общенародным достоянием и помещены на публичной выставке» [6, л. 129].

Особняк Гиршмана вскоре становится тесен для экспонатов и неудобен для посетителей. Кроме того, его часть была занята транспортным отделом Всероссийской чрезвычайной комиссии (ВЧК), из-за чего регулярно возникали конфликтные ситуации, вынуждающие директора

обращаться в различные инстанции за поддержкой в охране Музея и перемещении его. В Отделе письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ) находится черновик письма А.И. Батенина, адресованного в Кремль, наркомам В.И. Ленину, А.В. Луначарскому, В.Д. Бонч-Бруевичу, Л.Б. Каменеву и Л.Д. Троцкому с описанием конфликтных ситуаций и просьбой о помощи в переезде Музея мебели во дворец Нескучного сада, выбранный к тому времени как наиболее подходящий для его размещения: «Транспортный отдел В.Ч.К. получив согласие музейного отдела Наркомпроса на занятие помещения Музея мебели (Мясницкий проезд, д. 6), явочным порядком выкинул ценнейшей коллекции старинной мебели в сарай и во двор сильно повредив народное музейное достояние. Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса не имел чрезвычайных мер для борьбы с разрушением предметов искусства, некультурным нарушением народного музейного строительства и грубым отношением к музейным работникам со стороны Т.О.В.Ч.К. выражает категорический протест против происшедшего и просит Вас, Народный Комиссар, оградить народное музейное строительство от *подобных прецедентов (зачеркнуто)*, работников от самоуправства должностных лиц Т.О.В.Ч.К., а также просит предоставить в распоряжение отдела необходимый транспорт и принадлежности для должной, осторожной и скорейшей перевозки означенных коллекций во дворец Нескучного



Александринский дворец в Нескучном саду
(фото 1924—1925)

сада для реставрации и опубликования» [6, л. 26]. Таким образом, вышеизложенным обозначены основные предпосылки для перемещения Музея в другое помещение.

Весной 1920 г. Музей мебели переезжает в трехэтажный (два этажа с полуподвалом) Александринский дворец в Нескучном саду общей площадью около 3 тыс. кв. метров. В новом здании отсутствовало электричество, отопление

производилось голландскими печами. Тем не менее, просторные дворцовые помещения оказались более подходящими для приема большого числа посетителей и для размещения экспонатов, количество которых к тому времени значительно увеличилось: в это время в фонды Музея наряду с обстановкой Александринского дворца поступили частные собрания антиквариата Боткиных, Гагариных, Харитоненко, Щербаковых и др. Первоначальное нахождение Музея мебели в особняке Гиршмана было кратковременным (осень 1919 г. — весна 1920 г.), поэтому постоянным местом расположения Музея следует считать Александринский дворец.

В экспозиции Музея мебели было выделено три части. Первая — производственный отдел, вторая и третья — собрания русской и иностранной мебели. В производственном отделе экспонаты рассматривались вне развития стилей и без определения места производства. Здесь внимание зрителя было привлечено к особенностям и системе развития конструкции. Как писал А.И. Батенин в каталоге Музея, «По научной программе Производственного отдела, мебель всех времен и народов изучалась в нем на анализе основных конструктивных типов путем подразделения по ее жизненному назначению: на мебель для сидения, для сна, для кладки и пр. По этому же принципу систематизируется иконографический материал и составляется масштабная, геометрическая, проекционная карточка, на синтезе которой эволюция конструкций того или иного типа мебели, а равно и эволюция форм целых предметов и отдельных частей, а также эволюция техники, приемов мастерства и производства и пр. и пр. должны выявиться в такой мере, чтобы облегчить композиционное решение любой проблемы новой мебельной формы для современности» [1, с. 6].

Подобный подход был важен не только с точки зрения опыта для последующего воплощения в современном мебельном производстве. Знание технологических особенностей теснейшим образом связано с формообразованием предмета, а значит и с его стилистической принадлежностью. Развитие этой темы продолжалось в русском и иностранном отделах, где памятники демонстрировались в хронологическом порядке с подразделением на региональные группы, где, по замыслу директора Музея, «можно по эпохам и отдельным национальностям видеть весь процесс и постепенное развитие эволюции форм и техники производства» [8, л. 17].

В русском отделе яркое отражение получила мебель первой четверти XIX в., а также периода 1825—1855 годов. В иностранном — английская мебель конца XVII в. и XVIII в., являющаяся «наиболее ценным материалом, равного которому нет ни в одном Музее С.С.С.Р.». Французская мебель была представлена недостаточным количеством предметов, что предполагалось восполнить в первую очередь [8, л. 17].

Основная экспозиция организовывалась по принципу долгосрочных выставок с возможностью внесения изменений. Этот новаторский шаг, с точки зрения представления о классическом музейном пространстве, был обусловлен, с одной стороны, желанием привлечь посети-

телей, с другой — энтузиазмом директора А.И. Батенина, стремящегося постоянно пополнять коллекцию и демонстрировать максимальное число экспонатов, раскрывать с помощью различных методов историю мебельного искусства. Так, первоначально были представлены стулья и кресла, на примере которых демонстрировались простейшие и сложные конструктивные типы. На отсутствующие в собрании образцы, имевшие принципиально важное значение для понимания некоторых особенностей, в каталоге Музея были приведены ссылки на источники публикаций, посвященных этим предметам. Так, говоря о трех- и четырехножном типе стула, известном со времен древнего Египта, указывалось немецкое издание, а для наглядного примера приводился «германский» стул XVII века. Экспликация о ножницеобразном профильном типе стула также содержала информацию о немецкой публикации. В качестве аналога представлялся французский стул XV в. и перечислялся ряд аналогичных предметов с инвентарными номерами, находящихся в последующих залах.

Экспозиция по истории мебели была продолжением и базовой составляющей производственного отдела. Здесь наглядно демонстрировались технические приемы мебельного искусства и формы русской и иностранной мебели XIV—XIX веков. Со 2 по 11 и с 22 по 32 залы размещался русский отдел со стиливым делением по эпохам. Залы 12—21 — представляли Средние века, итальянскую мебель XV—XVIII вв., немецкую и английскую XVII—XVIII вв., французскую мебель конца XVIII века.

Тезисно концепция построения экспозиции была изложена директором Музея А.И. Батениным: «В 1919 образован из коллекции Гиршман. В 1920 г. начат был устройством в Александринском дворце Нескучного Сада и к 1.5.21 г. открыт для публики. Музей мебели объединил 1) коллекцию Гиршмана, 2) часть мебелировки Александринского дворца, 3) часть имущества б. Конюшенного музея в Ленинграде. Переустройство экспозиции зал Музея в 1923—4 г. Открытие иностранного отдела 14.7.27 г. Видоизменение и переработка Производственного отдела 14.7.24 г. 3 отдела: 1) Производственный, 2) русский, 3) иностранный и подсобная библиотека» [8, л. 1].

Характеризуя экспозиционную среду Музея мебели, следует отметить, что его интерьеры имели анфиладную систему, обусловленную планировкой Александринского дворца, которую было легко приспособить для демонстрации имеющихся экспонатов. Кроме тематического показа, помещения оказались удобными и для размещения памятников в «живом» интерьере дворцовой обстановки. Здесь можно было продемонстрировать органичность стиливого единства определенной эпохи.

Экспозиционное пространство, не включавшее специальное оборудование в виде подиумов и витрин, судя по фотографиям Музея, не было перенасыщено памятниками, несмотря на их значительное количество в запасниках. Лаконичность в построении основных концептуальных направлений отличалась логикой и легкостью восприятия представленного материала. Отсутствие специального оборудования сказывалось, главным

образом, на сохранности предметов. Кроме того, оно было необходимо и для визуального выделения значковых объектов, особенно в цокольном этаже, где низкие архаичные сводчатые потолки нарушали органичность восприятия мебели XIX века.

Коллекция Музея мебели была сформирована по историко-хронологическому принципу. Здесь были представлены памятники стилевого искусства, выполненные в России и ряде европейских стран в XV—XIX веках. Внутри каждой региональной группы экспонаты выстраивались в хронологическом порядке, отображая таким образом различные стилистические направления. Насчитывая к 1927 г. около 3 тыс. экспонатов, собрание Музея мебели демонстрировало как типологию русского мебельного производства, так и избранные европейские образцы.

Еще один немаловажный аспект, наложивший значительный отпечаток на характер собрания Музея мебели — формирование его в московском регионе.

По сохранившейся документации можно сделать выводы об уровне учетной работы, проводившейся в Музее мебели. **Учет** экспонатов Музея велся в инвентарной книге, заверенной подписью заместителя заведующего музейным отделом Наркомпроса и печатью. В указанной инвентарной книге имелись следующие графы: инвентарный № Музея мебели, инвентарный № музейного фонда, № негатива, № зала музея, наименование предмета, эпоха, материал, отделка, сохранность, дата и источник поступления предмета в Музей, примечания [8, л. 16]. В 1925—1926 гг. планировалось получение новых инвентарных книг, где «будет больше уделено места каждому предмету, больше данных и материалов, касающихся истории, стиля, техники каждой описываемой вещи; будет достигнута полная индивидуализация каждого художественного памятника. Число инвентарных №№ художественного имущества на 1/X 1925 г. во всем Музее 3 069... из них в экспозиции находятся: в Производственном отделе — 40 экспонатов, в Русском — 1 139, в Иностранном — 238. Численность памятников на 1/X 1926 г. достигает 3 165 экземпляров, а в экспозиции происходят изменения в сторону уменьшения в Русском отделе на 13 предметов, увеличивается Иностранный отдел на 8 предметов, Производственный отдел остается без изменений» [8, л. 16—16 об.].

Для работы с собранием были созданы две научные картотеки. Одна из них составлена по принципу систематизации предметов по назначению, другая — по местам хранения в экспозиционных залах [8, л. 20]. Кроме не сохранившихся инвентарных книг, ссылки на которые имеются в отчетах, велись научные картотеки. Среди документов ОПИ ГИМ хранится регистрационная карточка на один из предметов Музея мебели. Она представляет собой типовой образец этого вида учетной документации. Ее рукописная часть говорит о высоком научном уровне специалиста, заполнившего ее, о глубоких знаниях в области истории мебельного искусства, особенностях техники исполнения конструкции и декора.

В планах Музея одной из важнейших задач было **комплектование** коллекции, в составе которой имелись

значительные пробелы. Для пополнения фондов намечались следующие действия:

1. Организация экспедиций на русский Север, в Вятку, Хохлому, Нижний Новгород, Углич, Рязань, Тверь, Верею, Нижний Тагил, Свердловск;

2. Получение экспонатов из музеев Подмоскovie и провинции (Углич, Верея, Калуга, Рязань, Нижний Тагил, Свердловск);

3. Получение памятников из расформированных музеев (например, из бывшего музея барона Штиглица в Петербурге);

4. Участие в торгах, аукционах.

Из сохранившихся документов видно, что экспедиционная деятельность осталась нереализованной из-за нехватки средств. Также нет утвердительных документов о поступлении мебели из провинции. Наиболее активная деятельность по пополнению фондов велась через музейный отдел Главнауки. Это подтверждается ответом на телефонограмму от 10 августа 1925 года. В ней музейный отдел извещается о поступлении в Музей мебели 304 памятников из Военно-исторического музея, Оружейной палаты, Клуба Ленинской библиотеки, Мамоновой дачи, бывшей Голицинской больницы, Музейного фонда и т. д., «из коих наибольший интерес имеет мебель XVIII в. и бронза раб. П.Ф. Томира.» [8, л. 20]. Таким образом, за восемь лет существования собрание Музея выросло от 370 (особняк Гиршмана) до 3 200 (Александринский дворец) памятников.

Наряду с комплектованием мебельной коллекции собиралась специальная литература по истории интерьера и мебельного искусства как на русском, так и на иностранных языках. В 1925—1926 гг. библиотека Музея пополнилась 90 томами [8, л. 20].

В области **культурно-просветительной деятельности** кроме экскурсий по экспозиции планировалось проведение бесплатных циклов лекций для мастеров-деревообрабочников по истории, теории и практике мебельного дела с выездом в рабочие районы. Музей мебели был рассчитан на значительный поток посетителей. Так, в 1925—1926 гг. Музей посетили около 10 тыс. экскурсантов [8, л. 20—20 об.], а в 1926—1927 гг. предполагалось принять еще 10 тыс. человек, провести 1 250 экскурсий, открыть 3 выставки, рассчитанные на 500 посетителей каждая [8, л. 89]. Проводились и выездные лекции в черте Москвы, посвященные истории мебельного искусства и перспективам развития мебельного производства.

Для научного изучения и популяризации собрания сотрудниками велась обширная работа. Она выражалась в подготовке каталогов, монографий видных искусствоведов по истории русского и европейского мебельного искусства, издании научных и переводных работ, альбома фотографий, руководства по стандартам мебели, специальной литературы по меблировке рабочих жилищ. Для привлечения посетителей в планах на финансирование учитывалось издание рекламных афиш, а также объявлений, которые предполагалось расклеивать в трамваях, маршруты которых проходили недалеко от Нескучного сада [8, л. 9].

Особая новаторская позиция музейной работы — **функционирование производственного отдела**. Среди основных задач Музея — разработка новых моделей мебели. На базе его производственного отдела, по мнению А.И. Батенина, возможно «разрешить такой актуальный вопрос, как меблирование рабочего и крестьянского поселкового жилищного строительства выработкой моделей стандартных типов простейшей, удобной, дешевой и красивой мебели». Для выполнения этой задачи в течение года планировался пересмотр экспозиции производственного отдела, осуществление переводов иностранных изданий, активизация работы с вузами и представителями промышленности, устройство конкурсов и выставок, а также издание чертежей стандартной мебели [8, л. 1].

Финансирование Музея мебели обеспечивалось из государственного бюджета и на спецсредства, которые складывались из дохода от входной платы, проведения экскурсий, продажи каталогов, использования в различных изданиях фотонегативов и фотографий с изображениями предметов из музейного собрания, от продажи хозяйственного инвентаря, получения страховой стоимости за ущерб, нанесенный экспонатам во время кино-съемки и квартплаты от частных жильцов. Так, из Отчета за 1925—1926 гг. следует, что по этой статье дохода было получено 6 096 руб. 56 коп., что представляет более половины суммы, получаемой из госбюджета, составившей 11 668 руб. 75 коп. [8, л. 1].

Музей мебели наряду с Оружейной палатой, Музеем фарфора и Музеем игрушки являлся филиалом Объединенного музея декоративного искусства в Москве и подчинялся его Правлению и Ученому совету [8, л. 1]. Исходя из Устава, эта группа музеев представляла собой научно-просветительные учреждения, осуществляющие «систематическое выявление процессов и развития декоративного искусства во всех отраслях производства путем собирания, хранения, изучения, систематизации, экспозиции и популяризации декоративного искусства в целях повышения художественного уровня производственно-художественной культуры С.С.С.Р.» [8, л. 1].

Тем не менее, в ответе на телефонограмму музейного отдела Главнауки 13 октября 1925 г. Музей мебели позиционирует себя как художественно-производственный музей, в задачу которого входит «1) повышение художественного качества продукции мебельной промышленности С.С.С.Р., 2) проработки научных обоснований конструирования современной мебели, 3) повышение квалификации производителей, работающих в мебельной промышленности, 4) культурно-просветительную работу» [8, л. 3]. Таким образом, традиционная просветительная функция Музея, по замыслу его руководства, находится на последнем месте, в то время как прикладные функции декларируются в первую очередь. Именно этим объясняется доминирование производственного отдела над исторической частью экспозиции.

Однако, анализируя изученный материал, по нашему мнению, Музей мебели относится к типу государственного музея **художественного профиля**, так как главная со-

ставляющая его фондов — коллекция художественной стилиевой мебели, которая была дополнена собранием бронзы, осветительных приборов, текстиля и т. д. Созданный таким образом Музей мебели являлся уникальным, так как был первым в стране специальным монособранием. Безусловно, в этот же период были созданы и другие музеев, такие как Музей фарфора, Музей игрушки. Тем не менее, эти отрасли декоративного искусства уже были включены в исторически сложившуюся зону коллекционирования. Мебель же, невзирая на ее антикварную ценность, традиционно оставалась в утилитарной зоне. Так, до настоящего времени во многих музеях фондовые предметы мебели являются частью обстановки рабочих комнат сотрудников и администрации. При этом подобный опыт не распространяется на собрания стекла, фарфора, драгоценных материалов и т. д.

Следует отметить, что мебель как объект искусства не подвергалась прежде подробному комплексному исследованию. Наличие производственного отдела на базе систематического собрания открывало новые возможности, формируя прикладной характер музейной деятельности, связанный с инициацией производства и подготовкой квалифицированных кадров для него.

Первоначальной концепцией Музея мебели было сохранение мебели, поступившей из всех реквизируемых крупных частных собраний Москвы. Дальнейшее свое развитие он получил в процессе формирования экспозиции и подразделения ее на историческую часть и производственный отдел. Так впервые был создан предметный ряд, который демонстрировал русскую мебель с начала XVIII по начало XX в. и европейские образцы XV—XIX вв. (Италия, Нидерланды, Англия, Германия, Франция). На сопоставлении двух разделов, русского и иностранного, предполагалось выявить национальные особенности, сходство и различие в разработке различных стилиевых направлений как в области декоративного решения, так и в области технических приемов и средств выразительности. Производственный отдел суммировал и позволял изучить «мебель всех времен и народов <...> на анализе основных конструктивных типов путем подразделения по жизненному назначению по группам: на мебель для сиденья, для сна, для кладки и пр.» [8, л. 3].

Разработанная методика экспонирования являлась исчерпывающей для знакомства как с историей мебельного искусства, так и производственной его частью. Сопровождение экспонатов живописью, фарфором, бронзой привносило дополнительную аргументацию стилистического проявления, выявляло характерные элементы и возможности их использования в различных материалах. Подобный комплексный подход в преподнесении памятников кроме всего облегчал зрительное восприятие и создавал органичную среду с экспозиционным пространством интерьеров дворца. Таким образом был достигнут эффект симбиоза, когда музейный интерьер, «составляя собственно суть архитектурного сооружения, должно рассматриваться как гармонически целостная среда, пред-

полагающая определенный эффект эмоционального воздействия» [4, с. 3].

Весной 1927 г. по решению Совета народных комиссаров начинается ликвидация Музея мебели, окончившаяся летом, что подтверждается Постановлением Совнаркома от 02 июля 1927 года [7, л. 5]. В означенный период его фонды распределяются в соответствии с представленными запросами: в Исторический музей, в Оружейную палату, в Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, в Музей архитектуры. Порядка 300 предметов было передано в Общество старых большевиков, в Малый театр, некоторая часть продана или выдана сотрудникам музеев и Главнауки во временное пользование.

Подводя итог, необходимо отметить, что коллекция Музея мебели была сформирована по историко-хронологическому принципу. Она демонстрировала типологию стиливого русского мебельного искусства и избранные европейские образцы XV—XX веков. Здесь были представлены предметы, поступившие из московских и подмосковных дворцов, усадеб и квартир, где кроме изделий столичных мебельных мастерских в большом количестве были представлены работы усадебных мастеров.

Кроме того, необходимо отметить значение изданного в 1925 г. А.И. Батениным иллюстрированного каталога Музея [1]. Он явился своеобразным итогом проделанной

работы по созданию Музея мебели. Это касалось как экспозиционной, так и научной практики. Являясь, по сути, путеводителем, он содержит значительное количество информации, касающейся структуры экспозиции, атрибуции памятников и истории развития мебельного искусства в целом.

Созданный Музей мебели являлся уникальным, так как являлся первым в стране специальным монособранием, в котором мебель была представлена как объект искусства.

Список источников

1. Батенин А. Государственный музей мебели. Иллюстрированный каталог / сост. А. Батенин. — М., 1925. — 112 с.
2. Зенц Е.М. История одной коллекции // Вопросы истории. — 1968. — № 7. — С. 205—206.
3. Ленинградский государственный архив литературы и искусства (ЛГАЛИ). Ф. 36. Оп. 2. Д. 3. Л. 61—85.
4. Новикова Е.Б. Интерьер общественных зданий : художественные проблемы / Е.Б. Новикова. — М., 1984. — 272 с.
5. Отдел письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ). Ф. 54. Д. 23. Л. 290.
6. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 236.
7. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 519.
8. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 804.

УДК 271.22(47-25)-523.4
ББК 86.372.24-647л611

ГАГАНОВА М.А.

ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА ЛАВРА В КОНТЕКСТЕ «МУЗЕЙНОГО» ВОСПРИЯТИЯ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Статья посвящена малоизученной теме — Троице-Сергиевой лавре как объекту культуры в дореволюционный период в контексте проблемы взаимоотношений церкви и общества. Обобщены и проанализированы примеры музейных подходов к интерпретации и использованию историко-художественного наследия Троице-Сергиевой лавры, формирующих образ национального музея.

Ключевые слова: Троице-Сергиева лавра, церковь и общество, национальный музей, культурное наследие.

Для отечественной музейной мысли, как и для российского общества в целом, исторически является традиционным обращение к идее создания национального музея, демонстрирующего в развитии и многообразии форм весь спектр особенностей государственной, духовной, военной, художественной, бытовой культуры народа. В XIX—XX вв. подобные надежды, проекты и практические усилия научной и музейной общественности связывались с тем или иным значительным историко-культурным объектом, воплощающим в общественном

сознании наиболее выразительные черты национальной традиции. Необходимым условием для создания столь масштабного музея было наличие коллекций, соответствующих своей репрезентативностью его назначению. В разное время в качестве основы построения национального музея видели собрания Оружейной палаты Московского Кремля и Российского исторического музея.

По составу веками собиравшихся коллекций к подобным хранилищам национальной памяти были близки церковные сокровищницы, в первую очередь — ризницы

особенно чтимых храмов и крупнейших монастырей. Хранимые ими произведения искусства, древности и реликвии могли не только проиллюстрировать этапы развития отечественной культуры, но и рассказать о многих фактах гражданской истории. Граф А.С. Уваров по этому поводу замечал: «...к важнейшим отечественным древлехранилищам принадлежат у нас церкви и монастыри с их ризницами и библиотеками... Известно, что древняя Россия с особенным уважением относилась к своим церквам и монастырям... Благодаря этой ревности, мы и теперь встречаем в церквях и монастырях богатейшие и любопытнейшие образцы древнего искусства и художества во всех родах. В них же были найдены и лучшие памятники древней нашей письменности» [12].

В приведенном высказывании читается мысль о главной общественной функции церковных древлехранилищ как кладовых, столетиями собиравших предметные свидетельства национальной культуры. Соответственно, их роль веками укладывалась в рамки накопления и хранения, демонстрационные функции при этом оставались второстепенными. Музей как таковой в парадигме мышления нового времени связывался, прежде всего, с принципами публичности и доступности, обеспечиваемыми и в юридической, и в музейно-практической плоскости. Подобное светское осмысление церковных собраний в условиях дореволюционной России было затруднено в силу преобладавшего конфессионального отношения к церковному наследию как объектам и предметам в основном богослужебного назначения, что существенно ограничивало какое-либо иное их бытование и интерпретацию.

Потребности науки, нарастающая общественная заинтересованность в охране памятников стимулировали интерес к церковным древностям, способствовали введению многих из них в научный оборот. Во второй половине XIX — начале XX в. появляются обстоятельные публикации, посвященные в том числе и составу известных монастырских ризниц. Некоторые из них начинают осуществлять определенные музейные функции в отношении знакомства посетителей с хранимыми ценностями. Вместе с тем проблема ознакомительного и научного доступа церковных и монастырских хранилищ продолжала существовать, и проводить параллели с выработанной практикой музеев в данном случае следует очень осторожно. Однако это имеет смысл в контексте исследования имеющегося «музейного» опыта отечественных церковных сокровищниц, анализа их деятельности с точки зрения осуществления определенных светских научно-познавательных и образовательно-воспитательных функций.

За пределами отдельных древлехранилищ не менее любопытным в данном отношении представляется рассмотрение формирующегося «музейного» облика комплексных объектов церковного наследия — монастырей, в которых ризницы являлись если не главнейшей, то далеко не единственной составляющей общего историко-культурного целого.

Богатый материал для подобного осмысления дает дореволюционное прошлое Троице-Сергиевой лавры, само общеисторическое значение которой предопределило

постепенное формирование отношения к ней как к памятнику «живой» истории, где «минувшее казалось... настоящим», что не могло не закрепиться в зримых (в современной терминологии — протомузейных) чертах ее исторического облика. И если для дореволюционного периода говорить о Лавре напрямую с точки зрения музейной проблематики можно лишь с известной долей условности, то памятниковедческие аспекты темы на данном историческом этапе выражены вполне отчетливо. Этим определяется необходимость комплексного подхода к ее освещению.

Возвращаясь к протомузейной природе церковных сокровищниц, отметим, что как в прошлом, так и в наши дни сохраняется представление о монастырской ризнице как одной из наиболее ранних форм сохранения культурного наследия, предшествовавшей появлению музея. Исследователи связывают с этим и введение особых принципов учета и описания, регламентирующих порядок хранения и расположения предметов в хранилищах [13, с. 117]. Отмечается, что считать ризницы (понимаемые в совокупности зданий с размещенными в них собраниями) зачатками музеефикации преждевременно, так как на ранних этапах отсутствовало осознание историко-культурной ценности самих памятников, побуждающее к их сохранению и музеефицированию [15, с. 369—370].

По отношению к ризничному собранию Троице-Сергиевой лавры утверждение подобного осознания происходило в общих рамках обозначенного выше признания в качестве главенствующей культовой природы церковных древностей, с вытекающими отсюда строго определенными правилами их использования и толкования. Однако и здесь развивающийся историзм мышления с его вниманием к отечественным памятникам в XVIII—XIX вв. сказался в тенденции к реформированию принципов организации и интерпретации древнего хранилища Лавры.

Как показывают исследования последних лет, эти изменения затронули в большей степени учетно-описательную документацию ризничного собрания, чем его предметную организацию. С совершенствованием уровня исторических исследований о Лавре, построенных на широком архивном материале, все более научное наполнение приобретали и периодически обновлявшиеся ризничные описи: с первой половины XIX в. они начинают чаще сопровождаться историческими сведениями о происхождении предметов. Подобная информация использовалась и при маркировке конкретных памятников. Составленная в 1859 г. опись ризницы испытала на себе влияние «Записки для обозрения русских древностей» И.П. Сахарова 1851 г. [10, с. 456—459], а последняя опись монастыря 1908 г., отражая веяния эпохи памятникоохранных инициатив в русском обществе, построена в соответствии с характерным для своего времени системным подходом к описанию церковных памятников [19, с. 29].

Система же внутренней организации ризничной «коллекции» как предметного комплекса отличалась устойчивостью на протяжении полутора столетий. Она сложилась в связи с постройкой нового здания ризницы

в 1782 г. и введением в связи с этим настоятелем Лавры московским митрополитом Платоном (Левшиным) нового порядка размещения хранимых ценностей. Нововведения основывались не на хронологической последовательности, а на материальной оценке вещей, что повлияло на систему расположения предметов в палатах (залах) сообразно степени роскоши «экспонатов». Поскольку наиболее дорогими и роскошными являлись, как правило, вклады царствующих особ, представителей наиболее известных и состоятельных фамилий, они и определяли «экспозиционное лицо» ризничного собрания.

Подобное размещение преследовало и задачу обеспечения лучшей охраны монастырского хранилища, по своему богатству не уступавшего царской казне и Патриаршей ризнице. Таким образом, начало «музейной» интерпретации лаврской сокровищницы с уверенностью можно искать во второй половине XVIII в., связав это с деятельностью митрополита Платона. Претворенная в новой системе организационного оформления определенная «методика» отражала взгляды просвещенного церковного иерарха на то, каким образом должно быть представлено ризничное собрание древней обители. Созданный на основе избранного им метода «экспозиционный комплекс» лаврской ризницы

основывался на принципе сокровищницы, демонстрирующей все богатство первого по значению монастыря России и внимание к нему правящей династии [10, с. 454].

Исключение в подобном подходе делалось только для реликвий (мемориальных предметов), связанных с преп. Сергием и Никоном Радонежскими. Они первенствовали в описаниях монастырской ризницы [4, с. 251—256; 5, с. 35—49] и в «объяснениях», даваемых для ее посетителей. Характерно, что эта традиция соблюдалась не только в отношении соотечественников, знакомых с православными святынями, но и иностранцев [29, р. 33]. Т. Готье вспоминал, что первым представленным ему в лаврской ризнице (которую потрясенный автор сравнил с «христианизированными сокровищами Гаруна Аль-Рашида») «как самое драгоценное» достояние, были скромные облачения и утварь св. Сергия [6, с. 277].

О том, сколь значителен был внешний эффект выстроенного подобным образом презентационного облика ризницы, свидетельствуют воспоминания посетивших ее современников. Большинству их свойственен пафос слов И.М. Долгорукова (1791): «Какое богатство! Какие утвари и вещи бесподобные! Лавра есть единственное место в России, как в этом отношении, так и во многих других» [14, с. 246—247]. XIX век привнес новое ценностное наполнение интерпретации монастырской сокровищницы:

«...многие дни может провести испытующий археолог посреди сих сокровищ, и не выходя из ризницы, написать целую летопись» [16, с. 56—59].

Но есть и высказывания, передающие более конкретное «музейное» восприятие собрания, проникнутые идеей создания «святоотечественного Пантеона», отвечающего мечтам «антиквария-патриота». В данном случае увиденное побуждало к мысленному образно-художественному и пространственно-архитектурному осмыслению (в современном понимании — музейному проектированию) ризницы: «Обнимая взором строения Лавры, я искал места для нового здания, мечтал о полуротонде, в которой до-



Крепостные стены и башни Троице-Сергиевой лавры (фото начала XX в.)

стойно расположилась бы ризница Лавры. Первое место посреди заняла бы выставленная как щит святосмиренная риза Сергия... подле нее деревянные сосуды, посох и прочие предметы, ему принадлежавшие, — все под великолепным балдахином. Вправо и влево обстало бы в полукружии все блистающее богатство: ризы и пелены в шкафах прозрачных несколько вогнутой формы, чтобы они образовали обстание; сосуды, Евангелия, митры на полуколоннах... под стеклянными куполами; кресты и пантегии в лежащих киотах; около этой полуротонды в углах залы великолепные напрестолы под стеклянными чехлами. Но чтобы крашенинная риза Святого не казалась при первом взгляде большим темным пятном среди этого блистательного обнесения, то можно было бы вознести крест патриарха Филофея так, чтобы он, окруженный бриллиантовым сиянием для сего устроенным, сверкал наподобие звезды перед серединою ризы. Все бы это учредить в большом зале; в прочих же комнатах с одинаковым приличием расположить пелены, напрестолы и другие утвари, менее богатые, но важные по времени и именам державных приносителей» [11, с. 36—37]. Остается добавить, что мысль автора этих строк шла дальше: к выбору места на территории Лавры для нового, уже *музейного*, здания и подходов к его архитектурному решению, отвечающих задачам лучшего экспонирования «коллекции».

В первой половине XIX в. предпринимались дальнейшие шаги к организационному оформлению ризницы как предметному комплексу, начинающему выполнять музейные функции. Согласно записке 1840 г. настоятеля Лавры московского митрополита Филарета (Дроздова) регламентировался порядок охраны и посещения хранилища, для осмотра которого допускались, кроме членов царской фамилии, только «самые достойные» люди, известные лаврскому священноначалию [19, с. 26]. В более поздней литературе для паломников можно встретить информацию о режиме посещения ризницы: в перерывах между богослужениями в храмах общее время, в течение которого она была доступна для осмотра, составляло около шести часов [22, с. 7].

Однако, говоря о проблеме доступности «коллекций» ризницы, нельзя пройти мимо слов известного исследователя отечественных древностей В.Т. Георгиевского, подразумевавшего, прежде всего, научный интерес к ее памятникам: «Эта сокровищница русского искусства до сих пор малоизвестна, большинство ее предметов не издано, а теперь, с закрытием ризницы для богомольцев и прекращением обозрений хранящихся здесь утварей, становится вовсе недоступной» [2, с. 10].

В контексте музейно-археологического осмысления лаврских памятников обращает на себя внимание и характерное для середины XIX в. расширение категории древностей ризницы, заслуживающих внимания и включенных в известные публикации и многочисленные описания и путеводители по Лавре XIX — начала XX века. Помимо святынь, реликвий веры, имеющих прямое богослужбное назначение, к числу достопамятностей, хранившихся в ризнице, были отнесены и вклады «нецерковных вещей» не материальной, а, скорее, исторической ценности: кафтан Ивана Грозного, а также мемории военного времени — уздечка коня и пороховница кн. Дм. Пожарского, «налуч, колчан, чушка, чесноковина и пуля 1612 г.» [8, с. 132], «несколько чугунных ядер, бомб, картеч, трубки гранатные, также железные пометные каракули... встарь назывались они Троицким чесноком» [18, с. 76—77].

Выходя за пределы собственно лаврской сокровищницы в поисках элементов «музейного включения», необходимо указать на храмы монастыря, где проявил себя традиционный для практики православной России обычай помещать для обозрения мемориальные реликвии, связанные с почитанием святых и подвижников церкви. В Троицком соборе хранились «за стеклом у раки» с мощами Сергия Радонежского принадлежавшие Преподобному келейные иконы, фелонь, епитрахиль и поручи, аналав от схимы, посох, деревянные ложка и ножик в футляре [7, с. 151—154; 24, с. 10—11]. В Филаретовском приделе Духовской церкви Лавры рядом с погребением митрополита Филарета (Дроздова) находились два шкафа с одеждами, в которых настоятель служил в последние дни жизни [4, с. 204]. В Трапезной церкви лаврского Гефсиманского скита можно было увидеть схимы Сергия Радонежского, Митрофана Воронежского и патриарха Никона [3, с. 54],

а в Преображенской церкви Спасо-Вифанского монастыря — облачения митрополита Платона (Левшина) [22, с. 22—24].

Напрямую с явлением музеефикации в современном понимании в жизни дореволюционной Лавры связаны, прежде всего, события светского характера — эпизоды военной истории монастыря, его участия в общегосударственной жизни, в первую очередь — осада Троицы 1608—1610 годов. О трагедиях и победах тех лет свидетельствовали сохранявшиеся в неизменном виде в Троицком соборе «памятные знаки»: пробитые польскими ядрами икона «Святитель Николай» и южная дверь храма [20, с. 88—89]. Как о военной святыне многочисленные описания говорят об иконе «Явление Богоматери преп. Сергию» XVI в., находившейся над южной алтарной дверью Троицкого собора [24, с. 9—10].

Основной акцент на мемориализации исторических событий государственной жизни, в которых роль монастыря являлась особенно весомой, был сделан в связи с установкой в 1792 г. в центре соборной площади Лавры памятного обелиска «в прославление сея обители и в вечную память великих мужей». Тем самым увековечивалась память о Куликовской победе 1380 г., героической осаде монастыря 1608—1610 гг. и последовавшем изгнании России от «мятежей» Смуты, о двукратном пребывании в стенах обители Петра I во времена стрелецких бунтов. В 1823 г. обелиск получил ограждение из соединенных цепями вкопанных в землю «казенными частями вверх» 17 пушек — хранившихся в Лавре свидетельств ее военного прошлого. Дополнительно еще три пушки были установлены в Святых воротах Лавры [4, с. 171].

Продолжавшийся на протяжении нескольких десятилетий процесс закрепления памяти о важнейших исторических датах, воплотившийся в комплексе памятных знаков, включая и элемент осуществленной в несколько своеобразной форме музеефикации подлинных исторических раритетов (пушек), завершился установкой в июле 1910 г. мемориальных чугунных досок на внешней стороне Святых ворот Лавры [26]. Тексты досок напоминали о событиях «осадного сидения» и одном из его наиболее известных эпизодов — взрыве польского подкопа под монастырские стены. Доски были изготовлены на общественные средства по инициативе Московского отделения Российского военно-исторического общества в ознаменование 300-летнего юбилея снятия польско-литовской осады в январе 1610 года.

С юбилейными торжествами 1910 г. связана и общественная инициатива по устройству в Лавре музея, посвященного военной истории обители, вынесенная на страницы печати. Согласно предложенному замыслу он должен был демонстрировать памятники и материалы, связанные с Куликовской битвой и осадой монастыря в эпоху Смуты: образцы вооружения, модели осадной техники, планы Лавры, рельефную модель осады. Предлагалось включить в собрание и копии живописных полотен русских художников, тематически связанных с этими событиями. Примечательно и предложение о необходимости фактической музеефикации фрагмента

крепостной стены в историческом месте подкопа («восстановить небольшой участок стены на месте подкопа»). По сути, весь монастырский кремль в целом предполагалось преобразовать в мемориальный объект путем установки памятных досок на участках крепостных сооружений (стены, башни, ворота), связанных с определенными, известными по историческим источникам, эпизодами осады [26, с. 158—159].

Любопытно, как подобные планы 1900-х гг. перекликались с высказанными в первой половине XIX в. мыслями по поводу меморирования судьбоносных для России троицких событий путем установки памятников на окружающих монастырь холмах — местах исторических свершений времен Смуты, с предложением и проектов подобных памятников: «Крест и кропило, положенные на меч и знамя... барельеф с изображением действия и надпись: 1612 год сказали бы довольно, знаменуя благодарность потомства» [11, с. 50—51]. Здесь явно дает себя почувствовать стремление включить в культурно-исторический контекст образа Троицы и окружающее ее природное пространство как часть духовно значимой среды памятного места. Не случайны в данном случае и смысловые акценты в упоминаниях о том, что с крепостных стен монастыря просматривается с. Деулино, столь важное в русской истории, а «с верхнего яруса колокольни стоит полюбоваться прекрасною и величественною панорамой, которая простирается до самой Москвы» [17, с. 29]. Открывающиеся виды воспринимались не в малой степени и как исторический ландшафт, наполненный воспоминаниями и ассоциациями.

Остается заключить, что и в XIX, и в начале XX в. эти инициативы остались нереализованными. В 1910 г. проекты военного музея не были поддержаны самой Лаврой, посчитавшей, что данное учреждение, для которого она не располагает необходимыми помещениями, не соответствует задачам монастыря.

Тем не менее, в этот период Троице-Сергиева лавра все ярче играет свою роль важного историко-культурного объекта, сохранившего зримые свидетельства памятных исторических событий, знакомство с которыми было необходимо в воспитательных целях формирования национального самосознания. В канун готовящихся юбилейных торжеств 1911—1913 гг. Лавра была избрана одним из центральных объектов экскурсионного маршрута для учащихся средних учебных заведений, связанного с основным планом праздничных мероприятий государственного уровня. Во время посещения, наряду с поклонением святыням, предусматривался общий обзор монастыря, «осмотр ризницы, содержащей много предметов из эпохи Смутного времени», Троицкого собора «со следами бомбардировки» и крепостной стены [25, с. 31—32].

О программе и характере детского восприятия подобных экскурсий позволяют судить сохранившиеся опубликованные непосредственные впечатления их участников. Как показал опыт, среди осмотренных памятных мест, «тесно связанных с Домом Романовых», наибольшее впечатление на детскую аудиторию произвели Коломенское и Троице-Сергиева лавра. Путешествие в прошлое,

завершаемое на неприступных крепостных стенах Троицы, оставляло в детском воображении воспоминания, принимавшие форму и поэтических строк:

И теперь возвышаются стены,
Так же гордо все башни глядят.
И счастлив тот, кто их понимает,
Чьему сердцу оне говорят! [28, с. 38]

В начале XX в. в качестве объекта историко-культурного интереса полноправно стала рассматриваться и такая часть наследия Лавры, как монастырский некрополь. Эпоха романтизма уже заложила основы для восприятия древних лаврских надгробий как источников «высоких дум, великих воспоминаний» [16, с. 59]. Посетителям Лавры рекомендовалось обратить внимание на могилы одного из руководителей первого ополчения эпохи Смуты П. Ляпунова, защитника Смоленска в 1609—1611 гг. боярина М.Б. Шеина и его правнука, сподвижника Петра I, А.С. Шеина, писателя И.С. Аксакова [23, с. 86].

Но вопрос о предпосылках к «музейному» восприятию Троице-Сергиевой лавры будет не раскрыт, если не остановиться на теме сохранения архитектурных памятников монастырского ансамбля, представляющего собой «подлинный исторический Музей русской архитектуры» (П.А. Флоренский), и вовлеченности общества в эту проблему.

На рубеже XIX—XX вв. внимание общественности, научных обществ России в значительной мере концентрировалось на состоянии архитектурных памятников Лавры, происходящих внутри и около ее стен перестройках и новом строительстве, реставрации и ремонте храмов. Появившиеся в печати отклики, вызванные общественной озабоченностью состоянием дел, позволяют судить о характере восприятия монастырских архитектурных сооружений как памятников старины, а Лавры в целом, в совокупности ее зданий, как объекта историко-археологического интереса и одновременно художественно-эстетического феномена.

В лице Московского археологического общества (МАО) общественность пыталась оказывать влияние на текущее состояние архитектурного наследия Лавры. Как показывают материалы работ Комиссии по сохранению древних памятников МАО, в ведении которой находилось наблюдение за всеми архитектурными работами в Лавре, нередко сообщения газет служили непосредственным поводом для обращения Комиссии к духовным властям за разъяснениями. Предпринятые усилия оказались более результативны в области сохранения зданий в прежнем виде, без существенных переделок, искажающих их облик и потенциально опасных для технического состояния сооружений. Сложнее обстояло дело с научными археологическими изысканиями, примером чему может служить свернутая в 1904 г., в обход рекомендаций МАО, работа по расчистке фресковой росписи Троицкого собора. Вместе с тем представляют интерес попытки музеефикации фрагментов памятников, предпринятые МАО в ходе реставрационных работ. Обществу принадлежала

идея передачи на хранение в ризницу снятых фрагментов штукатурки Успенского собора с поврежденной росписью XVII века. Немногочисленные подлинные изразцы, сохранившиеся элементы декора шатра церкви св. Зосимы и Савватия XVII в., послужившие образцами для новых, Комиссия по сохранению древних памятников ходатайствовала по окончании ремонта вставить «в стену на паперти с соответствующей надписью и закрыть стеклом» [9, с. 104—105].

Необходимо отметить, что формирующийся в конце XIX — начале XX в. комплексный художественно-археологический метод оценки и познания памятников старины явственно заявил о себе эмоционально-образным и эстетическим восприятием древней обители с позиции национального самоощущения.

Современники высказывали сожаление по поводу изменения архитектурного ландшафта монастыря из-за появления около его стен новых внушительных построек. С одной стороны, новостройки закрывали исторический вид с запада на Лавру как крепость, именно в этой части испытавшую наиболее ожесточенные нападения противника во времена «славной осады Лавры, спасшей Россию». Нарушая «целость древней обители... изменяя вид ее, столь дорогой и знакомый Русскому сердцу», они тем самым вторгались и в историческую память. С другой стороны, эти новшества нарушили эстетику архитектурно-природного пейзажа, внедрившись в исторически сложившийся живописный вид монастыря, заслоняя его стены с юга. «Скажут, стоит ли говорить о таких пустяках, о каком-то виде на монастырь? Нет, это далеко не пустяки, когда столько веков Русские люди с умилением взирали на этот вид, привыкли им любоваться. Вид этот знаком по фотографиям и литографиям многим и не бывавшим в Лавре, а ныне он уже не тот... Кто может поручиться, что подобным же образом Лавру не застроят и с других сторон?» Резюме высказываний было следующим: «с историческими воспоминаниями нельзя не считаться», а имея дело с таким исключительным памятником, как Троица, необходимо соотноситься «и с требованиями художественного вкуса, и с уважением к старине» [1, с. 610—614].

Говоря о закладывающихся в начале XX в. подходах к музейному использованию лаврского наследия, следует упомянуть о примере фактической музеефикации, осуществленной за пределами стен монастыря. Речь идет о Вифанских покоех митрополита Платона (Левшина) в основанном им в 1780-х гг. Спасо-Вифанском монастыре — одном из отделений Лавры. По сути, они представляли собой мемориальный комплекс, сохраняя обстановку личных комнат митрополита. Эти покои были рассчитаны на осмотр, для облегчения которого в соответствующих руководствах предлагался и каталог «экспозиции» [23, с. 97—104].

Подобный же подход был осуществлен в другом отделении Лавры — в Гефсиманском скиту, где было «сохранено нетронутым» внутреннее убранство покоев митрополита Филарета (Дроздова) [23, с. 92]. Само основание в 1840-е гг. этой уединенной обители связано изначально с явлением музеефикации. Речь идет о переносе на новое место и восстановлении с использованием в современ-

ной постройке древнего материала деревянной Успенской церкви XVII в. из с. Подсосенья. Решение о ее сохранении было принято митрополитом Филаретом, основателем Гефсиманского скита Лавры, на основании исторического происхождения церкви, связанного с героическими страницами лаврского прошлого эпохи Смутного времени. О связи времен и преемственности традиций свидетельствовали выставленные в застекленных рамах в церковном алтаре древние холщовые антиминсы 1616 и 1619 гг., связанные с именами известных деятелей Смутного времени архимандрита Троицкого монастыря Дионисия (Зобниновского) и келаря Авраамия Палицына [21, с. 188].

Однако перенос означал не только увековечение памяти о былом через физическое сохранение храма, но и наполнение новым содержанием его обновленное существование. Используемая по прямому назначению как главный храм скита Успенская церковь всем своим обликом, представляющим «древнюю русскую церковь», характером внутреннего убранства, обстановкой богослужения призвана была духовно-символически связать монастырскую жизнь XIX в. с суровой простотой времен Сергия Радонежского, возрождая тем самым традиции средневековья в повседневной жизни обители [3, с. 16—18]. Здесь мы имеем пример сложного явления ревалоризации наследия, что дает основания говорить о прообразе музеефикации памятника, осуществленной в рамках конфессионального подхода к достоянию церкви, но в духе идей историзма нового времени.

В географическом и историческом единстве с упомянутыми лаврскими монастырями находилась местность Корбуха (на части территории которой позднее и был основан упомянутый Гефсиманский скит), где в XVIII в. располагалась знаменитая загородная усадьба Лавры, памятная неоднократными, торжественно отмечаемыми царскими посещениями. Это был почти исчезнувший уникальный уголок усадебной культуры в историческом пространстве Лавры. Не сохранившая практически никаких построек того времени и представляющая из себя, по сути, природный объект (остатки парка), к началу XX в. Корбуха воспринималась уже как «историческая местность», органически связанная с Лаврой часть ее историко-культурного наследия [4, с. 336].

Приведенные примеры предметно-комплексного меморирования исторических лиц и событий, как присутствовавшие в пространстве дореволюционной Лавры, так и заявленные тогда же в качестве возможных, свидетельствуют о постепенном формировании ее «музейного» облика, свойственного в человеческом восприятии любому памятнику культуры как носителю исторической памяти. Большинство перечисленных свидетельств «музейного присутствия» появились в результате действий духовных властей Лавры, идущих в этом навстречу требованиям времени, развивая и исторически сложившиеся собственно церковные традиции меморирования. В общественном сознании уже к середине XIX в. в образе древней обители неразрывно сочетались ее духовное и земное служение, отголоски легенды и истории. Это историческое восприятие развивалось постепенно в рус-

ле новых подходов к сохранению и изучению наследия, находя выход в различных общественных инициативах по закреплению за Лаврой определенных функций как исторического памятника. Исследование этого опыта важно для более глубокого понимания тех путей, которыми пошло музеефицирование историко-культурного наследия Лавры в XX веке.

Говоря о Троице-Сергиевой лавре как объекте культуры, мы имеем пример не только одного из первых в России художественных музеев (в лице знаменитой ризницы), поскольку ее значение выходит далеко за пределы какой-либо отдельно взятой предметной области и отдельного региона. Весь опыт ее «музейного» осмысления в XIX—XX вв. был проникнут национальной идеей, что объяснялось особым значением обители в судьбе государства. В наиболее законченном виде эта идея воплотилась в известном тезисе П.А. Флоренского о Лавре как «живом музее России». Находившуюся в историческом и географическом единстве с центром российской государственности — Москвой и вобравшую многочисленные свидетельства лучших проявлений национальной традиции, общественное сознание уже в XIX в. наделяло Лавру чертами музея, музея-пантеона отечественной славы, духовных и земных свершений народа.

Наконец, к началу XX в. сложились предпосылки для восприятия Лавры уже не только как комплексного объекта, целостного в своем единстве духовной святыни, национального памятника-мемориала и архитектурно-художественной жемчужины, воплощающей лучшие творческие традиции народа, но и как духовно-исторического пространства, включающего конгломерат сакральных, архитектурных, природных и мемориальных объектов за пределами ее стен, круг которых далеко не исчерпывается приведенными здесь примерами. Это понимание, в нашем представлении, и послужило основанием для следующего заключения: «...такой монастырь, как наша знаменитая святая Лавра Сергиева, и своими храмами, и зданиями, и стенами с башнями, должна представлять своего рода церковно-археологический музей, священный для Русских людей, которые дорожат своим прошлым, и ценный для археологической науки» [1, с. 614]. Это убеждает в том, что идея «живого музея Лавры» (в понимании музеефицирования духовно-предметного пространства с сакральным основообразующим центром у гробницы преп. Сергия Радонежского), сформулированная в 1918 г. у истоков ее музейного преобразования, не возникла внезапно [27]. В действительности, к началу XX в. она уже «вита в воздухе». И по сей день, на наш взгляд, эта идея не потеряла своей актуальности.

Список источников

1. А.Н.О. Новые сооружения в Троице-Сергиевой Лавре // Русский архив. — 1897. — № 8. — С. 610—614.
2. Георгиевский В.Т. Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой Лавры // Светильник. — 1914. — № 11—12. — С. 3—26.
3. Гефсиманский скит и пещеры при нем. — Сергиев Посад, 1899. — 177 с.

4. Голубинский Е.Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая Лавра / Е.Е. Голубинский. — М., 1909. — 423 с.
5. Горский А.В. Историческое описание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры / А.В. Горский. — М., 1842. — 160 с.
6. Готье Т. Путешествие в Россию / Т. Готье. — М., 1988. — 398 с.
7. Древности Российского государства. — Отд. I. — М., 1849. — 218 с.
8. Древности Российского государства. — Отд. III. — М., 1853. — 187 с.
9. Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Императорского Московского археологического общества. — Т. III — М., 1909. — 482 с.
10. Зарицкая О.И. Ризница Троице-Сергиевой лавры в XVIII — первой половине XIX в. как комплекс историко-художественного наследия // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России : материалы II Междунар. науч. конф. — Сергиев Посад, 2000. — С. 449—461.
11. Иванчин-Писарев Н. День в Троицкой Лавре / Н. Иванчин-Писарев. — М., 1840. — 104 с.
12. Иконников В.С. Опыт русской историографии / В.С. Иконников. — Т. I., Кн. 2. — Киев, 1892. — С. 1386.
13. Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России / М.Е. Каулен. — М., 2012. — 432 с.
14. Князь И.М. Долгоруков. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. — Т. 1. — СПб. : Наука, 2004. — 816 с.
15. Музейное дело России. — М., 2010. — 673 с.
16. Муравьев А.Н. Путешествие по святым местам русским / А.Н. Муравьев. — М., 1836. — 163 с.
17. Путеводитель по Свято-Троицкой Сергиевой Лавре. — М., 1895. — 66 с.
18. Путеводитель по Троице-Сергиевой Лавре. — М., 1863. — 87 с.
19. Ризница Свято-Троицкой Сергиевой лавры. — Т. I. — Сергиев Посад, 2014. — 328 с.
20. Снегирев И.М. Путеводитель из Москвы в Троице-Сергиеву Лавру / И.М. Снегирев. — М., 1856. — 120 с.
21. Он же. Скит Гефсиманский близ Троице-Сергиевой Лавры // Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. — М., 1852. — С. 173—190.
22. Спутник богомольца при обозрении святынь и достопамятностей Свято-Троицкой Лавры. — М., 1883. — 31 с.
23. Спутник экскурсанта. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. — М., 1914. — № 6. — 107 с.
24. Троицкий собор, церковь преподобного Никона и келия преподобного Сергия в Троице-Сергиевой Лавре. — М., 1854. — 16 с.
25. Труды Комиссии по организации экскурсий для учащихся и учащихся средних учебных заведений Московского округа. — М., 1911. — 226 с.
26. Филимонов К.А. Чугунные мемориальные доски в память об осаде Троице-Сергиевой лавры в 1608—1610 годах: создание, открытие и первоначальное размещение // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России : материалы VIII Междунар. науч. конф. — Сергиев Посад, 2013. — С. 157—162.
27. Флоренский П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева Лавра. — Сергиев Посад, 1919. — С. 3—39.
28. Экскурсии 1913 г. в Троице-Сергиеву Лавру и Коломенское. — М., 1913. — 60 с.
29. A Guide to the Lavra of St. Sergius at Troitsa. — М., 1876. — 43 p.

УДК 75.071(47+57)"1911/1917"
ББК 85.103(2=411.2)53-8

ТРОИЦКИЙ С.А., ТРОИЦКАЯ А.А.

ПИСЬМА НАДЕЖДЫ ВОЙТИНСКОЙ-ЛЕВИДОВОЙ К ВЛАДИМИРУ ВОЙТИНСКОМУ¹

В статье представлен обзор писем петербургской художницы Надежды Войтинской-Левидовой в период с 1911 по 1917 г. к брату — революционеру, известному экономисту и исследователю в области статистики Владимиру Войтинскому. В них упоминаются члены семьи Войтинских, описаны важные для них события. Имеются сведения не только о взаимоотношениях в семье, свадьбах, рождении ребенка, но и о творческой жизни художницы. Содержание и стилистика писем Войтинской типичны для эпистолярного наследия русской интеллигенции, вместе с тем в них затрагиваются темы, актуальные для повседневной жизни еврейских семей в дореволюционной России.

Ключевые слова: русская интеллигенция, Надежда Войтинская, Владимир Войтинский, переписка, Савелий Войтинский, частная жизнь, предреволюционный период.

О Владимире Войтинском мало знают в России², между тем на Западе его считают «одним из величайших специалистов по статистике и экономической теории, внесшим значительный вклад в развитие политики социальной защищенности в США» [15, р. 82]. Библиография трудов Владимира Савельевича насчитывает 425 известных публикаций на 16 языках³, среди которых

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта «Исследование, подготовка к публикации и комментирование рукописного наследия Н.С. Войтинской (1886—1965)», проект № 13-33-01218.

² Из наиболее значимых публикаций о В.С. Войтинском см. [5; 6; 8; 10].

³ Библиографию см. [13, р. 232—263]. Упоминание о передаче супругой В. Войтинского Эммой коллекции его сочинений Университету Альберта см. [14, р. 525].



ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

важные работы по экономической теории, социологии и теории статистики [2; 16—20; 22—27]. В настоящее время крайнюю актуальность приобретает предложенный им способ (метод) решения проблем занятости населения в период мировой экономической рецессии⁴.

В.С. Войтинский был сыном петербургского математика Савелия Иосифовича (Осиповича) Войтинского (1857—1918), профессора Электротехнического института с 1891 по 1906 год⁵. Дети Савелия Осиповича посвятили себя науке: Иосиф (1884—1942) был ведущим специалистом по трудовому праву, заведовал кафедрой в Московском государственном университете; Владимир (1885—1960), оказавшийся в результате жизненных перипетий в США, продолжил там научную работу, начатую до эмиграции; Надежда (1886—1965) стала художником, переводчиком, автором трудов по теории искусства; Николай (1888—1954) — профессор Лесотехнического института в Ленинграде.

По воспоминаниям В.С. Войтинского, учеба давалась ему легко. Благодаря фотографической памяти и хорошему домашнему образованию под руководством отца он стал в гимназии лучшим учеником [21, р. 8]. Его интересовал широкий круг вопросов — от юриспруденции и экономики до философии и математической теории. В семье господствовали достаточно либеральные взгляды. С.И. Войтинский относился к своим детям как к ответственным и взрослым людям. Будучи человеком аполитичным, он заботился преимущественно об их интеллектуальном развитии, в результате чего они увлеклись популярными в ту пору левыми учениями. Владимир Войтинский, идеалист и «книжный червь», как он себя называл, мечтал об усовершенствовании мира, устранении из жизни вековых пороков.

Желание изменить мир на справедливых началах привело Владимира к решению заняться юриспруденцией. Вслед за старшим братом он поступил на юридический факультет университета, однако вскоре оставил учебу, обратившись к практике революционной борьбы. В 1905 г. Владимир стал членом РСДРП, вошел в состав Петербургского комитета партии, организовал и возглавил городской Совет безработных. В своих мемуарах он красочно описал революционные будни: как скрывался от полиции, как переходил границу вместе с контрабандистами. Однако, несмотря на меры предосторожности, он был арестован и в 1909 г. приговорен к каторжным работам. Отбывал

наказание в Иркутской губернии, где оставался вплоть до 1917 г., правда, с 1912 г. — в качестве поселенца.

Политическая деятельность Войтинского была нацелена на установление справедливого общественного уклада. Однако, осознав бесперспективность изменения социального устройства посредством политического переворота, он отказался от политической деятельности в пользу научно-исследовательской, предлагая последовательные экономические и демографические изменения, способные привести к позитивным результатам.

В Иркутске Войтинский писал очерки и рассказы, основанные на личном опыте (опубликованы в журналах «Современник», «Вестник Европы», «Русское богатство»), статьи по социально-политической проблематике и научные статьи, которые печатались в различных социал-демократических изданиях. Здесь он провел исследование рынка труда, применив пионерские научные методы, синтезирующие инструментарий нескольких дисциплин — социологии, статистики, экономики. Исследование было предпринято по инициативе самого молодого ученого, который с 1914 г. фактически возглавлял трудовую комиссию Иркутского комитета Всероссийского союза городов. Он разработал практически все идеологическое, содержательное и техническое обеспечение исследования. Методологическая основа была подготовлена предшествующей работой Войтинского «Евреи в Иркутске», написанной совместно с А.Я. Горнштейном [1].

Обследование-опрос более 15 тыс. человек дало удивительно ясную картину, описанную ученым в книге «Рабочий рынок г. Иркутска во время войны», где объяснены социально-экономические причины сложившейся ситуации. Правда, издание не было осуществлено в полном объеме (рукопись оказалась утерянной при подготовке к публикации [21, р. 185]), но о содержании книги и работе над ней свидетельствуют материалы, напечатанные в конце 1916 — начале 1917 г. газетой «Сибирь» [5; 6].

Сама тема была революционной не только для Сибири, но и для всей России, новаторской была также исследовательская стратегия, оценить которую в тот период оказалось просто некому — отсутствовали специалисты соответствующей квалификации. Стремясь к точному описанию социальных, политических и экономических процессов, В.С. Войтинский использует статистические данные. «Мы сравниваем явления, которые по своей однородности поддаются сравнению», — поясняет ученый [1, с. 83]. Статистические данные, обосновывающие выводы, определили и структуру обоих исследований. Цифровые выкладки были в них не самоцелью, а основой для дальнейшей концептуализации, что выгодно отличает работу В.С. Войтинского от других исследований того времени, использовавших статистику. Войтинский обосновывает экономическую целесообразность общественных работ в ситуации перегрева рынка труда и перенасыщения его рабочей силой низкой квалификации в период социально-политических катаклизмов, каковыми явились Первая мировая война и последовавшие за ней революции. Проблему он знал изнутри еще с того времени, когда руководил в Петербурге Советом безработных. Предложение исполь-

⁴ О методе Войтинского см., напр., [12]. Об актуальности см., напр., [11].

⁵ В середине 1880-х гг. С.И. Войтинский построил в Териоках (ныне Зеленогорск, пригород Санкт-Петербурга) «летнюю» и «зимнюю» дачи. Он перебрался туда на постоянное жительство после того, как врачи выявили у него тяжелую форму диабета. После отставки в 1906 г. преподавал математику в Териокском реальном училище. Кроме того, организовал курсы для поступающих в высшие учебные учреждения и построил в районе своей «зимней» дачи классы и жилые комнаты для учеников. Интересно, что среди этих учеников был будущий писатель Алексей Толстой, описавший териокский быт в своих письмах. С момента провозглашения независимости Финляндии в декабре 1917 г. Териоки оказались за границей. Пользовавшийся уважением С.И. Войтинский был избран казначеем в местный Совет рабочих и солдатских депутатов. После смены правительства в Финляндии начались репрессии в отношении всех, кто имел какое-либо отношение к Советам, в результате профессор Войтинский был арестован и заключен в териокскую тюрьму. Болезнь и постоянные избиения привели его к смерти 18 июня 1918 года.

зовать общественные работы для решения экономических проблем, связанных с рынком труда, противоречило господствовавшим тогда концепциям, способным лишь на время законсервировать, но не улучшить ситуацию. Идеи В.С. Войтинского, относящиеся к периоду иркутской ссылки, были востребованы позднее, когда ученый работал в США. Там они помогали американскому правительству «лечить» последствия Великой депрессии.

В.С. Войтинский работал в Германии (1922—1933), Швейцарии, Франции (1933—1935) и США (1935—1960) в качестве экономиста, статистика, журналиста, сотрудника Международной организации труда при Лиге Наций, Центрального статистического бюро и Управления социального обеспечения, советника президента Ф.Д. Рузвельта, а также в качестве директора совместного исследовательского проекта Фонда XX столетия и Университета Джона Хопкинса. Владимир и его жена Эмма Войтинские учредили при Мичиганском университете фонд для выплаты студентам специальных стипендий (The Vladimir S. and Emma S. Woytinsky Fellowship Fund). В библиотеке университета хранится собрание книг супругов Войтинских.

Научная и литературная деятельность ученого нашла отражение в его переписке с сестрой. Надежда Савельевна Войтинская была, судя по письмам, наиболее близка ему духовно. В ее письмах мы находим отголоски происходящих событий, описание личных переживаний и взаимоотношений с родственниками⁶. Свидетельство особо доверительных отношений между ними содержится, например, в письме Н.С. Войтинской от 8 марта 1914 г., накануне ее свадьбы (л. 5—6). Выбор адресата письма, написанного перед столь волнующим моментом в жизни женщины не может быть случайным. Войтинская будто обзорекает предстоящий жизненный этап и среди прочего благодарит брата: «А добра ты сделал мне много — помешал мне нравственно опуститься, что порою казалось совершенно неотвратимым» (об. л. 5). Неясно, что имела в виду Надежда, но известен своеобразный отклик Владимира на сообщение о предстоящем браке. Находясь в далекой Сибири, Владимир Савельевич устроил так, что утром в день свадьбы сестре преподнесли от его имени букет цветов, что по тем временам было совершенно неожиданно и потребовало от него изобретательности и невероятных усилий. Неудивительно, что об этом случае Войтинская долго потом вспоминала в переписке с

братом. Именно сестру-художницу попросил Владимир иллюстрировать свою книгу, заняться ее изданием в Петербурге — Петрограде.

Важным подтверждением духовной близости между Владимиром и Надеждой является и желание Надежды назвать своего будущего сына именем брата. В письме от 3 октября 1914 г., рассказывая о своей беременности (а она была уверена, что носит мальчика), Надежда упоминает «Воленку». Правда, рождение девочки разрушило этот замысел. В лаконичной телеграмме от 12 декабря 1914 г. (л. 17) сказано: «Ниночка целует дядю», а уже через пять дней в письме от 17 декабря 1914 г. (л. 12) за новорожденной закрепляется новое имя — Ада (Адда).

Войтинская пишет брату: «Милый Володенька, шлем тебе сердечный привет. Твоя маленькая племянница оказалась очень миленькой девочкой. Жаль только, что при всем желании не удалось ее назвать Володей. Но из Нины обратилась в Адду. Это имя и поэтичное, и библейское зараз. Леля⁷ горд и счастлив. Через 3—4 дня я вернусь из больницы домой. Конечно, мы все очень счастливы. Как только удастся снять Адду, пришлю тебе карточки. Целую крепко. Надя».

Судя по всему, у Надежды Войтинской было немало поклонников. В одном из февральских писем 1914 г. (л. 2—3) она подробно описывает свое знакомство и помолвку с Л.И. Левидовым, которому к тому времени исполнилось 34 года. Встреча с будущим мужем произошла 19 января 1914 г. у нее дома, куда Левидов попал случай-



Войтинская Н.С. Автопортрет (1917)

но — пришел вместе со знакомым на праздник, устроенный Войтинской. Чувство развивалось настолько быстро, что через восемь дней они обручились, а 9 марта Надежда Савельевна и Лев Ионович поженились. Для Левидова было очень важным сохранение в семье национальных (еврейских) традиций. Показателен разговор, пересказанный Надеждой Савельевной в письме к брату: «В театре он мне говорил: я ужасно рад, что вы перешли в еврейство, потому что я всегда мечтал о том, чтобы моя жена по пятницам зажигала свечи. Вы будете это делать? — “Буду”» (л. 2). Войтинская подробно рассказывала о женихе, стремясь подчеркнуть его достоинства, чтобы расположить брата к своему избраннику: «Он окончил еврейскую учительскую

⁶ Войтинская Н.С. Письма и телеграмма Владимиру Савельевичу Войтинскому. 1911. — 7 февраля 1917 г., 17 л. // ОР РНБ. Ф. 1156 (Войтинская Н.С.). Оп. 1. Ед. хр. 875.

Номера страниц указаны в статье по этому источнику. О Н.С. Войтинской см. также [7; 9] и др.

⁷ Муж Н.С. Войтинской, юрист Лев Ионович Левидов (1880—1942), был помощником присяжного поверенного, членом Петроградского областного комитета Всероссийского союза городов, а также секретарем Еврейского театрального общества, учрежденного в 1916 году. Родился в еврейской семье, где кроме него было еще два брата — Иосиф и Самуил, в письмах Войтинской упоминается также сестра Левидова и две его племянницы. Согласно адресно-телефонному справочнику «Абоненты Ленинградской телефонной сети 1925», занимал должность члена коллегии защитников и проживал по адресу: ул. Слуцкого (так называлась ул. Таврическая в 1918—1944 гг.), 37, кв. 12. Там же был прописан в начале войны и блокады Ленинграда. Умер по пути в эвакуацию.

семинарию и лет 12 учительствовал. За это время сдал на аттестат зрелости и окончил юридический факультет; побывал 4 раза в Америке; 1 раз совершил кругосветное путешествие. Пишет в газетах, организует всякие новые предприятия, энергичен, деятелен, умен, талантлив. Но в то же время он бесконечно заботлив, трогательно нежен, поэтичен, весел, остроумен; играет хорошо на сцене, музыкален, хорошо владеет словом, красив» (л. 3).

Собираясь навестить ссыльного брата, Надежда рассматривала разные варианты маршрута. Левидов, который должен был летом 1914 г. участвовать в судебном процессе во Владивостоке, предлагал жене доехать с ним до Иркутска, откуда она могла бы отправиться к брату. Этот план, по всей видимости, не был осуществлен — возможно, помешала начавшаяся война или семейные обстоятельства. В письме от 3 октября 1914 г. (л. 9—10) Войтинская сообщает, что из-за войны в Петроград из Варшавы переехала сестра мужа с дочерьми, которых пришлось устраивать на учебу. Хлопоты были сопряжены с трудностями, поскольку Надежда в то время ждала ребенка. По этой причине она даже отказалась держать экзамен на Бестужевских курсах и перенесла его на январь, после родов.

К заботам о родственниках мужа добавились заботы о родителях, о чем Надежда также пишет брату. Незадолго до войны С.И. Войтинский выехал в Европу и находился в Брюсселе, когда город 20 августа 1914 г. заняли германские войска. Неясно было, оставался ли он там по своей воле или был интернирован. Без него дела семьи были очень нехороши. Несмотря на то, что в Петрограде жили два сына Савелия Иосифовича, заботу о матери пришлось принять на себя Надежде. Так случилось и позднее, когда после смерти отца мать возвратилась из Финляндии в Петроград⁸.

Что касается отца, то у него был, по всей видимости, весьма непростой характер, отчего и отношения детей с ним не складывались. Отголоски этой ситуации можно найти и в письмах Надежды. «Папа преобразился, стал неузнаваем, — пишет она брату 22 марта 1914 г. — Ты глубоко верно угадал его настроения и причину их. Знаешь, я готова простить ему» (л. 7—8). Из письма неясно, о чем идет речь, но причин для переживаний было достаточно — шла война. «Ты прав, что мы живем в атмосфере абсолютного озверения, — говорится в другом письме. — Идет переоценка всех ценностей, но в каком нежелательном направлении. Стыдно бывает читать. Как шатко, как относительно все, что считали прочным завоеванием. Пишу тебе мало, потому что как-то рассеянна и неспокойна мысль» (л. 10). Финансовое положение семьи было также довольно шатким, а отец требовал денег, о чем Надежда сообщила Владимиру 5 декабря 1914 г. (л. 11). Телеграмма с просьбой прислать деньги поступила из Амстердама, но Надежда полагала, что отец поручил отправить ее кому-то другому, а сам по-прежнему находится в Брюсселе.

⁸ Вильгельмина Лазаревна Войтинская (урожденная Берман) после смерти мужа решила не оставаться на чужбине и вернуться в Россию. Однако финские власти разрешения на выезд в Советскую Россию ей не дали, в результате она была вынуждена добираться кружным путем, через Берлин.

Не совсем беспочвенными оказались и высказанные Надеждой в письме от 7 февраля 1917 г. (л. 15—16) опасения и беспокойство матери перед приездом Эммы, жены Владимира. Знакомство семьи с ней могло быть омрачено какой-нибудь отцовской выходкой. Правда, Надежда Савельевна успокаивала брата, что в любом случае она, Надежда, постарается предотвратить возникновение неприятной ситуации. «Было бы хорошо, если бы Эмочка была здесь к 9-му марта, — добавляет она. — Этот день мы бы провели здесь. Это наша семейная годовщина. Ты рассказал Эмочке про букет, к[отор]ый я получила от тебя к венчанию? Это самое трогательное и поэтичное воспоминание за долгое время» (л. 16 об.).

Нам кажется, что из всех сохранившихся писем Надежды Войтинской к брату особенно показательным является письмо от 14 января 1917 г. (л. 13—14), которое иллюстрирует всю палитру взаимоотношений в семье Войтинских, поэтому уместно привести его полностью.

«14 янв. 1917.

Дорогой Володенька,

Твое письмо произвело на меня странное действие: я вновь за тебя пережила всю горечь, весь яд, к которому я так привыкла, что даже перестала особенно остро переживать. Но, с другой стороны, у меня было какое-то чувство справедливого отмщения; и не столько за себя, сколько за маму. Еще до отъезда папы и все время его пребывания у вас мама терзалась одной мыслью или, скорее, чувством: «Они его не раскусят, он будет представляться хорошим, добрым, любящим; они поверят; он будет жаловаться на меня, на детей, и он вытеснит из сердца Эммы и Володи и меня, и тебя». Вот была основная тема. И эта ревность, этот страх переживались очень остро. Мама много раз просила меня написать и предупредить вас, но особое совсем чувство уважения к судьбе и к тому, что я лично считала неотвратимым, мешало мне вмешиваться и оказывать влияние на ваш суд. <...> За это я тогда дорого заплатила. Написать Вам мне мешало особое чувство по отношению к Эмочке. Ее письма были полны такой чудной поэтичностью, она рисовалась мне такой юной, прелестной, такой верящей, что я не хотела отнимать у нее ничего, не хотела темных нот. Мне было стыдно отвечать на ее письма, свежие, как лепестки цветка; когда я садилась писать, я невольно думала о нашей семье, не о моей в узком смысле, и меня охватывала тоска. Ты заметил: с тех пор как Эмма вошла в твою жизнь, я перестала писать об отце, о маме — не хотела лгать, но не хотела и чтобы Эмма знала то, что так легко было бы скрыть, если бы не эта поездка. Я поясню мое чувство: когда Адочка будет подрастать, я все сделаю, чтобы скрыть, что у нее нехороший дедушка, который доставил много горя ее бабушке и маме. Пусть у нее остается, пока возможно, источник хороших чувств; пусть у нее будет то, что есть у других детей. <...> Того чувства утраты чего-то дорогого, о котором ты пишешь в письме, мне не пришлось испытать: горькая истина мне открылась не сразу, а лишь постепенно, но зато с тем большей достоверностью. Конечно, конфликт становится для нас с Лелей сложным из-за мамы. Иначе бы он разрешился очень давно: слишком уж отец оскорбляет

национальные чувства Лели⁹, слишком раздражает нас наставлениями со ссылкой на собственный пример. Да и воспоминания последнего года моей жизни дома создали бы подходящую атмосферу для разрыва. Но я думаю о маме. Он считает своим правом “позволять и не позволять” ей, “пускать и не пускать” ее в город. И мы молча слушаем все его поучения, все рассказы. Касаясь того вопроса, к которому ты перешел в самом конце письма, я скажу тебе, что и мы не раз предлагали маме уехать из Териок, но мама уверена, что ее положение от этого станет еще хуже. В будущем году папа решил не иметь совсем занятий в Петрограде и безвыездно жить в Териоках. Эта мысль очень пугала маму, но сама судьба указала благоприятный исход. В доме, где мы живем, этажом выше, у меня скоро будет ателье. Я обставляю эту комнату так, чтобы она была удобна для жилья, и мама будет там ночевать у себя, а у нас будет дорогой гостей. Останавливаться на несколько дней у нас для мамы утомительно из-за шума и суеты, к[отор]ый начинается в 8 ч. утра, а кончается в 12ч. ночи. Зато днем у нас тихо, и мама сможет с утра и до вечера быть с нами, с Адочкой, к[отор]ую она боготворит. А ночевать мама будет в моем ателье. Леля очень полюбил маму и всячески старается оказать ей внимание. Нравственное положение мамы несколько ухудшается тем, что все дети в разъезде; приезжают Коля и Ося на 1—2 дня и, даже любя маму, не могут особенно вникнуть в ее положение. Да и веселого мало в их приездах. Коля — морской офицер и как таковой не должен иметь ни родственников, ни предков евреев. Он даже взял с меня обещание, что я не буду участвовать в выставке еврейских художников¹⁰ под фамилией Войтинская-Левидова. Я согласилась, хотя нанову себе большой ущерб и духовный и материальный. На предыдущей выставке одну мою вещь приобрели в музей еврейских художников, и это, конечно, дало бы мне шансы продать на ближайшей выставке. Но придется принести Коле эту жертву и выставить под псевдонимом. Хотя Леля утверждает, что это потворство. Он резонно замечает: пусть Коля меняет фамилию, если это ему нужно. Но мне жаль Колю: он заблудшая душа, слабовольный человек; а кроме того, он возмужал и вошел в жизнь без духовной поддержки, без отца, к[отор]ый бы предупредил возможные заблуждения, дурные влияния. Не у всех, милый, такая счастливая натура, такая полновзвучная душа, как у тебя. Нас папа слишком опекал и слишком с нами возился, когда мы были маленькими, и слишком забросил, когда мы выросли. Мы с тобою от этого не пострадали, а Ося и Коля пострадали заметно. Да, фамилия секретаря журнала. Ее узнает сегодня секретарь др. журнала; это оказалось труднее, чем я ожидала, и я ее телеграфирую. Эмочку мы будем ждать с огромной радостью, она должна

жить у нас. Нам будет хорошо вместе. Б. м., сегодняшнее письмо объяснит ей краткость моих писем, и оно же даст мне возможность писать больше и чаще.

Целую Вас обоих крепко.
Надя».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Войтинский В.С.* Евреи в Иркутске / В.С. Войтинский, А.Я. Горнштейн. — Иркутск, 1915. — 342 с.
2. *Он же.* Мир в цифрах : в 2 т. / В. Войтинский. — Берлин, 1924—1925.
3. Каталог выставки картин и скульптуры художников-евреев. — М. : Еврейское общество поощрения художников, 1917. — 16 с.
4. *Лапшин В.П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. — М. : Советский художник, 1983. — 495 с.
5. *Майдачевский Д.Я.* История одного исследовательского проекта : В.С. Войтинский, Иркутск, 1915—1917 гг. // Историко-экономические исследования. — 2008. — Т. 9. — № 2. — С. 61—84.
6. *Он же.* Сибирские «университеты» В.С. Войтинского // ЭКО. — 2010. — № 11. — С. 167—178.
7. *Мельников В.Л.* Неизвестные документы Надежды Савельевны Войтинской (1886—1965) // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Том VI: 150 лет школе выдающегося петербургского педагога-просветителя К.И. Мая ; Проблемы сохранения культурного наследия в чрезвычайных ситуациях. — СПб. : Рериховский центр СПбГУ, 2008. — С. 397—402.
8. *Ненароков А.* Экономические взгляды В.С. Войтинского // Россия — XXI. — 2005. — № 6. — С. 160—177.
9. *Троицкий С.А.* Древнерусское искусство в творчестве Н.С. Войтинской и С.И. Бодуэн де Куртенэ / С.А. Троицкий, А.А. Троицкая // Вече: журнал русской философии и культуры. — 2013. — Вып. 25. — С. 205—217.
10. *Чернявский Г.И.* Войтинский и его время // Войтинский В.С. 1917. Год побед и поражений. — М., 1999. — С. 3—19.
11. *Brecher J.* Looking Backward: International Labor's Forgotten Plan to Fight the Great Depression / J. Brecher, T. Costello, B. Smith // New Labor Forum. — 2010. — Vol. 19. — № 1. — P.40—43.
12. *Heneman Jr.* Measurement of Secondary Unemployment : An Evalution of Woytinsky's Methods / Jr. Heneman, G. Herbert // Industrial and Labor Relations Review. — 1950. — Jul. — Vol. 3. — № 4. — P. 567—574.
13. *So Much Alive : The Life and Work of W.S. Woytinsky* / Edited by Emma S. Woytinsky. — New York, 1962. — 272 p.
14. *The Woytinsky Collection* // The Canadian Journal of Economics and Political Science. — 1966. — Vol. 32. — № 4. — P. 525.
15. *Wladimir Woytinsky, 1885—1960* // Social Service Review. — 1961. — Vol. 35. — № 1. — P. 82.
16. *Woytinsky W.* Economic Perspectives. 1942—47 / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1942. — 58 p.
17. *Idem.* Employment and Wages in the United States / W. Woytinsky. — New York, 1953 (1976). — 772 p.
18. *Idem.* India. The Awakening Giant / W. Woytinsky. — New York, 1957. — 201 p.
19. *Idem.* Lessons of the Recessions / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1959 (N.Y., 1980). — 102 p.
20. *Idem.* Principles of Cost Estimates in Unemployment Insurance / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1948. — 174 p.

⁹ Левидов был активистом еврейских национальных организаций, автором очерков и статей на тему еврейства. Надежда Войтинская, православная еврейка, незадолго до встречи с Левидовым перешла в иудаизм.

¹⁰ Вероятно, речь идет о Выставке живописи и скульптуры еврейских художников, проходившей в Москве в галерее Лемерсье с 4 по 30 апреля 1917 года. Организатор выставки — Еврейское общество поощрения художеств. Сведений об участии Н.С. Войтинской в выставке не найдено. В каталоге выставки ее имя не упоминается. См. [3; 4].



«Стихи мои, спокойно расскажите про жизнь мою...»: к 120-летию со дня рождения Сергея Есенина (1895—1925)» — выставка, которая проводится Российской государственной библиотекой совместно с Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН и Московским государственным музеем С.А. Есенина в сентябре — октябре 2015 года.
(Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, корп. Г, подъезд 3, этаж 3).

3 октября 2015 г. Россия и все международное сообщество отмечает 120-летний юбилей С.А. Есенина — гениального русского поэта, чье неповторимое лирическое дарование имеет глубокие национальные и общечеловеческие основы. Есенин в настоящее время является одним из самых известных и читаемых поэтов XX века. Его поэтические произведения изданы миллионными тиражами и переведены более чем на 150 языков мира.

Только к юбилею наиболее полно в экспозиции демонстрируются автографы стихов, переписка поэта с родными и друзьями, архивные документы, фотографии. Библиографическую ценность имеют прижизненные издания сборников С.А. Есенина с его автографами и коллективные сборники поэтов-имажинистов. Творческий путь поэта, его литературное окружение, красочная характеристика эпохи наглядно прослеживаются в журналах, изданных в России и за границей, газетах, иллюстративном материале, предлагая внимательным посетителям выставки окунуться в мир рецензий, шаржей, объявлений, плакатов и картин.

В рамках проходящей выставки в Российской государственной библиотеке **29 сентября 2015 г.** состоится международный круглый стол **«Сергей Александрович Есенин в переводах: история и современность»**, организованный Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

В настоящее время ИМЛИ РАН является центром научного изучения наследия Есенина. Творческий коллектив института издал в 1995—2001 гг. Полное собрание сочинений поэта в 7 томах и завершает 5-ти томную «Летопись жизни и творчества С.А. Есенина».

Информационная поддержка:
журнал Российской государственной библиотеки
«Обсерватория культуры»





Российская библиотечная
ассоциация —

это голос библиотечного
сообщества



Членами РБА являются организации из 80 регионов России.

РБА была учреждена в 1995 году
и в 2015 году отмечает юбилей.

РБА — это:

- адвокация библиотек;
- участие в подготовке, обсуждении и экспертизе законов, национальных программ и проектов, связанных с библиотечным делом;
- профессиональное общение, обмен информацией, идеями и опытом;
- профессиональная самореализация в России и на международной арене;
- повышение квалификации.

**Штаб-квартира РБА находится
в Российской национальной
библиотеке**

Санкт-Петербург, ул. Садовая, д. 18,
191069, Россия

Тел: + 7 (812) 718 85 36

Факс: + 7 (812) 310 01 95

E-mail: rba@nlr.ru, office@rba.ru

Ключевые проекты РБА:

Всероссийский проект «Библиотечная столица России» — эффективный инструмент библиотечной адвокации на региональном и федеральном уровне, стимул развития культуры и просвещения в регионе. Ежегодно РБА присуждает это почетное звание одному из городов России. В Библиотечной столице при поддержке Минкультуры России и Правительства региона проходит важнейшее профессиональное событие года — Всероссийский библиотечный конгресс: Ежегодная конференция РБА.

Всероссийский конкурс «Библиотекарь года» учрежден РБА и Минкультуры России в целях выявления и поощрения лучших специалистов, стимулирования развития библиотечной сферы в регионах, распространения высоких стандартов профессии и развития кадрового потенциала, привлечения внимания общественности и власти к значению библиотек в обществе.

База данных «Библиотечное законодательство в РФ» включает федеральные законы, законы субъектов России, модельные акты и нормативные документы; руководства, стандарты, программы, принятые РБА.

Сводный план мероприятий РБА включает более 120 мероприятий, проводимых в различных городах России под эгидой РБА или совместно с партнерами РБА. Является эффективным инструментом координации и информирования о профессиональных мероприятиях.

Издания РБА проходят профессиональную экспертизу, поэтому гриф РБА на профессиональном издании — это знак качества. РБА публикует научные монографии, сборники статей, международные и российские нормативно-рекомендательные документы, руководства, стандарты.

www.rba.ru

Об этих и других проектах
читайте на сайте РБА **www.rba.ru**

21. *Idem.* Stormy passage. A Personal History Through Two Russian Revolutions to Democracy and Freedom : 1905—1960 / W.S. Woytinsky. — New York : The Vanguard Press Inc., 1961. — 535 p.
22. *Idem.* The Labor Supply in the United States / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1942. — 131 p.
23. *Idem.* The Prosperity Issue in the 1960 Election / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1960. — 36 p.
24. *Idem.* Three Aspects of Labor Dynamics / W. Woytinsky. — Washington, DC, 1942 (1974). — 249 p.
25. *Idem.* World Commerce and Governments / W. Woytinsky. — New York, 1955. — 907 p.
26. *Idem.* World Population and Production / W. Woytinsky. — New York, 1953. — 1268 p.
27. *Idem.* Die Welt in Zahlen : [In 7 Büchern] / Wl. Woytinsky [Mehnteiliges Werk]. — Berlin, 1925—1928.

УДК 75.071(47+57)"18/19"

ББК 85.103(2=411.2)5-8Головин А.Я.

ГРУШЕВСКАЯ Н.А.

ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ А.Я. ГОЛОВИНА И ЕГО БЛИЗОСТЬ К ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

В статье рассмотрены и проанализированы творческие принципы, методы живописания и мировоззренческая позиция А.Я. Головина, повлиявшие на его творчество. Прослежена связь, сходство воззрений художника и мастеров объединения Союз русских художников на процесс живописи. Обозначены причины этого сходства в единой школе формирования художников. Подчеркивается роль цвета в произведениях А.Я. Головина.

Ключевые слова: техника живописи, масляная живопись, творческие принципы, художник, преемственность, Головин, Союз русских художников, московская школа живописи, искусство.

Общеизвестен факт, что художник-реалист обязан уметь рисовать и писать красками, руководствуясь общими законами, принципами живописи. Многие из этих принципов закладываются в годы обучения, а часть методов — самостоятельно выработанная художником в процессе собственно творчества, изучения натуры и работы с материалом, его своеобразная система. Это — своего рода, персональная подпись, генерируемая живописцем флюктуация традиционности, в индивидуальности которой и состоит воплощение истинного художника. Наследие мастеров кисти в виде их суждений об искусстве и советов по ведению художественных работ порой представляет большую ценность для молодого поколения художников, степень которой в их интерактивном творчестве современности заслуживает отдельного, пристального рассмотрения. И чем крупнее мастер, тем, вероятно, большего внимания могут заслуживать его советы и методы работы.

В этом смысле творческие принципы, приемы и воззрения Александра Яковлевича Головина (1863—1930) более чем просто познавательны. В данной статье рассматриваются наиболее актуальные из них, в контексте современного профессионального представления о технике живописания.

А.Я. Головин более всего известен как великолепный театральный художник конца XIX — начала XX века.

Отметим, что именно театральная деятельность, как и у ряда других мастеров, являлась для него как источником заработка, так и импульсом к генерации новых творческих идей. Круг интересов не ограничивался только созданием декораций, автор много работал в станковой живописи — в жанрах портрета, натюрморта, пейзажа. Как отмечает М.Н. Пожарская в книге «Путь художника», в личности Головина «обе ипостаси — живописца и художника сцены — слились нераздельно и равноправно» [6, с. 7]. Это был уникальнейший творец современности, который интересен и в наше время, чье творчество непреднамеренно «вовлекает» в созданные неповторимые пространства бытия. Остается открытым вопрос, как такой уникальный по мировосприятию человек смог самореализоваться, передать свою самобытность в контексте необходимой подчиненности правилам и принципам его эпохи.

Формально А.Я. Головина нельзя назвать ярко выраженным представителем или поборником какого-то одного художественного объединения — художник «мало заботился о том, чтобы выставлять свои работы, — его это как-то не привлекало» [1, с. 300], и, как вспоминает один из учеников мастера В.В. Теляковский, «не любил спорить, особенно на темы искусства» [1, с. 300]. Будучи мягким и скромным человеком во всех сферах, кроме художественной, Александр Яковлевич держался обособленно в вопросах, касающихся его произведений, следуя

собственному художественному чутью. Вот почему как живописец, Головин уникален и ни на кого не похож. Тем не менее, обращаясь к художественному наследию, биографии и воспоминаниям современников о методах работы, можно прийти к выводу, что существует явная связь между стержневыми, глубинными творческими воззрениями А.Я. Головина и теми целями в живописи, которых добивались мастера Союза русских художников, такие как К.А. Коровин, А.Е. Архипов, С.Ю. Жуковский, Л.В. Туржанский, А.М. Васнецов, В.В. Переплетчиков, П.И. Петровичев, М.В. Нестеров, С.А. Виноградов, К.Ф. Юон и др. Связь эта прослеживается и в общих поисках «живых» колористических решений, и в проблематике картин — прославлении природы, ее неповторимой красоты, и в повышенном значении эмоционального воздействия картины на зрителя с помощью цвета, в его отчетливом звучании, главенствующей роли в произведении без нарушения целостного зрительного образа, открытости мазка, тяготении к слиянию жанров в одной работе.

А.Я. Головин мало участвовал в деятельности Союза русских художников, держался особняком. Художник не слишком активно, мельком экспонировался на выставках Союза, был как бы сам по себе, параллельно участвовал и в деятельности других объединений, в частности — «Мира искусства», в 1910 г. отделившегося от Союза русских художников и несколько противопоставлявшего себя последнему. Несмотря на это, можно вполне определенно отметить общность, схожесть творческих принципов художников Союза и Головина, некую органичность, близость по духу.

Уникальность созвучия художественных интересов А.Я. Головина (как, впрочем, и некоторых других русских мастеров живописи начала XX в.) и Союза русских художников можно объяснить единой школой Московского училища живописи, ваяния и зодчества, под влиянием которой они формировались. В Училище Головин два года проходил обучение на факультете архитектуры, а затем до 1889 г. в живописных классах одновременно с И.И. Левитаном (будущим учителем многих союзовцев), А.Е. Архиповым, К.А. Коровиным, М.В. Нестеровым. Кроме того, большое влияние и на А.Я. Головина, и на многих будущих мастеров Союза русских художников оказал В.Д. Поленов и его сестра Е.Д. Поленова. «Живопись Поленова явилась чем-то совершенно новым на общем сероватом, тусклом фоне тогдашней живописи. <...> Его палитра *сверкала*, и уже одного этого было достаточно, чтобы завлечь художественную молодежь» [1, с. 22]. Однажды в Училище Поленов похвалил работу Головина: «Впоследствии Василий Дмитриевич рассказывал о нашем первом знакомстве так: «Подходит ко мне какой-то франтик и просит посмотреть его этюд. Я посмотрел и сказал “хорошо”. Франтик обрадовался и просиял» [1, с. 24]. С В.Д. Поленовым А.Я. Головин общался и впоследствии, постоянно показывал ему все сделанные работы [1].

Как и многие авторы конца XIX в., будущие участники Союза русских художников, Головин обучался в парижских школах (в первый приезд у Ж. Симона и Ж.Э. Бланша в Академии Коларосси, во второй — у сторонника пленэра Р. Коллена и О. Мерсона) [2], формируя свой стиль

в искусстве, отражающий его мироощущение. Интерес художника к живописным проблемам увеличивался под влиянием импрессионизма.

В отличие от представителей «Мира искусства», увлекавшихся эстетизмом и графикой, члены Союза русских художников, преимущественно пейзажисты, придерживались выраженной живописности, экспрессивности и эмоциональности работ. Они «впитали» в себя лучшие достижения импрессионизма и достигли определенных результатов именно в цветовом звучании произведений, резко отличающихся от гораздо более графичной живописи передвижников. Цвет в произведениях художников Союза стал живым, самодовлеющим, вызывающим эмоции. Не разрушая формы предметов, цвет стал основным смысловым выразителем содержания картины — ее настроения. «В основе живописного видения союзников по-прежнему лежали «добротные» традиции тональной живописи XIX в., которая теперь выступала в их творчестве обогащенной открытиями импрессионистов и приобретала совершенно неузнаваемый для многих современников облик. Из их палитры были изгнаны коричневые «землистые» краски, она высветлилась, стала цветной и солнечной» [4, с. 112]. Мастера Союза русских художников могли «с необычайной эмоциональной точностью передавать свои ощущения, рожденные у них тем или иным мотивом» [4, с. 129—130].

Многое из сказанного относится и к живописным принципам А.Я. Головина. Приведем слова С.В. Герасимова: «Живопись Головина декоративна в лучшем понимании этого слова. Она реалистична, форма в ней ясно очерчена, цвет живой, звучащий, гармоничный: она всегда прекрасно скомпонована на предоставленной ей поверхности» [1, с. 342—343]. Герасимов пишет о сдержанности, но и — гармонии, декоративности и цветовой насыщенности полотен [1]. Головин в живописи реален и декоративен одновременно.

До работы в театре А.Я. Головин занимался обширными поисками в области техники живописи и творческих подходов к решению различных художественных задач — так, он участвовал в Мамонтовском кружке, декоративно-прикладных работах, занимался оформлением русского кустарного отдела на Международной выставке декоративного искусства в Париже вместе с К.А. Коровиным, в монументальных работах — оформлении гостиницы «Метрополь». Благодаря этим работам развивались манера и мастерство художника, многие из проектов того периода в дальнейшем послужили основой для творчества Головина. В частности, поиски декоративных решений, игра «теплых» и «холодных» тонов, отношение к цвету. «В этих опытах рождалось своеобразное, «головинское» отношение к цвету, линии, воспитывалось чувство декоративного стиля и культура владения условными формами» [3, с. 11], — пишет исследователь творчества художника Д.З. Коган.

Монументальные и народно-кустарные работы Головина, его театральное творчество и станковая живопись взаимосвязаны, тесно сочетаются с театральными декорациями, исполненными им. В декорациях Головин произвел настоящую реформу — стал широко исполь-

зовать живописные приемы. И в то же время многое из театральной живописи Головина перешло в станковую. Его станковая живопись театральна.

Позже А.Я. Головин возглавил театральнo-декорационную мастерскую Мариинского театра. Как отмечает его ученик М.П. Зандин, Головин часто говорил: «Театральный художник обязан постоянно заниматься также станковой живописью, — нельзя быть только декоратором. Надо писать хотя бы этюды с натуры и поставить себе правилом ежедневно рисовать с натуры» [1, с. 247]. Тут же Зандин подчеркивает — сам Головин вплоть до своей последней болезни каждый день рисовал свою жену. То же пишет и второй по декорационной мастерской помощник Головина Б.А. Альмединген: «[Головин] постоянно урывал от театра время для работы над портретами, пейзажами и натюрмортами. Вот его подлинные слова: “Должно каждый день рисовать с натуры” [1, с. 277]. А.В. Рыков вспоминает слова Головина, написанные на книге, подаренной ученику: «Рисуйте, рисуйте, постоянно рисуйте. Если нет под рукой пера, карандаша или красок, рисуйте глазом» [1, с. 291]. У мастера также была выработана определенная система воззрений на то, как нужно работать художнику. Эти правила дошли до наших дней в воспоминаниях его воспитанников и современников, в его собственных автобиографических заметках. Многие из высказанного Головиным о работе художника над спектаклем в равной мере может быть применимо и к станковой живописи. Приведем некоторые из его советов.

«Надо развивать в себе дисциплину и строгость к себе, а когда пишешь с натуры, работать без разгильдяйства, относиться честно!» [1, с. 247] — вспоминает слова А.Я. Головина М.П. Зандин. Это высказывание необычным образом сочетается с декоративностью и богатой фантазией станковых работ мастера. В некоторых из «натурных вещей» Головина действительно видно стремление передать жизнь как можно точнее, ближе к реальности. Особенно это проявляется в ранних работах — этюдах и портретах, например, в портрете Е.Н. Виллиам (1890—1895), написанном широко, смело, свободно. Или в великолепно и точно моделированном портрете А.А. Карзинкина (середина 1890-х гг.). Однако, есть и такие картины, в которых вышеуказанный принцип неочевиден. В них мы видим сочетание декоративности и строгости, о которой упоминал мастер. Так, в серии пейзажей 1908—1910-х гг. — таких, как «Серебряные ветлы», «Березки», «Березы ночью», «Лесная река» — автор дает волю выдумке, декоративности. Строгость в этих работах проявляется в точности отношений, тона, в передаче конкретного состояния сумерек или луча пробившегося солнца, а отнюдь не в фотографичности и



Головин А.Я. «Березы ночью» (1908—1910)

прорисовке. Работы эти написаны по воображению, но состоялись они лишь в результате длительного изучения природы. А.Я. Головин может придумывать форму кустов, штрих мазков, их разнообразное положение, но само пространственное решение картины, воздушные планы — верны, взяты с натуры. Сам этот принцип пришел к автору еще во время обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Мастер дополнял при написании картины свои натурные впечатления композиционным отбором в отношении рисунка (композиция пятен) и цвета, своеобразием взгляда, сохранял верные отношения, передавал те «большие ощущения» [5, с. 212], которые получал от природы. Для лучшего понимания принципа «честного отношения к натуре», указанного Головиным, приведем слова учителя многих будущих мастеров Союза русских художников И.И. Левитана, дополняющих это высказывание. По воспоминаниям Б.Н. Липкина и В.И. Соколова, Левитан утверждал, что «надо правдиво относиться к природе» [5, с. 194], при этом «ни одна его [Левитана] картина не списана целиком с натуры <...> “Природу украшать не надо, но надо почувствовать ее суть и освободить от случайностей”» [5, с. 212], «стараться схватить общее, то, в чем сказалась жизнь, гармония цветов» [5, с. 213]. Как мы видим, данный принцип характерен для московской школы живописи и связывает с ней творческий подход Александра Яковлевича.

Следующий принцип Головина, отмеченный Зандиным: «В живописи ни в коем случае нельзя повторяться, нельзя

повторять даже собственные удачи: “Не думать о прошлых удачах!”» [1, с. 247]. И действительно, произведения Головина бесконечно разнообразны по сюжету, подходам, разным идеям, впечатлениям, эмоциям. Например, в серии испанок, в каждом женском портрете новое решение. В них присутствует разница в цвете, композиции, в образе, замысле, постановке фигуры, в жанре (пейзаж, портрет, натюрморт), теме. Одновременно Головин советует «избегать хлесткости» в декорациях «соблюдать скромность», «Если декорации “вылезают” — перепишите» [1, с. 247]. Этот принцип может быть отнесен и к станковой живописи. Несмотря на то, что головинские работы написаны свободно и необычно, все в них пронизано гармоничностью и выдержанностью, продуманностью и отбором.

Любопытный факт. Летом 2014 г. в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу проходила выставка мастера. На том же этаже размещена постоянная экспозиция русской живописи XX в. — художников-новаторов, работавших одновременно с А.Я. Головиным. В этой обстановке было особенно видно, насколько работы Головина при всей их смелости дышат ясным и цельным мировоззрением, гармонией, выдержанностью, спокойствием.

Важно отметить, что А.Я. Головин писал портреты очень быстро, иногда в «один подход». Так, портрет Ф.И. Шаляпина в роли Мефистофеля был написан за одну ночь [1]. Также, художник подчеркивал, что в декорациях: «Не следует брать чистую краску, а всегда с примесью другого цвета, чтобы получилась не краска, а тон» [1, с. 247]. Тех же принципов придерживался и И.И. Левитан: по воспоминаниям его учеников, в частности В.К. Бялыницкого-Бируля, Исак Ильич советовал не брать чистые краски, а искать в живописи верные тоновые отношения: «Тон должен быть тон, а не краска», «Кричит, краска кричит. Тон может звучать, но не краска, в природе нет краски, а есть тон» [5, с. 199]. Левитан учил, что нужно убирать случайный цвет. Об этом совете мастера пишет его ученик Б.Н. Липкин: «Левитан учил нас делать из впечатлений, получаемых от природы, нужный для искусства отбор <...> “Природу, — говорил он, — нужно не исправлять, а обдумывать”» [5, с. 217]. То же делали и К.А. Коровин, и другие мастера, выпускники Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Соответственно, этот принцип тональной живописи, живописи отношениями, отбора характерен и для других мастеров Союза русских художников, хранящих традиции Училища. Известно описание И.И. Левитана в воспоминаниях А.Я. Головина, полное симпатии и безмерного уважения к творчеству первого: «Живопись его <Левитана>, производящая впечатление такой простоты и естественности, по существу необычайно изощренна. Но эта изощренность не была плодом каких-то упорных усилий, и не было в ней никакой надуманности» [5, с. 26—28]. Головин и Левитан общались между собой в Училище и, вероятно, могли получить обдуманные уроки работы над произведением. Впоследствии, каждый в своем творчестве преломлял эти уроки по-своему, и, тем не менее, вполне конкретно и читаемо.

Еще один профессиональный совет Головина для его декорационной мастерской: постоянно разнообразить

технику живописи, «для воды, листьев, камней, горизонта, переднего плана необходимо применять различную технику, надо уметь зрительно “оторвать” их друг от друга» [1, с. 247]. Все это присутствует в полной мере в исполнении его станковых работ. В картине «Нескучный сад» 1910-х гг., выполненной темперой, только разница в подаче мазка позволяет передать плановость в декоративном произведении. Интересно, что этот принцип разнообразия Головин применял и к выбору постановок в театре: «нельзя ставить рядом одну эпоху. Тонкого разбора “контраст в искусстве — величайшее дело”» [1, с. 194].

Также А.Я. Головин советовал художникам-декораторам не покрывать плоскость одним цветом и отмечал: «Нужна игра тонов, наподобие той, какую мы видим в перламутре, — особенно при изображении поверхностей, освещенных солнцем» [1, с. 247]. Данный совет является собственным наблюдением мастера. Подобную игру тонов мы часто встречаем в живописных произведениях художников начала XX в. московской школы живописи, например, «Ледоход на Волге» (1912), «Март» (1927) П.И. Петровичева, «К вечеру» (1910) Л.В. Туржанского и других мастеров Союза русских художников. В работах этих авторов действительно присутствует игра тепло-холодных оттенков, создающая сложность цвета и радующие глаз переливы.

Дальнейшие советы А.Я. Головина, упоминаемые М.П. Зандиным, относятся к внимательному отношению к эскизам во время работы над декорациями и к постоянному контролю над тем, как идет работа [1]. Как вспоминает другой помощник — Б.А. Альмединген, Головин большое значение придавал не механическому копированию эскиза, а именно *передаче впечатления от него*, что является формообразующим принципом работы. В процессе написания декораций допускалось отступление от эскиза. Головин «рекомендовал ставить эскиз на большом расстоянии, а также говорил: “Посмотрите на эскиз, а потом рисуйте”» [1, с. 252].

Много пишет Альмединген о трудолюбии Головина: мастерская являлась как бы вторым домом художника. «Даже в присутствии гостей, которых Головин принимал вечерами в мастерской, не прекращалась его связь с декорационными холстами. В самый разгар беседы он оставлял друзей, шел “на декорации” и весь отдавался процессу творческого исполнительства. Он часто говорил, что взгляд, брошенный со стороны <...> [на работу], — даже издали, когда сидишь за столом с друзьями, иногда помогал ему находить новые решения и детали. Тогда он на полуслове обрывал разговор, шел “на холст”, чтобы дать указание или, взяв кисть в руки, поправить написанное» [1, с. 252].

Головин постоянно думал о работе и был на ней сконцентрирован. Известно воспоминание одного из помощников, В.В. Теляковского, о том, как мешал мастеру в работе оранжевый лист бумаги, положенный за его спиной [1]. Интересен его прием со взглядом «со стороны», когда необходимое для картины решение художник находил при некотором отвлечении от непосредственно полотна. По воспоминаниям Б.Н. Липкина, сходное отношение к работе имел и И.И. Левитан, картины которого «дозревали», правда, повернутые к стене [1, с. 213].

К живописи А.Я. Головина применимы процитированные им в своих «Встречах и впечатлениях» слова А.Н. Островского о том, что «мера-то и есть искусство», именно подлинное искусство» [1, с. 112]. Художественный такт, чувство меры присутствуют в работах А.Я. Головина. «Не впадает в излишества, но именно следует за своим чувством» [1] — эти слова Головин употреблял в оценке игры актера Юрьева, исполнявшего роль Дон Жуана. Но они вполне уместны в применении к творческой позиции живописца. Так, несмотря на изобилие красок, линий, композиционных ритмов, пятен внутри одного произведения, в работах Головина нет перегруженности. Он обобщал написанное, руководствуясь внутренним ощущением зрительной правды.

Не единожды в автобиографии Головина встречается упоминание об этом важнейшем принципе, применимом к искусству вообще: «Чувство меры — вот главное в искусстве. Там, где не соблюдена мера, там нет искусства или есть плохое искусство» [1, с. 133].

Большую роль для творчества Головина, при всей его личной скромности, играло внутреннее убеждение в своей правоте. Так, он пишет: «Может быть, я ошибаюсь с точки зрения постороннего наблюдателя, но “для себя” я прав» [1, с. 132]. При этом художника отличало необычайно критичное и трезвое отношение к своему творчеству: «<...> и всегда писал плохо, а сейчас еще хуже» [1, с. 185], — говорил он после болезни.

Все вышеперечисленные принципы характерны для художников школы Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Актуально их сохранение и в XXI веке.

О своих творческих принципах вполне популярно Головин высказывается сам: «Мою живопись некоторые считают оторванной от современности. В свое “оправдание” я могу сказать следующее. Сюжет, фабула, тема — всегда, конечно, имели и будут иметь в искусстве важное значение. Но меня в станковой живописи всегда привлекал не только сюжет, а и чисто живописные задачи. Я охотно писал натюрморты и цветы, привлекавшие меня сочетанием звонких и радостных красок. Меня увлекало иногда какое-нибудь яркое пятно и его сочетание с другими тонами, с окружающей средой» [1, с. 133]. Далее Головин описывает процесс своей работы над решением портрета: «однажды я написал портрет маленькой девочки <...>». Он посадил ее за стол, на котором было много фарфора. «Девочка в красном платье сидела на банкетке, обитой зеленым рипсом, и эти два пятна, в сочетании с пестрыми красками фарфора, давали живую, радостную гамму» [1, с. 133]. Как видно из цитаты, для художника важное значение имели именно цветовые пятна, гамма, настроение. Головин усердно искал декоративное пятно в природе. Очень радовался, когда один из его учеников на вопрос, откуда в работе молодого художника такие приятные цветовые сочетания и где последний взял их, указал ему на деревенский полосатый ковер [1]. Ученики отмечают также, что Головин часто записывал различные сочетания цветов, и затем выстраивал на этих сочетаниях творческий замысел [1].

В своих портретах и в дальнейшем А.Я. Головин строил композицию, исходя, в первую очередь, из цветовых гармоний, сочетал различные тона между собой и, таким путем, создавал общее впечатление, настроение картины. Этот принцип — именно поиск «живого цвета» — очень роднит художника с мастерами круга Союза русских художников.

А.Я. Головиным создано немало уникальных по воздействию на зрителя пейзажей. В них также ярко прослеживаются основные постулаты его живописи. Он был очарован природой, созерцательность занимала немалую долю в его восприятии природы. Хотя, несмотря на это, художник пишет: «В пейзажной живописи я предпочитал импровизировать, а не воспроизводить действительность, вероятно, также по причине преимущественного интереса к живописным задачам» [1, с. 133]. Но, на наш взгляд, в своих изысках он превзошел себя и смог донести до зрителя именно свое чувство очарования и радость созерцания реально существующего, умиротворяющего, «отловленного» великим мастером «островка прекрасного». Возможно, слегка «переформулированного», но, все равно узнаваемого, хоть ранее и незнакомого.

Среди наследия самобытных творцов русской живописной школы рубежа XIX—XX вв. А.Я. Головин — уникальное явление, и по воздействию на зрителя, и по ценности его шедевров. Он является одним из тех художников, по творчеству которых можно смело ориентироваться в океане современного искусства, не всегда, к сожалению, такого же профессионального, как столетие назад...

Обратив пристальный взгляд как на воспоминания А.Я. Головина, его учеников и помощников, так и на художественное творчество мастера, сопоставив его с особенностями подхода в решении живописных задач у мастеров Союза русских художников, можно сделать вывод, что существует глубинная, стержневая связь в творческих воззрениях и методах работы Головина и художников этого объединения. При этом в статье перечислен ряд характерных творческих принципов А.Я. Головина, в том числе сделан особый акцент на огромной динамичной роли цвета в его произведениях.

Список источников

1. Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / А.Я. Головин ; сост. А.Г. Мовшенсон. — Л. : М., 1960. — 392 с.
2. Гофман И.М. Александр Головин / И.М. Гофман. — М. : Изобразительное искусство, 1981. — 192 с.
3. Коган Д.З. Головин / Д.З. Коган. — М. : Искусство, 1960. — 72 с.
4. Лапшин В.П. Союз русских художников / В.П. Лапшин. — Л. : Художник РСФСР, 1974. — 424 с.
5. Левитан И.И. Письма, документы, воспоминания / И.И. Левитан ; общ. ред. А. Федорова-Давыдова. — М. : Искусство, 1956. — 336 с.
6. Пожарская М.Н. Александр Головин. Путь художника. Художник и время / М.Н. Пожарская. — М. : Советский художник, 1990. — 264 с.

УДК 004.738.5
ББК 60.524.224.56

ШЛЫКОВА О.В.

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СРЕДА ИНТЕРНЕТА: НОВЫЕ ЦЕННОСТИ И КОММУНИКАТИВНЫЕ СМЫСЛЫ

Рассмотрены динамики развития Интернета в контексте социокультурных трансформаций, а также новые ценности и коммуникативные смыслы, рожденные новой реальностью. В поле исследовательского внимания автора – особенности культурной политики информационного общества. Обоснована необходимость разработки целостной программы информатизации и интернетизации страны, устранения цифрового неравенства и обеспечения доступа к культурному наследию. Приводятся результаты мониторинга информационной готовности и зрелости ряда регионов России, которые позволяют выявить угрозы, связанные с глобализацией и внедрением информационно-коммуникационных технологий, а также перспективы и тренды будущего электронной России и культуры «новых возможностей»¹.
Ключевые слова: Интернет, социокультурная среда Интернета, интернетизация, культурное наследие, информатизация сферы культуры, электронная культура, ценности информационного общества, культурная политика.

В электронный век культуры усиливается социокультурная роль и миссия Интернета. Наступает эра «Всеобъемлющего Интернета» и «цифрового Ренессанса», в которой люди получают информацию и знания в принципиально иных форматах, чем прежде. Кроме того,

¹ В данной публикации представлены фрагменты лекции «Социокультурная среда Интернет: новые ценности и коммуникативные смыслы», прочитанной 6 мая 2015 г. в Центральной универсальной научной библиотеке им. Н.А. Некрасова (Москва) в рамках курсов повышения квалификации «Популярное библиотечное ведение». Видеоверсия представлена на YouTube в разделе «БиблиоГород». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N-y-8RwQ5DY>



VI

КАФЕДРА

эпоха потребления выросла на потребности в информации, а медиа, компьютерные технологии и сети стали не просто предметом познания, но и условием самой возможности познания, условием существования и культурной самоидентификации человека.

Интернет с его ресурсным и технологическим наполнением являет собой новые ценности, свидетельствует о смене парадигмы социальных коммуникаций, формируя особую среду для создания сверхнасыщенного информационного поля, которое практически повсеместно окружает современного человека. В эпоху электронных преобразований люди используют различные типы культурной информации в качестве нового ресурса активации интересов и повышения уровня компетентности на основе самых разнообразных средств, в том числе и электронных. При этом, как отмечают эксперты, «Интернет представляет собой не узкофункциональную технологию, а глобальный системный феномен, обладающий свойством саморазвития и создающий широкий спектр социокультурных эффектов». Интернет определяет процесс и формы медиатизации культуры, как и новые медиа он становится «основным пространством групповой и межличностной коммуникации, где генерируются новые культурные смыслы и способы взаимодействия» [15, с. 7].

Непременная установка на прогресс и инновацию, заложенная в самой логике развития интернет-технологий, позитивно и стимулирующе воздействует на культуру и всех, кто активно обращается к таким услугам. Важным является тот факт, что в условиях глобализации электронный лик культуры проявляется в многоликости коммуникаций: *мобильность*, доступность и демократичность Сети, реализующие ценность культурного самовыражения и сетевой идентификации личности, общества; *конвергенция* — объединение электронных услуг и сервисов; *гипертекстовость*, обеспечивающая переход от одного ресурса к другому и рождающая полифункциональный диалог между субъектами Сети; *интерактивность* и *мультимедийность*, обеспечивающие «эффект добавочного знания»; коллективный *принцип конструирования* и производства знаний в Сети, увеличиваемых в геометрической прогрессии и др.

Эти свойства Интернета становятся результатом сложного взаимодействия медиа в пределах формируемого виртуального трехмерного пространства, которое является непрерывным и бесконечным, как наша реальность. Только в данном случае мы имеем дело с реальностью, созданной виртуально [19].

Появление новых технических приемов дает возможность передавать содержание при помощи различных средств коммуникации, доступных для восприятия разными органами человеческих чувств, а также использующих интерактивное взаимодействие с аудиторией.

Всеобщая электронизация, планшетизация, викификация, технологии обоняния, осязания, распознавания лиц и эмоций, «облачные технологии» и др. трансформировали основные виды человеческой деятельности, изменили накопители информации, субъектов и объекты

потребления и создания информации. Они дали новый поворот в системе трансляции и освоения знания, обеспечили гибкость, гибридизацию образования «без границ».

Как отмечает Тим Бернес-Ли, «у человека сейчас столько же времени и энергии, сколько и раньше, но зато больше интересных способов потратить их. Я надеюсь, что мы будем использовать Сеть для культурного обмена и преодоления барьеров»². В этой цитате автор подчеркивает, что Сеть — не единственный и не универсальный канал коммуникаций, способ удовлетворения веера информационных потребностей, а только один из них, который появился не вместо, а вместе с другими. Электронная цивилизация, в которую мы погружаемся, — это преобразованный человеком мир вне положенных ему материальных объектов, а культура — это «внутреннее достояние самого человека, оценка его духовного развития, его подавленности или свободы, его полной зависимости от окружающего социального мира или его духовной автономности».

Социологические исследования Интернета свидетельствуют, как основательно опутан мир сетями [9, 16, 46 и др.]. Каждые два года их аудитория утраивается. К 2020 г. ее охват ориентировочно будет составлять 5 млрд человек.

При этом в США уже 310 млн пользователей (87% от населения), в Африке только 27%. Аудитория российского Интернета (Рунета) составляет 70—80 млн человек, 48% из которых бывают онлайн ежедневно³.

К наиболее активной части интернет-пользователей (суточной аудитории) можно будет отнести больше половины россиян — 56%, или примерно 63 млн человек. К такому выводу пришли аналитики проекта «Мир Интернета» Фонда Общественное Мнение. Регулярные замеры, проводимые ФОМ, свидетельствуют о постоянном росте числа интернет-пользователей в России. По данным последнего исследования «Интернет в России», зимой 2010—2011 г. трое из каждых десяти пользователей составляли активную аудиторию — выходили в Сеть хотя бы раз в сутки.

Статистика в разных источниках колеблется и зависит от точки отсчета, кого считать пользователем, от системы счетчиков и методик анализа.

² Автором одной из самых значительных программ в истории глобальных телекоммуникаций WWW является Тим Бернес-Ли, уроженец Лондона, выпускник Оксфордского университета, директор консорциума по развитию World Wide Web — организации, определяющей стандарты Web. Будучи независимым консультантом по разработке программного обеспечения в европейской лаборатории квантовой физики в Женеве, он разработал идею Web в 1980 г. и уже спустя 10 лет успешно реализовал свой глобальный гипертекстовый проект. По заключению вице-президента по технологиям корпорации Sun Microsystems Эрика Шмита, «если бы речь шла о традиционной науке, Бернес-Ли получил бы Нобелевскую премию — настолько важно то, что он создал».

«Второй революцией» стало изобретение Марком Пише в 1994 г. языка виртуальной реальности — формата VRML 1.0. Это язык, стандартизирующий представление сцен в трехмерных средах WWW. Третьей революцией стало открытие web 2.0 и последующие разработки интернет-строительства.

³ По данным ФОМ (http://bd.fom.ru/report/cat/smi/smi_int/pressr_130611).

Пользователи Сети обладают принципиально новыми коммуникационными возможностями, для многих из них Интернет — инструмент профессиональной самореализации.

Субъекты интернет-пространства начинают дифференцироваться в зависимости от статуса и ролей в Сети: это основатели Интернета, модераторы и собственно пользователи, — каждый из которых имеет свою портретную характеристику, мотивацию и другие отличительные признаки.

Статусный портрет пользователей (преимущественно молодежь в возрасте от 18 до 27 лет) позволяет уточнить характер потребностей и интересов, динамику популярности ресурсов и услуг, а также рассмотреть Интернет как особый катализатор глобальных изменений и сдвигов в социуме, социально-психологической сфере, социально-экономической и культурной атмосфере общества [10].

Новое социокультурное явление представляет собой молодежная субкультура, приоритетные черты которой — коммуникация, форма самореализации и креативные потребности. Исследование культурных ориентаций интернет-аудитории становится необходимым на основании, с одной стороны, воздействия Интернета на их формирование, с другой — детерминирования динамики виртуальной культуры интересами и предпочтениями интернет-аудитории. Как условие формирования культурных ориентаций Интернет выступает через свои содержательные характеристики многообразности и многовариантности отражения интересующей информации, возможности ее дискретного или синкретического восприятия как визуального, звукового и/или словесного образов [45].

Совершенствуясь и оттачивая свой язык, Интернет начинает обособляться от тех искусств и технологий, которые вызвали его к жизни. Поэтому правы те исследователи, которые полагают, что нашу эпоху будут знать как век, когда человек постигал не только современные информационно-коммуникативные технологии, влияющие на его восприятие культурных текстов и артефактов, но и новые ценности и коммуникативные смыслы.

Разумеется, Интернет и его социокультурная среда, как любое прогрессивное явление, вместе с уникальными возможностями и перспективами содержит определенные риски.

Так, например, при его несомненных преимуществах как средства обучения (возможность сочетания логического и образного способов освоения информации, активизация образовательного процесса за счет усиления наглядности и т. п.) нельзя не отметить такие факты, появляющиеся в результате триумфального вхождения Сети в реальную практику образования, как:

- мозаичность культуры, пришедшей на смену просветительской модели культуры;
- эклектичность сферы знаний в противовес системному мировоззрению, основанному на едином подходе, парадигме;
- ориентация на репродуцирование, скачивание и считывание вместо творчества, прочтения и осмысления.

Технология становится регрессивной по отношению к традиционным ценностям — это касается культуры, со-

циума, экономики и политики. Создание новой информационно-коммуникационной виртуальной среды приводит к возникновению целого ряда антропологических рисков. Прежде всего, это риск утраты идентичности. Организующим принципом культурной жизни человека в информационном обществе становится принцип трансформации.

Постоянное использование Интернета приводит к тому, что дети совсем перестают читать, отвыкают думать, так как комплекс самых различных средств восприятия заменяет и эту культурную традицию жизни человека. К недостаткам «виртуальной культуры» относят также:

1) труднодоступность нахождения определенной информации;

2) неточность ряда материалов (множество ошибок в электронных библиотеках, допускаемых при сканировании материалов под давлением современного темпа бизнес-жизни «со скоростью мысли»);

3) обилие рекламы, приводящей к «информационному шуму» и др. [35].

Аксиологический кризис в первую очередь проявился в изменении содержания классических мировоззренческих моделей «Бытия», «Бога», «Человека», «Культуры» и ценностного отношения к ним, что привело к феноменологическим, социогносеогенным и структурно-функциональным преобразованиям общественной жизни как современной России, так и Запада. В этом плане нельзя не согласиться с С.А. Храповым, который отмечает, что «в структурно-функциональном плане происходят четыре процесса: девальвация конструктивных традиционных ценностей; фиксация деструктивных ценностных ориентаций в силу их укорененности в ментально-бессознательных пластах; тяжелое усвоение конструктивных новых ценностей и быстрое включение деструктивных новых ценностей» [30].

Интернет как социокультурный феномен и явление электронной культуры: определения, подходы, динамика развития

Харли Хан, отмечая, что Интернет, несомненно, является величайшим достижением в истории человечества, которое впечатляет больше, чем египетские пирамиды, и кажется прекраснее, чем творения Микеланджело и чудесные изобретения эпохи промышленной революции, предлагает использовать термин Интернет в качестве определения «...совокупности мировых информационных ресурсов... Эти ресурсы столь необъятны, что находятся выше понимания одного человека. В мире нет никого, кто понимал бы весь Интернет или хотя бы большую его часть. Было бы ошибкой думать об Интернете как о компьютерной сети, или даже о наборе взаимосоединенных компьютерных сетей. С нашей точки зрения, сети являются просто средствами передачи информации. Красота и польза Интернета лежит в самой информации» [29].

Питер Луман определяет Интернет как систему систем, информационную супермагистраль и глобальное средство коммуникации, созданное миллионами участни-

ков, которое достигает нации, правительства, корпорации. Это социальное средство, которое делает возможным всеобщий новый способ коммуникации [цит. по 5].

Охватывая все новые стороны бытия, Интернет способствует созданию коллективного общечеловеческого знания, которое, изменяя наши представления, обогащает опыт и самого Интернета. Таким образом, «Сеть сетей — это не застывшая форма людской мудрости, не мощный банк данных, не элитарный клуб интеллектуалов, а все это вместе взятое, плюс процесс познания, движение вперед и навстречу друг другу с надеждой на лучшее будущее» [29].

Из вышеприведенных дефиниций трудно назвать ту, которая наиболее полно и адекватно отражает суть Интернета, его структуру и свойства. Очевидно, что в каждой Интернет рассматривается с какой-то определенной точки зрения.

Глобальная сеть Интернет стала мировой средой для создания виртуальных информационных пространств, открытыми «воротами» для самых различных категорий пользователей информации и предоставила особый тип ресурсов — саморасширяющихся, синергетических, которые в отличие от «индустриального ресурса» не истощаются, как нефтяная скважина, а увеличиваются и воспроизводят новые [22, с. 26].

Интернет-технологии стремительно ворвались в нашу повседневную жизнь, преобразовав не только профессиональные и социальные коммуникации, но и все сферы общественной жизни — политику, экономику. Фактически мы все ощущаем, что Интернет стал тем камертоном, который, с одной стороны, фиксирует и воспроизводит эталонное звучание Времени, с другой — выступает просто тоном постоянной и определенной высоты. Это не значит, что Интернет — особая недостижимая высота, снисходительно смотрящая на традиционную реальность. Он является и мерилем, «особой духовной сферой измерения социума», его темпо-ритмической характеристикой.

Существует мнение, что Интернет — это своего рода библиотека после землетрясения, в которой много ценного и полезного, но сориентироваться в информационном хаосе возможно только тогда, когда этот инструмент попадает в надежные руки.

Будучи характеристикой такой формы межкультурной коммуникации, как сетевое общение, Интернет способствует соединению целых миров и континентов с индивидуальным типом восприятия различных видов информации, художественности общения в Сети с неограниченным набором аудиовизуальных, интерактивных, гипертекстовых и гипермедийных средств. Вместе с тем, доля текстовых данных в общем объеме информации постоянно уменьшается, и сейчас она составляет 0,1%.

Интернет становится масштабным социокультурным феноменом, стимулирующим не только собственное развитие, но и существенно влияющим на все сферы общественной жизни. Как форма художественного творче-

ства, он обладает новыми средствами, специфическим проявлением которых являются: хранение, обработка и представление информации в цифровой форме; транслирование различных видов информации (не только текстовой, но и звуковой, графической, анимационной, видео и т. д.); интерактивность — активное взаимодействие ресурса, программы, услуги и человека, их взаимовлияние и сотворчество; наличие гипертекста. Это новая синкретичная форма, которая являет собой синергию различных художественных форм, звуков, образов и текстов.

В этом смысле правы те исследователи, которые утверждают, что Интернет — не только продукт «технологической революции», но и цифровое воплощение идей, которые присутствуют в разных видах искусства и деятельности на протяжении тысячелетий.

Выступая кросс-национальным феноменом, Интернет образует принципиально новую область социального взаимодействия, влекущую изменения в реальных областях жизни (политической, экономической, социальной)



Трансформация процессов освоения информации и знания во времени и пространстве (в «электронных деревнях» и «электронных коттеджах»)

современного человека, сообществ, наций и глобального мира в целом, в том числе его культурных ориентаций и ценностных приоритетов [7].

Существуют разные трактовки, подходы к осмыслению социокультурной среды Интернета. Социокультурные трансформации, проявляющиеся в современном информационном обществе, в том числе и под воздействием Интернета, позволяют идентифицировать общество, в котором мы живем, определить, кто мы, как ощущаем себя в этой среде, что мы транслируем и создаем, какие ценности и коммуникативные смыслы рождает современное интернет-пространство.

Каждая эпоха отражает свои ценности и свои приоритеты, динамику изменений и статусную роль в медиасфере. Поэтому сегодня принципиально важно изучать, что является «культурным ядром» эпохи, общества, социокультурными маркерами времени, без которых невозможно решение таких далеких, казалось бы, от глобализации прикладных вопросов, как дигитализация культурного наследия, информатизация культуры и др.

Если посмотреть в глубины истории, то становится очевидным, что ценности менялись стремительно и порой кардинально. Для библиотечной практики это наглядно проявилось и в политике комплектования, и в системе обслуживания, и в характере выполняемых справок и т. п.

Поток новых ресурсов, а вслед за ними и запросов, информационных капризов цифрового поколения, которые необходимо удовлетворять современным инфопосредникам, выводят в поле исследовательского внимания такие важные аспекты, как:

- аудитория Интернета и ее потребности;
- характер традиционных и новых ценностей, транслируемых и создаваемых современной социокультурной средой;
- объем ресурсов культуры и культурных услуг в Сети;
- приоритеты культурной политики в информационном обществе;
- механизмы и модели их реализации в электронный век культуры.

Выше было отмечено, что ценности зависят от интерпретаций ценностного отношения к миру идей, вещей и людей. В современной культуре, живущей по законам рынка, стирается различие между ценностью, ценой и рыночной стоимостью. Ценность, в конечном счете, измеряется ее ценой (заметим, что применительно к культурному наследию, ресурсам памяти это заключение не является аксиомой).

Современный медиарынок пытается приспособиться не только к материальным, но и духовным запросам людей, эстетизируя акт купли-продажи. Видеоролики вирусного маркетинга могут представлять собой не только способ продвижения товара, но и прекрасно режиссированный проект с привлечением первоклассных актеров, многообразными оттенками игры, являя его, прежде всего, как культурную услугу. Различные варианты интерпретации ценностей имеют значение для изучения ценностей и ценностного отношения в информационном обществе к появлению новых сред социальных медиа — виртуальному способу преобразования «картины мира». Культура виртуальной реальности (по М. Кастельсу) беспредельно расширяет коммуникативное пространство человека, делает его рабом информационной цивилизации. При этом чем больше совершенствуются сервисы Сети, тем больше вызовов и угроз несет в себе «культура новых возможностей».

Необходимость анализа проблемы кризиса ответственности в контексте развития культуры информационного общества обусловлена «безграничной безответственностью», которая царит в Сети, и ограниченной ответственностью структур, управляющих Сетью, от которых зависит качество менеджмента относительно доступа к ресурсам, их оцифровки и сохранности, а также ответственности самих создателей и пользователей.

Особая степень ответственности ложится на коммерческий сектор Интернета, который сегодня предоставляет различные ступени доступа, качества и полезности информации. Цены на доступ в Интернет меняются в

некоторых регионах от мягких до ощутимых пределов. Кроме того, коммерческие организации, учитывая быстрорастущий рынок Интернета, стремятся поставить вопрос о его приватизации. Хотя конечный результат данного процесса, особенно на международном уровне, пока не ясен, все же библиотеки, университеты и другие некоммерческие организации имеют резонное основание для рассмотрения проблемы продолжающегося доступа к информационным, в том числе и коммерческим, ресурсам. Природа новых моделей сетевой коммерции существенно влияет на социокультурную среду, ее пользователей, разделяя их на тех, кто умеет успешно владеть и обмениваться информацией, получать к ней доступ и извлекать прибыль. Поэтому налицо тенденция, с одной стороны, расширения доступа людей к информации, благодаря Интернету, с другой — явное ограничение доступа.

Будут ли образовательные и научные учреждения, которые обеспечивают интернет-связь с виртуальными библиотеками, неприкосновенными для приходящей штормовой волны коммерциализации? Вопрос остается открытым.

Очевидно, что сокращение финансирования государственных учреждений культуры станет в будущем лимитировать доступ к Интернету для малозащищенных социальных групп, содействовать формированию информационной элиты и информационного подкласса. Не успев в полной мере удовлетвориться услугами Сети в качестве публичного ресурса, пользователи уже начинают ощущать ее поворот к частному сектору. Это заставляет их, а также инфопосредников, возвращаться к вопросу о правах пользователей на полноту и защиту информации (содержания, доступа и т. п.), и защиту от информации (некачественной, фальсификаций в Сети и т. п.), что особенно актуально в свете программы ЮНЕСКО «Информация для всех»⁴ [28].

При этом важными показателями уровня доступа к информации выступают:

- 1) политический аспект — культурный разрыв между странами, позиционирование имиджа своей страны в мировом информационном пространстве;
- 2) технологический аспект, обеспечивающий физический доступ к информации (подключение к Сети);

⁴ Следует обратить внимание, что развитие Интернета в России проходило по пути, прямо противоположному американскому. В США становление Сети начиналось как государственная программа, а позднее охватило общественные и коммерческие круги. В России первые шаги Интернета осуществлялись без государственной поддержки, лишь в конце 1990-х гг. «сеть сетей» попала в поле зрения государственных структур.

Существует мнение, что пионеры Интернета — США, однако ученик М. Маклюэна, первого теоретика масс-медиа, во многом опередившего свое время и по сути дела предсказавшего еще в 1970-х гг. наступление эпохи информационных технологий [21], нидерландский эксперт К. Вельман приводит убедительные аргументы относительно европейского происхождения Интернета. World Wide Web в его http-варианте создан англичанином Т. Бернесом-Ли. Впоследствии Америка «перекупила» Тима, предложив ему лабораторию в Массачусетском технологическом университете, где собственно и был реализован данный проект. Но сложно оспаривать тезис К. Вельмана, что по своей «ментальности» Интернет все же европейское дитя [42].

3) экологический аспект, гарантирующий устойчивое развитие глобального общества с гуманитарными ценностями будущего поколения⁵;

4) финансовый аспект — уровень достатка пользователей, позволяющий приобретать необходимые компьютерные устройства для получения различного рода информационных услуг и ресурсов;

5) социальный аспект — наличие общественного доступа для тех слоев населения, которые не могут оплачивать доступ на индивидуальном уровне;

6) образовательный аспект — обеспечение пользователей объемом знаний, умений и навыков работы с технологиями электронного общества;

7) морально-этический — для операторов сетей, провайдеров услуг и содержания становится обязательным принцип честной конкуренции, гарантирующий благоприятные экономические условия на рынке; для производителей содержания ресурсов — принцип свободы слова и выражения мнений, который гарантирует доступ к Интернету, инфраструктуре.

Принципиально иной становится культурная среда, существенно меняющаяся под воздействием информационных потоков, распространяемых с их помощью текстовых и электронных ресурсов, а также рождающая новые культурные формы «символического капитала» — цифровые архивы, электронные библиотеки, оцифрованные музейные коллекции, творческие проекты и т. п. [25, с. 146]. Все более актуальными становятся проблемы удовлетворения динамично усложняющихся культурных и информационных потребностей современных пользователей, разработки цифровой стратегии сохранения электронного культурного наследия, регулирования трансграничных потоков информации и данных, ответственности за создание, использование и распространение информации, цензуры, правового и нормативного обеспечения процессов информатизации, защиты информации и др.

В рамках культурной политики на современном этапе совершенно необходимой становится разработка стратегической программы устойчивого развития культуры при переходе к новому типу социальной организации общества — открытому обществу управления знаниями и сознанием. В этой программе важно отразить межведомственный и глобальный подход к культуре в противовес все еще сохраняемому отраслевому подходу. Культура является неотъемлемой частью всех сторон нашей жизни и не может существовать сама по себе, в отрыве от людей. Человек формируется, прежде всего, в культурной среде или бескультурной, как иногда, к сожалению, бывает. Во

всяком случае, от качества этой среды прямо зависит «коллективный портрет» нашего общества [26]. Кроме того, в программе должна быть обоснована информационно-коммуникационная сущность современной культуры как ключевого фактора развития страны. Неслучайно сегодня активно заявляет о себе такое направление прикладной культурологии, как информационная культурология [20], исследующая стратегические приоритеты глобальной культуры общества, дигитализации культурного наследия, создания и трансляции электронных версий учреждений памяти, а также генезис новых форм художественного выражения и творчества. В настоящее время обращение учреждений культуры и их пользователей к новым информационно-коммуникационным технологиям с целью нахождения наиболее адекватного и эффективного способа решения своих творческих задач стало нормой и естественной профессиональной потребностью, стилем жизни. Это неизбежно влечет за собой трансформацию традиционных учреждений культуры или трансформацию их приоритетных функций, появление в сфере культуры специалистов, которые способны оперативно и качественно создавать принципиально иные культурные ресурсы и услуги: обеспечивать организацию виртуальных выставок-фестивалей, онлайн-музеев, электронных библиотек, а также осуществлять другие сетевые проекты и инициативы. В электронный век проявляется новое состояние культуры, сложное и противоречивое, свидетельствующее о становлении принципиально иной интегрированной культурной модели информационного общества.

Правомерно возникает вопрос: приводят ли современные информационно-компьютерные телекоммуникации к **радикальным изменениям** в учреждениях культуры и шире в социокультурной среде или эта новация является только одной из возможностей для расширения спектра культурных ресурсов и услуг, удовлетворения разнообразного веера культурных потребностей современных пользователей — представителей различных субкультур?

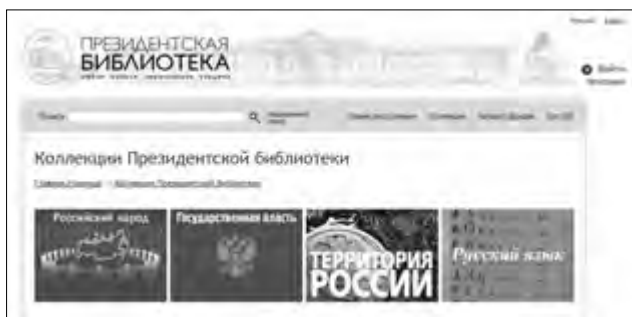
Интернетизация

как фактор изменения культурной среды

Информатизация выступает не только и не столько как процесс овладения информационно-коммуникационными технологиями или их внедрения, но как фактор изменения системных качеств самой культуры, ее структуры, субъект-объектных отношений, модусов бытия. Чтобы понять масштабность воздействия Интернета на современную культуру, важно осмыслить его как глобальный культурно-преобразующий феномен и закрепить новый статус культуры, в том числе и институциональный, в законодательной и нормативной базе федерального и регионального уровней.

Государственные структуры Российской Федерации начали уделять активное внимание информатизации после подписания Президентом РФ В.В. Путиным Окинавской хартии глобального информационного общества (<http://www.iis.ru/library/okinawa/charter.ru.html>), при-

⁵ Согласно прогнозу Cisco Global Mobile Data Traffic на 2011—2016 гг. к 2016 г. на планете будет свыше 10 млрд подключенных к Интернету мобильных устройств. Постоянное увеличение новой техники приводит к тому, что старое оборудование резко становится мусором, отходом. Это актуализирует проблему «экологически ориентированных технологий», создания «зеленого коридора», а вместе с ним формирование «зеленого сознания», которое позволит уравновесить потенциальные возможности развития техногенного общества с потенциальными опасностями (экологическими, этическими) и найти точку оптимизации в развитии глобального общества [15, с. 85].



Коллекции документов на портале Президентской библиотеки им. Б.Н. Ельцина (<http://www.prlib.ru/>)

нятой в июле 2000 г. лидерами стран «большой восьмерки». Уже в 2002 г. была принята Федеральная целевая программа «Электронная Россия» (2002—2010), в которой было зафиксировано, что «развитие и широкое применение информационных и коммуникационных технологий (ИКТ) является глобальной тенденцией мирового развития последних десятилетий. Применение современных технологий обработки и передачи информации имеет решающее значение как для конкурентоспособности экономики и расширения возможностей для интеграции ее в мировую систему хозяйства, так и для повышения эффективности процессов государственного управления на всех уровнях власти, в государственном и негосударственном секторах экономики. Не менее важным результатом распространения ИКТ и проникновения их во все сферы общественной жизни является создание технологических предпосылок для развития гражданского общества за счет реального обеспечения прав граждан на свободный и оперативный доступ к информации через глобальную сеть Интернет».

По данным Президентской библиотеки имени Бориса Николаевича Ельцина (<http://www.prlib.ru/>) коллекция «Государственная власть» включает более 4 800 документов, характеризующих особенности государственной власти России в разные исторические периоды, правовые основы деятельности и современные тенденции ее развития. Меняющееся информационное пространство культуры также регулируется нормативными правовыми актами, направленными на охрану авторских прав, обеспечение условий доступа информации, доступности и качества электронных ресурсов и услуг, информационной безопасности и др.

В апреле 2014 г. Постановлением Правительства РФ утверждена государственная программа Российской Федерации «Информационное общество (2011—2020 годы)» (http://base.garant.ru/70644220/#block_31), пришедшая на смену программе «Электронная Россия». В ней в качестве целевых индикаторов-показателей развития информационного общества в РФ названы следующие:

- место Российской Федерации в международном рейтинге по индексу развития информационных технологий;
- степень дифференциации субъектов Российской Федерации по интегральным показателям информационного развития и др.

Среди этих индикаторов особое место занимают сервисы на основе информационных и телекоммуникационных технологий в сферах культуры и образования. В этой связи обостряется тема, связанная с построением целостной и, вместе с тем, многоаспектной системы показателей-индикаторов, отражающей реальное состояние дел в области информатизации культуры. Эта задача поставлена, в частности, в Стратегии развития информационного общества в России [27], Стратегии развития культуры до 2020 г. (http://www.govweb.ru/i/norm/info_strateg.pdf) и других документах Правительства РФ. Однако до сих пор практически все работы по мониторингу использования информационно-коммуникационных технологий в культуре ограничиваются наблюдением за технической и инфраструктурной компонентами информационного общества.

В стране действуют до 500 федеральных и региональных законов, а также других актов органов государственной власти, имеющих отношение только к таким информационным учреждениям, как библиотеки.

Количественные показатели нормативного правового регулирования процесса информации культуры в регионах свидетельствуют о значительном различии качественного и количественного состава нормативно-правовых актов, степени реализации данных документов, а также их влиянии на информационную готовность регионов к формированию информационного общества.

Так, в Республике Карелия их — 26, Республике Саха (Якутия) — 70, Московской области — 68, Смоленской области — 16, Ульяновской области — 31⁶. Во всех рассматриваемых регионах созданы советы по развитию информационного общества и формированию электронного правительства. Однако только в Республике Саха (Якутия) и Смоленской области в их состав включены руководители (представители) исполнительных органов государственной власти субъектов РФ в сфере культуры.

Результаты исследования «Создание культурной среды региона на основе модернизации учреждений культуры и внедрения информационно-коммуникационных технологий (ИКТ)» (2012) позволяют заключить, что в настоящее время система детального анализа количества и качества услуг, тенденций развития информатизации культуры пока отсутствует, имеются серьезные межрегиональные различия в определении целей, задач, мероприятий и показателей эффективности программ по формированию информационного общества⁷. Вследствие этого

⁶ Отчет о НИР по исполнению государственного контракта № 900-01-41/06-12 от 23 мая 2012 г. по теме: Создание культурной среды региона на основе модернизации учреждений культуры и внедрения информационно-коммуникационных технологий (заключительный): Обобщающая книга / Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и наук. рук. Н.В. Борисов. — СПб., 2012. — 189 с.

⁷ Одни исследователи считают термин «информационное общество» мифологическим (А.В. Соколов и др.), другие — идеологическим (Ю.Ю. Черный и др.) [15, с. 47], см. также материалы семинаров ИНИОН «Методологические проблемы наук об информации» <http://www.inion.ru/seminars.mprn>. Нельзя не согласиться с заключением ряда специалистов, что с конца 80-х гг. представление об информационном обществе вышло за рамки научной среды и стало объективной реальностью ново-

возникает несогласованность действий при реализации региональных программ. Наряду с передовыми практиками, ориентированными на оказание услуг культуры в электронной форме (Республика Карелия, Смоленская область), значительно большее распространение имеет ориентация на «внутреннюю» информатизацию [33].

Широкий круг полномочий местных органов власти и отсутствие на сегодняшний день стратегических приоритетов, а также наличие недостаточного количества ведомственных нормативных актов и методических рекомендаций негативно отражаются на формировании единого культурного пространства и осуществлении основных направлений государственной культурной политики.

С одной стороны, можно констатировать четко проявляющиеся тенденции фрагментарности и разнородности построения информационного пространства культуры. С другой стороны, наблюдается вполне закономерная усиленная централизация информационных ресурсов и потоков, «федеративная» организация информационной инфраструктуры сферы культуры. Последняя тенденция обусловлена стремлением государственных структур законодательно закрепить принципы открытости и эффективности информационного взаимодействия участников информационной среды сферы культуры, ее эволюционного развития и оптимизации затрат на ее обеспечение [33].

Существуют определенные разногласия между государственными документами, отражающими метауровень управления культурной политикой информационного общества, академическими концепциями и стратегиями и практическими реалиями. Такова рефлексия данного процесса специалистами конкретных учреждений культуры, удовлетворяющих информационные запросы современных пользователей. Данный аспект не всегда учитывается исследователями, но существенно меняет картину состояния самой информатизации и интернетизации страны и задачи ее мониторинга по сравнению с западными тенденциями.

Анализ информатизации культуры в регионах России, который предпринимался рядом исследователей [12; 15; 18 и др.], усложняется, прежде всего, спецификой объекта исследования: очевидна глубина региональных контрастов, поляризация процессов информатизации в мегаполисе, городе и межпоселенческих образованиях, их неравномерность в плане ИТ-доступа и ресурсоиспользования. Каждый регион имеет свой культурный ландшафт, природно-климатические условия, место расположения, что, безусловно, отражается на процессах информатизации.

Так, например, Карелия расположена ближе к европейской части континента, поэтому здесь активнее идет

освоение западных форм культуры. В данном тренде есть позитивные стороны — возможность позиционирования своей самобытности в мировом культурном пространстве, расширение границ культурного обмена и освоение культуры креативных индустрий, позитивный мультикультурализм и передовые технологии. Вместе с тем, нельзя не отметить, что люди, живущие в одной культуре, все больше сталкиваются в Интернете с терминами, смыслами, образами, моделями, клише, стереотипами, наработанными в другой культуре, заимствуют все это, оперируют этим, часто некритично и даже бездумно [15, с. 35]. При этом идут процессы не только культурного обогащения, обеспечивающего процессы «разгерметизации культуры», «культурного капсулирования», но и культурной экспансии, и в итоге «культурного угасания» аутентичности, неизбежны угрозы потери и стирания своей идентичности, самобытности национальной культуры.

Напротив, такой регион, как Якутия, испытывая естественное воздействие глобализационного ветра, находится под влиянием культуры евроазиатского типа и своего аутентичного «чувственно-сверхчувственного характера бытия», что естественно сказывается на моделях построения информационного общества, которые будут отличаться, несмотря на общий, заданный федеральными законами, вектор информационного развития регионов.



Память Якутии (<http://www.sakhamemory.ru/>)

Нельзя не отметить ярко выраженные в ряде национальных субъектов РФ такие особенности, как:

- полилингвизм и его отражение в различных электронных форматах: так, например, полиязычность документов влияет на характер библиографических записей и поиск информации в сводном электронном каталоге Национальной библиотеки Республики Саха (Якутия);
- неравномерность интернет-доступа и предоставления услуг на библиотечных, музейных сайтах и сайтах культурно-досуговых учреждений регионов⁸;
- наличие корпоративных структур, которые в ряде регионов независимо от ведомственной подчиненности включают и архивы.

го тысячелетия, а Интернет — «становым хребтом» всех современных обществ по всему миру...» [19]. Поэтому все страны мира участвуют в построении Глобального информационного общества.

⁸ Так, по результатам анкетирования, приведенным в вышеуказанном отчете, объем оцифрованных документов к объему фонда в библиотеках Республики Карелия составляет 1,9%, в Смоленской области — 0,02%; а наличие доступа к Интернету в Карелии составляет 62,5%, в Московской области — 27,8%.

Наиболее актуальным и полным источником статистических сведений по информатизации учреждений культуры являются материалы всероссийской переписи библиотек, проведенной в 2009—2011 годах. Осенью 2011 г. был получен основной объем статистических данных на бумажных и электронных носителях: обработано около 103 тыс. форм. По предварительным данным, всего при проведении статистического наблюдения учтено 95 тыс. 198 библиотек Российской Федерации.

Для анализа данных по информатизации музеев, кроме статистических наблюдений за 2007 и 2011 гг., были использованы отчеты о состоянии информатизации в музеях, представленные на сайте Государственного каталога Музейного фонда РФ за 2011 год. (<http://www.goskatalog.ru/statistika/index.php>).

Из 2 тыс. 539 музеев РФ с общим объемом фондов 82 931 тыс. ед. хр. только 44,5% учреждений внесены в различные электронные каталоги музеев. В 2 тыс. 539 музеях установлено 22 тыс. 914 персональных компьютеров. Почти половина музеев (1 тыс. 175) имеет выход в Интернет, а 1 тыс. 149 — электронную почту. Создание электронных коллекций в музеях идет более быстрыми темпами, чем в библиотеках, однако оснащение такими технологическими новинками, как аудиогиды, мультимедийные гиды, qr-коды, информационные киоски находится на низком уровне.

В настоящее время культурно-досуговые учреждения (КДУ) мало участвуют в формировании информационного

Многие проблемы, препятствующие успешному проведению реформ в нашей стране, по признанию многочисленных экспертов, связаны с опасным разрывом между органами власти на всех уровнях и основной массой населения, не являющегося активным субъектом модернизационных изменений.

В преодолении этого разрыва решающая роль, как показывает опыт цивилизованных стран, принадлежит культуре, чье главное предназначение заключается в вовлечении населения в разнообразную общественно значимую деятельность, высшим проявлением которой является социокультурная активность, во многом зависящая от доступа к информации и социокультурным ценностям.

Жесткий вызов рыночной идеологии, превращение инноваций в основной источник экономического роста и конкурентоспособности предприятий, регионов и национальных экономик напрямую связан с актуализацией информационно-коммуникационных компетенций современных специалистов:

- базовых компетенций профессионального пользователя (владение электронной почтой, сервисами Интернета, пакетом Microsoft Office и др.);
- предметно-углубленных компетенций (умение работать в системе ИРБИС или ОПАС для сотрудников библиотек, или КАМИС — для музейных специалистов, владение навыками оцифровки текстовых документов, мультимедийных ресурсов, технологиями сайтостроения и т. д.);
- управленческих компетенций в области ИКТ.

Сегодня наблюдается все усиливающееся противоречие между законодательно закрепленными установками государства на перевод 100% фонда в электронный каталог и отсутствием в нормативной базе таких должностей с их набором функциональных обязанностей, как веб-мастер сайта библиотеки, веб-консультант и т. п. Эти услуги сегодня выполняют специалисты, занимающиеся по должностной инструкции комплектованием фонда или обслуживанием читателей. Вместе с тем, очевидна необходимость приведения нормативной базы в соответствие реальному положению дел и современным вызовам инновационной экономики. Различные курсы повышения квалификации, которые проводятся в большей степени стихийно, сводятся к базовому уровню, а семинаров по предметно-углубленному уровню изучения ИКТ крайне недостаточно [32].

Вместе с тем, новый информационный контекст, новые каналы поступления информации, технологии формализации знаний, веб-технологии, принципы работы с мультимедийной и текстовой информацией требуют более совершенных и инновационных форм профессионального развития специалистов. Ибо «главный источник дохода зависит от гуманитарного капитала, от прибыли за счет знания, идей, проницательности идей в головах людей больше, чем какие-либо др. активы» [43]. В этом плане важным стратегическим ресурсом культуры выступает образование как средство профессионализации, информационного обмена и инструмент межкультурных коммуникаций. Для корректного использования Интернета надо обладать высоким уровнем культуры, чтобы



Сайт Национальной библиотеки Республики Карелия (<http://library.karelia.ru/>)

пространства культуры региона, а на их сайтах в основном реализуются справочные услуги. Вместе с тем, из 44 тыс. 129 КДУ 17 тыс. 330 организаций имеют компьютеры, собственный сайт или веб-страница функционирует в 1 тыс. 205 учреждениях культурно-досугового профиля [цит. по 34].

При достаточно высоком показателе доступа в Интернет ряд учреждений культуры использует его недостаточно эффективно. Качественный анализ сайтов с точки зрения наличия сервисов за 2012 г. демонстрирует преимущество Республики Карелия. Так, например, электронный каталог представлен на 14 из 16 библиотечных сайтов региона, в то время как в Смоленской области на 1 из 6, а в Московской — на 4 из 19 сайтов. По другим сервисам Карелия также превосходит остальные регионы.

не увязнуть в сетевых лабиринтах, находить адекватные профессионально выверенные пути выхода из тупиков. Резюмируя сказанное, подчеркнем, что сложный тип государственного регулирования и управления культурой невозможен без развития ИКТ-компетенций специалистов как инновационной формы человеческого капитала, а также фактора социально-экономического развития. Кроме того, ИКТ-компетенции выступают социокультурным маркером общества и конкретного индивида.

Вхождение экономики в фазу информационного общества затрудняет отсутствие центров переподготовки и профессионального развития кадров в области информатизации культуры, преподавателей, обучающих тренеров для ИТ-тренингов. Важными задачами культурной политики являются развитие инновационного ИКТ-кластера, формирование базовой структуры для объединения усилий разрозненных субъектов по созданию образовательных условий вхождения региона в информационное общество. Необходимо также определение со стороны органов власти социального заказа на подготовку специалистов ИКТ-компетенций разного уровня, разработка стандартов подготовки кадров культуры разных профилей (электронный музей, электронная библиотека, сайтостроение и порталоведение в сфере культуры и др.).

Дальнейшее развитие культурной политики информационного общества предполагает разработку и реализацию целостной программы электронной культуры, включающей:

- оцифровку ресурсов области, представление в Сети достижений культуры и науки;
- формирование окна доступа к культурному наследию, отражающему интеллектуальный ресурс республики, региона, страны;
- создание и поддержку проектов по развитию электронных услуг в сфере культуры, а также повышение информированности населения о них;
- организацию систематического мониторинга (раз в год, например) и инвентаризации ресурсов и услуг для корректировки нормативно-правовой базы; обеспечения информационной безопасности и защиты интеллектуальной собственности;
- реализацию обучающих мероприятий для специалистов учреждений культуры, создание условий для повышения как базовых, так и предметно-углубленных ИКТ-компетенций кадров (в т. ч. и руководящего состава), внедрение системы вебинаров и других форм профессионального развития;
- включение в Государственную федеральную программу «Культура России» направлений поддержки, прежде всего, муниципальных учреждений культуры, особенно малых городов;
- восстановление опыта государственного распределения выпускников по ИКТ-направлениям вузовской подготовки, прежде всего обучающихся на бюджетной основе, что позволит гармонизовать систему кадрового обеспечения информатизации культуры.

Таким образом, сегодня формируется интернет-среда, инфосфера с особым статусом, перспективными воз-

можностями, нормативными установками и прогнозами на будущее. Стремительно развивается такая область деятельности, как электронная культура — новая структурная компонента современной культуры, которая формируется на основе методов и средств информационно-коммуникационных технологий, связанных с развитием знаковых мультимедийных систем, мировоззренческих и нравственных универсалий информационного общества.

Дальнейшее развитие Интернета позволит расширить представление о специфике его базисных оснований в области сохранения культурного наследия и социокультурного опыта в электронном виде, обновления культуры (в том числе институтов обновления знания и инновационного воздействия на «код» культуры), а также их трансляции по современным каналам коммуникации, оказывающим расширяющее, «мутационное воздействие» на «гены» культурно-исторических образований, перестраивающих их «код» в процессе творчества; осмысления суммарных последствий такого развития реальной истории «очеловечивания» мира.

Обзор работ, посвященных Интернету

В начале 1990-х гг. появились первые переводы монографий американских авторов — «пионеров Интернета», среди которых пользовалась популярностью книга Э. Крола, автора одного из первых учебников по Интернету, вышедшая в США и выдержавшая несколько десятков изданий [8; 12]. В 1995 г. перевод книги был издан в Киеве и, благодаря информационной поддержке Фонда Сороса, это издание попало во многие библиотеки и учебные заведения нашей страны.

В конце 1990-х — начале 2000-х гг. были изданы работы отечественных специалистов, в которых обобщался опыт развития Интернета в России, а также были представлены каталоги и навигаторы ресурсов [2; 5; 10 и др.].

Создание компьютерных классов и классов открытого доступа в крупных библиотеках России, разработка проектов, связанных с интернетизацией библиотек, способствовали появлению работ, в которых осмыслены особенности использования Интернета в библиотеках и для библиотек. В этом смысле продуктивными являются материалы Крымских конференций «Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые технологии и новые формы сотрудничества» (<http://www.gpntb.ru/krym.html>).

Мощный импульс поискам перспектив развития технологий информационного общества придала конференция «Электронные визуальные искусства» (EVA — Electronic Imaging & the Visual Arts) [17 и др.]. Главной проблематикой ее стали общие вопросы применения новых технологий в культуре и искусстве, конкретные программы в области государственной информационной политики, права на интеллектуальную собственность, бизнес-моделей медиа-индустрии, сетевого искусства, оцифровки культурного наследия, образования, международного сотрудничества, самых разнообразных проектов и инициатив.

Российская часть конференции стартовала в Москве в 1996 г., благодаря экспертам Л.А. Куйбышеву и Н.В. Браkker. Большая часть истории этого мероприя-

тия до 2014 г., тезисы докладов и презентации проектов размещены на сайте (www.evarussia.ru) и представлены в препринтах материалов конференции, а также на CD-дисках. Санкт-Петербургская версия конференции EVA была запущена 24—25 июня 2015 г. [42], после объединения с авторитетной площадкой всероссийской конференции «Интернет и информационное общество» (<http://ims.ifmo.ru>).

Стремительно меняющуюся «интернет-картину мира» раскрывают сборники материалов семинаров-тренингов, проводимых Всероссийской государственной библиотекой иностранной литературы им. М.И. Рудомино, Центральной универсальной научной библиотекой им. Н.А. Некрасова, Российской государственной библиотекой для молодежи и др. для специалистов библиотек, музеев, архивов; труды научных вузовских конференций [18; 35; 36 и др.].

Особый интерес представляют монографии и брошюры, выпущенные специализированными издательствами [1; 7; 11; 19]; учебные и методические материалы по курсу «Интернет-ресурсы и услуги» [3; 5, 6; 9]; практические уроки и книги просветительского плана, выпускаемые различными фондами, обеспечивающими информационную поддержку Интернета [37; 38].

В 1998 г. появился первый CD-ROM «Интернет для библиотечных и информационных работников. Вводный курс. Ч.1», подготовленный сотрудниками центра «Информика» и межрегионального центра «Образование и Информация» (<http://www.informika.ru>). В 1999 г. компанией Demos выпущен CD-ROM «Энциклопедия пользователя Интернет», содержащий уникальные учебные фильмы, справочные материалы по истории Интернета, дистанционному обучению, поиску информации и т. д.

Позднее появились специализированные диски, порталы и работы, ссылки на которые приведены в списке источников.

Самостоятельную группу исследований составляют диссертации. Если в начале 2000-х гг. диссертаций об Интернете, представленных по научным специальностям «культурология», «философия культуры», практически не существовало, то в течение 2014—2015 г. защищены диссертации, в которых утверждается, что Интернет — не только и не столько техницистский феномен, а сложное явление социокультурного порядка.

Так в диссертации Е.В. Летова дается анализ самоидентификации личности в сетевой культуре, профессиональном сообществе, семье, стране и мире.

Тема кризиса ответственности в контексте развития культуры информационного общества раскрывается И.С. Морозовой. В работе четко прослеживается, кто и как управляет Интернетом, анализируются типы ответственности, доказываемая необходимость разработки цифровых стратегий, программ национально-культурной безопасности в информационном обществе. При этом акцентируется внимание не столько на технологических аспектах сохранности, управления и перевода информации в новые форматы, которые будут доступны спустя определенное время, сколько на морально-нравственных и этических аспектах личности, ее духовной и социокультурной готовности ос-

воения интернет-пространства. В этом плане актуальна работа, связанная с социальной легитимизацией в условиях информационного общества [51].

Сегодня появляются культурологические исследования, посвященные анализу интернет-руководства чтением, месту интернет-телевидения в системе массовых коммуникаций, специфике рекламных онлайн-коммуникаций, вузовскому сайтостроению, современной интернет-аудитории и в целом виртуальной культуре, культурным репрезентациям и различным культурным интерпретациям данного феномена [45; 47; 53; 54 и др.].

Самые интересные исследования — впереди

Ни в одной из лекций не дается готовых ответов на поставленные дискуссионные вопросы, существует лишь частичное приближение к теме, которое должно приумножаться в результате постоянного его изучения на протяжении всех этапов профессионального развития.

Надеюсь получить предложения и замечания по адресу: olgashlykova@yandex.ru. Все они будут учтены при работе над следующими темами, что позволит реализовать функцию интерактивного общения, присущую электронным изданиям и интернет-ресурсам. Именно такие разделы Сети, как «добавь свой комментарий», «гостевая книга» и т. п., превращают работу в действительно коллективный труд — с разными точками зрения, подходами, большими и маленькими библиографическими копилками по теме дискуссии, базами данных и банком идей.

Список источников

Учебно-методические материалы

1. Антопольский А.Б. Информационные ресурсы России: ч. 1. Информационные ресурсы инновационного развития : учеб. пособие / А.Б. Антопольский, О.В. Шлыкова. — М. : ИПКИР-МГУКИ, 2006. — 270 с.
2. Байков И.Д., Предтеченский А.Г. Интернет: первые шаги в России. — СПб. : А03Т Изд-во Буковского, 1996. — 156 с.
3. Введение в мультимедиа : учеб. пособие / Министерство культуры РФ, Московский гос. ун-т культуры. — М., 1997. — 105 с.
4. Гилстер П. Навигатор Internet. Путеводитель для человека с компьютером и модемом / пер. с англ. — М. : Джон Уайли энд Сайз, 1995. — 735 с.
5. Интернет-ресурсы и услуги в социокультурной сфере : учеб. пособие — М. : МГУКИ, 2000. — 103 с.
6. Кафедра мультимедийных технологий и информационных систем: приоритеты и точки роста : сб. учебно-методических комплексов / Московский государственный университет культуры и искусств; науч. ред. О.В. Шлыкова. — М. : МГУКИ, 2008. — 320 с.
7. Кириллова Н.Б. Медиакultura: теория, история, практика : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений гуманитарных специальностей / Н.Б. Кириллова ; М-во образования и науки РФ, Российский гос. проф.-пед. ун-т. — М. : Культура : Акад. проект, 2008. — 494 с.
8. Крол Э. Все об Internet. Руководство и каталог / пер. с англ. — Киев : Торгово-издательское бюро BHV, 1995. — 552 с.

9. Чугунов А.В. Социология Интернета: методика и практика исследований интернет-аудитории: учеб. пособие. — СПб. : Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2007. — 130 с.
10. Шлыкова О.В. Культура мультимедиа : учеб. пособие для студентов / МГУКИ. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 415 с.
11. Шрайберг Я.Л. Интернет-ресурсы и услуги для библиотек : учеб.-справ. пособие для библиотек / Я.Л. Шрайберг, М.В. Гончаров, О.В. Шлыкова // С компьютером на «ты» : справ. пособие для библиотек по инф. технологиям и Интернет. — М. : Либерея, 2001. — (Альманах: приложение к журн. «Библиотека»); Вып. 6. — 2001. — 72 с.; Вып. 7. — 2001. — 103 с.
- Научная литература**
12. Антопольский А.Б. Состояние электронной культуры в отдельных регионах России: итоги комплексного исследования, проведенного в 2010 году / А.Б. Антопольский, С.Н. Горушкина, О.В. Шлыкова // Справочник руководителя учреждений культуры. — 2011. — № 5. — С. 6—18.
13. Галкин Д.В. Современные исследования цифровой культуры // Гуманитарная информатика. — Вып. 1. — Томск : Изд-во Томского ун-та, 2004. — С. 40—49.
14. Зайцев В.С. Фальсификации во Всемирной Сети: вызовы дигитализации и культурные реалии / В.С. Зайцев, О.В. Шлыкова // Библиотечное дело—2015. Документно-информационные коммуникации и библиотеки в пространстве культуры, образования, науки: Скворцовские чтения: мат. XX междунар. науч. конф.: ч. 3. — М. : МГУКИ, 2015. — С. 41—44.
15. Интернет и социокультурные трансформации в информационном обществе : сб. материалов междунар. конф. / Министерство культуры РФ ; Правительство Сахалинской области ; Рос. комитет Программы ЮНЕСКО «Информация для всех» ; Комиссия РФ по делам ЮНЕСКО ; Межрегион. центр библиотечного сотрудничества ; сост. Е.И. Кузьмин, А.В. Паршакова. — М. : МЦБС, 2014. — 320 с.
16. Интернет в России: основы, технологии развития, социально-гуманитарные эффекты : аналитический отчет [Электронный ресурс]. — М. : МГГУ им. М.А. Шолохова, 2012. — 38 с. (на англ. яз.). — URL: http://mggu-sh.ru/sites/default/files/russia_2012.pdf (дата обращения: 23.07.2015).
17. Информационное общество, культура, образование: 10 лет ежегодной международной конференции «ЕВА Москва» : сб. ст. / ред.-сост. : Л.А. Куйбышев, Н.В. Браkker. — М. : Центр ПИК, 2007. — 655 с.
18. Каптерев А.И. Информатизация социокультурного пространства / А.И. Каптерев. — М. : Гранд : Фаир-Пресс, 2004. — 512 с. — (Специальный издательский проект для библиотек).
19. Кастельс М. Информационная эпоха: Экономика, общество и культура / М. Кастельс ; пер. с англ. под науч. ред. О.И. Шкаратана ; Гос. ун-т. Высш. шк. экономики. — М. : ГУВШЭ, 2000. — 606 с.
20. Колин К.К. Информация и культура. Введение в информационную культурологию / К.К. Колин, А.Д. Урсул. — М. : Стратегические приоритеты, 2015. — 300 с.
21. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. — М. : Жуковский : Канон-Пресс-Ц ; Кучково поле, 2003. — 463 с.
22. Музей будущего: Информационный менеджмент / Рос. Ин-т культурологии, Факультет менеджмента в сфере культуры МВШСЭН, АД ИТ ; сост. А.В. Лебедев. — М. : Прогресс — Традиция, 2001. — 315 с.
23. Нольден М. Ваш первый выход в Internet / пер. с нем. — СПб. : ИКС, 1996. — 240 с.
24. Общественные трансформации и киберпространство: междисциплинарные исследования : сб. науч. ст. / под ред. Н.В. Борисова, А.В. Чугунова. — СПб. : Фак. филологии и искусства СПбГУ, 2009. — 272 с.
25. Основы культурной политики: проект // Стратегические приоритеты. — 2014. — № 2. — С. 140—155.
26. Скородумова О.Б. Антропологические риски информационного общества [Электронный ресурс]. — URL: <http://filos-club.ru/autor/skorodumova/pubskor1> (дата обращения: 23.07.2015).
27. Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации от 7 февр. 2008 г. № Пр-212 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.govweb.ru/i/norm/info_strateg.pdf (дата обращения: 23.07.2015).
28. Сохранение электронного контента в России и за рубежом : сб. мат. всерос. конф. ; сост. Е.И. Кузьмин, Т.А. Мурована. — М. : МЦБС, 2013. — 152 с.
29. Хан Х. Желтые страницы Internet и World Wide Web (Международные страницы) / пер. с англ. — СПб. : Питер, 2007. — 808 с.
30. Храпов С.А. Информатизация социокультурной реальности и общественного сознания постсоветской России [Электронный ресурс]. — URL: http://rgsu.net/netcat_files/827/1109/Hrapov_Sergey_Alexandrovich.pdf (дата обращения: 23.07.2015).
31. Человек, культура и общество в контексте глобализации современного мира : мат. III междунар. науч. конф. Вып. 3: Электронная культура и новые гуманитарные технологии XXI века / Российский институт культурологии. — М., 2005. — С. 236—240.
32. Шлыкова О.В. Культурная политика в информационном обществе: федеральные законы, региональные реалии // Наука. Культура. Общество / Ин-т социально-политических исследований РАН, Ин-т академии социальных наук, Рос. гос. университет нефти и газа им. Губкина. — 2015. — № 2. — С. 147—157.
33. Она же. Влияние информационно-коммуникационных технологий на социокультурную среду региона (по материалам исследования) // Вестник МГУКИ. — 2014. — № 2. — С. 181—188.
34. Она же. Мультимедийная культура молодежи: смыслы, символы и коды // Connect-Universum—2012 : сб. мат. IV междунар. науч.-практ. интернет-конф. / науч. ред. И.П. Кужелева-Саган. — Томск : Томский гос. университет, 2012. — С. 120—123.
35. Она же. Электронная культура: феномен века // Культура: Управление, экономика, право. — 2007. — № 3. — С. 19—20.
36. Электронная культура: Феномен неопросветительства : мат. всерос. междисциплинар. семин. / науч. совет РАН по методологии искусственного интеллекта, МГУКИ, МО «Лодейнопольский район Ленинградской области». — М. : МГУКИ, 2010. — 228 с.
37. Ястребцева Е.Н. Пять вечеров. Беседы о телекоммуникационных образовательных проектах. — 2-е изд. — М. : Юнпресс, 1998. — 215 с.
38. FAQ. Вопросы и ответы: Электронная почта в России, СНГ и странах Балтии. — М. : Совет по международным исследованиям и научным обменам, 1997. — 32 с.
39. Gere C. Digital Culture. — 2-d ed. — London : Reaction books, 2006. — 240 p.
40. Grafton. A Future reading // New Yorker. — 2007. — Vol. 83, № 34. — 5 Nov. — P. 50—54.

41. Veltman K. A Grid for Culture [Electronic resource]. — URL: <http://tnc2003.terena.org/programme/papers/pp1.pdf> (дата обращения: 23.07.2015).
 42. EVA 2015 St. Petersburg. Electronic Imaging and the Visual Arts: International conference / 24—25 June, 2015. — 208 p. [Electronic resource]. — URL: <http://evaspb.ifmo.ru/sites/default/files/doc/Conference%20Proceedings%20EVA%202015.pdf> (дата обращения: 23.07.2015).
 43. Toffler A., Toffler H. War and Antiwar Survival at the Down of the 21-st Century. — New York, 1994.
- Авторефераты диссертаций**
44. Варэлис А.М. Познавательный потенциал коммуникативной культуры (на примере Интернет-пространства вуза культуры и искусств) : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры. — М. : МГУКИ, 2008. — 26 с.
 45. Головин А.Ю. Культурные ориентации российских Интернет-пользователей: сущность и специфика : автореф. дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры. — М. : МГУКИ, 2011. — 23 с.
 46. Делицын Л.Л. Научные основы разработки и применения количественных моделей распространения новых информационных технологий : автореф. дис. ... докт. техн. наук : 05.25.05 — информационные системы и процессы. — М. : МГУКИ, 2015. — 36 с.
 47. Дорохина С.В. Интернет-руководство чтением молодежи как средство развития и поддержки чтения в информационном обществе : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 05.25.03 — библиотекосведение, библиографосведение, книговедение (педагогические науки). — М. : МГУКИ, 2014. — 22 с.
 48. Елинер И.Г. Развитие мультимедийной культуры в информационном обществе : автореф. дис. ... докт. культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры. — СПб.: СПбГУКИ, 2010. — 34 с.
 49. Лавров А.А. Информационная система компьютерного моделирования массовых сцен : автореф. дис. ... канд. техн. наук : 05.25.05. — М. : МГУКИ, 2011. — 20 с.
 50. Летов Е.В. Сетевая идентичность в контексте культурных процессов информационного общества : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры. — М. : МГУКИ, 2014. — 22 с.
 51. Клинова Д.А. Дискурсивное пространство информационного общества и социальная легитимизация : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 — социальная философия. — Тверь : ТГТУ, 2015. — 24 с.
 52. Морозова И.С. Кризис ответственности в контексте развития культуры информационного общества : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 — философская антропология, философия культуры. — М. : АНО ВПО «Московский гуманитарный университет», 2015. — 22 с.
 53. Таран В.В. Культурологический анализ Интернет-телевидения в контексте развития ИКТ : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры. — М. : РАНХиГС при Президенте РФ, 2015. — 31 с.
 54. Усанова Д.О. Виртуальная культура: Концептуализация феномена и репрезентации в современном социокультурном пространстве : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 — теория и история культуры. — Челябинск, декабрь 2014. — 25 с.

УДК 008
ББК 71.0

КРАСИЛЬНИКОВА М.Б., СЕВАСТЬЯНОВА С.К.

К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННЫХ ПОДХОДАХ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «КУЛЬТУРА»

В статье представлен обзор современных подходов к определению понятия «культура» в соответствии с их систематизацией, предложенной историком и теоретиком культуры Л.Е. Кертманом — философского, антропологического и социологического. Авторы статьи считают наиболее перспективным системный подход к определению феномена культуры, предложенный М.С. Каганом, и излагают свое видение системной трактовки культуры, основываясь на теории диалога, начало которой положено трудами М.М. Бахтина, и на концепции культуры, разработанной А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко.

Ключевые слова: культура, методологическое основание интерпретации, природа, общество, человек, система, диалог, смысл, системный подход.

В теории культуры существует несколько тенденций рассмотрения ее феномена, каждый из которых опирается на собственные методологические основания. Сегодня широко распространенными тенденциями выявления сущности культуры можно назвать две: первая

состоит в изучении этого понятия в рамках отдельных наук и научных дисциплин; другая заключается в междисциплинарном подходе. Поскольку культура является собой достаточно сложный феномен, существует не только возможность, но и в определенных ситуациях и необходи-

мость ее редуцирования разными науками к конкретной форме, изучаемой отдельной отраслью знания. Вместе с тем этой же сложностью объясняется необходимость междисциплинарного исследования феномена культуры. Фактом современности стало сближение гуманитарных дисциплин в единую междисциплинарную область знания, предметом которой и является культура. Такие принципы исследования найдем в работах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, А.М. Панченко, А.Я. Гуревича и др. И.В. Кондаков отмечает характерную для наших дней тенденцию — расширение сектора культуры в человеческой деятельности и мировосприятии. В современном мире культура обретает характер универсальной и всеобъемлющей среды, природные и социальные реалии уже не видятся самостоятельными и независимыми от культурных факторов [10, с. 138—148]. При таком понимании культуры сложно найти единое методологическое основание для ее интерпретации. Причину многоликости понятия «культура», по мнению П.С. Гуревича, следует усматривать «прежде всего в том, что культура выражает глубину и неизмеримость человеческого бытия. В той мере, в какой неисчерпаем и разнолик человек, многогранна, многоаспектна и культура. Каждый исследователь обращает внимание на одну из ее сторон. Кроме того, культуру изучают не только культурологи, но и философы, социологи, историки, антропологи <...> Конечно же, каждый из них подходит к изучению культуры со своими методами и способами» [6, с. 18].

Существование множества теорий, вырабатывающих различные трактовки понятия «культура», объясняется различием в подходах и методах исследования, выбор которых определяется целями, стоящими перед исследователями. В отечественном и зарубежном социогуманитарном знании представлены «классические» определения феномена культуры, не теряющие сегодня своей актуальности, опирающиеся на наиболее репрезентативные подходы к его исследованию: философский, антропологический и социологический. Выделение этих подходов принадлежит историку и теоретику культуры Л.Е. Кертману [16, с. 138—139]. Остановимся подробнее на их характеристике.

Философский подход ориентирован на целостное понимание культуры и раскрывает ее сущность с точки зрения всеобщих связей и закономерностей. Культура при этом понимается как способ бытия общества. В рамках подхода выделяются направления, которые выражают различные оттенки и смысловые значения понятия «культура» — *аксиологический* и *деятельностный*. При деятельностном подходе термин «культура» трактуется как «обозначение человеческой, неприродной действительности в целом или какого-либо ее фрагмента, стороны, проявления и т. п.»; при аксиологическом — «культура осмысливается как некое мерило оценки этой же человеческой действительности», как мера воплощения «тех или иных ценностей, преломляющих в себе интересы совершенствования, прогресса человеческого общества и личности» [29, с. 12—13]. Проще говоря, аксиологический подход соотносит культуру с миром человеческих ценностей и в самом общем смысле

трактует понятие как реализацию идеально-ценностных установок, рассматриваемых с точки зрения их значимости для человека. Как утверждают сторонники этого подхода (А.И. Арнольдов, Ю.И. Ефимов, Г.П. Выжлецов, Г.Г. Карпов, А.А. Зворошин, В.А. Малахов, З.Н. Орлова, Л.Н. Столович, В.П. Тугаринов, Г.Ф. Францев, Н.З. Чавчавадзе и др.), культура аккумулирует все многообразие предшествующей деятельности человека и предстает в виде сложной иерархии идеалов и смыслов, значимых для социума.

Ценностный подход развит в двух вариантах. Первый говорит о существовании единой культуры человечества, которую можно представить в виде пирамиды общечеловеческих ценностей (В. Виндельбанд, Г. Риккерт, П. Сорокин); второй утверждает множество несоизмеримых культурно-исторических систем, представляющих собой самобытные, замкнутые в себе и равноправные системы ценностей (В. Дильтей, М. Вебер, Г. Зиммель) [25, с. 157—161]. Очевидно, что наличие разных точек зрения внутри ценностного подхода доказывает неспособность теоретиков культуры объединить в единую ценностную шкалу многообразие культурных особенностей, характеризующихся множественностью, ведущей к культурному релятивизму, исключающему общность культур.

Другим недостатком аксиологического подхода можно назвать не всегда четкое разделение понятий «полезность» и «ценность». Создавая особый неприродный предметный мир, человек творит то, что имеет значение и смысл для выражения его человеческой сущности и что принципиально отличается от природы. Результатом такой деятельности становится ряд конкретных элементов, которые не только полезны и ценны для их создателя, но и обеспечивают возможность их накопления и передачи последующим поколениям. Выходит, ценности — это стимул человеческой деятельности и регулятор человеческого поведения. Между тем, аксиологическая трактовка культуры не определяет позицию отдельного человека как субъекта деятельности [1]; а представление о культуре как совокупности ценностей не позволяет с достаточной полнотой исследовать ее внутреннюю сферу, ведь к культуре относят, как правило, лишь позитивные ценности — результаты положительной деятельности людей [5, с. 66—68; 11, с. 15—23].

Согласно *деятельностному подходу*, культура представляется производным человеческой жизнедеятельности, характеристикой всех сфер жизни человека в обществе, но с точки зрения развития человека как субъекта этой жизнедеятельности [13, с. 196—197]. Основной дефиницией в данном подходе является понятие «деятельность», характеризующее активное, целеполагающее социальное действие, свойственное только человеку. Деятельностная концепция культуры разрабатывалась в нашей стране философами и культурологами в 1960—1980-е гг., но позже по причине ее сильной зависимости от официальной марксистско-ленинской философии не получила заметного продолжения и развития [7]. Создалось впечатление, что эта концепция близка к

исчерпанию своих возможностей, но ряд исследований последних лет показывает ее жизнеспособность. Так, академик В.А. Лекторский убежден, что в современной ситуации деятельностный подход перспективен, однако предполагает пересмотр ряда вытекающих из него представлений: неверно, к примеру, сводить данный подход исключительно к идеям марксизма, нельзя не видеть его прямой связи с традицией немецкой классической философии [15, с. 127]. Одной из положительных сторон данного подхода, по словам современного последователя теории А.И. Шендрика, является тот факт, что уже в 1970-е гг. при анализе культуры в рамках деятельностного подхода «в центре внимания оказывалась не совокупность богатств, накопленных человечеством, а сам человек как субъект культурно-творческой деятельности, как создатель и потребитель культурных ценностей» [31, с. 486]. В современной философии культуры проблематика деятельности начинает обретать былую значимость. Один из теоретиков культуры В.М. Межуев так и считает: культура есть способ организации деятельности; культура, по мнению ученого, есть «синоним развития каждого человека в качестве субъекта общественного и свободного (общественного) труда, реально владеющего богатством общества и берущего на себя роль сознательного творца своих отношений с другими людьми» [19, с. 163—164].

В рамках деятельностного подхода выделяются два направления. Одно из них выражается в стремлении определить культуру как специфически человеческий (внебиологически выработанный) способ деятельности вообще (Е.В. Давидович и Ю.А. Жданов, М.С. Каган, Э.С. Маркарян, В.В. Трушков, З.И. Файнбург и др.). Культура трактуется как «специфический способ человеческой деятельности, включающий в себя чрезвычайно сложную и многогранную систему внебиологически выработанных механизмов (и соответственно “умения” их актуализировать), благодаря которым стимулируется, программируется, координируется и реализуется активность людей в обществе» [17, с. 85; 18, с. 117, 164]. Данный подход трактует культуру как способ регуляции, сохранения, воспроизведения и развития общества, что позволяет избежать противопоставление науки о природе и обществе, раскрыть экономический аспект культуры и преодолеть антиномию духовной и материальной культуры, но не дает надежного критерия разграничения понятий общества и культуры. Попытки определить культуру как внебиологически выработанный способ деятельности завершаются либо отождествлением, либо противопоставлением социального и культурного.

Второе направление характеризуется пониманием культуры как процесса реализации творческих сил, духовных потенций человека (А.И. Арнольдов, Э.А. Баллер, Н.С. Злобин, Л.Н. Коган). У истоков этой теории стоит концепция ученого В.М. Межуева, который существенно расширил и переосмыслил понимание культуры как совокупности ценностей, перенес акцент на процесс культурной деятельности, в ходе которого вырабатываются, распределяются и потребляются культурные ценности.

«Культура — это производство самого человека во всем богатстве и многосторонности его общественных связей и отношений, во всей целостности его общественного бытия» [20, с. 197; 21, с. 6]. Именно духовная культура, по мнению исследователя, должна пониматься как процесс, как деятельность человека, в отличие от материальной культуры. Задачей исследования культуры в рамках рассматриваемого подхода является изучение того, каким образом результаты деятельной человеческой истории становятся основанием творческой индивидуальной деятельности, то есть, как человек деятельно воплощает осознание себя субъектом деятельности, и каким образом в истории деятельности человек приходит к подобному самосознанию [14, с. 28].

Специфика **антропологического** подхода состоит в ориентированности его на целостное познание человека в контексте определенной культуры. Наиболее распространенное понимание культуры в антропологии как системы знаний и верований, усвоенной членами того или иного общества (сообщества) и проявляющейся на поведенческом уровне. Иначе говоря, антропологический подход состоит в признании самоценности культуры каждого народа, а также в признании равноценности всех культур на земле: «Культура — это все, что создано человеком, будь то материальные предметы, внешнее поведение, символическое поведение или социальная организация» (Л. Бернард) [цит. по 26].

В рамках антропологического подхода дано самое большое количество определений культуры [3, с. 62, 64]. Первая их классификация принадлежит американским ученым-антропологам А. Креберу и К. Клакхону, которые охарактеризовали шесть типов определений: *описательные*, которые акцентируют внимание на предметном содержании культуры, пытаясь охватить все аспекты человеческой жизни (Э.Б. Тайлор, М. Херсковиц); *исторические*, где культура определяется как продукт истории общества (Ф. Боас, Р. Линтон, Э. Сепир); *нормативные*, которые трактуют культуру как совокупность правил, норм, идеалов, регламентирующих жизнь общества (К. Уисслер, У. Томас, Дж. Горер, П.Ю. Черносвитов); *психологические*, где культура связывается с субъектом и рассматривается через психологию поведения людей, особенности человеческой психики (Р. Бенедикт, Г. Стейн, К. Янг, Г. Рохайм); *структурные* которые исходят из характеристики особенностей внутренней организации культуры (Р. Линтон, Дж. Хонигман); *генетические*, где культура рассматривается с точки зрения ее происхождения (П. Сорокин, Г. Беккер, Л. Уайт, В. Оствальд). Следует заметить, что сами ученые антропологи Кребер и Клакхон определили культуру как «абстракцию человеческого поведения, но не само поведение» [12, с. 162] и утверждали, что культура «в основе своей есть форма, или модель, или образ, даже культурная черта есть абстракция», и тут же добавляли, что «черта — это “идеальный тип”» [23, с. 938—940].

Социологический подход исследует культуру с точки зрения социологии. Подразумевается, что культура,

будучи явлением коллективным, включает в себя общие для конкретного общества идеи, ценности, правила поведения — основу его единства. Социологические определения культуры раскрывают это понятие с точки зрения функционирования культуры в обществе, ее социальных функций — реализации социальной памяти общества, трансляции социального опыта, социализации и т. д. (Т. Парсонс).

Все многообразие попыток определить понятие «культура» свидетельствует прежде всего о несовершенстве методологической базы, лежащей в основе трактовок этой дефиниции. Следует также признать, что ни один из существующих подходов не может претендовать на полноценное и завершенное, всеобъемлющее и окончательное толкование культуры; скорее всего, современные подходы дополняют и развивают друг друга и в этом смысле подтверждают очевидный факт, что культура представляет собой сверхсложное системно-целостное единство, несводимое к какой-либо однозначной дефиниции. Поэтому постичь культуру во всей полноте конкретных форм ее существования, в ее строении, функционировании и развитии можно, как нам представляется, только с позиций системного мышления. Все другие подходы позволяют зафиксировать и вычленивать только частные ее особенности, а потому обладают односторонностью.

Системный подход не только дает возможность «примирить» разносторонние трактовки культуры, но и является, на наш взгляд, наиболее перспективным для характеристики культуры с точки зрения ее организации, структуры и функционирования. Системный подход характеризует культуру с точки зрения ее организации и устойчивости, фиксирует внимание на функциональном взаимодействии ее элементов. По мнению Ю. Муравьева, применение системного подхода к трактовке культуры необходимо и полезно особенно в тех условиях, когда растущее количество попыток охарактеризовать этот феномен приводит к размыванию его сущности: «Несмотря на то, что до сих пор остается верной унылая мысль: системный подход к культуре еще не дал всех возможных результатов, вывод, который вытекает из практики целостного анализа не только этих, но и других попыток системного подхода к изучению культуры <...> состоит в том, что системный подход оказывается абсолютной необходимостью при анализе такого явления, как культура, даже в том случае, если его действительное осуществление оказывается невозможным. Исследователь вынужден рассматривать свой объект как системный даже в том случае, когда основания этой системности скрыты от него, а возможно, что и вообще иллюзорны. В этом проявляется диалектика научного метода: <...> необходимость действовать в условиях дефицита информации заставляет рассматривать как решенные даже те проблемы, которые не имеют и не могут на данном этапе иметь окончательного научного решения» [22].

Принципы системного подхода к исследованию культуры в нашей стране одним из первых стал разрабатывать М.С. Каган; он ввел понятие «системный

стиль мышления» для характеристики специфической парадигмы современной науки [8, с. 6—7]. Культура по своему составу многоэлементна и полиформна, именно это делает возможным и необходимым ее системно-философское рассмотрение, в контексте которого, как отмечает Каган, культура предстает не суммой многообразных форм, а системно-целостным единством [8, с. 21]. Высоко оценивая эвристические возможности междисциплинарного подхода, ученый считает, что целостное осмысление культуры возможно только при междисциплинарно-системно-синергетическом ее рассмотрении. Таким образом, объектом исследования в концепции Кагана является культура как целостная система, для исследования которой он применяет системный подход. Начальный принцип этого подхода заключается в том, чтобы рассматривать объект (в данном случае культуру) в «средовом контексте», т. е. включенным в более широкую систему, что дает возможность понять сущность и назначение объекта в его детерминированности целым. Метасистемой для культуры в концепции Кагана выступает бытие. Автор выделяет три формы бытия (природа, общество, человек) и далее определяет культуру как четвертую его (бытия) форму, порожденную человеческой деятельностью [8, с. 21, 38—41]. Таким образом, культура понимается как форма бытия, образуемая человеческой деятельностью, и как смысловое пространство, создаваемое человеком и опосредующее отношения человека с миром. Логика авторского исследования требует рассмотрения отношений культуры как подсистемы с другими подсистемами, в результате чего выстраиваются три линии (культура — природа, культура — общество, культура — человек), по которым осуществляется теоретический анализ культуры [8, с. 48]. И все трактовки феномена культуры, которые даются в рамках разных культурологических теорий встроены в это трехвекторное взаимообусловленное пространство. С позиции системного подхода каждую сферу жизнедеятельности людей можно рассматривать как самостоятельный объект исследования культуры. С этой позиции выделяется экономическая, социальная, политическая и духовная культура. Причем, каждая сфера — это не рядоположенные, а взаимосвязанные элементы.

Системный подход позволяет рассматривать культуру не в автономных ее проявлениях, а как целостную, сложноорганизованную, развивающуюся систему. В последнее время данный подход существенно дополняется динамическим аспектом, который учитывает динамику системы и ее функций, проявляющуюся в процессах эволюции культуры в целом, перегруппировки ее элементов в новые системные структуры, трансформации всей системы. Применительно к культуре традиционная теория систем с учетом динамики преобразовалась в синергетический подход, который изучает саморазвитие динамических систем. Иначе говоря, системный подход к культуре включает в себя проблематику синергетики. Во второй половине XX в. синергетика стала методологической базой для ис-

следований в области культуры. В соответствии с концепцией развития систем И.Р. Пригожина и И. Стенгерс [27, с. 3—20; 28, с. 275—297] эволюция любой системы характеризуется чередованием устойчивых областей, определяемых детерминизмом, и неустойчивых, где коренится вариативность будущего. Эта теория противопоставила линейному видению развития стабильных и целостных культур версию нелинейного развития — представление о периодах, когда культура явлена хаотическим смешением разновременных традиций, из взаимодействия которых рождается новое направление развития. Системный подход актуализировал проблематику нелинейной многоуровневой динамики культуры. М.С. Каган называет идею нелинейного развития «сердцевинной синергетики», так как здесь решается вопрос о логике развития и самоорганизации системы, о закономерности взаимоотношений «порядка и хаоса» (И.Р. Пригожин). Системно-синергетический подход позволяет интерпретировать культуру как саморегулирующуюся рефлексивную систему, обладающую имманентной логикой развития.

В контексте рассматриваемого подхода значима проблематика диалогичности культуры. В смысловое поле гуманитарного знания идея диалога привнесена работами М.М. Бахтина, М. Бубера, В.С. Библера, С.Ю. Курганова. М.М. Бахтин понимает диалог как «взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур», реализуемое в «большом времени» [2, с. 135]. В.С. Библер, используя понятие «диалог» для определения культуры: «Идея диалога как всеобщая логическая идея, как идея движения к всеобщему не через “обобщение”, но через *общение логик* и есть *идея культуры*, — пишет ученый и продолжает. — Причем цивилизации существуют как культуры только в диалоге культур, в точке, в момент их взаимопорождения» [4, с. 230—231]. Соглашаясь в целом с этой позицией, М.С. Каган отмечает, что диалогичность, скорее, знак современности, в то время как исторически культура реализует два принципа — диалога и монолога. Современность видится автору эпохой многомерного диалога (в синхронии и диахронии), становящегося универсальным способом существования культуры [8, с. 404—405; 9, с. 465—487].

Следует заметить, что системный подход позволяет рассматривать культуру с точки зрения ее целостности, когда ни один из элементов системы, будучи подсистемой культуры, вне целостности теряет свои качества. Истоки анализа культуры как определенной системной целостности ученые обнаруживают в работах историков и теоретиков культуры XIX века.

Как система культура осмысливается в концепции, предложенной А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко. Стремясь выявить основание для интерпретации этого сверхсложного явления, авторы еще раз обращают внимание на многообразие определений культуры, размытость границ этого понятия. «Суммарно-абстрактное» понятие культуры авторы уточняют через представление о смысле, и

трактуют культуру как результат действия законов смыслообразования: «Именно принадлежность к е д и н о м у смысловому пространству объединяет повседневную жизнь отдельного человека и историческую практику, интеллектуальную рефлексию, и бессознательную память социального коллектива, а также великое множество иных проявлений человеческой активности в сплошной континуум культуры», — утверждают ученые. Опираясь на методологию системного подхода, они дают свою интерпретацию понятия «культура»: «Культура есть система всеобщих принципов смыслообразования и самих феноменологических продуктов этого смыслообразования, в совокупности определяющих иноприродный характер человеческого бытия» [24, с. 7, 8, 10]. Авторы отмечают несоответствие своей концепции современным «модным» методологическим тенденциям. Исходным тезисом рассматриваемой концепции является утверждение: «Человек живет в пространстве смыслов» [24, с. 8]. Для современности характерно существенное влияние постмодернистской парадигмы, в основе которой лежит отказ от представлений о целостности, логоцентризма, упорядоченности, поисков смысла и первопричины. Поиску смыслов постмодернизм противопоставляет «игру со смыслами», представляющую собой «ризоматический дрейф» (Ж. Делез), легко прикасающийся ко всему и ни к чему не относящийся всерьез. «Разноголосица» постмодернизма, его «мозаичное» видение мира и «текучесть» смыслов, где теряется всякий смысл, есть реальия современной эпохи, интеллектуальный вызов современности. В концепции, предложенной А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко, напротив утверждается глубинность, онтологичность смыслов.

Постмодернистской «игре со смыслами» сегодня можно противопоставить диалог смыслов. По М.М. Бахтину, смыслы раскрываются и обновляются в отдельных контекстах «большого времени»: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту...» [2, с. 129—138]. Смыслы динамичны, они обновляются в диалоге контекстов, в «переключках» пространств и времен. Существует огромное количество, казалось бы, забытых смыслов, оживающих в новом контексте, поэтому для каждого смысла будет (есть) свой час реализации — «у каждого смысла будет праздник возрождения». Смыслы культуры при этом не утрачивают своей фундаментальной значимости.

Исходя из вышесказанного, культуру можно рассматривать как универсальный диалог или даже полилог смыслов (смыслополаганий). Культура как феномен есть целостная система, в которой реализуется диалог смыслов, постоянно актуализирующихся, обновляющихся в определенном контексте. И диалог этот незавершаемый.

Список источников

1. Арнольдов А.И. Наука о культуре: современные коллизии // Вестн. Московского гос. ун-та культуры и искусств. — 2006. — № 3, ч. 1. — С. 10—15.

2. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Человек в мире слова / М.М. Бахтин ; [сост., авт. предисл. и примеч. О.Е. Осовский] ; Рос. открытый ун-т. — М. : Изд-во Рос. открытого ун-та, 1995. — 141 с.
3. Белик А.А. Культурология: антропологические теории культур : учеб. пособие / А.А. Белик ; РГГУ. — М., 1999. — 241 с.
4. Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры: два филос. введения в двадцать первый век / В.С. Библер. — М. : Политиздат, 1990. — 413 с.
5. Булаева Д.В. Проблема ценности культуры на рубеже XX—XXI вв.: филос. осмысление // Вестн. Челябинской гос. акад. культуры и искусства. — 2011. — № 2 (26). — С. 66—69.
6. Гуревич П.С. Культурология / П.С. Гуревич. — М. : Юнити, 2008. — 327 с. — (Учебники профессора П.С. Гуревича).
7. Есаян Э.А. Понимание культуры как деятельности в советской культурологии 60—80-х гг. XX в. (из истории отечественной культурологии) : автореф. дис. ... канд. культурологии / Э.А. Есаян. — М., 2006. — 29 с.
8. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. — СПб., 1996. — 415 с.
9. Кармин А.С. Основы культурологии: морфология культуры. — СПб. : изд-во Лань, 1997. — 512 с.
10. Кондаков И.В. Самосознание культуры на рубеже тысячелетий // Общественные науки и современность. — 2001. — № 4. — С. 138—148.
11. Котлярова В.В. Предпосылки становления аксиологической парадигмы исследования культуры в западноевропейской философской традиции // Экономические и гуманитарные исследования регионов. — 2011. — № 2. — С. 15—23.
12. Кребер А.Л. Культура: критический обзор понятий и определений / А.Л. Кребер, К. Клакхон // Культурология : дайджест. РАН. ИНИОН. — 2000. — № 1. — С. 105—183.
13. Кузеванова А.Л. Понятие «культура»: традиции понимания и концептуальный выбор // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. — 2008. — № 56. — С. 192—197.
14. Культурная деятельность: Опыт социологического исследования / под ред. Л.Н. Когана. — М. : Наука, 1981. — 236 с.
15. Лекторский В.А. Деятельностный подход: кризис или возрождение // Наука глазами гуманитария. — М., 2005. — С. 327—344.
16. Лурье С.В. Историческая этнология / С.В. Лурье. — М. : Аспект-Пресс, 1997. — 446 с.
17. Маркарян Э. Системное исследование человеческой деятельности // Вопр. философии. — 1972. — № 10. — С. 77—86.
18. Он же. Теория культуры и современная наука : (Логико-методол. анализ) / Э. Маркарян. — М. : Мысль, 1983. — 284 с.
19. Межуев В.М. Идея культуры : очерки по философии культуры / В.М. Межуев. — М. : Прогресс-Традиция, 2006. — 407 с.
20. Он же. Культура и история : (Проблемы культуры в филос.-ист. теории марксизма) / В.М. Межуев. — М. : Политиздат, 1977. — 199 с.
21. Он же. Предмет теории и культуры // Проблемы теории культуры. — М., 1977. — С. 34—45.
22. Муравьев Ю. Проблемы культуры в советском теоретическом сознании // Научно-просветительский журнал Скепсис [Электронный ресурс]. — URL: http://scepsis.net/library/id_2393.html (дата обращения: 16.04.2015).
23. Николаев В. Антропология Альфреда Кребера: основные штрихи // Кребер А.Л. Избранное: природа культуры. — М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. — С. 929—976.
24. Пелипенко А.А. Культура как система : Структур. морфология культуры. Единство онто- и филогенеза. Изоморфизм мышления и ист.-культур. феноменологии / А.А. Пелипенко, И.Г. Яковенко. — М. : Языки рус. культуры [и др.], 1998. — 271 с.
25. Пивоваров Д.В. Проблемы синтеза основных дефиниций культуры // Вестн. Рос. филос. общества. — 2009. — № 1. — С. 157—161.
26. Потемкина А.Р. Субъекты культуры и объекты в культуре // Аналитика культурологии : электронное научное издание [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/658-subjects-and-objects-of-culture-in-culture.html> (дата обращения: 21.05.2015).
27. Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопр. философии. — 1989. — № 8. — С. 3—19.
28. Он же. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс ; пер. с англ. — М. : Прогресс, 1986. — 431 с.
29. Сарингулян К.С. Культура и регуляция деятельности / К.С. Сарингулян. — Ереван, 1986. — 156 с.
30. Черносивтов П.Ю. Человек и культура: кто кем правит? // Культурологический журнал : электронное периодическое рецензируемое научное издание. — 2014. — № 3 (17) [Электронный ресурс]. — URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/10_2014_19_36_45_1412869005.pdf (дата обращения: 29.06.2015).
31. Шендрик А.И. Теория культуры : учеб. пособие для студентов вузов по дисциплине «Культурология» / А.И. Шендрик. — М. : ЮНИТИ [и др.], 2002. — 519 с.

УДК 821.161.1.09Булгаков М.А.'42
ББК 83.3(2=411.2)6-8Булгаков М.А.,49

КОЛЫШЕВА Е.Ю.

РОМАН М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ЭДИЦИОННО-ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Данная статья посвящена рассмотрению основных эдиционно-текстологических проблем романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Дается обоснование принципов установления основного текста романа, доказывается необходимость переиздания всего комплекса его черновиков. По результатам текстологического и историко-биографического исследований автором статьи впервые вводятся в научный оборот весь корпус черновиков романа и его основной текст, максимально отражающий замысел писателя (*Булгаков М.А. Мастер и Маргарита : полное собрание черновиков романа : основной текст : [в 2 т.]. — М. : Пашков дом, 2014. — 2 т. — Т. 1. — 840 с. : ил. — Т. 2. — 816 с. : ил.*).

Ключевые слова: текстология, основной текст, редакция, история текста, черновики, последняя творческая воля автора.

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» — одно из величайших произведений русской литературы. В силу многих обстоятельств его путь к читателю был невероятно трудным. Огромная популярность «Мастера и Маргариты» объясняет внимание широкого круга читателей не только к роману, но и к истории его создания.

На основании текстологического и историко-биографического исследований, результаты которых представлены в настоящей работе, впервые вводится в научный оборот весь свод материалов истории текста романа «Мастер и Маргарита»: редакции, варианты и основной текст (*Булгаков М.А. Мастер и Маргарита : полное собрание черновиков романа : основной текст : [в 2 т.]. — М. :*



VII

ORBIS
LITTERARUM

Пашков дом, 2014. — 2 т. — Т. 1. — 840 с. : ил. — Т. 2. — 816 с. : ил.). С максимальной бережностью и точностью мы постарались передать динамику становления булгаковского текста и тем самым ввести в научный оборот не только уникальные материалы, важные для изучения романа, но и его основной текст, максимально отражающий замысел писателя.

Основной текст романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» впервые был опубликован в журнале «Москва» в 1966—1967 годах. Несмотря на старательную работу цензуры, вырезавшей большое количество страниц, отдельных строк и слов романа, смысл его не был утерян, и чудо булгаковского текста произвело на читателей мало с чем сравнимое впечатление.

С момента первого издания романа прошли десятилетия. На данный момент существуют две фундаментальные научные концепции, воплощением которых стали два разных текста:

- текст романа, подготовленный А.А. Саакянц (М.: Худож. лит., 1973);
- текст романа, подготовленный Л.М. Яновской (Киев: Дніпро, 1989. Т. 2; М.: Худож. лит., 1990. Т. 5).

Отличия между указанными текстами становятся очевидными при сопоставлении уже первых строк романа:

Текст романа, подготовленный А.А. Саакянц	Текст романа, подготовленный Л.М. Яновской
«Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина».	«В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан».

Издание романа до настоящего времени осуществляется по двум названным текстам, следовательно, читатели и исследователи пользуются разными его вариантами, что говорит о давно назревшей необходимости пересмотреть вопрос об основном тексте романа, источником установления которого, на наш взгляд, является шестая (последняя) редакция романа.

Обозначим источники шестой редакции романа:

1) машинопись романа, напечатанная О.С. Бокшанской под диктовку М.А. Булгакова в 1938 г. (Ф. 562. К. 8. Ед. хр. 2—3; К. 9. Ед. хр. 2; К. 10. Ед. хр. 2)¹;

2) машинопись 1938 г. с правкой 1938—1940 гг. (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2);

3) тетрадь с записью М.А. Булгакова на титульном листе: «Мастер и Маргарита. Роман. Отделка», содержащая варианты начала первой главы и эпилог (Ф. 562. К. 9. Ед. хр. 1);

4) тетрадь с новыми вариантами фрагментов романа, написанными Е.С. Булгаковой под диктовку М.А. Булгакова, начиная с 4 октября 1939 г. (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 1);

5) машинопись, напечатанная Е.С. Булгаковой в 1939—1940 гг. (Ф. 547. К. 11. Ед. хр. 2, 3).

Машинопись 1938 г., напечатанная О.С. Бокшанской под диктовку М.А. Булгакова, является точкой отсчета в установлении основного текста романа.

Характер печати О.С. Бокшанской отличает точность, строгое следование за диктовкой автора. Однако, несмотря на высокий профессионализм О.С. Бокшанской, в машинописи все-таки присутствует ряд погрешностей, например ошибки, допущенные при печати и обусловленные сложностью восприятия диктуемого текста на слух. Рассмотрим следующий случай: «За ним по три в ряд полетели всадники, в туче пыли, запрыгали кончики легких пик, мимо прокуратора понеслись казавшиеся особенно смуглыми под белыми тюрбанами лица с весело оскаленными сверкающими зубами» (машинопись 1938 г., с. 49)². Следует обратить внимание на запятую, поставленную после словосочетания «в туче пыли». По-видимому, в процессе диктовки Булгаковым была сделана пауза, и поэтому здесь поставлена запятая. Между тем обстоятельство «в туче пыли» относится к «кончикам пик», что нарушено в опубликованных сейчас текстах романа. Так, в тексте пятой редакции: «<...> полетели всадники в чалмах, запрыгали в туче мгновенно поднявшейся **до самого неба** белой едкой пыли, кончики легких пик <...>» (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 7. С. 87).

Кроме того, в машинописи 1938 г. присутствуют ошибки, вероятно, допущенные при диктовке текста самим Булгаковым, например, по инерции:

«Он || втянул живот, ногтями вцепился в концы перекладин, голову держал повернутой к столбу Иешуа, злоба пылала в глазах Дисмаса» (машинопись 1938 г., с. 231—232). Наше знание о соответствующих реалиях (т. е. о форме креста, используемого для казни), а также контекст фрагмента подсказывают, что слово «перекладин» должно стоять в форме единственного числа, ср. в том же фрагменте: «Дисмас напрягся, но шевельнуться не смог, руки его в трех местах на перекладине держали веревочные кольца» (с. 231); «Первый из палачей поднял копье и постучал им сперва по одной, потом по другой руке Иешуа, вытянутым и привязанным веревками к поперечной перекладине столба» (с. 231).

Такая же картина и в пятой редакции. Таким образом, ошибка имеет механический характер и вошла в маши-

¹ Здесь и далее ссылки на рукописи приводятся с указанием номера фонда, картона и единицы хранения в соответствии с описью архива М.А. Булгакова в НИОР РГБ (Ф. 562), составленной М.О. Чудаковой.

² Текст черновиков передается нами с помощью метода динамической транскрипции. В статье используются следующие условные обозначения: текст, вычеркнутый писателем, заключен в прямые скобки и выделен курсивом — [текст]; вставка первого слоя рукописной правки (текст, вставленный писателем в процессе письма) обозначена полужирным шрифтом — **текст**; завершение страницы и переход к следующей обозначены двумя прямыми вертикальными чертами ||.

нопись при диктовке текста пятой редакции по инерции: «Десмас [хотел] напрягся, но шевельнуться не смог, руки его в трех местах на перекладине держали веревочные кольца. || Он втянул живот, ногтями вцепился в концы перекладины, голову держал повернутой к столбу Иешуа, злоба пылала в его глазах» (Ф. 562. К. 7. Ед. хр. 9. С. 489—490).

Одним из источников шестой редакции романа является напечатанная Е.С. Булгаковой **машинопись 1939—1940 гг.** Ее роль для установления основного текста романа велика, но недооценена другими исследователями.

В результате сопоставления текста, установленного с учетом всей системы правки (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2; Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 1), и текста машинописи 1939—1940 гг., мы выявили большое количество разночтений. Их исследование позволило прийти к выводу о том, что часть машинописного текста, напечатанного Е.С. Булгаковой, была создана при жизни Булгакова под его диктовку как в месте отдельных слов, так и новых вариантов некоторых фрагментов до главы 19 включительно.

В дневнике, «записях болезни» и настольном календаре представлены записи Е.С. Булгаковой о регулярной работе над романом. Одна из них (25 декабря 1939 г.) напрямую указывает на работу над машинописным текстом: «С 7—8 печатание романа» (Ф. 562. К. 29. Ед. хр. 4. Л. 5). Запись в дневнике от 15 января 1940 г., скорее всего, также указывает на печать машинописи: «Миша, сколько хватает сил, правит роман, я переписываю» (Ф. 562. К. 28. Ед. хр. 29. Л. 32 об.).

Свидетельство о том, что в данный период Е.С. Булгакова действительно переписывала роман на машинке, есть в воспоминаниях С.А. Ермолинского, самого близкого друга Булгакова [2, с. 152]. С.А. Ермолинский фиксирует характер работы над романом в эти последние дни: печать текста Еленой Сергеевной, чтение отдельных страниц и правка в них [2, с. 185].

Характер изменения текста в машинописи 1939—1940 гг. после главы 19 меняется: существенная правка производилась относительно отдельных слов, новые варианты фрагментов, появлением которых характеризуется первая часть романа в машинописи 1939—1940 гг., здесь отсутствуют. Значительное изменение текста сделано в главе 26, но эта правка принадлежит Е.С. Булгаковой, например:

«Цель Иуды была близка. Он знал, что направо в темноте сейчас начнет слышать тихий шепот падающей в гроте воды. Так и случилось, он услышал его. Становилось всё прохладнее. Иуда слышал уже журчание воды.



М.А. Булгаков

Тогда он замедлил шаг и негромко крикнул» (машинопись 1938 г., с. 406).

В машинописи 1939—1940 гг. отсутствует предложение: «Иуда слышал уже журчание воды» (с. 400). Такая правка объясняется, как и во многих других случаях, стремлением избежать повтора, которого, по сути, здесь нет. Если сначала Иуда находится в ожидании того, что услышит «тихий шепот» воды, а затем слышит его, то далее он подходит ближе к цели, и это передается тем, что он уже слышит «журчание воды». В нескольких предложениях через нарастающие звуки воды, ее становящуюся сильнее прохладу описывается движение и состояние персонажа. Кроме того, если убрать данное предложение, то

слово «тогда», открывающее следующее предложение, потеряет смысл, так как будет утрачен референт в предшествующей части текста, к которому отсылает данное местоимение. В рассматриваемом фрагменте предложение «Иуда слышал уже журчание воды» представляет собой «точку отсчета» для дальнейших действий Иуды. Нельзя не согласиться с тем, что предложение «Становилось всё прохладнее» в роли антецедента для местоимения «тогда» выступать никак не может, ибо описывает постепенный процесс, никак не соотношенный во времени с какими-либо однократными действиями персонажа, в то время как слово «уже» именно указывает на начало действия в определенный момент времени, к которому и отсылает слово «тогда». Эта потеря антецедента, произошедшая при правке Е.С. Булгаковой, особенно отчетливо заметна, если мы трансформируем последние два предложения процитированного отрывка в одно сложное предложение: «Иуда замедлил шаг, когда уже слышал журчание воды» — грамматически и семантически валидное предложение, чего нельзя сказать о предложении «Иуда замедлил шаг, когда становилось прохладнее».

Таким образом, часть машинописи 1939—1940 гг. была создана при жизни М.А. Булгакова, но все же не может рассматриваться как единственный источник установления основного текста романа. Изменения в тексте, присутствующие в машинописи 1939—1940 гг., до главы 19 включительно сделаны при жизни Булгакова, но не все сделаны им, так как печать многих страниц осуществлялась Е.С. Булгаковой самостоятельно по экземпляру машинописи 1938 г. с правкой (Ф. 562. К. 10. Ед. хр. 2). Данный вывод основан на логике текста и характере печати и правки Е.С. Булгаковой, тщательно изученных нами.

В 1963 г. Е.С. Булгакова перепечатывает роман. Экземпляр машинописи, принадлежавший А.Ш. Мелик-Пашаеву, хранится в ГБУК г. Москвы «Музей М.А. Булгакова».

Машинопись 1963 г. создана на основе машинописного текста 1939—1940 гг., при этом имеет ряд серьезных разночтений с ним. Елена Сергеевна скрупулезно и бережно старалась довести до конца не законченный Булгаковым правку романа. Но все же нецелесообразно использовать машинопись 1963 г. как источник установления его основного текста.

Например, в машинописи 1963 г. возвращен последний абзац главы 32 (с. 210). Он совпадает с текстом машинописи 1938 г., кроме формы слова «воскресенье»:

«Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпустил на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» (машинопись 1938 г., с. 496).

Булгаков отказывается от данного фрагмента в период создания эпилога в мае 1939 года.

По замыслу М.А. Булгакова, вложенному им в уста мастера, последними словами романа должны были быть слова о жестоком пятом прокураторе Иудеи. В период работы над машинописным текстом в 1938 г. роман завершался именно так. Но в 1939 г. Булгаков продолжил его, написав эпилог. И теперь в конце эпилога и, следовательно, всего романа звучат слова «жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат».

Если бы воля автора, изъятая в устной или письменной форме, требовала возвращения рассматриваемого абзаца, то он был бы представлен в машинописи 1939—1940 годов.

Кроме того, возвращение последнего абзаца главы 32 в машинописи 1963 г. повлекло за собой правку, нарушающую замысел Булгакова еще в одном аспекте. Так как в финальном предложении машинописи 1938 г. использовалось наименование прокуратора Иудеи Понтий Пилат, то оно, следовательно, переходит в текст машинописи 1963 года. В соответствии с этим здесь осуществляется правка наименования героя. В главе 13: «последними словами романа будут: “...пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат”» (с. 171). В финальном предложении эпилога: «жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат» (с. 226). По замыслу Булгакова в этих случаях должна использоваться форма имени «Понтийский».

Нарушение последней творческой воли автора переходит и в опубликованные тексты, при подготовке которых исследователи во многом опирались на машинопись 1963 года.

Таким образом, при установлении основного текста романа мы руководствовались комплексом следующих принципов:

- изучение истории текста романа;
- исследование системы правки романа шестой (последней) редакцией;

- сопоставление с последней рукописной (пятой) редакцией романа;
- опора на машинописный текст романа 1939—1940 гг. с учетом характера печати и правки Е.С. Булгаковой.

Источником установления основного текста романа «Мастер и Маргарита» является машинописный текст 1938 г. с системой правки 1938—1940 гг., включая изменения текста, сделанные в машинописи 1939—1940 гг. до главы 19 включительно с учетом характера печати и правки Е.С. Булгаковой.

Черновики романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Черновики романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» всегда привлекали внимание не только исследователей, но и широкого круга читателей.

Между тем имеющиеся издания этих материалов изобилуют ошибками и не дают целостного представления об истории текста романа по следующим причинам:

- представлен статический текст, лишенный признаков динамического процесса писательской работы; следовательно, главная цель такого рода изданий (изучение истории текста) остается нереализованной;
- представлены не все источники текста романа, в частности, отсутствует машинописный текст 1938 г. с правкой 1938—1940 гг.;
- присутствуют ошибки чтения рукописей Булгакова, что объясняется взглядом на рукопись как на статический документ, невниманием к авторской правке и к последовательности написания текста.

Проиллюстрируем типы ошибок чтения рукописей. Остановимся на последнем издании «Полное собрание редакций и вариантов романа “Мастер и Маргарита”», подготовленном В.И. Лосевым [1].

Контаминация текста разных редакций романа. Например, в «Полном собрании» допущена контаминация текста главы «Золотое копьё» третьей и четвертой редакций романа [1, с. 142, 267, 293].

Неудачная конъектура. Рассмотрим пример на материале второй редакции романа.

«Полное собрание»	Вторая редакция романа (1932—1936)
«— Я историк, — охотно подтвердил профессор, — я люблю <u>разные</u> истории» [1, с. 87].	«— Я — историк, — охотно подтвердил профессор, — я люблю <u>разны</u> истории» (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5. С. 29).

Отсутствие буквы «е» в слове «разны» связано с целью передачи речи иностранца, что четко демонстрирует фрагмент, предшествующий этой реплике консультанта:

«— Да, да, пригласили, — и тут приятели услышали, что профессор говорит с резчайшим немецким акцен-

том, — тут в государственной библиотеке громадный отдел **старый** книги магии и демонологии и меня пригласил как специалист единственный в мире. Они хотят разбират, продават...» (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 5. С. 29).

Ошибки прочтения и пропуски слов. «Полное собрание» характеризуется колоссальным количеством таких ошибок. Приведем несколько примеров только на материале второй редакции романа.

«Полное собрание»	Вторая редакция романа (1932—1936)
«Но человек <u>пробурчал</u> что-то, выходило, что и на квартире председателя нету. — <u>Когда придет?</u> Человек вообще ничего не сказал, а поглядел в окно» [1, с. 153].	« Но Человек <u>забурчал</u> что-то, выходило, что и на квартире председателя нету. <u>Когда придет?</u> Человек вообще ничего не сказал, а поглядел в окно» (Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 7. С. 372). <i>Перед нами одна из особенностей стиля Булгакова: диалог персонажей, встроенный в речь автора</i>
«По ночам ей стали сниться грозные и мутные воды, затопляющие рощи» [1, с. 160].	«По ночам ей стали сниться <u>вешние</u> грозные и мутные воды, затопляющие рощи» (с. 408).
«— Да, да, — вскричала Маргарита и <u>швырнула</u> трубку не на рычаг, а на кровать, захлопала в ладоши» [1, с. 167].	«— Да, да, — вскричала Маргарита и швырну[в][ла]в трубку не на рычаг, а на кровать[.], захлопала в ладоши» (с. 455). <i>Правка суффиксов и окончания осуществлена в процессе письма: продолжение «захлопала в ладоши» не приписано, а написано сразу. Таким образом, в процессе письма менялась структура предложения, в окончательном виде которого наличие трех сказуемых противоречит логике его строя</i>
«Выскочили, разобрали ухваты, Клодина села на борова, а шоферы, <u>поставив</u> машины, выскочили из сидений» [1, с. 170].	« <u>пустив</u> » (с. 480) <i>Слово «поставив», использованное в «Полном собрании», исключается логикой контекста. В доказательство приведем следующее далее предложение: «Первый Линкольн устремился в чистое поле, хлопая дверцами запрыгал по буеракам, наконец влетел в овраг перевернулся и загорелся, а второй полетел по шоссе и слышно было как он врезался в какую-то встречную машину» (с. 480).</i>

Текстологические ошибки существующих изданий черновиков романа демонстрируют невозможность изучения истории текста на основании опубликованных материалов. Между тем этот аспект важен для понимания романа и изучения его творческой истории и поэтики.

В издании, подготовленном нами, представлен весь комплекс черновиков романа «Мастер и Маргарита» (1928—1940), текст которых передается с помощью метода динамической транскрипции.

Использованные в публикации черновиков графические обозначения и текстологический комментарий, сохраняющие каждое слово, каждый штрих булгаков-

ской правки, позволят сделать зримым становление великого романа и дадут читателю почувствовать свою причастность к этому подвигу человеческого духа и творческого гения.

Список источников

1. Булгаков М.А. «Мой бедный, бедный мастер...» : полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / М.А. Булгаков ; изд. подгот. В.И. Лосев ; науч. ред. Б.В. Соколов. — М. : Вагриус, 2006. — 1006 с.
2. Ермолинский С.А. О времени, о Булгакове и о себе / С.А. Ермолинский. — М. : Аграф, 2002. — 448 с.

[...рецензия]...

УДК 821.161.1.09Булгаков М.А.
ББК 83.3(2=411.2)-8Булгаков М.А.

ПАНОВА А.Ю.

«ЧТОБЫ ЗНАЛИ, ЧТОБЫ ЗНАЛИ...»

Рецензия на двухтомное издание «Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст», выпущенное издательством Российской государственной библиотеки «Пашком дом» дополнительным тиражом. Первый тираж двухтомника вышел в свет осенью 2014 г. и был мгновенно раскуплен. Раскрывается роль публикатора издания — кандидата филологических наук Е.Ю. Колышевой, которая, проанализировав все 6 редакций романа «Мастер и Маргарита», вывела основной текст романа, максимально приближенный к замыслу писателя.

Ключевые слова: М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», рукопись, черновики.

Елена Сергеевна Булгакова вспоминала, как в один из последних дней своей жизни измученный болезнью Михаил Афанасьевич Булгаков пытался что-то сказать ей, но у него не получалось, и только по его глазам она поняла: «„Мастер и Маргарита“?» Он кивнул на это и произнес: «Чтобы знали, чтобы знали...» Е.С. Булгакова исполнила ту страстную просьбу создателя о своем «закатном» романе, и в 1966—1967 гг. журнал «Москва» первым напечатал «Мастера и Маргариту». На протяжении полувека ежегодно выходят тысячи экземпляров романа, но текстологические споры вокруг него не утихают до сих пор.

В 1967—1969 гг. в отдел рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ) был передан архив М.А. Булгакова. В числе прочих материалов в нем были черновики романа «Мастер и Маргарита». Писатель трудился над произведением с 1928 по 1940 г., многократно правил текст, меняя композицию, героев, заглавие, стиль и т. д. Отдельные редакции романа были опубликованы ранее исследователями творчества М.А. Булгакова, однако до сих пор обширный корпус черновиков не был введен в научный оборот.

Впервые полное собрание черновиков романа «Мастер и Маргарита» публикуется издательством РГБ «Пашков дом». Задачу по текстологической подготовке черновиков взяла на себя исследователь творчества М.А. Булгакова кандидат филологических наук Е.Ю. Колышева. В результате почти десятилетней напряженной, кропотливой работы с архивом ею были представлены к публикации шесть редакций (1928—1940). Графическое отображение хода работы писателя над романом и подробнейший текстологический комментарий к черновикам позволит всем исследователям и поклонникам знаменитого произведения проследить из-

менение авторского замысла, композиционное движение текста, становление неповторимого булгаковского стиля, кристаллизацию образов.

Однако публикация черновиков не была главной целью исследователя. Дело в том, что Булгаков не успел завершить авторскую корректуру романа: в феврале 1940 г. у писателя уже не оставалось сил продолжать работу. Окончательную правку в текст вносила супруга писателя Е.С. Булгакова. Бережно относившаяся к авторской воле, она все же сделала ряд поправок, многие из которых, как показывает в предисловии ко второму тому Е.Ю. Колышева, не отвечали замыслу писателя, его стилю.

Вплоть до настоящего времени роман публикуется по двум разным вариантам, подготовленным А.А. Саакянц в 1973 г. и Л.М. Яновской в 1989 году. Таким образом, давно существует необходимость в новом текстологическом исследовании и подготовке основного текста.

На основании сравнения черновиков и результатов текстологического и историко-биографического исследований Е.Ю. Колышевой был выведен максимально отвечающий творческой воле автора основной текст романа, который вошел во второй том издания.

За последние 25 лет работа Е.Ю. Колышевой — самое серьезное текстологическое исследование романа «Мастер и Маргарита», который знают и любят тысячи читателей.

Рецензируемое издание

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита : полное собрание черновиков романа : основной текст : [в 2 т.] / М.А. Булгаков ; [сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева]. — М. : Пашков дом, 2014. — 2 т. — Т. 1. — 840 с. : ил. — Т. 2. — 816 с. : ил.

УДК 821.09(450)
ББК 83.3(4)42-003.6

КОЛЕСНИКОВ С.А.

ПАРАДОКСЫ НОВИЗНЫ В КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ: ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЙ АСПЕКТ

В статье рассматриваются отдельные аспекты духовного становления литературы первых этапов художественной концепции Нового времени на примере анализа творчества Данте Алигьери (1265—1321), Франческо Петрарки (1304—1374), Джованни Боккаччо (1313—1375) и других представителей эпохи Возрождения. Отмечается наличие генетической связи между религиозной атмосферой того времени и художественной литературой, определяются формы взаимодействия литературы и религии, устанавливается корреляция между духовно-религиозным и литературно-эстетическим мировосприятиями. Особый акцент в статье делается на рассмотрении параллелей в построении жизненно-творческой позиции писателя Возрождения и его религиозными взглядами, параметров духовного идеала литератора, способов осмысления религиозных тем в художественно-литературном формате.

Ключевые слова: Данте, Петрарка, Боккаччо, литература Возрождения, литература и религия, литература и церковь.

Родриго де Триана, моряк первой экспедиции Христофора Колумба, увидевший еще неизведанные и безымянные на тот момент Багамские острова, кричал в два часа ночи 12 октября 1492 г. из «вороньего гнезда» каравеллы «Пинта»: «Tierra, tierra!». Под знаком этого возгласа-клича, знаменующего открытие нового, проходит вся эпоха Возрождения, открывающая новые пространства и материки, новые времена и эпохи — и в итоге, нового человека, homo novus. «Вот оно, Новое!», — могли бы воскликнуть — и восклицали! — сотни тысяч юристов и медиков, странствующих студентов и монахов, рыцарей, бюргеров, молящихся, воюющих, работающих, путешествующих — и конечно, пишущих книги.

Но почему столь насущной и результативной стала жажда к открытию, почему именно в эпоху Возрождения происходит взрывообразное развитие способности человека искать и находить новое? Что направляло таких как Колумб, за пределы освоенного мира? Почему стремление к новому не могли остановить ни политические коллизии, ни войны, ни отсутствие средств, ни отказы в организации экспедиций и почему столь ярким дефицит новаторского мышления в современной национально-культурной ситуации? Чтобы хотя бы немного приблизиться к раскрытию этих вопросов, необходимо обратиться к истокам Ренессанса.

Затрагивая тему нового в филологической области эпохи Возрождения, мы сталкиваемся с парадоксально двойственной оценкой самого контента новизны, обнаруживающего себя на данном историческом этапе. С одной стороны, фиксируется кризисность ситуации, которая была во многом связана с «кризисом теории единственного автора» [5, с. 12], причем эта кризисность отчетливо носила, по мнению исследователей, филологический характер, соотносительный с кризисом «единственной книги» [5, с. 12] — Библии. Авторство нового, сотворение нового — слова или дела — перестало, казалось, быть прерогативой только Абсолюта: право на создание все более отнималось у Творца. Причем в филологическом аспекте

этот процесс фиксируется исследователями все более отчетливо, характеристики ренессансного периода приобретают достаточно негативный характер: М.Л. Абрамсон говорит о том, что «филологический гуманизм пришел в упадок» [1, с. 160], а Й. Хейзинга вообще, по сути, выносит приговор филологическому новаторству Возрождения: «Поэтическое искусство XV в. как будто обходится почти вовсе без новых идей. Мы видим всеобщее бессилие сочинить что-либо новое; происходит лишь обработка, модернизация старого материала» [11, с. 269]. И в то же время творят Данте, Петрарка, Боккаччо, знаменующие своими произведениями кардинально новое отношение не только к литературе, но и к миру в целом. Представляется, что подобная двойственность возникает из-за стремления наложить узкие рамки идеологических клише на живую картину реальности, втиснуть в «прокрустово ложе» идеологизма многоликость культурной жизни.

Традиции этого идеологического прессинга довольно глубоки. Начало было положено созданием парадигмы, предполагающей, что Средневековье получает характеристику темного, Возрождение — пробуждающегося, а Просвещение — максимально позитивного. Именно эту парадигму стремилась укоренить в общественном сознании нарастающая секулярная культура, стараясь объяснить и оправдать свое право на существование и развитие. Несомненно, зерна этой схемы были брошены самим Возрождением: еще в XV в. Леонардо Бруни Аретино (1370—1444), канцлер Флорентийской республики, в сочинении «Комментарий к событиям своего времени» определил Средние века как «темное время» [5, с. 48], тем самым, заложив основание для последующих негативных идеолого-политических интерпретаций. В целом объяснимое стремление Ренессанса дистанцироваться от наследия Средних веков — прежде всего от поздней схоластики — было гипертрофировано в более поздних идеологических конструкциях и привело к появлению тех самых отрицаний потенциальной новизны в исследованиях секулярного характера. Однако формат моно-идеоло-

гизма, насильно накладываемый на эпоху Возрождения, не способен объяснить тот взрыв интереса к новому, который мы наблюдаем у тех же «великих итальянцев» — от Данте до Колумба.

Представляется, что из идеологической парадигмы, противопоставляющей Средневековье и Ренессанс, выпадает существенный момент, определивший всю специфику становления культуры и литературы эпохи Возрождения — ее религиозно-метафизические основания. Когда говорят о противостоянии Средневековья и Возрождения, забывают о связующих эти эпохи нитях, прежде всего, религиозно-церковного характера. То самое *Imitatio Christi* (лат. — подражание Христу), заявленное еще Поликарпом Смирнским (ок. 70—156), Аврелием Августином (354—430), Франциском Азисским (1181—1226) и Фомой Аквинским (1225—1274) как идеальная модель поведения, оставалось и для Возрождения актуальной и востребованной. Когда Фома Кемпийский (1379—1471), родившийся через шесть лет после смерти Петрарки, призывал в своем трактате «О подражании Христу» к буквальному воплощению тезиса «подражания Христу», то он формировал общественно-духовный идеал современности. Духовно-религиозная позиция самого Петрарки, ранее Ф. Кемпийского написавшего в одном из самых популярных в эпоху Возрождения трактате «Об уединении» обозначена так: «Христос пребывает в сокровенных тайниках души и все, что в ней происходит, знает... стыдно дурное делать перед взором Христа» [10, с. 97]. *Imitatio Christi* можно рассматривать как вневременной модус, циклически являющий свою значимость для каждой эпохи, но и одновременно позволяющий каждой эпохе явить свою собственную новизну, почувствовать себя новым историческим этапом. Идеологически обусловленный вектор взаимоотношений Средневековья и Возрождения сегодня требует пересмотра: это не ситуация противостояния, а органическое развитие, связь времен в стремлении создать духовно значимый путь «живой» человеческой истории.

Когда Я. Буркхардт в своей работе «Культура Возрождения в Италии» ярко описывает нравственный упадок данного периода, рассказывает о жульничестве римских первосвященников в азартных играх [4, с. 287], о распоротых животах и съеденных печенях мальчиков-пастушков [4, с. 288], о фиестовых трапезах, т. е. о кровной мести, уничтожавшей целые семейства, о развращенности монастырей и шаткости брачных уз, — все это, тем не менее, не должно затмевать более масштабной картины духовно-религиозного пафоса, преобладающего в данную эпоху. Эпизоды убийств, предательства и безнравственности не могут заслонить общую панораму масштабного религиозного подъема, проявившегося, в частности, в массовых — по сравнению с эпизодическими, «ночными» преступлениями (показательно, что преступления, совершенные ночью, в уголовных законодательствах того времени карались более жестко, — и в этом также проявляется себя пронизанность эпохи религиозным мироощущением!) — движениях. Достаточно вспомнить религиозно воодушевленные, шокирующие нас, но от того не менее



Данте Алигьери

искренние, шествия флагеллантов, «бичующихся», о которых упоминается на протяжении всего Возрождения — и в 1310, и в 1334, и в 1399 годах. Количество покаянного самоосуждения — беспощадного, бескомпромиссного — явно превышает количество бездуховного: современники оценивали процессии тех же флагеллантов как «огромнейшие».

Но и в менее экзальтированных формах — в частности, в проповедничестве — мы видим огромное количество лиц, посвятивших себя воплощению принципа «подражания Христу» через слово. Достаточно вспомнить имена ярчайших проповедников того времени — Бернардино да Сиена (1380—1444), Джованни Капистрано (1386—1456), Джакомо делла Марка (1393—1476), Джироламо Савонарола (1452—1498) и др. Именно они являлись «властителями дум» и определяли нравственный вектор эпохи, ведущий к новому мироощущению. При этом необходимо отметить, что заявленный разрыв между Средневековьем и Возрождением тоже излишне идеологизирован: в литературном спектре Возрождения — от Петрарки до Савонаролы — мы обнаруживаем отдельные схоластические тональности, причем необходимо помнить, что, как утверждал Б. Гейер, «попытки охарактеризовать средневековую философию исключительно через понятие схоластики неудовлетворительны, поскольку отягощены такими историческими абстракциями, которые



Франческо Петрарка

неадекватны многосторонности форм проявления средневековой философии и ее развития. Схоластика окажется одной в IX в., другой в XI—XII, XIII—XIV вв., она — одна у Ансельма Кентерберийского, другая у Петра Абеляра, Бонавентуры, Роджера Бэкона, Фомы, Сигера Брабантского и Уильяма Оккама, чтобы подводить средневековую философию только под это понятие» [цит. по 8, с. 232]. Наследие Средневековья гораздо более многолико, чем это принято считать в рамках сложившейся идеологической схемы. Еще Пьер Абеляр (1079—1142) одним из первых начал синтезировать теологию и философию, показательным является хотя бы название его трактата — «О единстве и троичности Бога, или Теология Высшего блага», при этом необходимо помнить, что теологическое мироосмысление, у того же Абеляра, неразрывно было связано с литературным.

Вместе с тем важно отметить, что поздние схоласты преимущественно воспринимали себя как комментаторов, не имеющих право позволить новизну в уже установленных канонах. В культуре поздней схоластики, в ситуации поствселенской соборности, новизна воспринималась как ересь. Однако, если реконструировать соборную историю, то каждый Вселенский собор, признанный всеми христианскими церквями, являл новый этап духовного развития, в частности, предлагал иные формы с псевдо-новизной, т. е. с ересями. Поэтому того же Петрарку можно рассматривать как новатора соборного духа, участника процесса возрождения еще и подлинно соборного церковного со-

знания, основанного на признании за новым права на миропреобразование.

Существует достаточно много научных парадигм, вычисляющих спектр инновационных характеристик Возрождения. На наш взгляд, одной из наиболее интересных разработок в этом направлении является исследование С.С. Неретиной, фиксирующей в качестве основных принципов нового мышления идею любви, воли, случая; идею креационизма; идею эквивокации, двусмысленности мира; идею концепта; модальность знания [7, с. 57]. Если попытаться привести к общему знаменателю данные параметры, то получится понятие свободы: творение как свободный процесс, свобода творца как источника творения, освобожденность «технологий» сотворения. Таким образом, новизна Возрождения предстает в ощущении увеличившейся свободы, в конкретных формах фиксации — литературе, географических открытиях, социальных и технических достижениях — непрерывного, органического процесса освобожденности. Общество Возрождения — неожиданно: еще Данте «высказывает сожаление, что прежний способ измерения времени уходит в прошлое» [6, с. 172], но уже Петрарка осознанно позиционирует себя как представителя нового, — осознает себя на следующей ступени свободы; и это открытие, самое главное, очевидно, открытие ренессансной культуры, в значительной мере окрашено в религиозные спектры, отражающие все ту же христианскую идею свободной воли человека, принимающего-примеряющего на себя образ Христа. Петрарка, призывая к пониманию важности нового в традиционном мировосприятии, восклицал в «Моей тайне»: «Не плачу я о том, что меняются времена, не доискиваюсь причин, а хочу лишь, чтоб в перемены сами поверили те незнающие и неверующие, кто, среди зол родившись и иного не видел, на том стоят, что и не бывало иначе» [10, с. 208]. Новое как признак освобожденности — важнейшая мировоззренческая установка писателя-гуманиста.

Особую роль в осознании освобожденности как признака новизны начинает играть художественное слово. Текст становится универсальной технологией, позволяющей установить инновационные способы связи с прошлым и будущим. Именно литература Ренессанса становится ответом на возрастающую сложность спектра культурных со-влияний и прошедшего, воспринимаемого в антично-средневековом симбиозе, и грядущего — в виде «тени... “предвосхищенного” то в одном, то в другом феномене жизни» [2, с. 9].

Для Возрождения одной из сложнейших задач как раз и являлось определение границ нового, понимание, где заканчивается старое и начинается непохожее, оригинальное. Относительность новизны — чувство знакомое для этой эпохи. Уже у поколения, sktle.otuj за Петраркой, возникает иронично-пренебрежительное наименование ученых, начиная с Боэция (ок. 480 — ок. 525), как «новых», но эта новизна в интерпретациях того же Лоренцо Валла (1407—1457), обрела уничижительный характер и сближала новизну с варварством [5, с. 38].

Парадокс новизны Возрождения в том, что ее контент возникает из своего, казалось бы, мировоззренческого антипода — повторения. Крупнейший для Петрарки авторитет, Аврелий Августин писал в трактате «О граде Божием»: «Повторяется тот же самый день... ради шестеричного и седемичного *познания*, шестеричного по отношению к творениям, созданным Богом, седемичного относительно покоя Божия... нечто новое во времени, не имеющем временного предела» [3, с. 257], тем самым, задолго до Возрождения, предлагая особый подход к пониманию повторяемости: новый культурный лик оказывается повторением-проявлением вневременного облика, лика, являющего свои основные метафизические черты на разных исторических этапах. Когда У. Эко рассуждал о специфике повторяемости в искусстве и настаивал на том, что «каждый из типов повторения... встречается в любом виде художественного творчества... присущ любой художественно-литературной традиции. В значительной мере искусство было и остается повторяющимся. Понятие безусловной оригинальности — это понятие современное, родившееся в эпоху Романтизма...» [12, с. 68], он как раз и фиксировал эту парадоксальную с точки зрения современности новизну-повторяемость, присущую эпохе Возрождения.

К сложности понимания ренессансной новизны добавляется особая роль «общих мест» в литературно-художественных текстах, представляющих собой неизбывные доминанты этического характера, однако вместе с тем, каждый раз, в каждой новой исторической ситуации формирующие абсолютно новые этические решения. Автор позднего Средневековья, как и раннего Возрождения, не столько стремился создать новое (ведь вся литература этой эпохи пронизана религиозным дискурсом, и сказать новое, означало сказать нечто, имеющее прежде всего религиозную значимость), в котором очень трудно было соблюсти грань между ересью и новаторством, сколько обрести интеллектуальное наслаждение от чувства причастности к неизменному.

Смешение чувств — страха перед ересью новизны и пониманием необходимости, неизбежности новаций — определяли специфику взаимоотношений писателей Ренессанса. Можно ли воспринимать Петрарку как продолжателя Данте, можно ли говорить, что «петраркизм» (Н. Франко) [13] есть развитие тех линий в литературе, которые были прорисованы Петраркой? Почему Петрарка демонстративно отказывался прочитать «Комедию» Данте: пример новизны, боящейся нового, или, напротив, считавшего Данте слишком старым? Или слишком талантливым?..

Весь этот широкий спектр вопросов подводит нас к проблеме личности писателя эпохи Возрождения, писателя как создателя — буквально выписывающего своими собственными руками! — идеала новых межчеловеческих отношений, нового образца этих отношений. Если вспомнить, хотя бы кратко, специфику отношений тех же Данте и Петрарки, то мы увидим, что начало создания «Комедии» (определение «Божественная», как известно, не принад-

лежит самому Данте: он не рискнул столь вольно определить сакральную значимость своего творчества; поэтому — показательно, что это был Боккаччо — смогли!) приходится на то время, когда Петрарке было всего три года, а, следовательно, можно увидеть во взаимоотношениях великих гуманистов скорее поколенческий разрыв, чем близость. Своими глазами Петрарка единственный раз видел Данте, и то в семилетнем возрасте: каким он увидел автора «Комедии» сказать сложно, но через десятилетия, в 1359 г., в «Беседе о Данте», обращенной к Боккаччо, Петрарка сочтет Данте высокомерным, хотя, узнав о негативной реакции Боккаччо на такое определение, будет настаивать на том, что его неправильно поняли. Чтение самой «Комедии» Петрарка настойчиво откладывал, о чем не забыл оповещать своих друзей в письмах.

Именно новое отношение к литературному тексту, определяет специфику новаторства восприятия реальности в эпоху Возрождения. Но когда открываются новые отношения между писателем и читателем, новые отношения писателя к тексту, в целом к своему месту в реальности, внимание не всегда обращено на истоки этого особого отношения к парадигме книжности. Новаторство книжной культуры Возрождения определено во многом особенностями христианской книжности, тем сакральным восприятием слова, — Слова! — которая составляет аксиологическую доминанту христианства. В Возрождении слово писателя обращено не к массе, не к «молчащему большинству», а к личности: читатель Возрождения — персоналистичен, а не растворен в аморфной массе неведомых чтецов. Когда Петрарка начинает вторую беседу из произведения «Моя Тайна, или Книга бесед о презрении к миру», и один из участников, а точнее alter ego автора, блаженный Августин неожиданно спрашивает у читателя «достаточно ли мы отдохнули», то в этом, казалось бы, незатейливом вопросе сфокусировано все изменившееся отношение к читателю — живому, реально стоящему перед автором, объединенному с автором общим мировоззрением.

Забота о читателе, милосердие к нему — важная черта литературы изучаемого периода. Традиция христианского милосердия находит себя в новых текстуальных формах, позволяет автору не забыть об индивидуальном своеобразии читающего. В письме к Боккаччо Петрарка отмечал: «Очень многое зависит от того, кому пишешь» [9, с. 289], и это также новая грань взаимоотношений писателя и читателя: память о значимости личности читателя. Когда Петрарка наставнически предлагает читателю «Возьми книгу — вот тебе и родина, свобода, наслаждение» [10, с. 85], то в этой заботе очень много от отеческого милосердия. Причем для Петрарки важно, чтобы читатель сумел понять его, важно остаться в тесном контакте с читающим, не уносясь в умоглядные сферы, остаться в рамках «керигмы», т. е. на уровне подготовленности читателя. «Я ведь и не обращаюсь к пресыщенным умам и изнеженным лестью ушам, — говорит он устами своего героя Франциска из «Моей тайны». — Если меня читают и не бранят скромные люди, то вот и



Джованни Боккаччо

отличные плоды моих усилий. Стараюсь быть не темным, а прозрачным; хочу, чтоб меня понимали, но понимали понятливые, да чтобы и те еще прилагали и старание, и усилие ума — не надрываясь, а увлекаясь; богача, пожелай он по своей воле развлечься, не отвергаю, лишь бы он знал, что богатства ему здесь ничуть не помогут» [10, с. 210].

А «понятливые» и «скромные» отвечали открытием и расширением текстуальных пространств: создавали все более обширные библиотеки. «Собиратели библиотек, — писал С.С. Аверинцев, — продолжали считать чудачками; но этих чудачков становилось все больше и больше» [2, с. 127]. Однако постепенно чудачество превращалось в целенаправленный вектор развития эпохи, и здесь опять обнаруживается особая роль церкви в расширении книжных пространств. Так, «папа Николай V оставил после себя предназначенную в пользование всех членов курии библиотеку, состоявшую из 5 000 или, как оказалось при пересчете, 9 000 томов, которая составила ядро Ватиканской библиотеки» [4, с. 121], — и это только один фрагмент из обширной эпохи Великих книжных открытий. Кардинал Виссарион Никейский (1403—1472), кардинал Джованни Медичи (Лев X) (1475—1521) и многие другие представители церкви формировали новые контуры читательских горизонтов своего времени, предоставляя «кнужные» книги для всех будущих открывателей нового.

При этом книжность Возрождения продолжала наследовать традиции книжности христианской, прежде

всего в контексте сакрального отношения к книжному слову, в сохранении понятия тайны, таинственной красоты слова, превышающей человеческие языковые возможности. Из неизбывного ощущения потаенности слова вырастает кажущийся для секулярной современности излишним комментарий к стихотворениям «Новой жизни» Данте: он ощущает невыраженность, недосказанность, потребность в пояснении, в прояснении, восходящую к традициям библейских комментаторов и экзегетов. Для Данте и его современников чрезвычайно важно сохранение трезвомыслия в творческом порыве, своими комментариями автор стремился доказать свою неискушенность прелестью внешних покровов языка, эстетическими туманами, скрывающих подлинные земли смысла.

Для Данте комментарий как прочная почва не менее важен самого эстетического воспарения стиха. У Петрарки в сборнике «Canzoniere» ярко выражена похожая апофатическая тенденция. Воскликая о красоте Лауры, в CXLVII сонете он писал:

«...Недостижимо это Божество
Для песен: будь себе я господином,
О ней бы не писал я ничего» [9, с. 88].

Невыразимость любви как одно из напоминаний об апофатичности Божества парадоксальным образом придавали произведениям гуманистов высокий пафос новизны восприятия мира человеком. Открытие запредельно прекрасного, превышающего языковые возможности человека, — ситуация книжной культуры Возрождения; современная культура видит в основном только то, о чем может рассказать, — и в этом она эпоха умирания.

Пронизанность бытия метафизическим оптимизмом, христианским ощущением со-присутствия прекрасному позволяло писателям Возрождения по-новому заговорить о другом, не менее сложном для языкового выражения экзистенциальном факте — смерти. Предсмертное как пограничная ситуация, как максимально напряженное состояние духа и тела выводило литературу на предельно искреннюю тональность. И литература Возрождения как исток литературы Нового времени стремилась создать новое, но в тоже время опирающееся на опыт предшественников, понимание смерти. Здесь также обнаруживается значительная роль текстуальности, раскрываемой в свете умирания. Петрарка в исповедально-эпистолярном тоне писал в 1360 г. Филиппу, епископу Кавейонскому: «Мы непрестанно умираем, я — пока это пишу, ты — пока будешь читать, другие — пока будут слушать или пока будут не слушать; я тоже буду умирать, пока ты будешь это читать, ты умираешь, пока я это пишу, мы оба умираем, все умираем, всегда умираем, никогда не живем, пока находимся здесь, кроме как если прокладываем себе добрыми делами путь к настоящей жизни, где, наоборот, никто не умирает, живут все и живут всегда, где однажды понравившееся нравится вечно, и его несказанной и неисчерпаемой сладости ни меры не вообразить, ни изменения не ощутить, ни конца не приходится бояться» [10, с. 77]. Сопричастность смерти, как и сопричастность пре-

красному, имело религиозный смысл для Петрарки. Сама погруженность в текст является, по его мнению, лучшим способом встретить смерть. «Пусть смерть меня застанет читающим или пишущим» [10, с. 143], — высказывает он пожелание в 1373 г., обращаясь к Боккаччо. Единство человечества в смерти тесно переплетается с единством в словесности: как ранее в Средневековье общество определялось тотальной религиозностью, так в Возрождении книжность стремится охватить весь мир — «parva terra»! (земля мала) — риторическими литературными парадигмами, превратить homo religiosa — человека религиозного, в homo legit — человека читающего.

Возрождение научило литературу Нового времени использовать весь накопленный в Средневековье религиозный потенциал любви к Божеству и скорби по нему для описания тех же чувств, но уже направленных к человеку. Гуманисты Возрождения помнили, что за человеком стоит Бог, за лицом — лик. Именно с памяти об этой глубине и начинаются Данте и Петрарка, а за ними — вся современная литература.

Но возрастающая ясность взора позволяет преодолеть страх неизвестности и, тем самым, дает возможность расти важнейшему генетическому ресурсу христианства — метафизическому оптимизму. Ле Гофф утверждал, что для искусства данного периода центральным становится — доверие. А доверие к миру выросло из его «все большей проясненности, просветленности, каждый фрагмент мира становился все более четким, и как следствие, все более четким проявлялось “должное соотношение между частным происшествием и вечными истинами”» [6, с. 212].

Поэзия в произведениях писателей Возрождения, прежде всего Петрарки, становится своеобразным «теологическим инструментом, направленным на выявление тео-логики» [8, с. 64], подобного которому ранее не существовало. Вознесенность души на высший уровень человеческого культурного ковчега, движущегося по океану времени, позволяет ощутить себя личностью, которая «милосердием и помощью Божьей поднимается до такой ступени, что, будучи еще в земной юдоли, услышит небесное пение ангелов и увидит их внутренним взором, хотя и не сможет выразить это человеческим языком» [10, с. 98]. И если «в средневековых трактатах Бог мыслился прежде всего как Мастер с непременным свойством всякого мастера быть Страстотерпцем, претерпевающим от своего создания в силу того, что последнее, сотворенное свободной волей, также наделено свободной волей, не всегда совпадающей с волей Творца» [8, с. 58], то в Возрождении именно Петрарка открывает возможность через поэтичность объединить Мастера-Бога и мастера-человека. И тогда-то выявляется главная, как видится Петрарке, цель человеческой жизни: «Для того мы и созданы Тобой, благой Боже, чтобы найти покой в Тебе» [10, с. 98].

Вопрос, что важнее было для Петрарки, — литература или религия — сложен. С одной стороны, стареющий Петрарка в письме Франциску, приору монастыря св. Апостолов, говорил, что «ни зов добродетели, ни соображения близкой смерти не должны удерживать нас от занятий словесностью» [10, с. 327], с другой — «забота о спасении выше заботы об искусстве» [10, с. 328]. Вряд ли стоит искать противоречия в этих высказываниях. Когда, почти через сто лет после смерти Петрарки, Эрмолао Барбаро в письме Арнольду Босту писал: «Двух признаю господ, Христа и словесность» [цит. по 5, с. 36], в этом слышится отзвук того религиозно-поэтического импульса, который был придан эпохе Петраркой. Этот импульс привел в движение огромные человеческие ресурсы, он сподвиг человечество на расширение границ своего географического и духовного мира, под влиянием этого импульса Колумб шел через океаны человеческой слабости и достигал новых берегов.

Но на фоне этих грандиозных свершений, этих величественных прорывов, ставших возможными во многом благодаря масштабному проекту создания тео-поэтики в эпоху Возрождения, хотелось бы не забыть и краткую, тихо произнесенную Петраркой фразу: «Давай попробуем избежать гибели, от которой нельзя спастись бегством» [10, с. 127]. Попробуем?..

Список источников

1. *Абрамсон М.Л.* От Данте к Альберти / М.Л. Абрамсон. — М. : Наука, 1979. — 184 с.
2. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. — М. : Coda, 1997. — 343 с.
3. *Блаженный Августин.* О граде Божием : в 4-х т. / Августин Блаженный. — Т. 2. — М. : Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. — 480 с.
4. *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт. — М. : Интрада, 1996. — 510 с.
5. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения / Э. Гарэн. — М. : Прогресс, 1986. — 396 с.
6. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация Средневекового Запада / Ж. Ле Гофф. — М. : Прогресс-Академия, 1992. — 376 с.
7. *Неретина С.С.* Верующий разум. К истории средневековой философии / С.С. Неретина. — Архангельск, 1995. — 362 с.
8. *Она же.* Тропы и концепты / С.С. Неретина. — М. : ИФ РАН, 1999. — 278 с.
9. *Петрарка Ф.* Сама любовь : стихотворения и поэмы / Ф. Петрарка. — М. : Эксмо-Пресс, 2000. — 320 с.
10. *Он же.* Сочинения философские и полемические / Ф. Петрарка. — М. : РОССПЭН, 1998. — 477 с.
11. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья / Й. Хейзинга. — М. : Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — 416 с.
12. *Эко У.* Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма : сб. обзоров и реф. — Минск : Красико-принт, 1996. — 360 с.
13. *Якушкина Т.В.* Итальянский петраркизм XV—XVI веков. Традиция и канон / Т.В. Якушкина. — СПб. : СПбГУКИ, 2008. — 492 с.

УДК 78.01
ББК 85.313(0)6-001

СИБИРЯКОВ В.Н.

ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В ИСКУССТВЕ ЗВУКОЗАПИСИ

Автором прослеживается путь создания звукозаписи, как особого взаимодействия человека и техники в музыкальной культуре, начиная от технических и эстетических идей мыслителей эпохи Нового времени до их полного практического воплощения звукоинженерами цифровой эпохи. Рассматривается динамика эстетического восприятия технических решений звукозаписи, впоследствии определивших современное музыкальное искусство. *Ключевые слова:* фонокультура, музыка, звукозапись, звукорежиссура, художественно-эстетические средства.

Как известно, в настоящее время технология звукозаписи имеет довольно широкий спектр применения от простого средства фиксации (например, использование диктофона) до создания сложных звуковых картин и музыкальных произведений. В последнем случае, под процессом записи звуковой информации подразумевается творческая звукозапись, в которой фиксация художественно-опосредованного звукового объекта является основной задачей, что и представляет научный интерес настоящей работы. С активным развитием технически-опосредованного искусства эстетическая сфера стала активизировать и включать в себя новые феномены. Наряду с такими техническими видами искусства, как фотография и кинематограф, активное развитие получила и звукозапись, которая сформировала к середине XX в. самобытную фонокультуру со своими закономерностями и ценностями.



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Вопрос о философско-эстетическом осмыслении фонографии имеет сравнительно недавнюю историю. Поскольку становление звукозаписи, как уже упоминалось, шло параллельно с развитием радио, фотографии и кинематографа, взаимно влиявших друг на друга, то вопрос о художественно-эстетическом статусе звукозаписи, так или иначе, обсуждался в профессиональных кругах. Однако, если к настоящему моменту проблеме кинематографа и фотографии было посвящено достаточно много теоретических, искусствоведческих и философских исследований, то подобной научной литературы в области звукозаписи явно недостаточно. Такое положение связано со многими сложностями изучения аудиального канала восприятия, его эстетического осмысления, а также отчасти с доминированием в современном мире визуальной культуры.

В начале своего существования изобретенный Т. Эдисоном механический фонограф с его дальнейшими модификациями многими воспринимался как форма звукового письма по аналогии с нотной («граммофон» от греч. γράφω — буквы) и представлялся неким предметом фиксации культурной памяти. В привычном понимании это письмо — нечто искусственное и вторичное по отношению к музыке. Тем не менее, при дальнейшем наблюдении за развитием технологии в музыкальных практиках все более очевидными становились эстетические свойства, которые тем самым придавали ей особый онтологический статус. Изучение влияния музыкальной звукозаписи на социокультурную среду представляет значительный интерес для теории искусства XX века. В данном контексте остановимся лишь на чувственном воздействии фонографии на реципиента, а именно на том, как эмоциональная составляющая звукозаписи, развиваясь в ходе технических открытий XX в., усиливала ее художественную ценность и привлекательность.

Идея покорить мир звуков возникла несколько веков назад. Уже в 1627 г. основоположник эмпиризма Ф. Бекон, представляя в своей работе возможности технологий высокоразвитой цивилизации, описывает их таким образом: «...Мы воспроизводим все звуки речи и голоса всех птиц и зверей. Есть у нас приборы, которые, будучи приложены к уху, весьма улучшают слух. Есть также различные диковинные искусственные эхо, которые повторяют звук многократно и как бы отбрасывают его, или же повторяют его громче, чем он был издан, выше или ниже тоном; а то еще заменяющие один звук другим. Нам известны также способы передавать звуки по трубам различных форм и на разные расстояния» [3, с. 520]. В этом отрывке речь идет о творческом использовании и преобразовании звуков, о таких художественно-выразительных средствах, как пространственная, частотная и динамическая обработка звука с их последующим воспроизведением на различных звукоусиливающих мониторах и наушниках. Ясно представлено то, что стало возможным только к середине XX в., а полностью реализуется уже сейчас, в цифровую эпоху, обозначаясь такими профес-

сиональными терминами звукоорежиссуры, как «equalizer», «compressor», «delay ping-pong», «pitch shifter» и др. Очевидно, что идея использования звуков для творческих задач на таком масштабном уровне вдохновляла многих мыслителей и естествоиспытателей того времени.

С XVII в. музыкальный арсенал начинает пополняться различными механическими изобретениями такими, как гармониумы, органы, шарманки, табакерки, фонолы, механические таперы и пр. В XIX в. с ростом научного интереса к акустике, как одной из областей физики, возрастало количество фундаментальных исследований звука, за которыми последовали открытия первой графической записи звуковых вибраций Т. Юнга в 1807 г., виброскопа Ж. Дюамеля в 1830 г., вращающегося диска В. Вертгейма в 1842 г., фоноавтографа Л. Скотта в 1857 году. Однако все эти изобретения сводились лишь к изучению звуковых колебаний, не имея возможности воспроизводить записанный звук. Эту проблему в 1877 г. решил Ш. Кро, предложив идею «палеофона» и другие технические решения по воспроизведению звука. В этом же году на другом континенте Т. Эдисон после демонстрации своего аппарата в редакции журнала «Scientific American» уже удивлял всех своей «говорящей машиной». С того момента и началась большая история звукозаписи и звуковоспроизведения.

Для научной среды того времени суть фонографа, так же как и фотографии с их «живой» проекцией от братьев Люмьер, представленной в 1895 г. в Лионе, понималась как способность фиксировать реальность и никак не связывалась с искусством, скорее как с аттракционным зрелищем. В обществе, вступающем в индустриальную эпоху, создавались условия для появления новых средств связи и массовой коммуникации (телефон, радио, а позднее и телевидение). Тогда же и сам Эдисон в изобретении фонографа видел решение задач чисто коммуникативного характера.

Первыми, кто осознал ценность изобретения звукозаписывающего устройства для искусствоведения и культурологии, были фольклористы. Исследования ученых-естествоиспытателей и гуманитариев, заключавшиеся в использовании в лабораторных условиях самой непосредственно звучащей материи, стали возможны после основания в Вене первого фонографического архива в 1899 г., что в свою очередь привело к развитию этномузыковедения, этнографии, филологии и других междисциплинарных знаний. В дальнейшем год за годом начинают открываться подобные фонографические архивы в разных столицах Европы, вскоре в 1903 г. и в Петербурге по инициативе академика А.А. Шахматова. Оценивая роль звукозаписи в сохранении культурного наследия, Н.А. Римский-Корсаков писал: «Я слышал фонограф и дивился уникальному произведению. Будучи музыкантом, я предвижу возможность обширного применения этого в области музыкального искусства. Точное воспроизведение талантливого исполнения сочинений, замечательных тембров голосов, записывание народных

песен и музыки, импровизации и т. д. посредством фонографа могут иметь громадное значение для музыки» [4, с. 21]. Несмотря на многие технические несовершенства, фонограф был прост в использовании — записи и воспроизведение без дополнительной технической поддержки и дорогостоящих материалов. Эти качества на протяжении нескольких десятилетий позволяли ему выдерживать конкуренцию со стороны более громкого и выразительного граммофона, что делало его прекрасным подспорьем для фольклористов.

Реакция на такое техническое новшество выражалась тогда в эмоциях от непонимания и отвержения, до полного восхищения. «Разве возможно допустить, что презренный металл в состоянии воспроизвести благородный голос человека!» [6, с. 135] — высказывался в 1878 г. один из академиков, присутствовавший на демонстрации фонографа во Французской академии наук. Как в романтизме, представители которого, отворачиваясь от технического прогресса, стремились к пасторальной естественности и простоте, так и в более радикальных настроениях (выраженные в современных понятиях «луддизма» и «технофобии») подобные изобретения встречались скептическими насмешками. Немного раньше, еще до изобретения фонографа французские газеты писали о фотографии: «сохранить мимолетные отражения — ...богохульство. Человек создан по подобию Божию, а образ Божий не может быть запечатлен никакой человеческой машиной» [1, с. 110]. Конечно, в настоящее время это может показаться смешным, но тогда фонограф при первом с ним знакомстве вызывал у слушателей шок. После первых демонстраций фонографа в России владельца «говорящей механической бестии» привлекли к суду и потребовали штраф. Ломая привычные представления о звуке, фонограф вводил в замешательство и исполнителей, записывающихся перед трубой-рупором. «...Приходилось преодолевать труднопреодолимые психологические барьеры: нелегко было уговорить людей что-нибудь рассказывать, петь или музицировать перед непривычным, привлекающим всеобщее внимание аппаратом» [2, с. 258] — отмечали ученые-экспедиторы которые стали использовать фонограф в своих исследованиях. Но уже скоро с большим интересом и восхищением перед фонографом будет скапливаться многолюдная толпа.

К первому десятилетию XX в. Э. Берлинер, собрав воедино весь опыт предшествующих изобретателей, создает упомянутый выше граммофон с поперечной записью на граммпластинку, которая становится уже более выраженным средством трансляции эстетической информации. И все же механическая звукозапись, со многими техническими ограничениями (помехами, незначительным динамическим и частотным диапазоном, коротким временем звучания, необходимостью выбора подходящего материала и поиска звукоусиления) пока не достигала полноценного эстетического и художественного содержания и действительно являлась лишь

простой и далеко несовершенной фиксацией звуковой информации. Так, пока звукозапись наращивала свой технический потенциал, ее будущие эстетические формы уже развивались в визуальном технически-опосредованном искусстве.

Хотя поиски новых форм, творческих и технологических решений не прекращались, значительный прогресс в формировании художественно-выразительных средств произошел на пути аудиовизуального синтеза. Так один из основоположников мирового кинематографа Ж. Мельес, вдохновленный киносеансами братьев Люмьер, стал применять аналогичную киносьемочную аппаратуру в своих театральных иллюзионных спектаклях и вскоре обнаружил, что с помощью экрана можно создавать целый мир фантастических образов. Великолепно сочетая театральную технику, приемы фотосъемки с кинопроектором, Мельес создает серию спецэффектов: стоп-кадр, двойная экспозиция, размножение изображений и каше, панорамирование, а также элементы монтажа — все это он стал использовать в своих работах еще в начале XX века. Однако драматургия таких фильмов мало чем отличалась от театральных номеров и Мельес, играющий главную роль в своих картинах, использовал эти эффекты именно как иллюзионист, а не режиссер. «Трюк для него средство фантастики, но никак не средство выражения. Он открыл и употреблял почти все средства, применяющиеся в современной кинематографической технике, но никогда не использовал их для достижения драматургических эффектов, он их использовал как абракадабру» [7, с. 257].

В кинозалах того времени уже использовали звуковое сопровождение фильма. Еще до решения проблемы синхронизации звука в кино приглашались музыканты, актеры, таперы, чтецы-декламаторы, техники-шумовики, а чуть позднее, целые оркестровые составы. Такие звуковые выразительные средства подчеркивали немую экспрессию экранных образов, значительно усиливали восприятие и по-своему были уникальны. Но, несмотря на попытки звукового оформления кино, формировались свои независимые средства выразительности, со временем достигшие высокого мастерства и своеобразной эстетики в немом кино. Находились такие визуальные ассоциации звучания, как чередование кадров, фиксирующих внимание на звучащих объектах (например, кричащая толпа с крупным планом широко открывающихся ртов), специальные жесты, мимика, титры как замена реплик, быстрый монтаж — все это придавало немому кино определенный художественный статус. В итоге ни критика озвучивания фильмов большинством авторитетных мастеров в киноиндустрии того времени, ни отрицательная реакция публики, ни протесты артистов, ни борьба коммерсантов не смогли остановить этот процесс. Все понимали, что дальнейший прогресс киноискусства возможен только с приходом звукового кино. Сам С.М. Эйзенштейн, неохотно принимая нововведения, предвидел все потенциальные художественно-

звуковые средства в кино в его концепции «вертикального монтажа» и контрапункта. В дальнейшем аналогии кинематографических выразительных приемов и элементов, берущие свое начало в технике фотографии и театра, полностью перейдут в арсенал художественных средств звуорежиссуры.

Развитие радиоэлектроники позволило осуществить идеи оптической звукозаписи Э. Румера, «светового граммофона» П.Г. Тагера, «шориофона» А.Ф. Шорина, «телеграфона» В. Паульсена. В 1920-х гг. новым этапом для звукозаписи были изобретения советских инженеров — электронная лампа как усилитель электромагнитных сигналов В.И. Коваленко, магнитная запись М.И. Крейчмана, а после в Германии «блаттнерофон» К. Стилле и, наконец, кольцевая магнитная головка с ультразвуковым подмагничиванием немецких инженеров Браунмюля и Вебера. Все это развивалось одновременно с техническими открытиями звукозаписи, адаптеров и микрофонов, начиная от жидкостного преобразователя А. Белла и угольного микрофона Т. Эдисона, заканчивая разработками динамических и конденсаторных микрофонов Э. Венте и «Western Electric» — фирмой, которая для создания звукового кино однажды предложила компании «Warner Brothers» свою систему звукозаписи. В стенах тех же голливудских киностудий к 1930-м гг. появляются приборы эквализации Дж. Волкмана, предназначенные для улучшения звуковых систем.

В 1933 г. состоялась первая демонстрация стереофонического звучания, организованная Г. Флетчером, которая при помощи радиопередачи транслировала концерт симфонического оркестра из зала Филадельфийской музыкальной академии в Вашингтон. Так постепенно стали выделяться основные музыкально-выразительные свойства звукозаписи — тембральное и пространственное. Звуковоспроизведение теперь создавало для реципиента основополагающие методы воздействия — возможность пространственной локализации источников звука и впечатление естественного звучания.

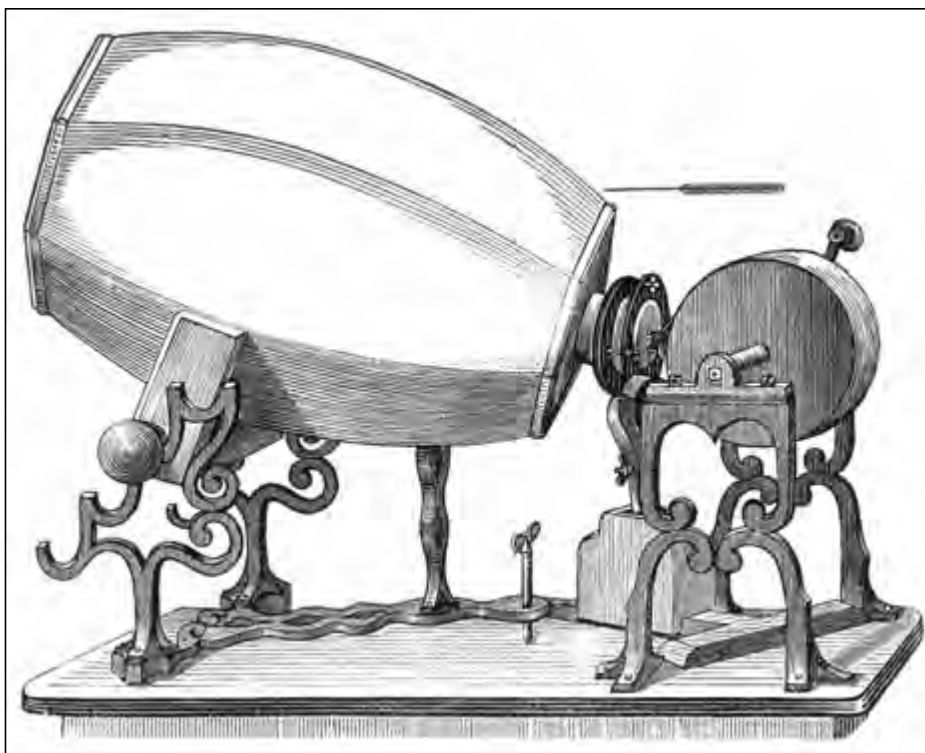
Дальнейшее развитие звукозаписи показывает, что музыка не просто была перенесена из первичного во вторичное поле звуковоспроизведения в качестве акустического протокола, но и стала зависимой как от процесса своего создания, так и от самого формата звукозаписи. Так, например, И.Ф. Стравинский в своей автобиографии пишет: «В Америке я заключил договор с одной граммофонной фирмой на запись некоторых моих сочинений. Это мне подало мысль написать вещь, продолжительность которой соответствовала бы размеру пластинки, длитель-



Т. Эдисон и его второй фонограф (фото М. Брэйдя, Вашингтон, 1878)

ности ее вращения. Таким образом, можно было избежать скучных хлопот по ее дроблению и приспособлению. Так родилась моя Серенада в тоне ля для фортепиано» [8, с. 274].

Все это ознаменовало появление пост-продакшн как процесса последующей обработки записанного звукового материала, что в дальнейшем способствовало усилению роли художественной и творческой составляющей в звукозаписи. Так, если сторонники традиционного подхода рассуждали о балансировании различных звуковых источников для создания впечатления оригинальной звуковой сцены, то творчески настроенные звуорежиссеры говорили теперь о свободном микшировании и не стремились к точности воспроизведения. Различные концептуальные подходы в создании фонограммы и, соответственно, авторская композиционная интерпретация впоследствии сформируют два подхода в звуорежиссуре — традиционный и драматургический. Сторонники драматургической звуорежиссуры (например, Г. Гульд, В. Горюнов) придерживались концепции «идеального звучания» музыкального произведения с возможностью монтажа студийной записи, тогда как другие делали ставку на выразительность «живого» концертного звучания. Последний подход был особенно присущ записи



Фоноавтограф (1859)

академической музыки, а философия естественного звучания позднее воплотилась в термине «hi-fi» (высокая точность — пер. с англ.), с целью предоставить точное изображение того или иного исполнения. Такая дихотомия присутствовала еще на протяжении всей доэлектрической эпохи, когда исполнители пели или играли через рупор, среди которых были реалисты, требующие точной репрезентации звучания, насколько позволяет техника и так называемые «романтики», которые допускали некоторые приятные на слух неточности.

Еще одним открытием, существенно обогатившим художественную палитру звукоорежиссуры, стало применение в 1950-х гг. искусственной реверберации. В США еще в 1920-е гг. звукоинженеры экспериментировали с записью музыки в различных помещениях с естественной акустикой. Но появление и дальнейшее широкое распространение музыкальных автоматов (Jukebox) потребовало от звукозаписывающих студий предельно «сухого» унифицированного звука, соответствовавшего, таким образом, техническим особенностям аппаратов. Все это происходило в период популярности свинга, записи которого были невыразительными и «мертвыми» вплоть до «hi-fi» революции 1950-х годов. В погоне за высокой точностью компания «Mercury Records» и инженер Б. Файн, удачно установив один микрофон в большом концертном зале (что в дальнейшем в звукоорежиссуре стало называться методом «one point»), сделали запись, названную «живое присутствие», звучание которой позволило им понять, что правильное применение «эхо» соответствует замыслу системы «hi-fi». Вскоре Б. Путнэм, основатель «Universal Recording» изо-

брел «эхо-камеру», которая значительно упростила достижение этого художественного эффекта в звукозаписи, поскольку не требовала больших залов и сложных инженерных расчетов по расположению микрофона.

Коренным образом изменившее процесс звукозаписи стало изобретение многодорожечного рекордера от американской компании «Амрех», основанной русским электроинженером А.М. Понятовым, внедрившим ряд инноваций в области магнитной звуко- и видеозаписи. В 1956 г. один из сотрудников этой компании Р. Синдэр, решая вопросы синхронизации записи и воспроизведения, создал процесс «Sel-Sync» как выборочное использование звукозаписывающих магнитных головок в качестве вос-

производящих. Это открыло технологию многодорожечной звукозаписи с последующим наложением записанных дорожек. Б. Овсински, говоря о дальнейшем развитии такого процесса, писал: «Возможность использования всё большего количества дорожек породила всё большие размеры микшерных консолей, которые, в свою очередь, привели к компьютерной автоматизации, вызвав необходимость управления консолями еще большего размера с еще большим количеством дорожек. Все это привело не только к переменам в философии микширования, но и изменило то, как звукоорежиссер слышит и мыслит» [9, р. 2].

С открытием многодорожечной записи на магнитную пленку связано и появление эффекта «задержки» — первое ленточное эхо или «delay». Известный гитарист, новатор в звукозаписи и один из изобретателей электрогитары Л. Полл, будучи первым, кто стал использовать многодорожечный рекордер от компании «Амрех», находит такие выразительные средства как фазовый эффект и эффект «задержки» с помощью все тех же магнитных головок записи и воспроизведения, одновременно работающих на разных расстояниях друг от друга. Вскоре после этого стали появляться специальные «эхо-приборы», самым известным из которых стал ленточный эффект задержки «Echoplex», разработанный в 1959 г. М. Батлом и до сих пор являющийся признанным стандартом. С помощью «Echoplex», обеспечивающего контроль над временем затухания и количеством повторов звукового сигнала, стало возможным добиваться фантастических художественно-выразительных средств, а специальный эффект «slapback», созданный с помощью этого прибора,

определил стиль звучания рокабилли и многих других записей раннего рок-н-ролла. Появляется мода на звучание и, важно подчеркнуть, что если до этого времени все предшествующие эффекты были изначально разработаны так или иначе для исправления недостатков аппаратуры (эквалайзер, компрессия) или для приближения к естественному звучанию (стерео, реверберация), то с появлением колористического эффекта «delay» начинается полноценная творческая деятельность по созданию звуковых картин.

Новые средства выражения, разнообразность тембровых возможностей привлекали композиторов, артистов, музыкантов к сотрудничеству с инженерами-электронщиками и стимулировали поиски новых композиторских техник, что во многом проявилось в авангардистских направлениях (алеаторика, конкретная музыка, сонорика, пуантилизм), представители которых — известные композиторы К. Штокхаузен, П. Булез, Дж. Кейдж, П. Шеффер и др. В дальнейшем стремительное развитие технических средств звукозаписи только усиливало, но колоссальные масштабы она приобретает уже с приходом цифровой революции. Аппаратно-программные комплексы, цифровые звуковые станции и аудиоредакторы, возможность многоканальной системы звуковоспроизведения, системы синтеза звукового поля и многие другие технические средства — весь этот огромный звукотехнический мир с каждым годом только набирает обороты.

В итоге звукозапись сыграла решающую роль в широком распространении как «серьезной» музыки, так и легких жанров, таких, как джаз, рок, кантри, поп-музыка, что в свою очередь способствовало развитию массовой культуры и «...привело к размыванию границ между творческим и нетворческим, авторским и фольклорным, оригинальным и банальным в музыкальном искусстве, между, наконец, самостоятельным творчеством, творческим использованием “чужого” (от стиля до мотива), сознательным или бессознательным эпигонством и прямым плагиатом (по сути, музыкальным мошенничеством и воровством, нарушающими авторские права)» [5, с. 994]. Процессы «омассовизации», все более легкой доступности, во многом являются следствием появления новых цифровых форматов звуконосителей, таких, как WAV, MP3, AIFF, FLAC. Указанные форматы, вытесняя старые грампластинки, магнитные бобины, кассеты, CD и DVD, теперь интегрируются в пространство Интернета и к настоящему моменту являются дополнительным медиаконтентом IT-технологий.

Оформившись еще к 1960 гг., эстетические закономерности и установки также нашли свое отражение в цифровой эпохе. Размывая границы между естественным и искусственным звучанием на протяжении всего этого времени, звукозапись до сих пор оставляет открытыми вопросы эстетического характера: совершенство студийной записи с монтажом или несовершенство записи «живого» исполнения, аналоговое звучание или цифровое, горизонтальная плоскость звучащего или глубина звуковой ткани и т. д. что, безусловно, формирует и новое отношение к музыке.

В современной эстетике звукозаписи доминирующее положение занимает креативно-симуляционный процесс репрезентации музыкального произведения. Будучи примененным еще И.Ф. Стравинским, данный метод создания музыкального произведения под определенный формат звукового носителя приобрел широкое распространение в массовом музыкальном искусстве (рок-, поп-музыка и др.). Основным принципом такого процесса является создание нового виртуального акустического пространства, тембральных и звуковысотных соотношений путем применения различных эффектов и специального оборудования в звукорежиссуре, саунд-дизайне и технологиях пост-продакшн. В данных условиях идея совершенства, «совершенной музыки» представляется вполне реализуемой, а такая звукозапись становится полноправным участником творческого процесса наравне с композиторством и исполнительством.

В настоящее время развитие социокультурной среды, будучи обусловленным сложной аудиовизуальной технологией, определяет такую эстетическую установку в качестве основополагающей, где общество потребления утверждает свои критерии эстетического опыта. Вместо восприятия горизонтальной плоскости в музыкальном произведении, преобладающей стала сама звуковая ткань и «вертикальный» пространственный подход. Появление саунд-дизайна повлияло на характер самой музыкальной композиции. Она становится более технократичной и изощренной в тембральных красках, чего нельзя сказать о гармонии и мелодии. Музыкальный объект, попадая в зону социально экономических отношений, приобретает статус продукта массового производства. Теперь музыка, поставленная на конвейер, развивается по аналогии с фаст-фудом, главные требования которого «быстро, дешево, жирно и вкусно».

Цифровая эпоха открыла уже безграничные возможности создания и применения звуковых эффектов и способов звукозаписи, породила разнообразие эстетических форм и музыкальных жанров. Таким образом, технологии звукозаписи и звуковоспроизведения, художественно-выразительные средства, которыми обладали когда-то жители таинственной Атлантиды, описанной Ф. Беконом, полностью реализовались к 1980-м годам. Так со временем образовался современный ландшафт фонокультуры, вступивший в цифровую эпоху с эстетическими установками постиндустриальной цивилизации. Кардинально изменяя слушательский опыт, фонокультура нового тысячелетия в конечном итоге погрузила человека в пучину океана цифровой музыки и звука, эстетические феномены которого нуждаются в новых подходах к осмыслению и интерпретации.

Итак, в данной работе предоставлен краткий экскурс в историю формирования выразительных средств и эстетических закономерностей звукозаписи, ведущих к образованию современной цифровой фонокультуры. Был прослежен путь создания звукозаписи, начиная от идей технического и эстетического характера, развитых мысли-

телями и естествоиспытателями эпохи Нового времени до их полного практического воплощения звукоинженерами цифровой эпохи.

В представленном исследовании показано возникновение пространственной и частотной обработки, системы звуковоспроизведения, методов редактирования и пост-продакшн, форматов звукозаписи, спецэффектов и других выразительных средств, многие из которых были заимствованы из практики использования кино- и фототехники. Такая ретроспекция звукозаписи и ее историко-эстетические предпосылки художественной выразительности должны дать более полное представление о тех процессах, которые происходят сегодня, а также выработать определенные философские подходы для анализа ее эстетических оснований.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения : сб. статей / В. Беньямин ; пер. с нем. С. Ромашко. — М., 2012. — 288 с.
2. *Блаукопф К.* Пионеры эмпиризма в музыкальной науке : Австрия и Богемия — колыбель социологии искусства / К. Блаукопф ; пер. с нем. В.А. Ерохин. — СПб., 2005. — 320 с.
3. *Бэкон Ф.* Новая Атлантида : в 2 т. / Ф. Бэкон. — Т. 2. — М., 1972. — 582 с.
4. *Железный А.И.* Наш друг — грампластинка : Записки коллекционера / А.И. Железный. — Киев : Муз. Україна, 1989. — 280 с.
5. *Кондаков И.В.* Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И.В. Кондаков, К.Б. Соколов, Н.А. Хренов. — М., 2011. — 1024 с.
6. *Лапиров-Скобло М.Я.* Эдисон / М.Я. Лапиров-Скобло. — М. : Мол. гвардия, 1960. — 256 с. — (Жизнь замечательных людей ; вып. 15).
7. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / Ж. Садуль. — Т. 1. — М., 1958. — 610 с.
8. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни / И.Ф. Стравинский. — М., 2005. — 464 с.
9. *Owsinski B.* The Mixing Engineer's Handbook: Second Edition / B. Owsinski. — USA : Course Technology Inc., 2006. — 288 p.

УДК 629.316:745
ББК 85.126.9

ФАГУРЕЛ Ю.Е.

К ВОПРОСУ О БЫТОВАНИИ МАСКАРАДНЫХ БЕГОВЫХ САНЕЙ В РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ ЭКИПАЖЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)

Статья посвящена вопросам бытования в России маскарадных беговых саней — специальных экипажей придворных празднеств. На основе изучения архивных материалов и памятников искусства экипажного дела из собрания Государственного исторического музея (ГИМ) автор выявляет и анализирует особенности изготовления и использования маскарадных беговых саней, а также определяет хронологические рамки существования этого типа экипажей в России.

Ключевые слова: маскарадные беговые сани, бытование, изготовление, ГИМ, памятники искусства экипажного дела.

Маскарадные беговые сани, ныне являющиеся редкими музейными предметами, некогда, несомненно, достаточно широко использовались элитой российского общества. Подобные экипажи были неотъемлемой частью праздничных катаний, как на официальных церемониях, так и на менее регламентированных мероприятиях. Естественно, что моду в использовании таких нарядных и необычных предметов диктовал императорский двор, часто — личные вкусы монархов. Внешний вид и конструкция этих репрезентативных экипажей, поэтому определялись не только практической необходимостью

и возможностями производства, но и, главным образом, программой праздника и этикетом его проведения¹.

При изучении истории бытования маскарадных беговых саней в России возникает ряд вопросов, решение которых лежит в пространстве двух научных дисциплин — истории и культурологии. Опираясь на общеизвестные представления об особенностях хода исторического про-

¹ К специфическим особенностям таких средств передвижения относятся полозья с поднятыми передними концами, высокие копылья, кузов, исполненный в форме раковины или фигур животных, яркое декоративное оформление, разработанное в маскарадной стилистике.

цесса, легко казалось бы определить время бытования этой разновидности парадных экипажей, ограничив его XVIII в., когда светские публичные мероприятия вошли в повседневную практику жизни высшего российского общества. Более того, поскольку в начале этого периода публичные формы праздничного досуга и торжеств настойчиво внедрялись волей самого императора Петра I. Однако ряд документальных источников позволяют значительно расширить эти рамки, введя в них период последней четверти XVII в. — до сих пор воспринимаемый как определенно традиционный в культурном отношении и чуждый заметным европейским вмешательствам в мировоззрение и практику жизни русского общества. При этом единственное доказательство — сам факт наличия таких предметов в арсенале материальных памятников эпохи, с указанием их обветшалости с течением времени — то есть не просто сохранения, но и использования. Обстоятельства этого использования остаются во многом еще малопроясненными.

Особенности и формы бытования маскарадных беговых саней частично могут быть восстановлены при помощи мемуарной литературы и ряда изобразительных источников. Относительно подробно изучен и культурный контекст катаний, которыми сопровождалось шествия, праздники, фейерверки, маскарады. Вопрос же об организации производства таких саней, многие из которых — подлинные шедевры декоративно-прикладного искусства и, одновременно, образцы достижений инженерной и технической мысли — современниками освещен крайне скудно.

Изучая проблему существования в отечественном обиходе маскарадных беговых саней как оригинального транспортного средства, приходится тщательно исследовать, прежде всего, сами сохранившиеся памятники. А при изучении источников, привлекать и косвенные доказательства, и сравнительный материал из арсенала западно-европейской культуры. Только привлечение комплексных материалов позволяет решить эту проблему, важную как для освещения общих культурологических и исторических вопросов, так и для объективного атрибутирования беговых маскарадных саней в качестве музейных предметов, для их обоснованного включения в экспозиционную и иные формы музейной практики.

При этом пришлось учитывать важную особенность такого типа экипажей, как маскарадные беговые сани. Они были востребованы лишь при определенных обстоятельствах, с переменой этих обстоятельств необходимость в них исчезла, и сам тип этих экипажей какого-либо развития не получил. Имевшиеся на тот момент сани оказались исключенными из обихода — и были в большинстве своем уничтожены или же, небрежно сохраняясь, в скором времени разрушились.

Вопрос о времени появления экипажей типа «беговые сани» в России на первый взгляд легко решается теоретически: перемена форм досуга высших слоев русского общества происходила в рамках общих социально-бытовых перемен в эпоху правления Петра I. И этот

тезис подтверждают архивные материалы: «Опись разным конюшенным вещам и казне», составленная в 1706—1707 годах [8]. Она считается самым ранним на сегодняшний день документальным свидетельством о бытовании «беговых» саней в России. Этот хозяйственный документ содержит перечень и краткое описание экипажей царской конюшенной казны. При создании Описи использовались более ранние документы учета, о чем свидетельствует воспроизведение формулировок этих несохранившихся материалов. Иными словами, Опись 1706—1707 гг. не только фиксирует ситуацию этих лет, но и позволяет реконструировать обстоятельства предыдущего периода.

В документе перечислены разные типы средств передвижения, использовавшихся в обиходе русских царей в XVII — начале XVIII века. Среди них упоминаются: «сани потешные немецкого дела», «сани потешные небольшие», «сани немецкие потешные», «сани потешные немецкие». Очень важным нам кажется объединение этих саней термином «потешные», т. е. предназначенные для развлечений. Все эти экипажи использовались еще в XVII в., тогда же, вероятно, и были созданы. Среди перечисленных экипажей лишь одни сани полностью соответствуют конструкции и принципам художественного оформления «беговых саней»².

Этот экипаж числился по описям Конюшенной казны и в 1689, и в 1692, и в 1706 годах. Значит, использование маскарадных беговых саней при русском дворе произошло по крайней мере за одиннадцать лет до формального начала XVIII века. А в названии «немецкие» отражено не столько их заграничное происхождение (об этом нет сведений), а фиксация их иноземного типа.

Таким образом, следует признать, что в обиходе царской семьи к последнему десятилетию XVII в. были маскарадные беговые сани, которые охранялись как все государево имущество. Эти наблюдения позволяют отнести момент появления такого особенного типа экипажей в России за границы XVIII в., когда традиционная национальная культура была принудительно трансформирована волею царя-реформатора Петра I. Предпосылки этих перемен таились в ненавязчиво меняющейся культуре высшего русского общества прежних времен.

Вероятнее всего, такие сани употребляли для неофициальных выездов развлекательного характера: небольших прогулок, катаний. Подобное предположение заставляет сделать отсутствие достоверной информации о более официальном их использовании. Во многом это было связано с отсутствием таких форм праздничной

² В Описи «сани немецкие потешные» обозначены следующим образом: «На них вырезаны люди и виноград, местами золочены. На четырех копылах резных, вязье окованы железом. Головы высокие, на них вырезан человек... <...>. Оглобли с петли железными. Полосье подбито железом. <...> Цена тем саням 15 рублей» [8, л. 439]. Здесь, очевидно, описан экипаж с одноконной запряжкой: на полозьях с высокими передними концами, увенчанными резной фигурой «человека», и с двумя парами копыльев. В конструкции для прочности использованы металлические крепления. Сани декорированы золоченой резьбой по дереву: в сложную многофигурную композицию включены виноградные гроздья и побеги.

культуры русского общества, в которых подобные экипажи могли применяться в качестве обязательной составляющей. Конечно, вероятнее всего, в это время сани такого типа были представлены лишь единичными иностранными образцами. Но в скором времени они обнаруживаются и среди имущества русских, по крайней мере, у представителей дворянского сословия.

С началом XVIII в. в русский быт все настойчивее проникает западноевропейский церемониал. Эта тенденция особенно наглядно проявилась в новых формах увеселений. А новые занятия потребовали иных атрибутов, которые способствовали расширению состава праздничных экипажей. В их числе находились беговые сани, привлекавшие для организации маскарадных шествий и костюмированных катаний. Образцами могли послужить те самые «потешные сани», которыми до того пользовался лишь ограниченный круг царских приближенных.

В собрании ГИМ хранится уникальный памятник экипажного искусства исследуемого типа (ГИМ-40719/ДП-1497). Никаких сведений о том, что он происходит из Конюшенной казны нет, что позволяет предположить, что эти сани были изготовлены в России для частного лица. По стилистическим признакам он относится к периоду рубежа XVII—XVIII веков [3]. Вероятно, что в создании как этих, так и иных, не сохранившихся до нашего времени, принимали участие как русские, так и иностранные мастера. Общеизвестно, что в XVIII в. в Россию из Европы приезжали различные специалисты, в том числе и каретного дела. Приглашенные для работы мастера «часто составляли лишь эскизы того или иного экипажа, а сложная резьба и сюжетная роспись выполнялись русскими резчиками и художниками» [4, с. 7].

О потребности русского общества в экипажах, соответствующих лучшим западноевропейским образцам, говорит очень характерный факт. В 1713 г. в Россию прибыл немецкий скульптор Андреас Шлютер, которому иностранные исследователи приписывают авторство немецких беговых саней XVII века [11, S. 150]. В этом факте явно прослеживается тенденция переноса модного и востребованного производства на отечественную почву. К сожалению, на сегодняшний день удалось выявить лишь несколько имен мастеров, создававших в России подобные экипажи³.

Русское происхождение еще одних сохранившихся беговых саней, исполненных в первой четверти XVIII в. (ГИМ-63014/ДП-1490), подтверждает, что в этот период производство подобных экипажей в стране оказалось достаточно налаженным [9]. Этому способствовали особенности климата, обеспечивавшие зимний путь на протяжении нескольких месяцев.

Среди маскарадных увеселений первой четверти XVIII в. беговые сани были использованы, как нам представляется, в костюмированном параде 1722 года. Участ-

ник праздника И. Берхгольц записал в дневнике, что праздничный поезд «замыкал в маленьких санях вице-маршал маскарада, генерал Матюшкин, одетый гамбургским бургомистром» [1, с. 17]. Названные «маленькие сани», по-видимому, являлись экипажем того самого типа, изучению которого посвящена настоящая работа. В пользу этого мнения говорят следующие обстоятельства: повсеместная популярность в европейских странах в XVII—XVIII вв. именно беговых саней и их обыкновенное использование в костюмированных увеселениях. Об этом же свидетельствуют и изобразительные источники. На гравюре можно увидеть шествие московского маскарада 1722 года⁴. Изображенные на ней сани конструктивно близки исследуемым экипажам. Художник, к сожалению, не уделил достаточного внимания этому элементу своей композиции, однако зафиксированного им достаточно, чтобы принять гравюру за свидетельство об использовании беговых саней в составе маскарадного транспорта.

Важно подчеркнуть, что в петровскую эпоху маскарадные беговые сани воспринимались как весьма характерный элемент новой для большинства россиян европейской культуры и как зримое воплощение необходимых образов и идей. Их бытование в то время оказалось напрямую связано с утверждением и распространением, пусть и в весьма ограниченной среде, самих костюмированных празднеств и увеселений. При этом европейская культура и в самых высших слоях русского общества приживалась и принималась постепенно.

Тем не менее, продолжавшие существовать мировоззренческие представления допетровского времени сохраняли по-прежнему значимость других, старинных типов праздничных экипажей. Невозможность радикальной перемены парка санных экипажей в первой четверти XVIII в. не позволило создать заметно значительное количество беговых саней. Их строительство зависело от организации маскарадов и костюмированных зрелищ. В определенном смысле степень распространения исследуемых экипажей отражала уровень европеизации придворного сословия.

В контексте истории бытования беговых саней в России особое внимание следует уделить экипажам, созданным для этнографического маскарада 1740 года. Это костюмированное зрелище более известно как шутовская свадьба или «Ледяной дом». Яркое по оформлению и многоплановое по своей программе, оно состоялось в Санкт-Петербурге в 1740 г. и стало, несомненно, апофеозом праздничной жизни эпохи императрицы Анны Иоанновны. В нем проявились самые основные черты этого культурного этапа.

Подготовка к маскараду была поручена Канцелярии от строений, о чем свидетельствуют обнаруженные ар-

³ Архитектор Иван Бланк разрабатывал проекты саней для маскарада 1740 г., их воплощали мастера Конрат Оснер, Ягана Селлюрам.

⁴ Маскарад во время празднования Ништадтского мира в Москве в январе 1722 г. / Германия. Конец 1720-х гг. Неизвестный гравёр // 4 чувства. Праздники в Петербурге XVIII в. — М. : Художник и книга, 2003. — С. 26—27.

Изображение гравюры
изъято из электронной версии
по требованию
правообладателя

Фрагмент гравюры «Маскарад во время празднования Ништадского мира в Москве в январе 1722 г.» (неизвестный гравёр, Германия, конец 1720-х гг.)
© Государственный исторический музей

живные материалы. Это Журнал Канцелярии от строений за 1739 г., в который вошли различные документы по организации праздника⁵.

При изучении материалов удалось выяснить, что государыня лично принимала участие даже в подготовке заказа экипажей для этого праздника: по распоряжению императрицы к маскараду были заказаны сани «в виде зверей и птиц» в количестве двадцати четырех экипажей [2].

В первую очередь, поражает значительный объем заказа. Для его выполнения потребовалось большое число мастеров, способных выполнить этот объем работы. Известно имя руководителя изготовления саней к маскараду 1740 года. Им был Иван (Иоганн) Бланк (1708—1745) — русский архитектор немецкого происхождения. По существовавшей тогда традиции, он, вероятно, создавал и художественные проекты порученных его вниманию маскарадных экипажей: «И чтоб вышеозначенные припасы и мастеровых людей отдать архитектору Бланку, дабы по тому его требованию ни

в чем остановки не учинилось...» — говорится в бумагах Канцелярии от строений [2, л. 36 об.]. Специально для изготовления средств передвижения к празднику им были собраны мастера-ремесленники разных специальностей: «резного дела Кондрата Оснера и Ягана Селлюрама и при них команды их резчиков двадцать пять человек. Столярного дела мастера Дмитрия Максимова и при нем подмастерья да столяров двадцать пять человек, плотников пятнадцать, от печного и столярного дела мастера Германа Фанболеса, моляров или из лаковых учеников семь человек и с ними подмастерья Попова и Поленова с разными красками» [2, л. 38].

Над созданием маскарадных беговых саней трудился большой коллектив. Важно отметить, что и как при изготовлении парадных карет и колясок, экипажи исследуемого типа на полозьях выполнялись не только под контролем, но и при непосредственном участии тех же архитекторов и художников, которые прежде разрабатывали эскизы конструкции и декора. Их творческие замыслы воплощали в жизнь плотники, столяры, маляры, мастера слесарного и кузнечного дела. Особая роль резчиков обусловлена как спецификой обработки дерева, так и сложившимся комплексом декоративных приемов убранства этой разновидности транспорта.

Таким образом, к середине XVIII в. в России утвердилась традиция использования маскарадных беговых саней, как правило, снабженных обильным резным и скульптурным декором, иногда и вовсе имевших фигурный кузов. Их с охотой использовали и при организации поездок развлекательного характера как всех, довольно скоро сменявших друг друга на российском престоле, владетельных особ, так и их приближенных. Для особенных случаев практиковался обычай сбора значительного коллектива русских и иностранных мастеров разных специальностей. Работой в таком случае руководил архитектор или ведущий мастер экипажного дела.

В источниках елизаветинского времени (по сравнению с предыдущими эпохами) упоминания о беговых санях значительно участились, что свидетельствует о еще более прочном вхождении этого типа экипажей в число привычных для России транспортных средств. Правда, беговые сани теперь применяли не в грандиозных маскарадных зрелищах, а в камерных придворных развлечениях. Очевидно, такое использование маскарадных экипажей было связано с тем, что праздничная культура и костюмированные гулянья в частности, были переориентированы в сторону менее регламентированных действий. Особую роль здесь, несомненно, сыграла и эстетика рококо с ее духом куртуазности, утонченности

⁵ Канцелярия от строений — государственное учреждение, осуществлявшее контроль за строительством в Санкт-Петербурге и подготовку мастеров, а также участвовавшее в оформлении празднеств и театральных постановок [2].

и галантности, в придворной жизни, следуя французской моде, заменившей в 1740—1750-е гг. переставшее удовлетворять изысканные вкусы русской знати барокко. Так в России к середине XVIII в. катания в беговых санях становятся частью придворного ритуала. И, следуя духу моды, катания эти оказываются овеянными характерными для эпохи интимными и игривыми настроениями.

Сохранившиеся сегодня музейные памятники второй половины XVIII в. свидетельствуют о существовании в России практики создания парных маскарадных саней — мужских и женских. Есть основания полагать, что хранящиеся в собраниях Государственного исторического музея и Государственного Эрмитажа экипажи были созданы именно как парные (ГИМ-58296/ДИ-1492) [10]. Применение парных маскарадных экипажей в костюмированных празднествах было широко распространено при европейских дворах в XVIII веке. Для организации маскарадных катаний, обычно, не только разрабатывалось убранство экипажей, но и оговаривался порядок следования участников. Судя по сохранившимся описаниям некоторых костюмированных процессий, сначала двигались всегда мужские сани, а за ними женские [1, с. 18]. Картина была невероятно привлекательной: кортежи саней, с дамами и кавалерами в масках, двигались по центральным улицам города; пассажиры демонстрировали друг другу и пешим горожанам, толпившимся вокруг, красоту своих экипажей и изысканность нарядов.

Упомянутые выше маскарадные сани из собрания Государственного исторического музея принадлежали императрице Екатерине II (ГИМ-58296/ДИ-1492). В числе еще нескольких подобных экипажей они были исполнены на петербургском Конюшенном дворе в 1762 г. для придворных увеселений. С этой же целью в 1764 г. в Петербурге были созданы еще одни маскарадные беговые сани (ГИМ-58297/ДИ-1491). В их создании принимал участие итальянский театальный машинист Дж. Бригонци. Во второй половине столетия продолжились традиции елизаветинского времени — использовать беговые сани в придворных увеселениях, особенно в период святочных и масленичных гуляний. Между тем в костюмированных зрелищах второй половины XVIII в., в том числе и в грандиозном коронационном маскараде 1763 г., исследуемые средства передвижения не упоминаются.

В истории бытования беговых саней в России период 1760—1770-х гг. оказался наиболее обеспеченным документальными свидетельствами об этих средствах передвижения. Здесь следует отметить, прежде всего, документы об изготовлении и починке беговых саней. Среди архивных материалов Придворной Конюшенной канцелярии, например, сохранился указ 1762 г., по которому было «велено <...> сделать четверы саней шведских с полостями медвежьими, с резными фигурами, в том числе двое позолотить, а двое посеребрить, внутри <...> обить и полостями накрыть: позолоченные — трипом зеленым одни гладким, а другие — травчатым, посеребренные —

трипом же одни пунцовые гладким, а другие — травчатым красным ...»⁶. Такое заметно более частое упоминание беговых саней в документах хозяйственного значения убедительно свидетельствует об их активной эксплуатации, а значит и значительном распространении. В документе «Ведомость покупных мелочных конюшенных припасов» содержатся сведения о подробностях изготовления и используемых для этого материалах [6, л. 369—372]. Интересно, что приобретался припас, необходимый для обновления кузовов, а не для починки каких-либо вышедших из строя элементов. Таким образом, за санями этого типа сохранялась функция парадных щегольских экипажей.

Изучение архивных материалов позволило сделать вывод о том, что в изготовлении маскарадных беговых саней преимущественное положение занимали придворные экипажные заведения, в которых работали лучшие русские и европейские специалисты⁷. Однако до сих пор в музейных собраниях подавляющее большинство экипажей той эпохи — анонимны. Особенно досадно, что остаются неизвестными имена мастеров, создавших великолепные маскарадные сани. Однако высокий профессионализм, с которым выполнены данные памятники, позволяет говорить о причастности к их созданию крупных специалистов каретного дела, знакомых с новейшими техническими достижениями и модой в области экипажного искусства.

В последней четверти столетия беговые сани утрачивают свою популярность. Смена художественных стилей повлекла за собой уход в прошлое роскошных барочных и пышных рокайльных празднеств. Будучи их неотъемлемым атрибутом, сам тип беговых саней устаревает и постепенно выходит из моды. О значительно уменьшившемся по сравнению с предыдущими периодами времени количестве исследуемых беговых саней при царском дворе уже в 1782 г. свидетельствует Расписной список придворного городского экипажа. Он содержит всего пять средств передвижения изучаемого типа [7]. Пополнение парка прекратилось. Сберегались случайно уцелевшие при активной эксплуатации прошедших лет четверо саней, числившихся еще в книге парадных экипажей 1817—1823 года [5].

Все вышесказанное касалось исключительно придворного быта. Для обыденной жизни других слоев населения использование маскарадных беговых саней на протяжении большей части XVIII в. сомнительно. В этом можно увидеть национальную культурную особенность⁸.

⁶ В 1760-х гг. маскарадные беговые сани получают название шведские [6, л. 207].

⁷ Маскарадные сани изготавливали в придворных экипажных заведениях и, прежде всего, на петербургском Конюшенном дворе, в то время ведущем художественном центре экипажного производства в России. См., например, [7, л. 80—80об.].

⁸ Вероятно, расширение сферы применения исследуемых экипажей происходит в последней четверти XVIII в., когда их упрощенные образцы привлекают при организации городских гуляний.

К началу XIX в. маскарадные беговые сани практически перестают создаваться и использоваться в развлечениях русского общества. Ускорившиеся темпы развития техники и совершенствование мастерства строительства экипажей способствуют увеличению числа и форм транспортных средств. В моду входят иные их разновидности. В экипажном искусстве все более ценятся комфортабельность и элегантность. Господствующий стиль классицизм определяет формы и декоративное убранство карет и саней. Новые требования к внешнему виду удачно сочетаются с устойчивой потребностью снижения материальных и трудовых затрат при их создании.

Таким образом, маскарадные беговые сани просуществовали в России чуть более столетия. Появившись не позже последней четверти XVII в. как иностранные потешные экипажи, в XVIII в. беговые сани получают довольно широкое распространение. К середине столетия они перестают быть элементом иноземной культуры и полностью интегрируются в русскую придворную культуру. Беговые сани использовали для организации маскарадных зрелищ и костюмированных катаний. Лидирующую роль в создании беговых саней получили придворные экипажные заведения. В изготовлении маскарадных беговых саней участвовали коллективы высококвалифицированных ремесленников и художников множества специальностей, как русских, так и иностранцев по происхождению. Локальность сферы применения этих саней в русском обществе, ограниченность социальной сферы их бытования и очевидная зависимость от ряда субъективных обстоятельств, связанных с частными пристрастиями российских государей, следует признать характерной национальной особенностью культуры санных катаний XVIII века.

Список источников

1. *Берхгольц*. Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, в 1721—1725 гг. / Берхгольц. — Ч. 2. — М., 1860. — 364 с.
2. Журнал Канцелярии от строений за 1739 г. // РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 192. Л. 14—95.
3. Инвентарная книга отдела дерева и мебели // ГИМ. ДП-2. Л. 510б.
4. *Кириллова Л.П.* Старинные экипажи / Л.П. Кириллова. — М. : Реклама, 1971. — 22 с.
5. Книги... богатых и парадных карет, визавий, фазтонов, колясок, одноколок, <...>, портшезов, саней городских парадных и маскарадных с принадлежащими к ним вещами, и все то, что есть старинное и парадное, остающееся к одному только хранению Придворной конюшенной конторы за 1821 и 1823—1830 гг. // РГИА. Ф. 477. Оп. 7.27/175. Д. 66, 88.
6. О разделении команды на три части лошадей, экипажей и прочего, также и о пожаловании чинами. 1763 // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 112. Д. 60225.
7. О сдаче вагенмейстеру Легостаеву бывшего в приеме у умершего экипажмейстера Друцкого городского экипажа и прочего в прием ясельничему Демартере». 1782 // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 112. Д. 60327. Л. 86—88.
8. Опись разным конюшнным вещам и казне. 1706—1707 // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1022.
9. *Фагурел Ю.Е.* Маскарадные сани: материалы одного исследования // Музей. — 2010. — № 12. — С. 60—62.
10. *Она же.* Некоторые аспекты атрибуции маскарадных саней второй половины XVIII в. из собрания ГИМ // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства. Материалы II научно-практической конференции. — М. : ГИМ, 2012. — С. 63—70.
11. *Kreisel H.* Prunkwagen und Schlitten / H. Kreisel. — Leipzig, 1927. — 181 S.

АВТОРЫ НОМЕРА

Баяхунова Лейла Бакировна, ведущий научный сотрудник Научно-информационного центра по культуре и искусству Российской государственной библиотеки, кандидат искусствоведения (Москва)

E-mail: BayakhunovaLB@rsl.ru

Валеева Елена Викторовна, доцент кафедры социальной работы, сервиса и туризма Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, Арзамасский филиал, кандидат филологических наук (г. Арзамас, Нижегородская область)

E-mail: ev.visual@mail.ru

Гаганова Маргарита Александровна, старший научный сотрудник Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника (г. Сергиев-Посад, Московская область)

E-mail: romashka36@mail.ru

Грушевская Наталья Алексеевна, аспирант кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества

Ильи Глазунова (Москва)

E-mail: grshvs@yandex.ru

Зайцева Анастасия Федоровна, аспирант кафедры теории культуры, этики и эстетики Московского государственного института культуры (Москва)

E-mail: zaytseva.af@gmail.com

Ким Су Джин, аспирант кафедры режиссуры драмы Российского университета театрального искусства — ГИТИС (Москва)

E-mail: trotz2007@naver.com

Колесников Сергей Александрович, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Белгородского юридического института МВД России, доктор филологических наук (Белгород)

E-mail: skolesnikov@bsu.edu.ru

Колышева Елена Юрьевна, доцент кафедры методики обучения филологическим дисциплинам Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук (Москва)

E-mail: elenakolysheva@yandex.ru

Красильникова Марина Борисовна, доцент Рубцовского индустриального института Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова, кандидат философских наук

(г. Рубцовск, Алтайский край)

E-mail: krasilnikovamb@mail.ru

Куксо Ксения Александровна, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, докторант кафедры философии Российского государственного университета им. А.И. Герцена, кандидат философских наук (Санкт-Петербург)

E-mail: korsbai@mail.ru

Миловидов Станислав Вячеславович, аспирант Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, продюсер радиопрограмм Государственной радиовещательной компании

«Радио России» (Москва)

E-mail: staine@mail.ru

Нетусова Татьяна Михайловна, аспирант кафедры прикладной социологии социологического факультета Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
E-mail: netusova@gmail.com

Николаева Елена Валентиновна, доцент Московского государственного университета дизайна и технологии, кандидат культурологии (Москва)
E-mail: elena_nika@bk.ru

Панова Анастасия Юрьевна, редактор отдела книжных изданий научно-издательского управления — издательства «Пашков дом» Российской государственной библиотеки (Москва)
E-mail: panova-red@mail.ru

Пучковская Антонина Алексеевна, аспирант кафедры культурологии Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург)
E-mail: artonina@gmail.com

Севастьянова Светлана Климентьевна, доцент Рубцовского индустриального института Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова, доктор филологических наук (г. Рубцовск, Алтайский край)
E-mail: sevask@mail.ru

Сибиряков Василий Николаевич, аспирант кафедры эстетики философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва)
E-mail: vasibiryakov@ya.ru

Троицкая Анна Алексеевна, научный сотрудник Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург)
E-mail: annatroy2014@yandex.ru

Троицкий Сергей Александрович, старший преподаватель кафедры культурологии Института философии Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат философских наук (Санкт-Петербург)
E-mail: sergtroy@yandex.ru

Углева Наталья Владимировна, ведущий научный сотрудник отдела дерева и мебели Государственного исторического музея (Москва)
E-mail: uglevan@ya.ru

Фагурел Юлия Евгеньевна, научный сотрудник отдела дерева и мебели Государственного исторического музея (Москва)
E-mail: fagurelje@rambler.ru

Филякова Александра Константиновна, аспирант кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург)
E-mail: Afilyakova@gmail.com

Шлыкова Ольга Владимировна, ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории моделирования и технологий межкультурных коммуникаций Института государственной службы и управления (ИГСУ) Российской академии народного хозяйства и государственной службы (РАНХиГС) при Президенте Российской Федерации, доктор культурологии, профессор (Москва)
E-mail: olgashlykova@yandex.ru

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

*Candidate of Philological Sciences
(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 V hringer

*Doctor of Art Studies
(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

- Nikolaeva E.** Post-Non-Classical World View in the On-Screen Reality
of the Digital Epoch 4
- Puchkovskaya A.** Issues of Cultural Studies in Immanuel Wallerstein's Works..... 12
- Valeeva E.** Universal Educational Metaphors 18

2 CULTURAL REALITY

- Filyakova A.** Historical and Cultural Bases in the Evolution
of Foreign Scientific and Technical Museums..... 24
- Zaytseva A.** Artistic Reception as a Field of Implementation of the Aesthetic
Component of Advertising 29
- Kukso K.** Medicalization of Childhood: Sociocultural Genealogy 34

3 IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Milovidov S.** Participatory Capability of Transmedia Storytelling 40
- in terris*
- Kim Soo Jin** Traditions of Korean Folk Performances
in the Contemporary Monodrama 46
- event*
- Bayakhunova L.** Road to the Future and the Prolongation of Traditions:
the 15th International Tchaikovsky Competition..... 52

4 HERITAGE

- Netusova T.** Clipping Presentation by S. Eisenstein as a Form of Self-Presentation
in Amateur Photography of the Late 20th - Early 21st Century 56
- Ugleva N.** The State Museum of Furniture..... 64
- Gaganova M.** The Trinity Lavra of St. Sergius in the Context of the «Museum»
Perception of the Pre-Revolutionary Russia..... 69

5 NAMES. PORTRAITS

Troitsky S., Troitskaya A. Letters from Nadezhda Woytinskaya-Levidova to Wladimir Woytinsky	76
Grushevskaya N. Creative Methods of A. Golovin and His Similarity to the Activities of the "Union of Russian Artists"	81

6 CHAIR

lectures on culture

Shlykova O. Sociocultural Environment of the Internet: New Values and Communicative Meanings	86
Krasilnikova M., Sevastyanova S. The Issue of Modern Approaches to the Definition of "Culture"	98

7 ORBIS LITTERARUM

Kolysheva E. M.A. Bulgakov's Novel «The Master and Margarita»: Publishing and Textual Problems.....	104
<i>review</i>	
Panova A. "To know, to know..."	109
Kolesnikov S. Paradoxes of Novelty in the Renaissance Culture: the Moral and Spiritual Aspect.....	110

8 JOINT OF TIME

Sibiryakov V. Evolution of Aesthetic Ideas in the Art of Sound Recording	116
Fagurel Ju. More on the Existence of Masquerade Racing Sledges in Russia in the 18-th Century (according to the materials from the collection of carriages of the State Historical Museum)	122
Authors of the Issue	128
Contents and Summaries (in English).....	130
Information for Authors	146

Editorial Board

Journal Publishing Department
Russian State Library

Editor in Chief

Ekaterina Nikonorova
Doctor of Philosophical Science

Deputy Editor in Chief — Executive Secretary

Ekaterina Shibaeva

Scientific Advisers

Olga Astafieva
Doctor of Philosophical Science
Oleg Khromov
Doctor of Art Studies
Academician of the Russian Academy of Arts
Mikhalina Shibaeva
Doctor of Philosophical Science
Olga Shlykova
Doctor of Cultural Science

Deputy Head of Journal Publishing Department — Deputy Editor in Chief

Anna Gadzhieva

Editors: A. Poleschuk, N. Ryzhkova,
M. Starykh, A. Zotikov
Indexing: A. Adamenko, O. Ivanova
Translation & Transliteration: D. Rudenok,
A. Zuev
Layout design V. Malofeevsky
Layout of printed sheets N. Epifanova
E-versions Y. Baranchuk
Marketing 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

I. CONTEXT

Nikolaeva E. Post-Non-Classical World View in the On-Screen Reality of the Digital Epoch

Abstract

The article analyzes the correlation between the screen reality and the first-order reality in the digital culture. Specific concepts of the scientific paradigm of the late 20th century are considered as constituent principles of the on-screen reality of the digital epoch. The study proves that the post-non-classical cultural world view, emerging from the dynamic «chaos» of informational and semantic rows of TV programs and cinematographic narrations, is of a fractal nature. The article investigates different types of fractality of the TV content and film plots, their inner and outer «strange loops» and artistic interpretations of the «butterfly effect».

Key words

Post-non-classical socio-cultural paradigm, post-non-classical world view, on-screen reality, digital culture, media philosophy, fractality, non-linear chronotope, television, cinematography.

References

1. Demenok S.L. *Prosto fractal*. St. Petersburg, 000 «Strata» Publ., 2012, pp. 155—158.
2. Zhukov D.S., Lyamin S.K. *Metafora fraktalov v obshchestvenno-politicheskom znanii*. Tambov, TGU im. G.R. Derzhavina Publ., 2007, 136 p.
3. Mandelbrot B. *Fraktal'naya geometriya prirody* [The Fractal Geometry of Nature]. Moscow, Izhevsk: NITs «Rkhd» Publ., 2010, 656 p.
4. Maffesoli M. *Okoldovannost' mira ili bozhestvennoe sotsial'noe* [Le Réenchantement du monde. Morales, éthiques, déontologies]. Moscow, Progress Publ., 1991, pp. 274—283.
5. Mironova N.I. *Sotsial'naya dinamika: metamorfozy samoorganizatsii i upravleniya*. Chelyabinsk, Chelyabinskii dom pečati Publ., 2005, 174 p.
6. Nikolaeva E.V. Netsifrovaya fraktal'naya zhivopis': istoriko-kul'turologicheskii ekskurs. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Samara State University], 2013, No. 8—1 (109), pp. 223—228.
7. Nikolaeva E. Paradigmaticheskie konstanty i strukturno-semanticheckie patterny tsifrovoy kul'tury [Paradigmatic Constants and Structural-Semantic Patterns of Digital Culture]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, No. 3, pp. 26—33.
8. Popov M., Dormael J. *Prem'era fil'ma «Gospodin Nikto»*. *Interv'yu s rezhisserom Jaco Van Dormaelem*. Available at: <http://thebestphotos.ru/14/04/2010/rossijskaya-premiera-fil-ma-gospodin/> (accessed 01.06.2015).

9. Razlogov K.E. *Iskusstvo ekrana: ot sinematografa do Interneta*. Moscow, Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN) Publ., 2010, 287 p.

10. Salnikova E. Fenomen vizual'nosti [The phenomenon of the visual image]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2012, No. 1, pp. 49—54.

11. Tarasenko V.V. Chelovek klikayushchii: fraktal'nye metamorfozy. *Informatsionnoe obshchestvo* [Information Society], vol. 1, 1999, pp. 43—46.

12. Feder E. *Fraktaly* [Fractals]. Moscow, Mir Publ., 1991, 254 p.

13. Salynskii D.A. *Fil'm Andrey Tarkovskogo «Colaris»*. *Materialy i dokumenty*. Moscow, Astreya Publ., 2012, 416 p.

14. Hofstadter D.R. *Gödel, Escher, Bach: eta beskonechnaya girlyanda* [Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid]. Samara, Bakhrakh-M Publ., 2001, 752 p.

15. Lorenz E. *Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?* Available at: http://gymportalen.dk/sites/lru.dk/files/lru/132_kap6_lorenz_artikel_the_butterfly_effect.pdf (accessed 01.06.2015).

16. *Reflective Spheres of Infinity: Wada Basin Fractals (In physical reality and digital visualization)*. Available at: http://www.miqel.com/fractals_math_patterns/visual-math-wada-basin-spheres.html (accessed 01.06.2015).

Puchkovskaya A. Issues of Cultural Studies in Immanuel Wallerstein's Works

Abstract

The article examines Immanuel Wallerstein's views, set out in a number of his articles, on some processes of cultural development. The multidimensional nature of the concept of culture, the phenomenon of national culture, and the opportunity of constituting a world culture are studied. The article also focuses on the issue of universalization of culture and on correlation of this process with the globalization. Connection between the fundamental topic of his research, the world-system approach and its applicability to an analysis of the modern world, and the interpretation of specific problems of cultural knowledge is shown.

Key words

World-system approach, nation-state, national culture, world culture, migration, racism, sexism.

References

1. Balibar É., Wallerstein I. *Rasa, natsiya, klass. Dvusmyslennye identichnosti* [Race, Nation, Class. Ambiguous Identities]. Moscow, Logos-Al'tera Publ., Ecce Homo Publ., 2003, 272 p.
2. Wallerstein I. *Analiz mirovykh sistem i situatsiya v sovremennoy mire* [World-Systems Analysis: Theory and Methodology]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2001, 416 p.
3. Wallerstein I. *Konets znakomogo mira: Sotsiologiya XXI veka* [The End of the World As We Know It: Social Science for the Twenty-first Century]. Moscow, Logos Publ., 2004, 368 p.
4. Komar Yu. I. *Globalizatsiya i afro-aziatskii mir. Metodologiya i teoriya*. Moscow, 2007, 164 p.
5. Dianova V.M. *Istoriya kul'turologii*. Moscow, Yurait Publ., 2012, 461 p.

* 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 and the Harvard+ standards.

6. Dianova V.M. Universalii kul'tury kak osnova mezhtsivilizatsionnogo dialoga. *Dialog tsivilizatsii: filosofskie, kul'turologicheskie, istoricheskie aspekty: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Proc. Int. Conf. Dialogue among Civilizations]. Kazan, Kazan State University Press, pp. 28—36.
7. Žižek S. *Interpassivnost'. Zhelanie: vlechenie. Mul'tikul'turalizm* [Desire: Drive = Truth: Knowledge]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2005, 156 p.
8. *Osmyslivaya mirovoi kapitalizm (I. Wallerstein i mirosistemnyi podkhod v sovremennoi zapadnoi literature)*. Moscow, 1997, 191 p.
9. Boyne R. Culture and the World-System. *Global culture: nationalism, globalization and modernity: a theory, culture & society special issue*, 1990, pp. 57—63.
10. Wallerstein I. Civilizations and Modes of Production: Conflicts and Convergences. *Theory, Culture and Society*, vol. 5, No. 1, pp. 1—10.
11. Wallerstein I. Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System. *Theory, Culture & Society*, 1990, vol. 7, No. 2, pp. 31—55.
12. Wallerstein I. Culture is the World-System: A Reply to Boyne. *Theory, Culture & Society*, June 1990, vol. 7, No. 2, pp. 63—65.
13. Wallerstein I. Cultures in Conflict? Who are We? Who are the Others? *Journal of the Interdisciplinary Crossroads*, 2004, vol. 1, No. 3, pp. 505—521.
14. Wallerstein I. Global Culture(s): Salvation, Menace or Myth? *The uncertainties of knowledge*. Temple University Press, Philadelphia, 2004, pp. 142—151.
15. Wallerstein I. Globalization or the Age of Transition?: A Long-Term View of the Trajectory of the World-System. *International Sociology*, 2000, vol. 15, No. 2, pp. 249—265.
16. Wallerstein I. *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. University of California Press, 2011, 410 p.
17. Wallerstein I. *The Modern World-System II: Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600—1750*. University of California Press, 2011, 370 p.
18. Wallerstein I. *The Modern World-System III: The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730s—1840s*. University of California Press, 2011, 372 p.
19. Wallerstein I. *The Modern World-System IV: Centrist Liberalism Triumphant, 1789—1914*. University of California Press, 2011, 377 p.
20. Wallerstein I. The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture? *A.D. King, Culture, Globalization and the World-System: Current Debates in Art History*. Binghamton: Dept. of Art and Art History, State University of New York at Binghamton, 1991, pp. 91—107.

Valeeva E. Universal Educational Metaphors

Abstract

The universal educational metaphors become a prism through which one can examine an integrated educational Text. Education is a cultural-historical industry which provides for needs of a society a definite type of person. The article examines universal metaphors, such as “educational walk”, “prayer as a labor”, “educational trip”, “industrial workshop” and “pied piper”, which are useful tools for study and evaluation of changes and continuity in the historical-cultural industry.

Key words

Educational Text, universal educational metaphors, cultural-historical industry.

References

1. Bakshtanovskiy V.I., Bogdanova M.V., Sogomonov Y.V. Universitet kak nauchno-obrazovatel'naya korporatsiya: dualizm samoidentifikatsii i vybor prioriteta [University as a Scientific-educational Corporation: Dualism of Self-identification and the Choice of Priority]. *Filosofskie nauki* [Philosophy, Science, and the Humanities], 2009, No. 3, pp. 91—95.
2. Valeeva E.V. Analogovaya model' sovremennogo obrazovaniya [Analog Model of Modern Education]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, No. 1, pp. 96—101.
3. Emelin V.A., Tkhostov A.Sh. Transformatsiya natural'noi geografii: tekhnologicheskie i kognitivnye karty [Transformation of Natural Geography: Technological and Cognitive Maps]. *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2014, No. 2, pp. 42—52.
4. Prokofeva S. *Legendy Evropy: Letuchii Gollandets. Gamel'nskii Krysolov. Loreleya*. Moscow, ENAS-Kniga Publ., 2013, 48 p.
5. Markuse H. *Eros i tsivilizatsiya. Odnomernyi chelovek: Issledovanie ideologii razvitogo industrial'nogo obshchestva* [Eros and Civilization. One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society]. Moscow, AST Publ., 2002, 526 p.
6. Ovsyanitskaya E.A. Pedagogicheskie subkul'tury v rossiiskom obrazovanii [Pedagogical Subcultures in Russian Education]. *Filosofskie nauki* [Philosophy, Science, and the Humanities], 2009, No. 5, pp. 136—145.
7. Smirnov S.A. Slovar' antropologii perekhoda [Dictionary of Anthropology of Transition]. *Filosofskie nauki* [Philosophy, Science, and the Humanities], 2008, No. 12, pp. 97—119.
8. Sukovataya V.A. Puteshestvie. Kul'turno-antropologicheskii khronotop Drugogo [Travel: Cultural and anthropological chronotope of Another]. *Chelovek*, 2010, No. 2, pp. 48—64.
9. Foucault M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines]. St. Petersburg, A-cad. Publ., 1994, 408 p.

II. CULTURAL REALITY

Filyakova A. Historical and Cultural Bases in the Evolution of Foreign Scientific and Technical Museums

Abstract

Using the historical and culturological approach, the author analyzes key phases of genesis and evolution of foreign scientific and technical museums as a cultural phenomenon. Scientific and social potential of the technical museums and their role in the modern society are conceptualized in the article.

Key words

Museum of science and technology, evolution of technical museums, historical documentation, philosophy of technology, world's industrial fairs, interactivity, science popularization.

References

1. Al'-Ani N.M. *Filosofiya tekhniki: ocherki istorii i teorii*. St. Petersburg, 2004, 184 p.
2. Bacon F. *Novaya Atlantida* [New Atlantis], *Utopicheskii roman XVI—XVII vekov*. Moscow, Khudozh. lit., 1971, pp. 191—224.

3. Grigoryan G.G. Nauchno-tehnicheskie muzei i kul'turnoe nasledie v oblasti tekhniki. *Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki*, 2003, No. 4, pp. 75—87.
4. Grigoryan G.G. O sovremennykh tendentsiyakh muzeinogo dela v oblasti tekhniki za rubezhom. *Istoriya tekhniki i muzeinoe delo*. Moscow, Novaya shkola Publ., 2002, ed. 2, pp. 3—6.
5. Gritskovich V.P. *Istoriya muzeinogo dela do kontsa XVIII veka*. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts Publ., 2004, 406 p.
6. Gritskovich V.P. *Istoriya muzeinogo dela kontsa XVIII — nachala XX veka*. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts Publ., 2004, 336 p.
7. Zaitsev V.P. Pervye vsemirnye promyshlennye vystavki v Londone. *Novaya i noveishaya istoriya*, 2001, No. 4. Available at: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/CRYSTAL.HTM> (accessed 05.05.2015).
8. Kapp E. Antropologicheskii kriterii. Organicheskaya projektsiya [Der antropologische Massstab. Die Organprojektion]. *Rol' orudiya v razvitii cheloveka*. Leningrad, 1925, pp. 21—41. (in Russ.)
9. White L. *Nauka o kul'ture* [The Science of Culture: A study of man and civilization]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, 960 p.
10. Hudson K. *Vliyatel'nye muzei* [Museums of Influence]. Novosibirsk, Sibirskii Khronograf Publ., 2001. 196 p.
11. Heidegger M. Vopros o tekhnike. *Vremya i bytie* [Sein und Zeit]. Moscow, 1993, pp. 221—238.
12. Jaspers K. *Smysl i naznachenie istorii* [Vom Ursprung und Ziel der Geschichte]. Moscow, Politizdat, 1991. 527 p.
13. Danilov V.J. *America's Science Museums*. New York, Greenwood Press, 1990, 483 p.
14. Friedman A.J. *The Evolution of the Science Museum*. Available at: <http://faculty.rmu.edu/~short/research/science-centers/references/Friedman-AJ-2010.pdf> (accessed 05.05.2015).
15. Gouyon J.-B. Making Science at Home: Visual Displays of Space Science and Nuclear Physics at the Science Museum and on Television in Postwar Britain. *History and Technology: An Intern. J.*, 2014, vol. 30, pp. 37—60.
16. *U-505 Submarine*. Available at: <http://www.msichicago.org/whats-here/exhibits/u-505/the-exhibit/> (accessed 05.05.2015).

Zaytseva A. Artistic Reception as a Field of Implementation of the Aesthetic Component of Advertising

Abstract

In this article, the author examines the perception of art as a field of implementation of the aesthetic function of advertising. Being based on research works in the field of receptive aesthetics and phenomenology, the author analyzes the relevance of the aesthetic perception of advertising communications. The article examines the advertising communications as a complex phenomenon; there is presented a comparative analysis of the values of perception of works of art and of advertising samples. The article opens a new perspective on the aesthetic component in advertising. The author goes beyond the classical idea of its implementation through artistic techniques and shows a vast field of actualization of the aesthetic component in advertising.

Key words

Receptive aesthetics, perception of advertising, aesthetics in advertising, advertising communications.

References

1. *Brend menedzhment*. Available at: <http://www.sostav.ru/articles/2001/11/09/rec09-11/> (accessed 22.05.2015).
2. Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [Die Aktualität der Schönen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, 366 p.
3. Dzikevich S.A. *Estetika reklamy* [The Aesthetics of Advertising]. Moscow, Gadariki Publ., 2004, 232 p.
4. Distribuenti F. *Vzglyad na moskovskie vyveski*. Moscow, Kniga po Trebovaniyu Publ., 2012, 72 p.
5. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Studia z estetyki]. Moscow, Inostrannaya literatura, 1962, 572 p.
6. Levinson A. Zametki po sotsiologii i antropologii reklamy [Notes on the sociology and anthropology advertising]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 1996, No. 22, pp. 101—128.
7. Muzykant V.L., Shlykova O.V. Virusnyi marketing: novye kommunikativnye smysly. *Tsennosti i smysly* [Values and Meanings], 2015, No. 2, pp. 74—84.
8. Novikov N.I. *Izbrannoe*. Moscow, Pravda Publ., 1983, 512 p.
9. Pine B.J., Gilmore J.H. *Ekonomika vpechatlenii. Rabota — eto teatr, a kazhdyi biznes — stsena* [The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage]. Moscow, Vil'yams Publ., 2005, 304 p.
10. Borev Yu. B. (ed.) *Retseptivnaya estetika*. Germenevtika i perevodimost', *Akademicheskie tetradi*, vol. 6. Moscow, Nezavisimaya akademiya estetiki i svobodnykh iskusstv Publ., 1999, 272 p.
11. Sharkov F.I. *Magiya brenda: Brending kak marketingovaya kommunikatsiya*. Moscow, Al'fa-Press Publ., 2006, 268 p.
12. Eizenshtein S.M. *Izbrannye proizvedeniya*, vol. 6 [Selected Works, vol.6]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, 560 p.
13. Jauß H.R. K probleme dialogicheskogo ponimaniya. *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1994, No. 12, pp. 97—106.
14. Grimm G. *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie, mit Analysen und Bibliographie*. München, 1977, 446 s.
15. Iser W. (ed.) *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*. München, Fink, 1966, 543 s.
16. Iser W. *Der Akt des Lesers: Theorie ästhetischer Wirkung*. München, Fink, 1976, 357 s.
17. Iser W. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München, 1972, 420 s.

Kukso K. Medicalization of Childhood: Sociocultural Genealogy Abstract

The article reconstructs sociocultural genealogy of the process of childhood medicalization. The author reveals a social context that causes the establishment of medical regulation of various phenomena of a child's existence as a norm in the contemporary European culture; some global anthropological effects of the regulation are demonstrated. Reconstructing the origin of childhood medicalization from the culture of charity institutions, the author determines interrelations between the modern project of children's health protection and the process of control of children's existence's marginal phenomena and defines some existential consequences of the typical for the present medico-technological identity of childhood.

Key words

Collective reception of childhood, charity institutions, project of healthcare, medicalization, scientific pediatrics, social sensibility, existential of childhood, anthropological totalization of medicine.

References

1. Ariès P. *Rebenok i semeinaya zhizn' pri Starom poryadke* [L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 1999, 416 p.
2. Vinogradov G.S. Samovrachevanie i skotolechenie u russkogo starozhilogo naseleniya Sibiri : (Materialy po narodnoi meditsine i veterinarii). Vostochnaya Sibir', Tulunovskaya volost', Nizheudinskii uезд, Irkutskaya guberniya. *Zhivaya starina: Periodicheskoe izdanie otdeleniya etnografii Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva*, 1915, vol. IV, pp. 325—432.
3. Golovin V.V. Organizatsiya prostranstva novorozhdenogo. *Rodiny, deti, povitukhi v traditsiyakh narodnoi kul'tury*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2001, pp. 31—60.
4. DeMause L. *Psikhoistoriya* [Psychohistory]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 2000, 512 p.
5. Kabakova G.I. Otets i povitukha v rodil'noi obryadnosti Poles'ya. *Rodiny, deti, povitukhi v traditsiyakh narodnoi kul'tury*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2001, pp. 107—129.
6. Kukso K.A. Bez boli. Ocherk genezisa massovoi anal'gezii [Without pain: An outline of the genesis of mass analgesia]. *Chelovek* [The Human], 2013, No. 6, pp. 81—95.
7. Kukso K.A. Kosmos i bolezni' v srednevekovoi meditsine (filosofsko-antropologicheskii aspekt) [Space and illness in medieval medicine]. *Credo new*, 2009, No. 1 (57), pp. 64—72.
8. Listova T.A. Russkie obryady, obychai i pover'ya, svyazanye s povival'noi babkoi (vtoraya polovina XIX — 20-e gody XX v.). *Russkie: semeinyi i obshchestvennyi byt*. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 142—171.
9. Lyubart M.K. Narody Frantsii. *Rozhdenie rebenka v obyayakh i obryadakh. Strany zarubezhnoi Evropy* [The Birth of a Child in Foreign Countries of Europe. Traditions and Rituals]. Moscow, Nauka Publ., 1999, pp. 225—232.
10. Marx K. *Kapital. Kritika politicheskoi ekonomii* [Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie], vol. I. Moscow, Politizdat, 1983, 905 p.
11. Micuk N.A. Kolybel' pediatrii: okhrana zdorov'ya detei v Vospitatel'nykh domakh XVIII veka [Pediatrics cradle: Health protection of children in foundling-hospitals of a 18-th century]. *Vestnik Smolenskoii meditsinskoi akademii* [Herald of the Smolensk State Medical Academy], 2010, No. 4, pp. 111—115.
12. Odintsova D.B. «Kul'turnaya patsientka» glazami ginekologa. *Zdorov'e i doverie: gendernyi podkhod k reproduktivnoi meditsine*. St. Petersburg, European University at St. Petersburg Press, 2009, pp. 234—253.
13. Postman N. *Ischeznoenie detstva* [The Disappearance of Childhood]. Available at: <http://neilpostman.ucoz.ru/DisappearanceofChildhood.Ru.doc> (accessed: 08.05.2015).
14. Salamatova O.V. Bednye kak ob'ekt distsiplinarnoi politiki: nakazaniya za brodyazhnichestvo i prestupleniya protiv npravstvennosti v grafstve Middlesex v period pravleniya ran-nikh Stuartov. *Vina i pozor v kontekste stanovleniya sovremennykh evropeiskikh gosudarstv (XVI—XX vv.)* [The Guilt and the Shame in the Context of the Formation of the Modern European States (XVI—XX)]. St. Petersburg, European University at St. Petersburg Publ., 2011, pp. 155—176.
15. Temkina A.A. Medikalizatsiya reproduktivnoi i rodov: bor'ba za kontrol' [Medicalization of the reproduction and childbirth: a struggle for control]. *Zhurnal issledovaniy sotsial'noi politiki* [The Journal of Social Policy Studies], 2014, vol. 12, No. 3, pp. 321—336.
16. Evlanova V., Al'bitskii V. Yu. «Fabrika angelov». *Meditinskaya gazeta*, 2006, No. 66. Available at: <http://www.nczd.ru/angelfact.htm> (accessed: 08.05.2015).
17. Foucault M. *Nuzhno zashchishchat' obshchestvo* [Il faut défendre la société]. St. Petersburg, Nauka, 2005, 312 p.
18. Haggard Howard W. *Ot znakharya do vracha. Istoriya nauki vrachevaniya* [From Medicine Man to Doctor. The Story of the Science of Healing]. Moscow, Tsentrpoligraf, 2012, 447 p.
19. Hárdi I. *Vrach, sestra, bol'noi. Psikhologiya raboty s bol'nymi* [Pszichológia a betegágygál: orvos, nővér és a beteg]. Budapest, Akadémiai kiadó, 1974, 286 p.

III. IN THE SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

Milovidov S. Participatory Capability of Transmedia Storytelling Abstract

The article analyzes some modern media communications and practice of user interaction where the «participatory discourse» appears, when the viewers can influence the process of creation of new films, series, and network projects. The users appropriate and transform different elements of the media content and collectively take part in creation of the «participatory discourse» as a form of social-productive relations which generate a special type of culture. This type bases on the concepts of «participatory culture» and «collective intelligence».

Key words

Transmedia storytelling, participatory culture, media studies, new media, computer network, hypertext, interactivity.

References

1. Virno P. *Grammatika mnozhestva: k analizu form sovremennoi zhizni* [Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013, 176 p.
2. Mannheim K. *Diagnoz nashego vremeni* [Diagnosis of our time: Wartime essays of a sociologist]. Moscow, Yurist Publ., 1994, 693 p.
3. Rheingold H. *Umnaya tolpa: novaya sotsial'naya revolyutsiya* [Smart Mobs: The Next Social Revolution]. Moscow, Fair-press Publ., 2006, 416 p.
4. Certau M. de. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat'* [L'Invention du quotidien, 1.: Arts de faire]. St. Petersburg, European University at St. Petersburg Press, 2013, 330 p.
5. Slyusarevskii N.N. *Subkul'tura kak ob'ekt issledovaniya, Sotsiologiya : teoriya, metody, marketing*, 2002, No. 3, pp. 117—127.
6. Sokolov K.B. Subkul'tury, etnosy i iskusstvo: kontseptsiya sotsiokul'turnoi stratifikatsii. *Vestnik Rossiiskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda*, 1997, No. 1, pp. 134—143.

7. Sokolova N.L. *Populyarnaya kul'tura v epokhu «novykh» media: sotsial'nyi analiz kul'turnykh praktik* [Doct. Diss.]. Samara, 2010, 354 p.
8. Toffler A. *Tret'ya volna* [The Third Wave]. Moscow, AST Publ., 2004, 781 p.
9. Florida R. *Kreativnyi klass: lyudi, kotorye menyayut budushchee* [The Rise of The Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life]. Moscow, Klassika-XXI vek Publ., 2007, 421 p.
10. Castells M. *The Rise of the Network Society*. Oxford, Blackwell Publ., 1996, p. 198.
11. Gosney J. *Beyond Reality : A Guide to Alternate Reality Games*. Boston, 2005, pp. 2—3.
12. Itzkoff D. *The Two Sides of «Star Trek»*. Available at: <http://www.nytimes.com/2009/05/10/weekinreview/10itzkoff.html> (accessed 01.08.2015).
13. Jenkins H. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Available at: <http://www.newmedialiteracies.org/wp-content/uploads/pdfs/NMLWhitePaper.pdf> (accessed 01.08.2015).
14. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, University Press, 2006, 308 p.
15. Levy P. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge, Mass., Perseus Books Publ., 1997, 312 p.
16. O'Reilly T., Batelle J. *Web Squared: Web 2.0 Five Years On*. Available at: <http://www.web2summit.com/web2009/public/schedule/detail/10194> (accessed 01.08.2015).
17. O'Reilly T. *What Is Web 2.0?* Available at: <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (accessed 01.08.2015).
18. Roszak T. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Berkeley, University of California Press, 1995, 310 p.

Kim Soo Jin Traditions of Korean Folk Performances in the Contemporary Monodrama

Abstract

The increasing interest to the one-actor theatre in Korea is caused by the existence of the pansori, a ballade performed by narrator to the accompaniment of a drum, in the Korean folk tradition. Nowadays, the Korean folk performance tradition is widely used by directors in contemporary monodramas. The article analyzes two performances: "The Byeoksok Fairy" (director – Sohn Jin chaek, actress – Kim Sung nuy) by Bae Sam Sik, a well-known Korean dramatist, which uses the traditions of the Korean folk performance madan nori; and the "Mother Courage and Her Children" (director – Nam In woo, actress – Yi Ja ram) by Bertolt Brecht, staged in the pansory style.

Key words

Monodrama, Korean theatre, pansory, madan no ri, Bertolt Brecht, Bae Sam Sik, traditional performances, one-actor theatre.

Bayakhunova L. Road to the Future and the Prolongation of Traditions: the 15th International Tchaikovsky Competition

Abstract

The 15th International Tchaikovsky Competition took place in the year of the Russian composer's 175th anniversary and

is remembered for an extremely high level of its contestants. Names of new stars illuminated the musical firmament. Undoubtedly, their future will henceforth be under the spotlight of art lovers from all over the world – so magnetic was the talent of the young performers, so intense were their mastery and charisma. The Competition is memorized for a lot of remarkable features, which are represented by the author of the article on the basis of her own impressions of this great musical festival.

Key words

Competition, P.I. Tchaikovsky, music, composer.

References

1. Ganbaatar A. Za god raboty v Buryatii ya stal bolee uverennym. *Inform Polis* (in Russ.). Available at: <http://infpol.ru/kartina-dnya/item/12897-ariunbaatar-ganbaatar-zagod-raboty-v-buryatii-ya-stal-bolee-uverennym.html> (accessed 12.08.2015).
2. Ivanova V. Denis Matsuev: «Muzyka — glavnyi terapevt vo vse vremena». *Novye Izvestiya*, 06.06.2015.
3. Ovchinnikov I. Pochemu skripachi na konkurse Chaikovskogo ostalis' bez zolota. *Rossiiskaya gazeta*, 03.07.2015.
4. Pospelov P. Konkurs Chaikovskogo zavershilsya. Grandiozniy po mashtabam i napryazheniyu, on pred'yavil na vykhode slozhnuyu konfiguratsiyu pobeditelei. *Vedomosti*, 06.07.2015.
5. Chishkovskaya E. Dzhordzh Li: Uchastvovat' v konkurse Chaikovskogo bylo moei mechtai s detstva. *Rossiiskaya gazeta*, 02.07.2015.

IV. HERITAGE

Netusova T. Clipping Presentation by S. Eisenstein as a Form of Self-Presentation in Amateur Photography of the Late 20th — Early 21st Century

Abstract

The amateur photography is a phenomenon spread almost over each sphere of the everyday life. Combining the results of the survey of Moscow citizens aged from 18 to 25 (total amount of the surveyed people is 265) and the data of several in-depth interviews with respondents of age from 45 to 52 (6 questionnaires), the author reveals some patterns and features of the generations' self-presentation through the amateur photographs. Applying the clipping principle of S. Eisenstein while analyzing the data, the author receives some peculiar results concerning the meanings of photographs in the end of 20th – beginning of 21st century as well as the main themes for the photographs of the two generations.

Key words

Amateur photography, clipping, S. Eisenstein, representation, sociology, sociological survey, semiotics, visual data, everyday culture.

References

1. Barthes R. *Camera lucida*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2011, 267 p.
2. Boitsova O.Yu. Struktura fotograficheskogo soobshcheniya (na primere lyubitel'skoi fotografii). *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy*, 2005, vol. 3, pp. 409—415.
3. *Fotografiya lyubitel'skaya i professional'naya*. Available at: <http://www.fotokomok.ru/fotografiya-lyubitelskaya-i-professionalnaya/> (accessed 03.04.2015).

4. Eizenshtein S.M. Montazh (1938). *Izbrannye proizvedeniya*, vol.2. Moscow, Iskuststvo Publ., 1964, pp. 156–188.

Ugleva N. The State Museum of Furniture

Abstract

The State Museum of Furniture was founded in Moscow in 1919. It was located in the mansion of V.O. Hirschman whose furniture collection initially formed the basis of this Museum. In the spring of 1920, the Museum moved to the Alexandrinsky Palace. The Museum's collection had constantly been enlarged and by 1927 numbered about 3,000 exhibits of the 15th—20th centuries. There were displayed some items received from Moscow and Moscow-area palaces, manor houses, and city apartments; in addition to metropolitan furniture workshops, there were presented, in a significant number, pieces of work of country craftsmen. Created in this way, the Museum of Furniture was a unique, first in the country special collection where the furniture took up the position of an object of art. In the spring of 1927, the Museum of Furniture was closed down.

Key words

The State Museum of Furniture, A.I. Batenin, art of furniture, the Alexandrinsky Palace, organization of a museum, Russian furniture, foreign furniture, artistic museum, exposition.

References

1. Batenin A. (ed.) *Gosudarstvennyi muzei mebeli* [The State Museum of Furniture. Catalogue]. Moscow, 1925, 112 p.
2. Zents E.M. *Istoriya odnoi kollektsii. Voprosy istorii* [Issues of History], 1968, No. 7, pp. 205—206.
3. *Leningradskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (LGALI)*, f. 36, op. 2, d. 3, l. 61—85.
4. Novikova E.B. *Inter'er obshchestvennykh zdani: khudozhestvennye problemy*. Moscow, 1984, 272 p.
5. *Otdel pis'mennykh istochnikov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [State Historical Museum — Archives], f. 54, d. 23, l. 290.
6. *Otdel pis'mennykh istochnikov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [State Historical Museum — Archives], f. 54, d. 236.
7. *Otdel pis'mennykh istochnikov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [State Historical Museum — Archives], f. 54, d. 519.
8. *Otdel pis'mennykh istochnikov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [State Historical Museum — Archives]. f. 54, d. 804.

Gaganova M. The Trinity Lavra of St. Sergius in the Context of the «Museum» Perception of the Pre-Revolutionary Russia

Abstract

The article is devoted to the poorly explored question – the Trinity Lavra of St. Sergius as an object of culture in the pre-revolutionary period in the context of the problem of interrelation between the Church and society. The author compiles and analyses the examples of museum approaches to the interpretation and using of the Trinity Lavra of St. Sergius' historical and artistic heritage, which builds the image of a National museum.

Key words

Trinity Lavra of St. Sergius, Church and society, National museum, cultural heritage.

References

1. A.N.O. *Novye sooruzheniya v Troitse-Sergievoi Lavre. Russkii arkhiv* [Russian Archive], 1897, No. 8, pp. 610—614.
2. Georgievskii V.T. *Drevnerusskoe shit'e v riznitse Troitse-Sergievoi Lavry. Svetil'nik*, 1914, No. 11—12, pp. 3—26.
3. *Gefsimanskii skit i peshchery pri nem. Sergiev Posad*, 1899, 177 p.
4. Golubinskii E.E. *Prepodobnyi Sergii Radonezhskii i sozdannaya im Troitskaya Lavra*. Moscow, 1909, 423 p.
5. Gorskii A.V. *Istoricheskoe opisanie Svyato-Troitskoi Sergievoi Lavry*. Moscow, 1842, 160 p.
6. Gautier T. *Puteshestvie v Rossiyu* [Voyage en Russie]. Moscow, 1988, 398 p.
7. *Drevnosti Rossiiskogo gosudarstva*, vol. I. Moscow, 1849, 218 p.
8. *Drevnosti Rossiiskogo gosudarstva*, vol. III. Moscow, 1853, 187 p.
9. *Drevnosti. Trudy Komissii po sokhraneniyu drevnikh pamyatnikov Imperatorskogo Moskovskogo arheologicheskogo obshchestva*, vol. III. Moscow, 1909, 482 p.
10. Zaritskaya O.I. *Riznitsa Troitse-Sergievoi lavry v XVIII — pervoi polovine XIX veka kak kompleks istoriko-khudozhestvennogo naslediya. Troitse-Sergieva lavra v istorii, kul'ture i dukhovnoi zhizni Rossii: materialy II Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Trinity-Sergius Lavra in the history, culture and spiritual life of Russia, 2nd Int.Conf.Proc.]. Sergiev Posad, 2000, pp. 449—461.
11. Ivanchin-Pisarev N. *Den' v Troitskoi Lavre*. Moscow, 1840, 104 p.
12. Ikonnikov V.S. *Opyt russkoi istoriografii*, vol. I. Kiev, 1892, p. 1386.
13. Kaulen M.E. *Muzeefikatsiya istoriko-kul'turnogo naslediya Rossii*. Moscow, 2012. — 432 p.
14. *Knyaz' I.M. Dolgorukov. Povest' o rozhdenii moem, proiskhozhdenii i vsei zhizni*, vol. 1. St. Petersburg, Nauka, 2004, 816 p.
15. Kaulen M.E. (ed.). *Muzeinoe delo Rossii*. Moscow, 2010, 673 p.
16. Murav'ev A.N. *Puteshestvie po svyatyim mestam russkim*. Moscow, 1836, 163 p.
17. *Putevoditel' po Svyato-Troitskoi Sergievoi Lavre*. Moscow, 1895, 66 p.
18. *Putevoditel' po Troitse-Sergievoi Lavre*. Moscow, 1863, 87 p.
19. *Riznitsa Svyato-Troitskoi Sergievoi lavry*, vol. I. Sergiev Posad, 2014, 328 p.
20. Snegirev I.M. *Putevoditel' iz Moskvy v Troitse-Sergievu Lavru*. Moscow, 1856, 120 p.
21. Snegirev I.M. *Russkaya starina v pamyatnikakh tserkovnogo i grazhdanskogo zodchestva*. Moscow, 1852, pp. 173—190.
22. *Sputnik bogomol'tsa pri obozrenii svyatyn' i dostopamyatnostei Svyato-Troitskoi Lavry*. Moscow, 1883, 31 p.
23. *Sputnik ekskursanta. Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra*. No. 6. Moscow, 1914, 107 p.
24. *Troitskii sobor, tserkov' prepodobnogo Nikona i keliya prepodobnogo Sergiya v Troitse-Sergievoi Lavre*. Moscow, 1854, 16 p.
25. *Trudy Komissii po organizatsii ekskursii dlya uchashchikh i uchashchikh srednikh uchebnykh zavedenii Moskovskogo okruga*. Moscow, 1911, 226 p.

26. Filimonov K.A. Chugunnye memorial'nye doski v pamyat' ob osade Troitse-Sergievoi lavry v 1608—1610 godakh: sozдание, otkrytie i pervonachal'noe razmeshchenie. *Troitse-Sergieva lavra v istorii, kul'ture i dukhovnoi zhizni Rossii : materialy VIII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Trinity-Sergius Lavra in the history, culture and spiritual life of Russia, 8th Int.Conf.Proc.]. Sergiev Posad, 2013, pp. 157—162.
27. Florenskii P.A. Troitse-Sergieva Lavra i Rossiya, *Troitse-Sergieva Lavra*. Sergiev Posad, 1919, pp. 3—39.
28. *Ekskursii 1913 g. v Troitse-Sergievu Lavru i Kolomenskoe*. Moscow, 1913, 60 p.

V. NAMES. PORTRAITS

Troitsky S., Troitskaya A. Letters from Nadezhda Woytinskaya-Levidova to Wladimir Woytinsky

Abstract

The article reviews Nadezhda Woytinskaya's manuscript letters to her brother Wladimir Woytinsky. Nadezhda Woytinskaya was an artist, translator and writer. Wladimir Woytinsky was a revolutionist, economist and specialist in statistics. In the letters, the Woytinskies family members are mentioned and some important for them events that happened in the period of writing (from 1911 to 1917) are described. The stylistics and the content of these letters are typical for Russian intelligentsia's epistolary heritage, yet sometimes the problems specific for everyday life of a Jewish family in the pre-revolutionary Russia are brought up there.

Key words

Russian intelligentsia, Nadezhda Woytinskaya, Wladimir Woytinsky, letters, Savely Woytinsky, private life, pre-revolutionary period.

References

1. Woytinsky W.S. Gornshtein A. Ya. *Evrei v Irkutske*. Irkutsk, 1915. 342 p.
2. Woytinsky W.S. *Mir v tsifrakh*. Berlin, 1924—1925.
3. *Katalog vystavki kartin i skul'ptury khudozhnikov-evreev*. Moscow, Evreiskoe obshchestvo pooshchreniya khudozhnikov, 1917, 16 p.
4. Lapshin V.P. *Khudozhestvennaya zhizn' Moskvy i Petrograda v 1917 godu*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1983, 495 p.
5. Maidachevsky D.Ya. Istoriya odnogo issledovatel'skogo proekta: W.S. Woytinsky, Irkutsk, 1915—1917. *Istoriiko-ekonomicheskie issledovaniya* [Scientific Journal of Economic History & History of Economics], 2008, vol. 9, No. 2, pp. 61—84.
6. Maidachevsky D.Ya. Sibirskie «universitety» W.S. Woytinskogo. *EKO* [ECO], 2010, No. 11, pp. 167—178.
7. Mel'nikov V.L. Neizvestnye dokumenty Nadezhdy Savel'evny Woytinskoi (1886—1965). *Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Roerichovskoe nasledie», vol. VI: 150 let shkole vydayushchegosya peterburgskogo pedagoga-prosvetatelya K.I. Maya; Problemy sokhraneniya kul'turnogo naslediya v chrezvychaynykh situatsiyakh*. St. Petersburg, Roerich Centre of the St. Petersburg State University Publ., 2008, pp. 397—402.
8. Nenarokov A. Ekonomicheskie vzglyady V.S. Voitinskogo [Voitinski's Economic Opinions], *Rossiya-XXI* [Russia XXI]. 2005, No. 6, pp. 160—177.

9. Troitsky S.A., Troitskaya A.A. Drevnerusskoe iskusstvo v tvorchestve N.S. Voitinskoy i S.I. Baudouin de Courtenay [The Old Russian art in the creative work of N.S. Voitinskaya and S.I. Baudouin de Courtenay]. *Veche: zhurnal russkoi filosofii i kul'tury* [VECHE - the magazine on Russian philosophy and culture], 2013, vol. 25, pp. 205—217.
10. Chernyavskii G.I. Woytinsky i ego vremya. *Woytinsky W.S. 1917. God pobed i porazhenii* [Woytinsky W.S. The 1917 — Year of Victories and Defeats]. Moscow, 1999, pp. 3—19.
11. Brecher J., Costello T., Smith B. Looking Backward: International Labor's Forgotten Plan to Fight the Great Depression. *New Labor Forum*, 2010, vol. 19, No. 1, pp.40—43.
12. Heneman Jr., Herbert G. Measurement of Secondary Unemployment: An Evaluation of Woytinsky's Methods. *Industrial and Labor Relations Review*. 1950, Jul., vol. 3, No. 4, pp. 567—574.
13. Woytinsky Emma S. (ed.). *So Much Alive : The Life and Work of W.S. Woytinsky*. New York, 1962, 272 p.
14. The Woytinsky Collection. *The Canadian Journal of Economics and Political Science*, 1966, vol. 32, No. 4, p. 525.
15. Wladimir Woytinsky, 1885—1960. *Social Service Review*, 1961, vol. 35, No. 1, p. 82.
16. Woytinsky W. *Economic Perspectives. 1942—47*. Washington, DC, 1942, 58 p.
17. Woytinsky W. *Employment and Wages in the United States*. New York, 1953 (1976), 772 p.
18. Woytinsky W. *India. The Awakening Giant*. New York, 1957, 201 p.
19. Woytinsky W. *Lessons of the Recessions*. Washington, DC, 1959 (NY, 1980), 102 p.
20. Woytinsky W. *Principles of Cost Estimates in Unemployment Insurance*. Washington, DC, 1948, 174 p.
21. Woytinsky W. *Stormy passage. A Personal History Through Two Russian Revolutions to Democracy and Freedom : 1905—1960*. New York, The Vanguard Press Inc., 1961, 535 p.
22. Woytinsky W. *The Labor Supply in the United States*. Washington, DC, 1942, 131 p.
23. Woytinsky W. *The Prosperity Issue in the 1960 Election*. Washington, DC, 1960, 36 p.
24. Woytinsky W. *Three Aspects of Labor Dynamics*. Washington, DC, 1942 (1974), 249 p.
25. Woytinsky W. *World Commerce and Governments*. New York, 1955, 907 p.
26. Woytinsky W. *World Population and Production*. New York, 1953, 1268 p.

Grushevskaya N. Creative Methods of A. Golovin and His Similarity to the Activities of the "Union of Russian Artists"

Abstract

The article considers and analyses creative principles, methods of depiction, and world outlooks of A. Golovin, that influenced his art. Connection and similarity between the views of the artist on the process of painting and the views of masters of the association "Union of Russian Artists" are traced. The causes of this similarity are discovered — they are in their common artistic schooling. The role of color in Golovin's works is accentuated.

Key words

Technique of painting, oil painting, creative principles, an artist, succession, Golovin, the Union of Russian Artists, Moscow school of painting, art.

References

1. Golovin A.Ya. *Vstrechi i vpechatleniya. Pis'ma. Vospominaniya o Golovine*. Leningrad, Moscow, 1960, 392 p.
2. Gofman I.M. *Aleksandr Golovin*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1981. — 192 p.
3. Kogan D.Z. *Golovin*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, 72 p.
4. Lapshin V.P. *Soyuz russkikh khudozhnikov*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974, 424 p.
5. Levitan I.I. *Pis'ma, dokumenty, vospominaniya*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956, 336 p.
6. Pozharskaya M.N. *Aleksandr Golovin. Put' khudozhnika. Khudozhnik i vremya*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990, 264 p.

VI. CHAIR

Shlykova O. Sociocultural Environment of the Internet: New Values and Communicative Meanings

Abstract

The article discusses the phenomenon of the Internet, the dynamics of its development, and the features of cultural policy in the context of information society. A certain part of the article is dedicated to the programs of informatization and internetization of our country, programs of removal of the digital divide and providing the country with the Internet access to its cultural heritage. The author presents the results of the information readiness monitoring of several regions of Russia, the results help to reveal the threats concerned with the globalization and with the implementation of information and communication technologies as well as to open the prospects and trends for future development of the Electronic Russia and the culture of «new opportunities». The article's publications review covers more than 50 sources. There are monographs, textbooks, dissertation abstracts, which allows to see who and how explores the new reality.

Key words

The Internet as a new value, sociocultural environment of the Internet, internetization, cultural heritage preservation.

References

Educational materials

1. Antopol'skii A.B., Shlykova O.V. *Informatsionnye resursy Rossii: Part. 1. Informatsionnye resursy innovatsionnogo razvitiya* [Information resources of Russia: part. 1. Information resources for innovative development]. Moscow, IPKIR-MGUKI, 2006, 270 p.
2. Baikov I.D., Predtechenskii A.G. *Internet: pervye shagi v Rossii* [Internet: the first steps in Russia]. St. Petersburg, AOZT Izd-vo Bukovskogo Publ., 1996, 156 p.
3. *Vvedenie v mul'timedia: ucheb. posobie* [Introduction to the Multimedia]. Moscow, 1997, 105 p.
4. Gilster P. *Navigator Internet. Putevoditel' dlya cheloveka s komp'yuterom i modemom* [The Internet Navigator: The Essential Guide to Network Exploration for the Individual Dial-Up User]. Moscow, Dzhon Uaili end Saiz Publ., 1995, 735 p.
5. *Internet-resursy i uslugi v sotsiokul'turnoi sfere* [Online resources and services in the sociocultural sphere]. Moscow, MGUKI Publ., 2000, 103 p.
6. Shlykova O.V. (ed.) *Kafedra mul'timediinykh tekhnologii i informatsionnykh sistem: priority i tochki rosta* [Department of multimedia technology and information systems: priorities and points of growth]. Moscow, MGUKI Publ., 2008, 320 p.

7. Kirillova N.B. *Mediakul'tura: teoriya, istoriya, praktika: ucheb. posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedenii gumanitarnykh spetsial'nostei* [Media Culture: Theory, History, Practice]. Moscow, Kul'tura, Akad. Proekt Publ., 2008, 494 p.
8. Krol Ed. *Vse ob Internet. Rukovodstvo i katalog* [The Whole Internet: User's Guide & Catalog.]. Kiev, Torgovo-izdatel'skoe byuro BHV Publ., 1995, 552 p.
9. Chugunov A.V. *Sotsiologiya Interneta: metodika i praktika issledovaniy internet-auditorii: ucheb. posobie* [Sociology of the Internet: Methodology and Practice Research of the Internet audience]. St. Petersburg, Fak. filologii i iskusstv SPbGU Publ., 2007, 130 p.
10. Shlykova O.V. *Kul'tura mul'timedia: ucheb. posobie dlya studentov* [Multimedia culture]. Moscow, FAIR-PRESS Publ., 2004, 415 p.
11. Shraiberg Ya.L., Goncharov M.V., Shlykova O.V. *Internet-resursy i uslugi dlya bibliotek: ucheb.-sprav. posobie dlya bibliotek* [Online resources and services for libraries]. *S komp'yuterom na «ty»: sprav. posobie dlya bibliotek po inf. tekhnologiyam i Internet* [With the computer on «you»: a Handbook for Libraries on Information Technology and the Internet]. Moscow, Libereya Publ., Ed. 6, 2001, 72 p. ; Ed. 7, 2001, 103 p.

Scientific literature

12. Antopol'skii A.B., Gorushkina S.N., Shlykova O.V. *Sostoyaniye elektronnoi kul'tury v otdel'nykh regionakh Rossii: itogi kompleksnogo issledovaniya, provedennogo v 2010 godu* [Status of electronic culture in some regions of Russia: results of complex research, conducted in 2010]. *Spravochnik rukovoditelya uchrezhdenii kul'tury* [Handbook of the Cultural Institution Manager], 2011, No. 5, pp. 6—18.
13. Galkin D.V. *Sovremennyye issledovaniya tsifrovoy kul'tury* [Current research of digital culture]. *Gumanitarnaya informatika* [Humanitarian Informatics], Ed. 1. Tomsk, Izd-vo Tomskogo un-ta Publ., 2004, pp. 40—49.
14. Zaitsev V.S., Shlykova O.V. *Fal'sifikatsii vo Vsemirnoi Seti: vyzovy digitalizatsii i kul'turnye realii. Bibliotechnoe delo—2015. Dokumentno-informatsionnye kommunikatsii i biblioteki v prostranstve kul'tury, obrazovaniya, nauki: Skvortsovskie chteniya: mat. XX mezhdunar. nauch. konf.* [Librarianship—2015. Documents and Information Communications and Libraries in the Space of Culture, Education, Science, Proc. 20th Int. Sci. Conf. Scvortsov's Readings], Part. 3. Moscow, MGUKI Publ., 2015, pp. 41—44.
15. Kuz'min E.I., Parshakova A.V. (Ed.) *Internet i sotsiokul'turnye transformatsii v informatsionnom obshchestve: sb. materialov mezhdunar. konf.* [Internet and Socio-cultural Transformation in the Information Society, Proc. Int. Conf.]. Moscow, MTsBS Publ., 2014, 320 p.
16. Nechaev V.D. (ed.) *Internet v Rossii: osnovy, tekhnologii razvitiya, sotsial'no-gumanitarnye efekty: analiticheskii otchet* [Internet in Russia: Framework, Development Technologies and Social Effects]. Moscow, MGGU im. M.A. Sholokhova Publ., 2012, 38 p. (in Eng.). Available at: http://mggu-sh.ru/sites/default/files/russia_2012.pdf (accessed: 23.07.2015).
17. Kuibyshev L.A., Brakker N.V. *Informatsionnoe obshchestvo, kul'tura, obrazovanie: 10 let ezhegodnoi mezhdunarodnoi konferentsii «EVA Moskva»*. Moscow, Tsentrik PIK Publ., 2007, 655 p.

18. Kapterev A.I. *Informatizatsiya sotsiokul'turnogo prostranstva*. Moscow, GrandFair-Press Publ., 2004, 512 p.
19. Castells M. *Informatsionnaya epokha: Ekonomika, obshchestvo i kul'tura* [The Information Age: Economy, Society and Culture]. Moscow, GUVShE Publ., 2000, 606 p.
20. Kolin K.K., Ursul A.D. *Informatsiya i kul'tura. Vvedenie v informatsionnyu kul'turologiyu* [Information and Culture. Introduction to information cultural studies]. Moscow, Strategicheskie priority Publ., 2015, 300 p.
21. McLuhan M. *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media The Extensions of Man]. Moscow-Zhukovskii, Kanon-Press-Ts Publ., Kuchkovo pole Publ., 2003, 463 p.
22. Lebedev A.V. (ed.) *Muzei budushchego: Informatsionnyi menedzhment* [Museum of the Future: Information Management]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001, 315 p.
23. Nolden M. *Vash pervyi vykhod v Internet* [Your First Access to the Internet]. St. Petersburg, IKS Publ., 1996, 240 p. (Russian transl.)
24. Borisov N.V., Chugunov A.V. (ed.) *Obshchestvennye transformatsii i kiberprostranstvo: mezhdistsiplinarnye issledovaniya : sb. nauch. st.* [Social transformation and cyberspace: Interdisciplinary Studies]. St. Petersburg, Fakultet filologii i iskusstva SPbGU Publ., 2009, 272 p.
25. Osnovy kul'turnoi politiki: projekt. *Strategicheskie priority* [Strategic Priorities], No. 2, 2014, C. 140—155.
26. Skorodumova O.B. *Antropologicheskie riski informatsionnogo obshchestva* [Anthropological risks of the information society]. Available at: <http://filos-club.ru/autor/skorodumova/pubskor1> (accessed: 23.07.2015).
27. *Strategiya razvitiya informatsionnogo obshchestva v Rossiiskoi Federatsii* [Strategy for Information Society Development in the Russian Federation], Febr. 7th, 2008, No. Pr-212. Available at: http://www.govweb.ru/i/norm/info_strateg.pdf (accessed: 23.07.2015).
28. Kuz'min E.I., Murovana T.A. (Ed.) *Sokhranenie elektron-nogo kontenta v Rossii i za rubezhom : sb. mat. vseros. konf.* [Preservation of electronic content in Russia and abroad, Proc. Int. Conf.]. Moscow, MTsBS Publ., 2013, 152 c.
29. Hahn H. *Zheltye stranitsy Internet i World Wide Web (Mezhdunarodnye stranitsy)* [The Internet Yellow Pages]. St. Petersburg, Piter Publ., 2007, 808 p. (Russian transl.)
30. Khrapov S.A. *Informatizatsiya sotsiokul'turnoi real'nosti i obshchestvennogo soznaniya postsovetsoi Rossii* [Information sociocultural reality and public consciousness of Post-Soviet Russia]. Available at: http://rgsu.net/netcat_files/827/1109/Hrapov_Sergey_Alexandrovich.pdf (accessed: 23.07.2015).
31. *Chelovek, kul'tura i obshchestvo v kontekste globalizatsii sovremennogo mira: mat. III mezhdunar. nauch. konf. Ed. 3: Elektronnaya kul'tura i novye gumanitarnye tekhnologii XX veka*. Moscow, 2005, pp. 236—240.
32. Shlykova O.V. *Kul'turnaya politika v informatsionnom obshchestve: federal'nye zakony, regional'nye realii. Nauka. Kul'tura. Obshchestvo* [Science, Culture, Society], 2015, No. 2, pp. 147—157.
33. Shlykova O.V. *Vliyanie informatsionno-kommunikatsionnykh tekhnologii na sotsiokul'turnuyu sredu regiona (po materialam issledovaniya)* [Information and Communication Technologie's Influence into the Socio-Cultural Environ-ment of the Region (According to Sociological Research)]. *Vestnik MGUKI* [The bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2014, No. 2, C. 181—188.
34. Shlykova O.V. *Mul'timediinaya kul'tura molodezhi: smysly, simvoly i kody. Connect-Universum—2012: sb. mat. IV mezhdunar. nauch.-prakt. internet-konf. [Connect-Universum—2012: 4th Int. Internet-conf. Proc.]*. Tomsk, Tomskii gos. universitet Publ., 2012, pp. 120—123.
35. Shlykova O.V. *Elektronnaya kul'tura: fenomen veka. Kul'tura: Upravlenie, ekonomika, pravo* [Culture: management, economy, law], 2007, No. 3, pp. 19—20.
36. *Elektronnaya kul'tura: Fenomen neoprosvetitel'stva : mat. vseros. mezhdistsip. semin.* [E-culture <...> All-russian sem. Proc.]. Moscow, MGUKI Publ., 2010, 228 p.
37. Yastrebtseva E.N. *Pyat' vecherov. Besedy o telekommunikatsionnykh obrazovatel'nykh projektakh* [5 evenings. Conversations about telecommunications education projects]. Moscow, Yunpress Publ., 1998, 215 p.
38. *FAQ. Voprosy i otvety: Elektronnaya pochta v Rossii, SNG i stranakh Baltii* [FAQ. Questions and Answers about e-mail in Russia, CIS and Baltia]. Moscow, Sovet po mezhdunarodnym issledovaniyam i nauchnym obmenam Publ., 1997, 32 p.
39. Gere C. *Digital Culture*. London, Reaction books Publ., 2006, 240 p.
40. Grafton. A Future reading. *New Yorker*, 2007, Vol. 83, No. 34, 5 Nov, P. 50—54.
41. Veltman K. *A Grid for Culture*. Available at: <http://tnc2003.terena.org/programme/papers/pp1.pdf> (accessed: 23.07.2015).
42. *EVA 2015 St. Petersburg. Electronic Imaging and the Visual Arts: International conference*, 24—25 June, 2015, 208 p. Available at: <http://evaspb.ifmo.ru/sites/default/files/doc/Conference%20Proceedings%20EVA%202015.pdf> (accessed: 23.07.2015).
43. Toffler A., Toffler H. *War and Antiwar Survival at the Dawn of the 21-st Century*. New York, 1994.

Dissertations' Abstracts

44. Varelis A.M. *Poznavatel'nyi potentsial kommunikativnoi kul'tury (na primere Internet-prostranstva vuza kul'tury i iskusstv): avtoref. diss. ... kand. kul'turologii* [The Cognitive Potential of the Communicative Culture <...> Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, MGUKI, 2008, 26 p.
45. Golovin A.Yu. *Kul'turnye orientatsii rossiiskikh Internet-pol'zovatelei: sushchnost' i spetsifika : avtoref. diss. ... kand. kul'turologii* [The cultural Orientation of Russian Internet Users <...> Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, MGUKI, 2011, 23 p.
46. Delitsyn L.L. *Nauchnye osnovy razrabotki i primeneniya kolichestvennykh modelei rasprostraneniya novykh informatsionnykh tekhnologii: avtoref. diss. ... dokt. tekhn. nauk* [The Scientific Basis for the Development and Application of Quantitative Models of the Spread of New Information Technologies, Doct. Diss. Abstr.]. Moscow, MGUKI, 2015, 36 p.
47. Dorokhina S.V. *Internet-rukovodstvo chteniem molodezhi kak sredstvo razvitiya i podderzhki chteniya v informatsionnom obshchestve : avtoref. diss. ... kand. ped. nauk* [Online manual for Young-Adult's reading, Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, MGUKI, 2014, 22 p.
48. Eliner I.G. *Razvitie mul'timediinnoi kul'tury v informatsionnom obshchestve : avtoref. diss. ... dokt. kul'turologii* [De-

velopment of the Media-culture in the Information Society, Doct. Diss. Abstr.]. St. Petersburg: SPbGUKI, 2010, 34 p.

49. Lavrov A.A. *Informatsionnaya sistema komp'yuternogo modelirovaniya massovykh stsen : avtoref. diss. ... kand. tekhn. nauk* [Information System of Computer Modeling of Mass Scenes, Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, MGUKI, 2011, 20 p.

50. Letov E.V. *Setevaya identichnost' v kontekste kul'turnykh protsessov informatsionnogo obshchestva : avtoref. diss. ... kand. kul'turologii* [The Network Identity in the Context of the Cultural Processes of the Information Society, Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, MGUKI, 2014, 22 p.

51. Klinkova D.A. *Diskursivnoe prostranstvo informatsionnogo obshchestva i sotsial'naya legitimizatsiya : avtoref. diss. ... kand. filos. nauk* [Discursive space of the information society and social legitimization, Cand. Diss. Abstr.]. Tver', TGTU, 2015, 24 c.

52. Morozova I.S. *Krizis otvetstvennosti v kontekste razvitiya kul'tury informatsionnogo obshchestva : avtoref. diss. ... kand. filos. nauk* [Crisis of Responsibility in the Context of Cultural Development of the Information Society, Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, ANO VPO «Moskovskii gumanitarnyi universitet», 2015, 22 p.

53. Taran V.V. *Kul'turologicheskii analiz Internet-televideniya v kontekste razvitiya IKT : avtoref. diss. ... kand. kul'turologii* [Cultural analysis of Internet television in the context of ICT development, Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, RANEPa, 2015, 31 p.

54. Usanova D.O. *Virtual'naya kul'tura: Kontseptualizatsiya fenomena i reprezentatsii v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve : avtoref. diss. ... kand. kul'turologii* [Virtual Culture: the Conceptualization of the Phenomenon and Representation in Today's Socio-cultural Environment, Cand. Diss. Abstr.]. Chelyabinsk, 2014, 25 p.

Krasilnikova M., Sevastyanova S. The Issue of Modern Approaches to the Definition of "Culture"

Abstract

The article provides an overview of current approaches to the definition of "culture" in accordance with their systematization proposed by the historian and cultural theorist L.E. Kertman. They are the philosophical, anthropological, and sociological approaches. The authors consider the systematic approach to the definition of the phenomenon of culture, proposed by M.S. Kagan, the most perspective and set out their vision of culture systemic interpretation based on the dialogue theory, initiated by the works of M.M. Bakhtin, and on the concept of culture developed by A.A. Pelipenko and I.G. Yakovenko.

Key words

Culture, methodological basis of interpretation, nature, society, people, system, dialogue, meaning, systematic approach.

References

1. Arnol'dov A.I. Nauka o kul'ture: sovremennye kollizii. *Vestn. Moskovskogo gos. un-ta kul'tury i iskusstv* [The bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. Moscow, 2006, No 3, part 1, pp 10—15
2. Bakhtin M.M. *K metodologii gumanitarnykh nauk. Chelovek v mire slova* [The man in the World of Words]. Moscow, Izd-vo Ros. otkrytogo un-ta Publ., 1995, 141 p.
3. Belik A.A. *Kul'turologiya: antropologicheskie teorii kul'tur: ucheb. posobie* [Culturology: anthropological theory of culture]. Moscow, 1999, 241 p.

4. Bibler V.S. *Ot naukoucheniya — k logike kul'tury: dva filos. vvedeniya v dvadtsat' pervyi vek*. Moscow, Politizdat Publ., 1990, 413 p.

5. Bulaeva D.V. Problema tsennosti kul'tury na rubezhe XX—XXI vv.: filos. Osmyslenie [The problem of valuing culture at the turn of the 20th and 21st centuries: Philosophical understanding]. *Vestn. Chelyabinskoi gos. akad. kul'tury i iskusstva* [Vestnik of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], 2011, No 2 (26), pp. 66—69.

6. Gurevich P.S. *Kul'turologiya* [Culturology]. Moscow, Yuniti Publ., 2008, 327 p.

7. Esayan E.A. *Ponimanie kul'tury kak deyatel'nosti v sovetskoi kul'turologii 60—80-kh gg. XX v. (iz istorii otechestvennoi kul'turologii)*, avtoref. Diss. kand. kul'turologii [Understanding of the Culture as Activity in the Soviet Cultural Studies <...> Cand. Diss. Abstr.]. Moscow, 2006, 29 p.

8. Kagan M.S. *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture]. St. Petersburg, 1996, 415 p.

9. Karmin A.S. *Osnovy kul'turologii: morfologiya kul'tury* [Fundamentals of Cultural Studies: the Morphology of Culture]. St. Petersburg, izd-vo Lan' Publ., 1997, 512 p.

10. Kondakov I.V. Samosoznanie kul'tury na rubezhe ty-syacheletii. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and Modernity], 2001, No 4, pp. 138—148.

11. Kotlyarova V.V. Predposylki stanovleniya aksiologicheskoi paradigmy issledovaniya kul'tury v zapadnoevropeiskoi filosofskoi traditsii. *Ekonomicheskie i gumanitarnye issledovaniya regionov* [Regional Economic and Humanitarian Researches], 2011, No 2, pp. 15—23.

12. Kreber A.L., Klakkhon K. (ed.) *Kul'tura: kriticheskii obzor ponyatii i opredelenii* [Culture: a critical review of concepts and definitions]. *Kul'turologiya : daidzhest. RAN. INION* [Digest on Culturology by Institute of Scientific Information for Social Sciences], 2000, No 1, pp. 105—183.

13. Kuzevanova A.L. Ponyatie "kul'tura": traditsii ponimaniya i kontseptual'nyi vybor [The concept of "Culture": the Tradition of Understanding and Conceptual Choices]. *Izv. Ros. gos. ped. un-ta im. A.I. Gertsena* ["IZVESTIA: Herzen University Journal of Humanities and Sciences"], 2008, No 56, pp. 192—197.

14. Kogan L.N. (ed.) *Kul'turnaya deyatel'nost': Opyt sotsiologicheskogo issledovaniya* [Cultural activities: the Experience of Sociological Research]. Moscow, Nauka Publ., 1981, 236 p.

15. Lektorskii V.A. Deyatel'nostnyi podkhod: krizis ili vozrozhdenie. *Nauka glazami gumanitariya*. Moscow, 2005, pp. 327—344.

16. Lu'e S.V. *Istoricheskaya etnologiya* [Historical ethnology]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 1997, 446 p.

17. Markaryan E. Sistemnoe issledovanie chelovecheskoi deyatel'nosti. *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1972, No 10, pp. 77—86.

18. Markaryan E. *Teoriya kul'tury i sovremennaya nauka: (Logiko-metodol. analiz)* [The theory of culture and modern science]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, 284 p.

19. Mezhuiev V.M. *Ideya kul'tury : ocherki po filosofii kul'tury* [The idea of Culture: Essays on the Philosophy of Culture]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2006, 407 p.

20. Mezhuiev V.M. *Kul'tura i istoriya: (Problemy kul'tury v filos.-ist. teorii marksizma)* [Culture and History]. Moscow, Politizdat Publ., 1977, 199 p.

21. Mezhuiev V.M. Predmet teorii i kul'tury. *Problemy teorii kul'tury* [Problems of the theory of culture]. Moscow, 1977, pp. 34—45.
22. Murav'ev Yu. Problemy kul'tury v sovetskom teoreticheskom soznanii. *Nauchno-prosvetitel'skii zhurnal Skepsis* [Skepsis – magazine of science and social criticism]. Available at: http://scepsis.net/library/id_2393.html (accessed 16.04.2015).
23. Nikolaev V. Antropologiya Al'freda Krebera: osnovnye shtrikhi [Anthropology of Alfred Kroeber: main strokes]. *Kroeber A.L. Izbrannoe: priroda kul'tury* [Selected works: the Nature of the Culture by Kroeber A.L.]. Moscow, Ros. polit. entsikl. (ROSSPEN) Publ., 2004, pp. 929—976.
24. Pelipenko A.A., Yakovenko I.G. *Kul'tura kak sistema* [Culture as a System]. Moscow, Yazyki rus. kul'tury Publ., 1998, 271 p.
25. Pivovarov D.V. Problemy sinteza osnovnykh definitsii kul'tury [The Problem of Synthesizing the Main Definitions of Culture]. *Vestn. Ros. filos. obshchestva* [Bulletin of the Russian Philosophical Society], 2009, No 1, pp. 157—161.
26. Potemkina A.R. Sub'ekty kul'tury i ob'ekty v kul'ture. *Analitika kul'turologii: elektronnoe nauchnoe izdanie* [Analytics of Culturology]. Available at: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/658-subjects-and-objects-of-culture-in-culture.html> (accessed 21.05.2015).
27. Prigogine I. Pereotkrytie vremeni. *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1989, No 8, pp. 3—19.
28. Prigogine I., Stengers I., *Poryadok iz khaosa: novyi dialog cheloveka s prirodou* [Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature]. Moscow, Progress Publ., 1986, 431 p.
29. Saringulyan K.S. *Kul'tura i regul'yatsiya deyatelnosti* [Culture and Activities' Regulation]. Erevan, 1986, 156 p.
30. Chernosvitov P. Chelovek i kul'tura: kto kem pravit? [Man and Culture: Who Rules Whom?] *Kul'turologicheskii zhurnal: elektronnoe periodicheskoe retsenziruemoe nauchnoe izdanie* [Journal of Cultural Research], 2014, No 3 (17). (In Russ.) Available at: http://www.cr-journal.ru/files/file/10_2014_19_36_45_1412869005.pdf (accessed 29.06.2015).
31. Shendrik A.I. *Teoriya kul'tury: ucheb. posobie dlya studentov vuzov po distsipline "Kul'turologiya"* [Theory of Culture]. Moscow, YuNITI Publ., 2002, 519 p.

VII. ORBIS LITTERARUM

Kolysheva E. M.A. Bulgakov's Novel «The Master and Margarita»: Publishing and Textual Problems

Abstract

This article is devoted to the textual problems and the history of creation of M.A. Bulgakov's novel «The Master and Margarita» (based on M.A. Bulgakov's archive). The main aim of this article is to prove the principles of determination of the novel's basic text and to illustrate the importance of publishing the manuscript drafts of the novel. On the basis of textual, historical, and biographic researches, the author introduces all the manuscript drafts and the basic text of «The Master and Margarita» (M.A. Bulgakov. *The Master and Margarita. Complete Collection of the Manuscript Drafts. The Basic Text: 2 vol.*, Moscow, the Pashkov House Publ., 2014).

Key words

Textual criticism, basic text, edition, history of creation, manuscript drafts, the author's last creative will.

References

1. Bulgakov M.A. *"Moi bednyi, bednyi master...": polnoe sobranie redaktsii i variantov romana "Master i Margarita"* ["My poor, poor Master..."; the complete set of editions and versions of "The Master and Margarita" novel]. Moscow, Vagrius Publ., 2006, 1006 p.
2. Ermolinskii S.A. *O vremeni, o Bulgakove i o sebe* [About time, about M. Bulgakov and about myself]. Moscow, Agraf Publ., 2002, 448 p.

Panova A. "To know, to know..."

Abstract

Review of the book M.A. Bulgakov. *The Master and Margarita. Complete Collection of the Manuscript Drafts. The Basic Text: 2 vol.* Moscow, Pashkov House Publ., 2014.

Key words

M.A. Bulgakov, *The Master and Margarita*, manuscripts, drafts.

References

- Bulgakov M.A. *Master i Margarita: polnoe sobranie chernovikov romana* [The Master and Margarita. Complete collection of the Manuscript Drafts]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2014 (in two vol.)

Kolesnikov S. Paradoxes of Novelty in the Renaissance Culture: the Moral and Spiritual Aspect

Abstract

The article considers several aspects of spiritual formation of literature in the first stages of the Modern Age's artistic and literary conception through the analysis of the works of Dante Alighieri (1265—1321), Francesco Petrarca (1304—1374), Giovanni Boccaccio (1313—1375), and other Renaissance writers. The author notes the existence of a genetic relation between the religious atmosphere of that time and its fiction, defines the forms of interaction of the literature and the religion, and determines the correlation between the spiritual-religious and literary-esthetic world views. The article places special emphasis on the consideration of parallels between the building of life and artistic position of a Renaissance writer and his religious views, parameters of a literary man's spiritual ideal, ways of comprehension of religious subjects in the artistic and literary format.

Key words

Dante, Petrarca, Boccaccio, Renaissance literature, literature and religion, literature and church.

References

1. Abramson M.L. *Ot Dante k Alberti*. Moscow, Nauka Publ., 1979, 184 p.
2. Averintsev S.S. *Poetika rannevizantiiskoi literatury*. Moscow, Coda Publ., 1997, 343 p.
3. Augustinus. *O grade Bozhiem* [De civitate Dei]. Moscow, Spaso-Preobrazhenskii Valaamskii monastyr' Publ., 1994, 480 p.
4. Burckhardt J. *Kul'tura Vozrozhdeniya v Italii* [Die Cultur der Renaissance in Italien]. Moscow, Intrada Publ., 1996. — 510 p.
5. Garin E. *Problemy ital'yanskogo Vozrozhdeniya*. Moscow, Progress Publ., 1986, 396 p.
6. Le Goff J. *Tsivilizatsiya Srednevekovogo Zapada* [La Civilisation de l'Occident médiéval]. Moscow, Progress-Akademika Publ., 1992, 376 p.

7. Neretina S.S. *Veruyushchii razum. K istorii srednevekovoi filosofii*. Arkhangel'sk, 1995, 362 p.
8. Neretina S.S. *Tropy i kontsepty*. Moscow, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences Publ., 1999, 278 p.
9. Petrarca F. *Sama lyubov'*. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2000, 320 p.
10. Petrarca F. *Sochineniya filosofskie i polemicheskie*. Moscow, ROSSPEN, 1998, 477 p.
11. Huizinga J. *Osen' Srednevekov'ya* [Herfsttij der Middeleeuwen]. Moscow, Progress Publ., Kul'tura Publ., 1995, 416 p.
12. Eco U. Innovatsiya i povtorenie. Mezhdru estetikoi moderna i postmoderna [Innovazione nel seriale]. *Filosofiya epokhi postmodernizma*. Minsk, Krasiko-print Publ., 1996, 360 p.
13. Yakushkina T.V. *Ital'yanskii petrarkizm XV—XVI vekov. Traditsiya i kanon*. St. Petersburg, SPbGUKI Publ., 2008, 492 p.

VIII. JOINT OF TIME

Sibiryakov V. Evolution of Aesthetic Ideas in the Art of Sound Recording

Abstract

The article deals with the way of sound records creation as a special interaction between a man and a technology in music culture, beginning from the technical and aesthetic ideas of the Modern Period up to their complete practical implementation by sound engineers of the Digital Age. The author describes the dynamics of aesthetic perception of technical solutions in the sound recording, which have subsequently determined the contemporary musical art.

Key words

Audioculture, music, sound recording, sound engineering, art and aesthetic resources.

References

1. Benjamin W. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Lehre vom Ähnlichen]. Moscow, 2012, 288 p.
2. Blaukopf K. *Pionery empirizma v muzykal'noi nauke: Avstriya i Bogemiya — kolybel' sotsiologii iskusstva* [Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie]. St. Petersburg, 2005, 320 p. (in Russian).
3. Bacon F. *Novaya Atlantida* [New Atlantis], vol. 2. Moscow, 1972, 582 p.
4. Zheleznyi A.I. *Nash drug — gramplastinka: Zapiski kolektsionera*. Kiev, Muzychna Ukraïna, 1989, 280 p.
5. Kondakov I.V., Sokolov K.B., Khrenov N.A. *Tsivilizatsionnaya identichnost' v perekhodnyu epokhu: kul'turologicheskii, sotsiologicheskii i iskusstvovedcheskii aspekty*. Moscow, 2011, 1024 p.
6. Lapirov-Skoblo M.Ya. *Edison*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1960, 256 p.
7. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino* [Histoire générale du cinéma], vol. 1. Moscow, 1958, 610 p.
8. Stravinskii I.F. *Khronika moei zhizni* [Chroniques de ma vie]. Moscow, 2005, 464 p.
9. Owsinski B. *The Mixing Engineer's Handbook*. USA, Course Technology Inc., 2006, 288 p.

Fagurel Ju. More on the Existence of Masquerade Racing Sledges in Russia in the 18-th Century (according to the materials from the collection of carriages of the State Historical Museum)

Abstract

The article is devoted to the existence of masquerade racing sledges — special carriages for court festivities — in Russia. Basing on the study of archival materials and monuments of the art of carriage-making from the State Historical Museum (SHM), the author identifies and analyzes some features of the masquerade racing sledges manufacturing and using and also determines chronological framework of the existence of this type of carriages in Russia.

Key words

Masquerade racing sledges, existence, manufacture, SHM, monuments of the art of carriage-making.

References

1. Bergholtz F.W. *Dnevnik kamer-yunkera Bergholtza, vedenyyi im v Rossii v tsarstvovanie Petra Velikogo, s 1721-go po 1725-i god, vol. 2: 1722-i god* [The Diary of Bedchamber Bergholtz <...>]. Moscow, 1860, 364 p.
2. Zhurnal Kantselyarii ot stroenii za 1739 g. *Russian State Historical Archive*, f. 470, op. 5, d. 192, l. 14—95.
3. Inventarnaya kniga ot dela dereva i mebeli. *State Historical Museum*. DII-2. L. 51ob.
4. Kirillova L.P. *Starinnye ekipazhi*. Moscow, Reklama Publ., 1971, 22 p.
5. Knigi... bogatykh i paradykh kare, vizavii, faetonov, kolyasok, odnokolok, <...>, portshezov, sanei gorodovykh paradykh i maskeradnykh s prinadlezhashchimi k nim veshchami, i vse to, chto est' starinnoe i paradnoe, ostayushcheesya k odnomu tol'ko khraneniyu Pridvornoi konyushennoi kontory za 1821 i 1823—1830 gg. *Russian State Historical Archive*, f. 477, op. 7.27/175, d. 66, 88.
6. O razdelenii komandy na tri chasti loshadei, ekipazhei i prohego, takzhe i o pozhalovanii chinami, 1763. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 1239, op. 3, ch. 112, d. 60225.
7. O sdache vagenmeisteru Legostaevu byvshego v prieme u umershego ekipazhmeitera Drutskogo gorodovogo ekipazha i prohego v priem yasel'nichemu Demartere», 1782. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian State Archive of Ancient Documents], f. 1239, op. 3, ch. 112, d. 60327, l. 86—88.
8. Opis' raznym konyushennym veshcham i kazne. 1706—1707. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian State Archive of Ancient Documents], F. 396, op. 2, ch. 2, d. 1022.
9. Fagurel Yu.E. Maskaradnye sani: materialy odnogo issledovaniya. *Muzei* [Museum], 2010, No. 12, pp. 60—62.
10. Fagurel Yu.E. Nekotorye aspekty atributsii maskaradnykh sanei vtoroi poloviny XVIII v. iz sobraniya GIM. *Problemy atributsii pamyatnikov dekorativno-prikladnogo iskusstva. Materialy II nauchno-prakticheskoi konferentsii*. Moscow, State Historical Museum Publ., 2012, pp. 63—70.

AUTHORS OF THE ISSUE

Bayakhunova Leila Bakirovna, candidate of art studies, leading researcher of the Scientific and Information Centre of Culture and Art, Russian State Library (Moscow)

E-mail: BayakhunovaLB@rsl.ru

Fagurel Julia Evgenyevna, research assistant of the Wood and Furniture Department, State Historical Museum (Moscow)

E-mail: fagurelje@rambler.ru.

Filyakova Aleksandra Konstantinovna, post-graduate student of the Museology and Cultural Heritage Department, Saint-Petersburg State University of Culture (Saint-Petersburg)

E-mail: Afilyakova@gmail.com

Gaganova Margarita Alexandrovna, senior researcher, Sergiyev Posad Historical and Artistic Museum-Reserve (Sergiyev Posad)

E-mail: romashka36@mail.ru

Grushevskaya Natalia Alexeyevna, post-graduate full-time student, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture, and Architecture (Moscow)

E-mail: grshvs@yandex.ru

Kim Soo Jin, post-graduate student of the Drama Directing Department, Russian University of Theatre Arts – GITIS (Moscow)

E-mail: trotz2007@naver.com

Kolesnikov Sergey Alexandrovich, doctor of philological sciences, professor of the Humanities and Socio-Economic Disciplines Department, Belgorod Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia (Belgorod)

E-mail: skolesnikov@bsu.edu.ru

Kolysheva Elena Yuryevna, candidate of philological sciences, associate professor of the Department of Teaching Methods in Philology of the Institute of the Humanities, Moscow City Teacher Training University (Moscow)

E-mail: elenakolysheva@yandex.ru

Krasilnikova Marina Borisovna, candidate of philosophical sciences, associate professor, Rubtsovsk Industrial Institute (branch) of the I.I. Polzunov Altai State Technical University (Rubtsovsk)

E-mail: krasilnikovamb@mail.ru

Kukso Kseniya Alexandrovna, candidate of philosophical sciences, associate professor of the History and Theory of Design and Media Communications Department, Saint Petersburg State University of Technology and Design, candidate for a doctor's degree of the Department of Philosophy, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: korsbai@mail.ru

Milovidov Stanislav Vyacheslavovich, post-graduate student of the M.A. Litovchin Humanities Institute of Television and Radio Broadcasting, radio producer of the State Radio Broadcasting Company "Radio of Russia" (Moscow)

E-mail: staine@mail.ru

Netusova Tatyana Mikhailovna, post-graduate student, Russian State University for the Humanities (Moscow)

E-mail: netusova@gmail.com

Nikolaeva Elena Valentinovna, candidate of cultural sciences, associate professor, Moscow State University of Design and Technology (Moscow)
E-mail: elena_nika@bk.ru

Panova Anastasia Yuryevna, editor of the "Pashkov Dom" Publishing, Russian State Library (Moscow)
E-mail: panova-red@mail.ru

Puchkovskaya Antonina Alexeyevna, post-graduate student of the Cultural Studies Department, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)
E-mail: artonina@gmail.com

Sevastyanova Svetlana Klimentyevna, doctor of philological sciences, associate professor, Rubtsovsk Industrial Institute (branch) of the I.I. Polzunov Altai State Technical University (Rubtsovsk)
E-mail: sevask@mail.ru

Shlykova Olga Vladimirovna, doctor of cultural sciences, professor, leading researcher of the Research Laboratory of Modeling and Technologies of Intercultural Communications of the Institute of Civil Service and Management, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow)
E-mail: olgashlykova@yandex.ru

Sibiryakov Vasiliy Nikolaevich, postgraduate student of the Department of Aesthetics of the Philosophical Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow)
E-mail: vasibiryakov@ya.ru

Troitskaya Anna Alexeyevna, candidate of art studies, research assistant, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)
E-mail: annatroy2014@yandex.ru

Troitsky Sergey Alexandrovich, candidate of philosophical sciences, assistant professor of the Cultural Studies Department, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)
E-mail: sergtroy@yandex.ru

Ugleva Natalia Vladimirovna, leading researcher of the Department of Wood and Furniture, State Historical Museum (Moscow)
E-mail: uglevan@ya.ru

Valeeva Elena Viktorovna, candidate of philological sciences, associate professor of the Social Work, Services, and Tourism Department, N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Arzamas branch) (Arzamas, Nizhny Novgorod region)
E-mail: ev.visual@mail.ru

Zaytseva Anastasia Fedorovna, post-graduate student, Moscow State Art and Cultural University (Moscow)
E-mail: zaytseva.af@gmail.com

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ РУКОПИСЕЙ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

В редакцию на адрес электронной почты *observatoria@rsl.ru* автором (авторами) направляется авторский оригинал статьи (тема статьи должна соответствовать содержанию журнала, а также одной из основных рубрик, возможно предварительное согласование с главным редактором), оформленный в соответствии с **Требованиями к информации и статьям, предоставляемым для публикации** в журнале «Обсерватория культуры» (представлены на сайте журнала, опубликованы в каждом номере, или могут быть высланы редакцией по запросу автора).

Одновременно, авторский оригинал статьи передается в распечатанном виде (по почте или лично). Распечатка рукописи должна быть полностью идентична электронному варианту статьи, страницы рукописи должны быть обязательно пронумерованы.

Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе **Публичной оферты** и подписанного автором Акцепта. Акцепт передается в распечатанном виде, подписанный автором (соавторами) собственноручно шариковой ручкой с синими чернилами, одновременно с основным пакетом документов.

По электронной почте в течение 10 рабочих дней редакция уведомляет автора о том, что рукопись принята / не принята к рассмотрению для публикации.

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные материалы. В случае обнаружения плагиата и/или факта опубликования рукописи в других источниках, статья снимается с публикации на любой стадии подготовки.

После регистрации рукописи редакция может сообщить автору замечания по содержанию и оформлению рукописи, которые необходимо устранить до передачи текста на рецензирование. Автор пересылает исправленный текст в редакцию по электронной почте.

Авторские тексты рецензируются в соответствии с **Положением о порядке рецензирования статей**, предоставляемых для публикации в журнале «Обсерватория культуры», в формате «двойного слепого рецензирования», при котором рецензент не обладает информацией об авторе статьи, и автор не получает сведений о рецензенте.

Результаты рецензирования статьи с соответствующими рекомендациями по ее публикации или доработке редакция сообщает автору. Рецензии хранятся в редакции не менее 5 лет и могут быть предоставлены в компетентный орган согласно официальному запросу в соответствии с действующим законодательством.

Решение о публикации принимается по результатам рецензирования, с учетом соответствия представленного материала проблематике журнала, актуальности темы статьи, ее научного вклада и значимости результатов исследования. Решение по вопросу публикации рукописи сообщается автору в течение 4 (четырёх) месяцев со дня поступления рукописи в редакцию.

Доработанную статью с внесенными исправлениями и дополнениями по рекомендации рецензентов автор предоставляет в редакцию для окончательного согласования.

После получения окончательной положительной рецензии статья поступает в «портфель» журнала — для включения в план публикаций (в порядке очередности, определяемой главным редактором на основании даты поступления материала, наполнения соответствующего раздела журнала, тематической направленности номера).

После опубликования авторский оригинал статьи с правками редактора и корректура хранятся в архиве редакции не менее года с приложенной копией рецензии.

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 предоставляется в распечатанном виде (с датой и подписью автора) и в электронной форме по электронной почте на адрес *observatoria@rsl.ru*, содержащей 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 — подрисуючную 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]. 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.
- *Подрисуючные 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, 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), содержащей 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 международных 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

Представляя свои материалы в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются 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:

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» No. 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.

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 рекомендаций, 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» (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.

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

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 г.,
включен в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов,
в которых должны быть опубликованы основные
научные результаты диссертаций на соискание
ученых степеней доктора и кандидата наук». Перечень сформирован
Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Министерства образования
и науки РФ в соответствии с Постановлением Правительства
Российской Федерации от 20 апреля 2006 г. № 227,
действует до 30 ноября 2015 года.
Издание рекомендовано Экспертным советом по философии, социологии и
культурологии; Экспертным советом по филологии и искусствоведению.

4 2015

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

OBSERVATORY of CULTURE



МОСКВА 2015