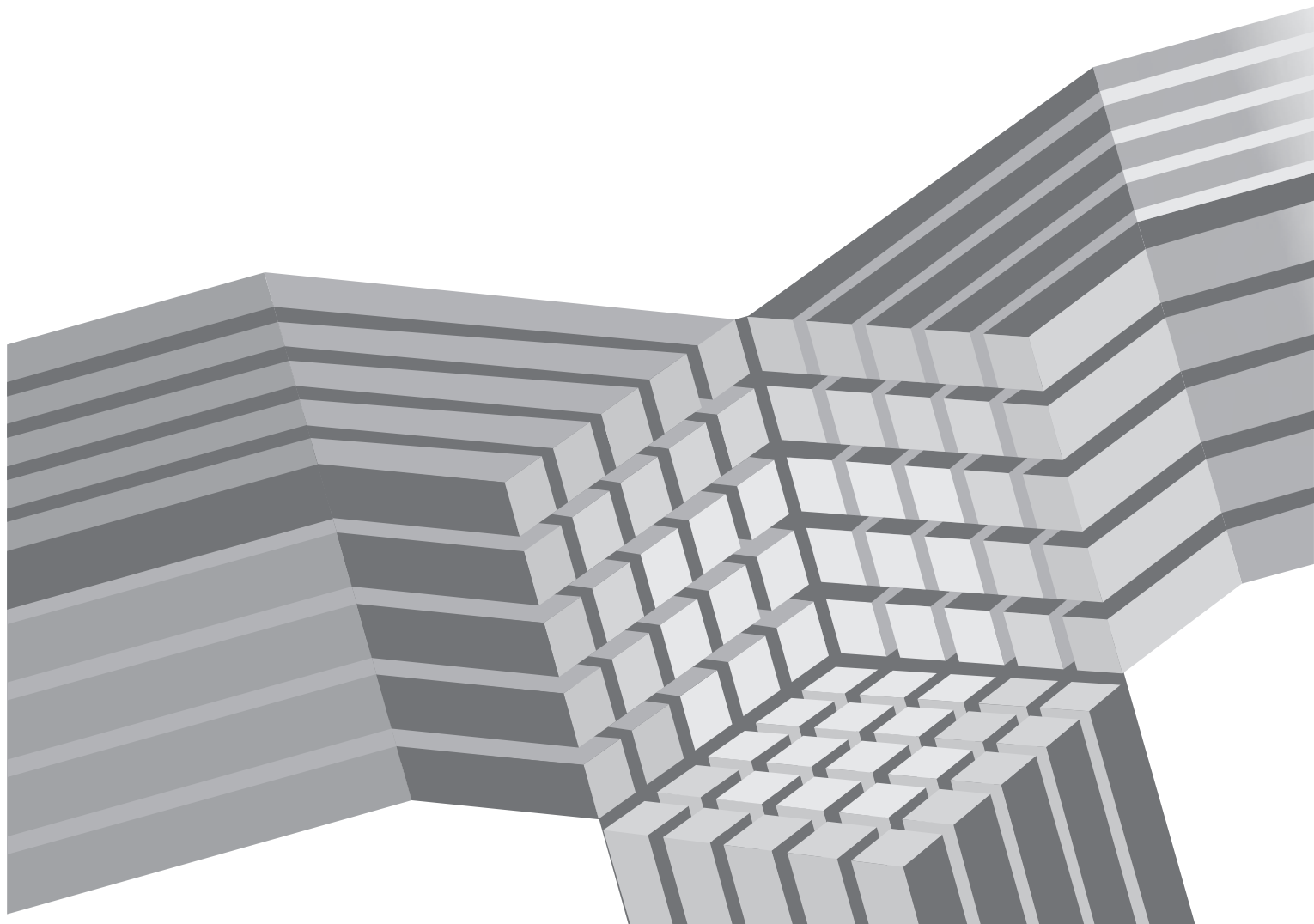


ISSN-2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 1
1/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Федоров Виктор Васильевич, председатель Редакционного совета, кандидат экономических наук, Российская государственная библиотека (Москва)

Веденин Юрий Александрович, доктор географических наук, профессор, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва)

Дианова Валентина Михайловна, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)

Дуков Евгений Викторович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Государственный институт искусствознания (Москва)

Егоров Владимир Константинович, доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

Любимов Борис Николаевич, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина (Москва)

Никонова Екатерина Васильевна, главный редактор, доктор философских наук, профессор, Российская государственная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич, доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор, Заслуженный деятель науки Российской Федерации, Институт экономики РАН (Москва)

Румянцев Олег Константинович, доктор философских наук, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва)

Рязанова-Кларк Лара, PhD по филологии, член Королевского лингвистического общества, Центр русской культуры им. Е. Дашковой, Эдинбургский университет (Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, доцент, Российская государственная библиотека (Москва)

Сиповская Наталия Владимировна, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Москва)

Фёрингер Маргарет, PhD по истории искусств, Центр литературных и культурных исследований (Берлин, Германия)

Флиер Андрей Яковлевич, доктор философских наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва)

Фоменко Андрей Николаевич, доктор искусствоведения, Северо-Западный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Санкт-Петербург)

Штейнер Евгений Семенович, доктор искусствоведения, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва); Центр по изучению Японии при Школе востоковедения и африканистики Лондонского университета (Великобритания)

НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ:

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Хромов Олег Ростиславович, доктор искусствоведения, член-корреспондент, член Президиума Российской академии художеств (Москва)

Шлыкова Ольга Владимировна, доктор культурологии, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

THE EDITORIAL COUNCIL

Victor Fedorov, Chairman of the Editorial Board, Candidate of Economic Sciences, Russian State Library (Moscow)

Vedenin Yuriy Aleksandrovich, Doctor of Geographic Sciences, Professor, D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

Dianova Valentina Mikhailovna, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Saint Petersburg State University (St. Petersburg)

Dukov Evgeny Viktorovich, Doctor of Philosophical Sciences, Candidate of Art Criticism, Professor, State Institute for Art Studies (Moscow)

Egorov Vladimir Konstantinovich, Candidate of Historical Sciences, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Honored Scientist of Russian Federation, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Moscow)

Zvereva Galina Ivanovna, Doctor of Historical Sciences, Professor, Russian State Humanitarian University (Moscow)

Lyubimov Boris Nikolaevich, Candidate of Art History, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor of the M. Scheikin Higher Theatre School (Institute) (Moscow)

Nikonorova Ekaterina Vasilievna, Chief Editor, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Russian State Library (Moscow)

Razlogov Kirill Emilievich, Doctor of Arts, Professor, Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (Moscow)

Rubinstein, Alexander Yakovlevich, Candidate of Economic Sciences, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation, Institute of Economics, RAS (Moscow)

Roumyantsev Oleg Konstantinovich, Doctor of Philosophical Sciences, D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

Lara Ryzanova-Clarke, PhD in Philology, Member of the Royal Linguistic society, E. Dashkova Center of Russian Culture, University of Edinburgh (UK)

Samarin Aleksandr Yurievich, Doctor of Historical Sciences, Docent, Russian State Library (Moscow)

Sipovsky Natalia Vladimirovna, Doctor of Arts, State Institute for Art Studies (Moscow)

Vöringer Margaret, PhD in Art History, Center for Literary and Cultural Studies (Berlin, Germany)

Flier Andrei Yakovlevich, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

Fomenko Andrey Nikolaevich, Doctor of Art History, Northwestern Branch of the D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage (St. Petersburg)

Steiner Evgeny Semyonovich, Doctor in Art History, National Research University Higher School of Economics (Moscow); Center for Study of Japan at the School of Oriental and African studies, University of London (UK)

SCIENTIFIC CONSULTANTS:

Astafieva Olga Nikolaevna, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Moscow)

Khromov Oleg Rostislavovich, Doctor of Arts, Corresponding Member, Presidium Member of the Russian Academy of Arts (Moscow)

Shlykova Olga Vladimirovna, Doctor of Culturology, Professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Moscow)

ISSN - 2072 - 3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 1 1/2016 OBSERVATORY
OF CULTURE

Журнал издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. ведется нумерация по томам, введена сквозная нумерация страниц внутри одного тома.

Журнал «Обсерватория культуры» публикует оригинальные, не издававшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов по следующим отраслям науки и группам специальностей:

- ◆ 09.00.00 Философские науки
- ◆ 17.00.00 Искусствоведение
- ◆ 24.00.00 Культурология

С 2007 г. журнал включен в «**Перечень ВАК**» — «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации. В 2015 г. журнал вошел в новую редакцию Перечня.

Журнал включен в Российский индекс научного цитирования и публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

СОДЕРЖАНИЕ

КОНТЕКСТ

- Старых М.Д.** 70-летие ЮНЕСКО:
IV Санкт-Петербургский международный
культурный форум4
- Политов А.В.** Хронотоп запечатленного
бытия8
- Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г.,
Посашков С.А.** Математика как часть
культуры14

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Николаева Ж.В.** Slow life. Новая философия
неспешности.....24
- Капустянская К.В., Кубанев Н.А.**
- Набилкина Л.Н.** Имагология и диалог
культур31
- Петрова Е.В.** Взаимовлияние медиаконтента
и культуры повседневности сельского поселения
Юга России: проблема нового времени
и пространства.....36

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Забродина Г.Д., Петрова Н.Л., Куличенко Т.В.**
Эстетическая целостность садово-паркового
комплекса Версаля: структурообразующий
модуль44
- Акав Е.С.** Караимские образы в творчестве
художника Бари Эгиза53

НАСЛЕДИЕ

- Портнова Т.В.** Изображение и образ танца
(эпизоды из творческого опыта мастеров
русского балета конца XIX — начала XX в.)62
- Гордеев П.Н.** «Показать на сцене царевубийство»:
к истории неосуществленной постановки
драмы «Павел I» Д.С. Мережковского
в государственных театрах в 1917 году70

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Сербул Н.Б.** Расширяющаяся вселенная
Виктора Попова78
- Плеханова А.С.** Благотворительная
деятельность графини П.С. Уваровой88
- Международная научно-практическая
конференция «Румянцевские чтения — 2016»93

КАФЕДРА

- Флиер А.Я.** Символ в культуре: генезис —
функции — значимость.....94
- Юргенева А.Л.** Человеческое тело
как объект исследования европейской
фотографии второй половины XIX века100

ORBIS LITTERARUM

- Кащеев А.А.** Записки о пребывании
великого князя Константина Николаевича
на Святой земле: материалы из архива
архимандрита Леонида (Кавелина)112

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Богданова П.Б.** Девяностые: перемены
в театральном процессе122
- К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ.....128

CONTENTS

CONTEXT

- Starykh M.D.** The 70th Anniversary of the UNESCO:
the 4th Saint-Petersburg International Cultural
Forum4
- Politov A.V.** Chronotope of the Captured Entity8
- Akhromeyeva T.S., Malinetsky G.G.,
Posashkov S.A.** Mathematics as a Part
of Culture.....14

CULTURAL REALITY

- Nikolaeva J.V.** Slow Life. The New Philosophy
of Slowness24
- Kapustyanskaya K.V., Kubanyov N.A.,
Nabilkina L.N.** Imagology and the Dialogue
of Cultures31
- Petrova E.V.** Interaction between the Media Content
and the Everyday Culture of Rural Settlements
of the South of Russia: the Problem of New Time
and Space.....36

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Zabrodina G.D., Petrova N.L., Kulichenko T.V.**
Esthetic Wholeness of the Landscape Complex
of Versailles: the Structure-Forming Module44
- Akav E.S.** Karaite Images in Bari Egiz's Art53

HERITAGE

- Portnova T.V.** Picture and Image of Dance (Episodes
from the Creative Experience of Russian Ballet Masters
of the Late 19th — Early 20th Century)62
- Gordeev P.N.** “To Show the Regicide on Stage”:
the History of the Unrealized Presentation
of the Play “Paul I” by D.S. Merezhkovsky
at the State Theatres in 191770

NAMES. PORTRAITS

- Serbul N.B.** The Expanding Universe
of Victor Popov.....78
- Plekhanova A.S.** Charity Activities of Countess
P.S. Uvarova.....88
- The International Scientific Conference
“Rumyantsev Readings—2016”93

CHAIR

- Flier A.Y.** A Symbol in Culture: the Genesis —
Functions — Significance94
- Yurgeneva A.L.** Human Body as an Object
of Study of the European Photography
of the Second Half of the 19th Century100

ORBIS LITTERARUM

- Kashcheev A.A.** Notes on Grand Duke Konstantin
Nikolayevich's Visit to the Holy Land:
the Material from the Archive of Archimandrite
Leonid (Kavelin)112

JOINT OF TIME

- Bogdanova P.B.** The Nineties: Changes
in the Theatrical Process122

- INFORMATION FOR AUTHORS128

УДК 00(100)(063)
ББК 71л0(0)

М.Д. СТАРЫХ

70-ЛЕТИЕ ЮНЕСКО: IV САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ

Мария Дмитриевна Старых,

Российская государственная библиотека,
отдел периодических изданий, редактор
e-mail: StarykhMD@rsl.ru

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

Отмечены ключевые мероприятия IV Санкт-Петербургского международного культурного форума, посвященного 70-летию ЮНЕСКО: конференции, встречи, вручение премий, круглые столы, выставки, в ходе которых были подведены итоги развития культурной жизни России за 2015 г. в общемировом контексте. Приведен ряд документов, определяющих основные векторы дальнейшего развития сферы культуры. Рассказано о деятельности секции «Литература и чтение», работе интерактивной выставки «Территория культуры». Перечислены лауреаты премии дирекции Санкт-Петербургского международно-го культурного форума им. А.В. Луначарского.

Ключевые слова: международный культурный форум, культура, Год литературы, Год российского кино, ЮНЕСКО, Санкт-Петербург, библиотека.

Для цитирования: Старых М.Д. 70-летие ЮНЕСКО: IV Санкт-Петербургский международный культурный форум // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 4–7.

Самый крупный за всю историю мероприятия — IV Санкт-Петербургский международный культурный форум — проходил 14–16 декабря 2015 года. Он был приурочен к 70-летию Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) и собрал более 11 тысяч участников на 82 площадках города. Представители 68 стран обсуждали актуальные вопросы мировой и российской культурной жизни, вели открытый диалог, обменивались опытом. Мероприятие посетили 16 министров культуры зарубежных стран, 7 директоров иностранных департаментов, а также 12 дипломатов.

На торжественной церемонии открытия форума, которая прошла на Новой сцене Государственного академического Мариинского театра, состоялась передача эстафеты от Года литературы Году российского кино. В открытии принял участие Президент Российской Федерации В.В. Путин, отметивший, что за прошедший год было реализовано несколько успешных и полезных программ, например, проект Всероссийской государственной телевизионной и радиовещательной компании «Война и мир. Читаем роман» и московский фестиваль «Книги России» на Красной площади (25–28 июня 2015 г.), на котором было продано около полумиллиона книг. Он подчеркнул, что Год литературы не должен за-

канчиваться в России никогда. «Не сомневаюсь, что наступающий Год кино будет таким же интересным, ярким, творческим, станет еще одним шагом к утверждению в нашем обществе высоких моральных принципов и эстетических вкусов. Мы вспомним все великие достижения нашего кинематографа, попытаемся найти лучшие решения для развития отечественной киноиндустрии», — добавил В.В. Путин, приветствуя собравшихся участников форума. Ранее, в октябре 2015 г. В.В. Путин подписал указ «О проведении в Российской Федерации Года российского кино» в 2016 году [1]. В связи с этим был создан Организационный комитет, который возглавил министр культуры РФ В.Р. Мединский.

Одним из центральных событий форума стало пленарное заседание, посвященное 70-летию ЮНЕСКО, в котором приняли участие руководители секций, ведущие российские и зарубежные специалисты в области культуры и искусства, а также политические деятели, выступившие с докладами о работе ЮНЕСКО в сфере культуры, образования и науки в России и мире.

В.В. Путин отметил, что в Санкт-Петербурге — городе «грандиозной судьбы, на долю которого выпали и триумфы, и тяжелейшие испытания <...> с особой силой чувствуется значимость миссии ЮНЕСКО: объединение мира ради сохранения и развития человека, ради продвижения ценностей гуманизма и просвещения. Для России все эти процессы принципиально важны. Наша страна исторически строилась как цивилизация, в которой каждый народ сохранял свою этнокультурную идентичность. Этим опытом, опытом взаимодействия традиций, языков, культур мы открыто и доброжелательно готовы делиться с миром, и одновременно стремимся учитывать, обогащать свою собственную жизнь лучшими достижениями человечества. И потому мы в полной мере разделяем принципы, которые продвигает ЮНЕСКО. Сегодня эта уважаемая, влиятельная организация без преувеличения является гуманитарной опорой всего комплекса международного сотрудничества, защитником важнейших общечеловеческих ценностей и духовно-нравственных основ, достояния стран и народов» [2].

Генеральный директор ЮНЕСКО И.Г. Бокова выразила опасение в связи с нависшей над мировой культурой угрозой, отметила необходимые в этой ситуации действия. «Все мы знаем, что сегодня культура находится под угрозой. Это происходит в Ираке и Сирии, а также во многих других государствах мира, где экстремисты разрушают общее наследие человечества. Я думаю, что экстремисты боятся культуры, потому что она несет в себе ценности терпимости и взаимопонимания, подбивающие их идеологию ненависти. Нам нужно продемонстрировать жизненную необходимость культуры, способствовать ее расцвету, расцвету музыки, изобразитель-

ных искусств и литературы, и становлению в качестве средства защиты прав и достоинства человека».

Директор Государственного Эрмитажа М.Б. Пиотровский подчеркнул необходимость воспитания у представителей власти и обычных граждан понимания того, что нельзя разрушать культуру и искажать ее естественный ход. «Культура должна мирить, а не ссорить, и это иногда получается», — сказал он.

Министр культуры РФ В.Р. Мединский отметил, что наша страна занимает девятое место по количеству памятников, которые включены в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО, рассказал об активизации работы в этом направлении; продемонстрировал план, согласно которому комплексы достопримечательностей Свияжска, Пскова и другие уникальные объекты будут представляться на каждой сессии ЮНЕСКО.

На территории Петропавловской крепости состоялось торжественное открытие памятного знака ЮНЕСКО, посвященного объекту всемирного наследия «Исторический центр Санкт-Петербурга и связанные с ним группы памятников». Губернатор города Г.С. Полтавченко подчеркнул: «Этот памятный знак будет напоминать и нашим современникам, и нашим потомкам о том, что Санкт-Петербург является историческим и культурным наследием всего человечества».

В рамках мероприятия были организованы семинары, симпозиумы, проведены конференции, круглые столы, встречи, выставки — всего более 250 событий. Прошли III Санкт-Петербургский международный туристский форум, II Международный форум в рамках партнерства «Северного измерения» в области культуры «Культура как фактор роста», VI Международный конгресс «Русская словесность в мировом культурном контексте. Итоги года литературы», V Всероссийский форум публичных библиотек и многие другие.

Заседания форума были разделены на 12 секций согласно основным направлениям культуры, на площадках проходило до 50 мероприятий одновременно. Одним из ключевых мероприятий завершения Года литературы в России стали заседания секции «Литература и чтение», объединившей более 2000 участников и проходившей под руководством президента Российской академии образования, доктора филологических наук, профессора Санкт-Петербургского государственного университета Л.А. Вербицкой. В рамках работы секции были подведены итоги Года литературы в России, прошло обсуждение дальнейшей стратегии в сфере развития книжной культуры и чтения, были затронуты образовательные и научные вопросы в области русского языка и литературы.

В 2015 г. были приложены консолидированные усилия для выработки общих подходов к формированию стратегии устойчивого развития книжной от-

расли, книжной культуры и институтов поддержки чтения. В России, которая включена в общемировую динамику, наблюдается падение интереса населения к чтению, доминирование интернет-культуры, происходит формирование новых требований к книжным магазинам и библиотекам как ресурсам чтения, осуществляются изменения подходов к организации образовательного процесса.

По итогам работы секции «Литература и чтение» была принята резолюция, включающая цели и инициативы по развитию книжной культуры и чтения в России. Ряд стратегических ориентиров до 2020 г. должны привести к претворению в жизнь лозунга «От Года литературы к читающей стране». В резолюции говорится о необходимости:

- ♦ доведения до 70% или выше доли активных читателей от общего числа жителей страны;
- ♦ достижения объема чтения на душу населения на уровне развитых стран — 11–12 книг в год (в 2015 г.);
- ♦ увеличения числа книжных магазинов на уровне развитых стран — до 40 магазинов на 1 млн человек (в 2015 г.);
- ♦ роста количества и качества федеральных и региональных мероприятий по продвижению и поддержке чтения.

Достижение этих показателей, по мнению участников секции, может быть обеспечено разработкой и реализацией программы действий по поддержке детского и юношеского чтения, библиотечного дела, издателей и книгораспространителей, писателей, а также благодаря укреплению и усилению партнерского взаимодействия, государственных и общественных инициатив.

Необходимо принять оперативные меры, направленные на предотвращение необоснованной ликвидации библиотек и обеспечение равных прав граждан, независимо от места проживания, на доступ к культуре и информации; при этом обязательное минимальное количество объектов книжно-библиотечной инфраструктуры должно быть установлено решением Правительства России.

По итогам круглого стола «Книга и чтение на пространстве СНГ», состоявшегося в рамках секции, были приняты итоговый документ, который направлен на сохранение и развитие общедоступных библиотек в регионах России, а также предложения по использованию разработок в библиотечно-информационной сфере государств — участников СНГ на 2016–2020 гг., были подведены итоги социально-педагогической инициативы «100 проектов в поддержку чтения».

Поддержка библиотечной деятельности стала одной из тем круглого стола «Государственно-частное партнерство на примере франшизы: независимый книжный магазин ООО Торговый Дом «БИБЛИО-ГЛОБУС», НП «Гильдия книжников» и библиотеки

ВГБИЛ, ГПНТБ и РГБ». С целью расширения сотрудничества и внедрения инновационных технологий в российские библиотеки в рамках круглого стола состоялось подписание генеральных соглашений между государственными библиотеками и частными книжными компаниями.

Руководители государственных библиотек и представители частного книжного дела подвели итоги реализации инициативы Министерства культуры РФ об оказании дополнительных услуг читателям. Участники встречи отметили важность сотрудничества издательств и библиотек и эффективность их взаимодействия для развития российской науки, культуры и образования.

В рамках форума в Российском этнографическом музее была организована интерактивная выставка «Территория культуры», рассказывающая о достижениях российской культуры за последние 15 лет. Экспозиция включала 12 сенсорных экранов, каждый из которых представлял один из департаментов, подведомственных Министерству культуры РФ. На мониторах была размещена инфографика и другие визуальные материалы, показывающие работу, проделанную ведомством с 2000 года. Особое внимание уделялось планам на ближайшее будущее: на некоторых макетах демонстрировалось, как в 2016 г. будут выглядеть отреставрированные исторические здания и новые туристические направления.

В торжественной обстановке открыли выставку и изучили все стенды министр культуры РФ В.Р. Мединский и зарубежные специалисты. Гости подчеркнули значимость подобных проектов для знакомства с достижениями в области культуры. Особое внимание В.Р. Мединский уделил развитию военно-патриотического движения в России. Участники отметили также инновационность и прогрессивность технологий, используемых в современных музейных проектах.

Выставка «Территория культуры» продемонстрировала современные достижения России в области культуры, представила их как постоянно развивающийся проект, обозначила направления развития культуры в 2016 году.

На итоговом заседании форума был представлен проект Декларации о защите культуры в зонах вооруженных конфликтов. В документе осуждаются уничтожение культурного наследия и разграбление ценностей в странах, где ведутся боевые действия, а также обозначено требование прекратить эти недопустимые действия. Обращается внимание ЮНЕСКО на необходимость укрепления потенциала оперативного реагирования на чрезвычайные ситуации в области культуры. Также на заседании руководители секций подвели итоги насыщенной работы форума.

Состоялось подписание Соглашения о намерениях между Правительством Санкт-Петербурга и ПАО «МегаФон» по созданию виртуального музея, содержащего экспонаты музейных комплексов го-

рода. Открытие виртуального музея позволит увеличить интерес современного поколения к богатой культурной истории Санкт-Петербурга.

В ходе торжественной церемонии закрытия форума впервые состоялось вручение премии дирекции Санкт-Петербургского международного культурного форума им. А.В. Луначарского работникам сферы культуры из Москвы, Санкт-Петербурга, Ярославля, Псковской и Еврейской автономной областей, Республики Татарстан и других регионов. Лауреатом премии в номинации «Работник фольклорного, этнографического, научно-исследовательского центра по изучению народной культуры» стала Г.О. Березина, в номинации «Работник киностудии» — П.В. Шувалов, в номинации «Работник концертной организации» — Ю.О. Шалишева, «Работник цирка» — В.Г. Малыгин, «Преподаватель детской школы искусств, детской музыкальной и художественной школ» — А.Г. Ермакова, «Работник культурно-досугового учреждения» — З.В. Худи, «Работник библиотеки» — Г.И. Волкова, «Работник театра» — В.З. Чумак и Р.Н. Сац, «Работник музея» — Е.А. Федорычева.

Выставки, концерты, театральные постановки, литературные чтения, презентации выставочных, художественных и театральных проектов специальной фестивальной программы IV Санкт-Петербургского международного культурного форума стали частью общественной жизни и были открыты для всех жителей и гостей Санкт-Петербурга. Форум стал уникальным событием в культурной жизни страны. Интерес, который вызвало мероприятие, его статус, профессиональный уровень, количество стран-участниц свидетельствуют о поиске новых подходов к интеграции мировых культурных потоков, совместному выявлению и решению острых проблем и определению ключевых направлений развития культуры.

бургского международного культурного форума стали частью общественной жизни и были открыты для всех жителей и гостей Санкт-Петербурга. Форум стал уникальным событием в культурной жизни страны. Интерес, который вызвало мероприятие, его статус, профессиональный уровень, количество стран-участниц свидетельствуют о поиске новых подходов к интеграции мировых культурных потоков, совместному выявлению и решению острых проблем и определению ключевых направлений развития культуры.

Список источников

1. Указ Президента Российской Федерации «О проведении в Российской Федерации Года российского кино» [Электронный ресурс] // Государственная система правовой информации : официальный интернет-портал правовой информации. URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&firstDoc=1&lastDoc=1&nd=102379620> (дата обращения: 27.01.2016).
2. Пленарное заседание Санкт-Петербургского международного культурного форума [Электронный ресурс] // Официальный сайт Президента России. Новости. URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/50926> (дата обращения: 27.01.2016).

M.D. STARYKH

THE 70th ANNIVERSARY OF THE UNESCO: THE 4th SAINT-PETERSBURG INTERNATIONAL CULTURAL FORUM

The article describes principal events of the 4th Saint-Petersburg International Cultural Forum dedicated to the 70th anniversary of the UNESCO: its conferences, meetings, awards, round-tables, exhibitions, in the course of which the results of the Russian cultural life development in 2015 in the global context were summarized. There were presented a number of documents which laid down the guidelines for further development of the cultural sector. Information on activities of the "Literature and Reading" section was given, as well as on work of the interactive exhibition "Territory of Culture". Laureates of the Anatoly Lunacharsky's Award of the Saint-Petersburg International Cultural Forum Directorate were named.

Key words: international cultural forum, culture, the Year of Literature, the Year of Russian Cinematography, the UNESCO, Saint-Petersburg, library.

Citation: Starykh M.D. The 70th Anniversary of the UNESCO: the 4th Saint-Petersburg International Cultural Forum, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 4–7.

About author

Maria Dmitrievna Starykh,

Russian State Library,
Journal Publishing Department, Editor
e-mail: StarykhMD@rsl.ru
Vozdvizhenka st., 3/5, Moscow, 119019, Russia

References

1. Ukaz Prezidenta Rossiiskoi Federatsii «O provedenii v Rossiiskoi Federatsii Goda rossiiskogo kino» [Executive Order on Year of Russian Cinema]. Available at: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&firstDoc=1&lastDoc=1&nd=102379620> (accessed 27.01.2016).
2. Plenarnoe zasedanie Sankt-Peterburgskogo mezhdunarodnogo kul'turnogo foruma [Plenary session of St. Petersburg International Cultural Forum]. Available at: <http://en.kremlin.ru/events/president/news/50926> (accessed 27.01.2016).

А.В. ПОЛИТОВ

ХРОНОТОП ЗАПЕЧАТЛЕННОГО БЫТИЯ

Андрей Викторович Политов,

Пермский государственный национальный исследова-
тельский университет, философско-социологический фа-
культет, кафедра истории философии, соискатель ученой
степени кандидата философских наук

e-mail: ulbricht2013@ya.ru

Букирева ул., д. 15, Пермь, 614990, Россия

В статье осмысливается метафизическая сущность и значение фотографии и записи (аудио, видео) в призме авторского истолкования понятия хронотопа А.А. Ухтомского и М.М. Бахтина. Способы фиксации, запечатления бытия техническими средствами по своей философской сути являются особыми хромотопными единствами, в которых в архивированном виде сохраняется образ, сущность и значение определенного времени, человеческой личности и жизни. Хромотопный микрокосм фотографии и записи обладает экзистенциальным значением для обращающегося к нему человека, поскольку несет в себе и собой выражает смыслы и ценности прошедшего времени, которые налично не присутствуют в мире, но могут быть актуально пережиты посредством обращения к собственной реальности запечатленного в фотографии образа. Основанием для бытия запечатленного прошедшего времени в окружающем мире служит материальный носитель, имеющий посредническую, инструментальную сущность.

Ключевые слова: Ухтомский, Бахтин, Хайдеггер, хромотоп, искусство, техника, фотография, запись, материальное основание, запечатленное.

Для цитирования: Политов А.В. Хромотоп запечатленного бытия // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 8—13.

Бытие сущего может быть запечатлено с помощью фотографии, видео- и аудио-записи, которые в дальнейшем будут обозначаться общим термином «запечатленное». По нашему мнению, зафиксированное фотографией и записью бытие выступает в качестве особенного хромотопного образования. Понятие хронотопа А.А. Ухтомского

и М.М. Бахтина [1] в контексте наших исследований [2] обозначает собой особое целое, образованное собственными пространственно-временными измерениями, обладающее индивидуальностью и уникальностью, и, вследствие этого, отличающееся и обособляющееся от окружающего повседневного макромира как особенный автономный самостоятельный микромир, микрокосм. Так, например, подлинное произведение искусства представляет собой хромотопную сферу автономной индивидуальной реальности художественного образа, противостоящей наличному обыденному бытию и кардинально отличающейся от него собственной уникальностью, неповторимостью, необычностью [3].

ФОТОГРАФИЯ И ЗАПИСЬ: ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ

Фотografia и запись несут в себе хромотоп запечатленного в них события жизни личности в сжатом, неразвернутом виде. При обращении к этим источникам, хранилищам ушедшего бытия человека хромотопный микрокосм прошедшего времени, содержащийся в них в потенциальном состоянии, актуализируется и разворачивается перед зрителем. Б. Галанов в очерке о великом графике Гюставе Доре писал: «сохранилась фотография, снятая в 1870 году. Доре в зените славы и успеха. <...> Что он сделает сейчас, подойдет к листу белой бумаги или, отложив кисти в сторону и прихватив с собой трость, отправится развлекаться?» [4, с. 234]. Фотография, будучи в обыденно-абстрактном понимании простым материальным предметом, обыкновенным техническим средством фиксации изображения, в своей глубинной метафизической сущности есть особый самостоятельный микрокосм, который сохраняет в себе значение и образ человеческой личности и жизни. В этом для нас выражается подлинный экзистенциально-онтологический смысл запечатленного как феномена особого рода.

Человек, обращаясь к фотографии и записи, не просто «вспоминает» о прошедшем, но прожива-

ет его заново, живет им, погружается в являющийся ему хронотопный микрокосм запечатленного. Это непосредственно-жизненное переживание человеком смыслов ушедшего времени есть, как мы полагаем, проявление онтологической, сущностной структуры человеческого бытия. Хронотоп воспринятого человеком образа прошлого, хранящегося в собственном хронотопном микромире запечатленного, входит в хронотопное единство воспринявшего его индивида. Внутренний хронотопный мир фотографии, несущий в себе смыслы ушедшего времени, соединяется с жизненным хронотопным миром человека, которому дорога и памятна эта фотография и то, что в ней запечатлено. Так происходит онтологическая диалогическая коммуникация двух хронотопных микрокосмов — человека и запечатленного бытия.

Запись есть сохраненный от всеуничтожающей силы времени его отрезок, а фотография — только единичный момент. Отличие аудио- и видеозаписи от запечатления бытия в фотографии состоит в том, что на фото время остановлено, а в записи — закольцовано. Запечатленное фотографией бытие представляет собой неподвижный единичный образ, а видео- и аудиозапись характеризуется наличием временного штриха определенной длительности, образованной началом и концом записи. В фотографии бытие выступает как замкнутый микромир, как застывший в безвременном пространстве запечатленный образ. В зафиксированном фотографией микрокосме бытие утратило свою связь со временем. Как отмечал французский философ второй половины XX в. Р. Барт, «в Фотографии обездвиживание, сковывание Времени принимает чрезмерную, чудовищную форму; Время закупоривается» [5, с. 161]. Фотографией представлен зримый образ самого небытия, поскольку фото фиксирует собой определенный момент времени, который затем обращается в ничто, проходит; и так как зафиксированное фотографией бытие уже не присутствует в мире, изображение на ней являет абсолютное небытие как таковое.

Запечатленное фотографией есть прежде всего визуальный, пространственный феномен, который характеризуется отсутствием временного измерения: зафиксирован только определенный момент времени, но самого его хода как такового нет. Однако запечатленное (как на фотографии, так и в записи) исторично, поскольку в нем проявляет свое значение и образ конкретная культурно-историческая эпоха. Отсутствие времени в запечатленном фотографией моменте бытия восполняется пространственной организацией ее внутреннего хронотопного микромира: фотография и любое изображение в целом выстраиваются как определенное, отграниченное от окружающего макромира нематериальное, обладающее собственной авто-

номной полноценной реальностью пространство, в которое помещен запечатленный образ. Микромир запечатленного нагляден в силу своей зримой обособленности, отличимости от окружающего мира. Пространственная характеристика не одинакова для всех видов запечатленного. Внутреннее собственное пространство видеозаписи образовано ее визуальным рядом; микромир видеозаписи (а равно и кинофильма) динамичен, в отличие от статичного изображения фотографии, но вместе с тем и ограничен собственными рамками, определенными началом и окончанием записи. Таким образом, пространственный мир хронотопа видеозаписи (и кинофильма) ограничен не только собственно пространственными границами места действия, но и временным измерением записи, ее продолжительностью.

Противоположной фотографии по пространственно-временным характеристикам является аудиозапись, поскольку в ней отсутствует пространственное измерение, ее хронотоп характеризуется исключительно временностью. Временной штрих аудиозаписи ограничен ее продолжительностью. Вместе с тем звук и музыка имеют определенное пространственное качество, которое является вторичным, внешним по отношению к имманентному музыке временному атрибуту, поскольку выражается оно лишь в осуществлении, воплощении музыки, когда она звучит в окружающем мировом макропространстве. Это поэтично выражено Ч. Диккенсом в его «Рождественской песни в прозе»: «Меж тем за окном туман и мрак настолько сгустились, что... старинная церковная колокольня... совсем скрылась из глаз, и колокол отзывался часы и четверти где-то в облаках» [6, с. 15].

Диалектика имманентной нематериальной (следовательно, лишенной изначальной пространственной локализации) сущности музыки и ее материального мирского воплощения была гениально выражена Г.В.Ф. Гегелем в «Философии природы»: «звук относится к царству механизма, ибо он имеет дело с тяжелой материей. Форма, поскольку она вырывается из-под власти тяжести, но еще остается в ее сфере, здесь таким образом еще условна; это — свободное физическое проявление идеального, но еще прикрепленное к механическому, свобода внутри тяжелой материи от самой этой материи. <...> Рождение звука с трудом поддается пониманию. Когда специфическое внутри-себя-бытие, отделившись от тяжести, проступает наружу, это и есть звук; это — жалоба идеального, находящегося во власти другого, но вместе с тем и его торжестве над этой властью, ибо оно сохраняет в ней себя. <...> При звучании тела мы чувствуем, что вступаем в высшую сферу; звучание затрагивает наше интимнейшее чувство. Оно проникает внутрь души, потому что оно само есть внутреннее, субъективное. <...>

Для материальности необходимы материя и форма; звук и есть эта целостная форма, проявляющаяся во времени» [7, с. 182–184].

По нашему мнению, музыка, являясь чистой длительностью, в своем метафизическом значении есть абсолютное свидетельство временности, конечности всего сущего. Зрители по окончании концерта просят выхода музыкантов на бис, поскольку действие любой длительности неизменно заканчивается, но человек своим желанием протестует против времени, против конечности, стремясь продолжить событие на неопределенный срок, каждым своим поступком и мыслью желая отодвинуть, отдалить будущее неизбежное завершение. Поэтому по окончании лично значимого события человека может сопровождать не только светлое чувство, но и смутное неосознаваемое переживание, в котором проявляет себя чувство бренности и конечности бытия, признание неизбежности конца.

МАТЕРИАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ И ПОСТАВ

Человек может обращаться к запечатленному только в том случае, если есть материально-вещественное основание последнего: «лишь то, что так изображается нашему представлению и так противостоит нам как установленное и поставленное на свое основание, признается надежно стоящим, т. е. предметом. Лишь стоящее таким образом является тем, о чем мы с уверенностью можем сказать: “Оно есть”» [8, с. 60]. Чтобы записать или запечатлеть бытие, человеку необходимо техническое устройство для фиксации бытия и материальный носитель, который выступает в качестве основания. Материальный носитель может быть совершенно различным в зависимости от культурно-исторической эпохи и конкретных способов записи (бумага, фото- и киноплёнка, магнитная лента, диск). Что именно служит в качестве материального носителя, не является в философском плане существенным. Принципиально важно наличие самого материального основания для запечатления бытия. Но предметно-технический носитель, как и все материальное, хрупок, бремен, конечен, ничтожен перед всепоглощающей силой времени. С уничтожением материально-телесного основания запечатленного исчезает доступ к его внутреннему микрокосму, к тому отрезку бытия, которое оно в себе и собой зафиксировало. С уничтожением всех материальных носителей хронотопный микромир запечатленного исчезает из окружающего макромистра, поскольку без материального основания запись и запечатленное не могут осуществиться.

Бытие фиксируется в той степени совершенства, которую могут осуществить техническое средство и материальный носитель. Диктофонная запись будет воспроизводить запечатленное бытие в крайне узком диапазоне возможностей в силу своего несовершенства, а запись, сделанная профессиональной аппаратурой, воспроизводит реальность запечатленного в максимально возможной степени. Низкокачественная фотография представляет сжатый, узкий мирок, в то время как высококачественная — являет зрителю глубокую перспективу запечатленного в ней мирового феномена. Некачественное материальное основание не дает возможности обращения к микрокосму запечатленного или ограничивает доступ к нему. Поэтому, с нашей точки зрения, технический прогресс в области фото-, аудио- и видеотехники направлен прежде всего на максимизацию качества запечатления, на достижение доступности и легкости в применении технических средств и материальных носителей, чтобы каждый момент жизни мог быть зафиксированным без труда и в максимально высоком качестве. Но, следует отметить, цифровая техника в определенном плане уступает аналоговым техническим средствам и носителям: файл фотоснимка трудно сравнить с пленочным выцветшим слайдом, который, несмотря на свою ветхость и устарелость, обладает несоизмеримо более высокой и конкретной предметно-вещной осуществленностью.

Материальный носитель, выступающий в качестве основания, — это проводник, имеющий утилитарное, практическое предназначение. Исключительно прагматическая функция материального носителя в сочетании с технологическим устройством связывают его, по нашему мнению, с феноменом поставы, описанным М. Хайдеггером: «бытие сущего, став объектом приложения сил планетарной воли к господству, утрачивает глубинную экзистенциально-онтологическую основу самого человека, образуя особый мировой хронотоп, который Хайдеггер называет “поставом”» [9, с. 260]. С точки зрения основателя фундаментальной онтологии, постав есть сущность техники, «способ, каким действительное выходит из потаенности, становясь состоящим-в-наличии» [10, с. 231]. Таким же образом, как, согласно философии техники Хайдеггера, постав являет потаенную истину окружающему миру, так и сущность материально-технического основания заключается в том, что только оно делает возможным обращение человека к хронотопу зафиксированного бытия и раскрытие его собственной реальности перед личностью.

В дотехническую эпоху, в целом завершившуюся в начале XX в., природный мир был для человека не средством, но целью. Человек существовал рядом и вместе с природным миром, и забота рас-

пространялась на природу в такой же степени, как и в человеческом мире: «иным выглядело поле, которое обрабатывал прежний крестьянин, когда обрабатывать еще значило: заботиться и ухаживать. Крестьянский труд — не эксплуатация поля» [10, с. 226]. Появление техники означает зарождение технического отношения к природе, ее понимания только в качестве средства. При этом сама техника, как отмечает Хайдеггер, не является исключительно средством, но прежде всего служит способом раскрытия сущего: «она поэтому и не только человеческая деятельность, и не простое средство в рамках этой деятельности» [10, с. 230]. Если человек относится к природному миру как средству, то он должен знать, что в окружающем мире содержится необходимого для производства. Однако это знание воспринимается не как истина, а как факт: оно используется для того, чтобы эксплуатировать природу, и «существо современной техники ставит человека на путь такого раскрытия потаенности, благодаря которому действительность повсюду, более или менее явно, делается состоящей-в-наличии» [10, с. 231]. Хотя сущность техники состоит в раскрытии непотаенности, но для самой техники истина не имеет никакого значения, кроме практического, и в этом забвении истины Хайдеггер видит угрозу.

Природные богатства в техническую эпоху понимаются исключительно как источник для производства, «гидроэлектростанция не встроена в реку так, как встроены старый деревянный мост, веками связывающий один берег с другим. Скорее, река встроена в гидроэлектростанцию» [10, с. 227]. Только лишь инструментальное, практическое предназначение природного мира (и соответствующее отношение человека к нему), присущее технологической эре, имеет двойственное следствие: с одной стороны, техника раскрывает потаенность мира, и в этом Хайдеггер усматривает ее положительное и прогрессивное значение. С другой стороны, тот способ, каким происходит раскрытие потаенности, приобретает для мыслителя отрицательное значение. Выводя из потаенности то, что было скрыто в мире, постав делает раскрытое наличным и искусственно приписывает ему то, что не является изначальным, подлинным для самого раскрытого, но то, что практически необходимо и целесообразно самому поставу. Несобственность и отчужденность приобретает и человек, поскольку постав полностью вовлекает его в техносферу. «Применяя технику, человек первичнее ее участвует в поставляющем производстве как способе раскрытия потаенности. <...> Человек технической эпохи каким-то особенным, подчеркнутым образом втянут в раскрытие потаенности. <...> Угроза человеку идет даже не от возможного губительного действия машин и технических аппаратов. Под-

линная угроза уже подступила к человеку в самом его существе. Господство поставы грозит той опасностью, что человек окажется уже не в состоянии вернуться к более исходному раскрытию потаенного и услышать голос более ранней истины» [10, с. 228–234].

Характерно, что Хайдеггер говорит не о дальнейшем развитии техники и переходе ее в новую стадию, а о том, каким образом можно нейтрализовать ее опасность. Свой вариант умиротворения угрозы, исходящей от техники, он предлагает, обращаясь к близкому ему правремени старого доиндустриального мира: «когда-то не только техника носила название “техне”. <...> Когда-то про-из-ведение истины в красоту тоже называлось “техне”. Словом “техне” назывался и “пойесис” изящных искусств. <...> Искусство называлось просто “техне”. <...> Искусство не было фронтом культурного строительства. <...> Поскольку существо техники не есть нечто техническое, сущностное осмысление техники и решающее размежевание с ней должны произойти в области, которая, с одной стороны, родственна существу техники, а с другой, все-таки фундаментально отлична от него. Одной из таких областей является искусство» [10, с. 237–238].

Отличие мироощущения человека настоящего времени от мировосприятия Хайдеггера состоит, как мы полагаем, в том, что современный человек не может жить без техники, отказаться от нее или нейтрализовать ее влияние посредством искусства и поэзии. Современным людям техника и техническое отношение ко всему уже не может казаться чуждым, неестественным, как это представлялось Хайдеггеру. Отличие нашего представления о материальном носителе-основании от теории поставы Хайдеггера лежит в произошедшей смене культурно-исторических эпох: анализируя сущность материального носителя, мы подходим к нему, как к пред-данному явлению, естественному и укорененному в бытовой культуре и повседневной жизни, но для Хайдеггера, который был современником появления и развития индустриальной культуры, техника была вторичной по сравнению с прежним доиндустриальным миром.

МАТЕРИАЛЬНЫЙ НОСИТЕЛЬ КАК КУЛЬТУРНО- ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Каждый материальный носитель принадлежит к определенной культурно-исторической эпохе и характеризует ее, но вне своего собственного актуального времени быстро устаревает. Речь идет не о буквальном «физическом» старении предмета техники под воздействием материальных процессов (при котором происходит

медленное разрушение и деформация телесного сущего), но, прежде всего, о выражении каждой вещью своей собственной культурно-исторической эпохи, в которую она появилась и существовала; это проявляется в обывательской фразе «вещь морально устарела», которой характеризуется отжившая свой век техника. Каждая последующая эпоха отрицает предшествующую, поэтому для большинства потребителей вещь из предыдущей эпохи будет выглядеть устаревшей и более плохой, чем вещь современной эпохи. С изменением эпох сущее, бывшее в предыдущий исторический период материальным носителем, исключительно техническим, подручным средством, в последующую эпоху становится культурным артефактом, и в некоторых случаях — произведением искусства, утрачивая инструментальное предназначение, получая собственное, свободное от утилитарного служения, значение.

Материальное основание и микромир запечатленного находятся в изначальном диалектическом взаимодействии: если состояние вещественно-предметного основания максимальное из возможного (материальный носитель целостен, работоспособен, находится в хорошей сохранности, не подвержен различного рода деформациям), то доступ к собственной хронотопной реальности запечатленного возможен в аналогичной состоянии основания степени. Если же материальное основание находится в плохом состоянии, то доступ к хронотопному микромиру запечатленного бытия будет затруднен. Для прояснения диалектики материального основания и воплощенного с его помощью хронотопного микрокосма запечатленного бытия приведем несколько поясняющих примеров. Фотопленка, на которой в виде определенного изображения запечатлен конкретный момент времени, есть материальное основание, а запечатленное изображение являет хронотопный микромир зафиксированного бытия. Фотобумага, на которой отпечатано изображение, также является материальным основанием. Все вместе взятое — материальное основание (фотобумага, пленка), изображение и запечатленный на нем образ — есть сама фотография как самостоятельное сущее, содержащее в себе микрокосм зафиксированного ею момента времени.

Примером историчности материального основания выступают конкретно-технические способы запечатления бытия. Так, фотопленка и фотобумага как материальные носители были присущи только определенному культурно-историческому периоду, ограниченному последним десятилетием XX века. В первое десятилетие XXI в. фотопленка представляла собой уже культурный артефакт, но не инструментально-технический способ запечатления. Материально-вещественным основанием аудио- и видеозаписи в разные периоды станови-

лись пленка, магнитная лента, оптические и механические диски. На них с различной степенью совершенства были сохранены определенные записи, и именно качество воспроизведения (которое по своей сути является ничем иным, как показателем качества запечатления бытия) в результате развития технологий стало ключевой характеристикой, по которой сравнивается уровень различных материальных носителей.

Своеобразным следствием сочетания историчности материально-вещественного основания и его узкотехнического предназначения стало разделение материальных носителей запечатленного на аналоговые и цифровые, появившееся в конце XX — начале XXI века. Появлению этого разделения сопутствует феномен исчезновения непосредственного материального носителя. Научно-технический прогресс привел к тому, что необходимость в предметном, наличном материальном носителе для запечатленного (диск, кассета, бумага) в настоящее время начинает пропадать. Из повседневного обращения исчезает наличный, непосредственный материальный носитель в предметном воплощении. Как таковой он остается (например, в виде жесткого диска на сервере), но изымается из бытового обращения, исторически устаревает, теряет свое инструментальное, утилитарное предназначение для большинства потребителей.

В заключение обрисует в общих чертах основное, согласно нашему пониманию, философское значение фотографии и аудио-видеозаписи как культурно-исторических феноменов особого рода. Подлинная суть запечатленного состоит в том, что оно есть носитель и хранитель ушедшего времени, проводник в прошлое. Фотография и запись, фиксируя собой человеческое бытие и образ личности, вместе с тем являются свидетелями абсолютной текучести, конечности бытия, выражают негативность времени. Показывая запечатленный образ прошлого, они одновременно с этим демонстрируют его небытие в настоящем и бренность, сиюминутность всего существующего в целом. Разумеется, время есть бытие, существование сущего, но время есть и конечность, смертность, временность, небытие сущего. Фотография, запечатлев момент человеческой жизни и сохранив его тем самым в своем хронотопном микромире от всеуничтожающей силы времени, вместе с тем проявляет ничтожность бытия сущего в сравнении с абсолютно отчужденным и безразличным к конечной жизни человека временем как таковым. Подлинное онтологически-экзистенциальное значение запечатленного выражается в том, что хронотопный микрокосм сохраненного фотографией и записью образа человеческой личности и жизни противостоит внешней всепоглощающей тотально негативной силе времени.

Список источников

1. Политов А.В. Онтологический смысл понятия хронотопа в философских идеях А. Ухтомского и М. Бахтина // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 2014. Т. 14. № 4. С. 50–62.
2. Политов А.В. Семантический мир сущего: хронотоп как категория онтологии // Философия и культура. 2015. № 5. С. 696–703. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.5.11611
3. Политов А.В. Произведение искусства как хронотоп // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 44–50.
4. Галанов Б.Е. Платье для Алисы: диалог писателя и художника. Москва : Книга, 1990. 302 с.
5. Барт Р. Camera lucida : комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыкина. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
6. Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе // Ч. Диккенс. Собрание сочинений : в 30 т. Т. 12. Рождественские повести. Москва : ГИХЛ, 1959. 508 с.
7. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Ч. 2. Философия природы // Г.В.Ф. Гегель. Сочинения. Т. 2. Москва ; Ленинград, 1934. 683 с.
8. Хайдеггер М. Положение об основании. Статьи и фрагменты / пер. с нем., глоссарий, послесловие О.А. Коваль ; предисловие Е.Ю. Сиверцева. Санкт-Петербург : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетеия, 2000. 290 с.
9. Подорога В.А. Выражение и смысл. Москва : Ad Marginem, 1995. 428 с.
10. Хайдеггер М. Вопрос о технике // М. Хайдеггер. Время и бытие : статьи и выступления / пер. с нем. В.В. Библихина. Москва : Республика, 1993. С. 221–238.

A.V. POLITOV

CHRONOTOPE OF THE CAPTURED ENTITY

The article conceptualizes the metaphysical essence and meaning of photography and recording (audio, video) through the prism of the author's interpretation of the concept of chronotope by A. Ukhtomsky and M. Bakhtin. The author suggests that these methods of capturing or fixing the reality using technical means serve in their philosophical substance as some special chronotope entities which conserve the image, essence, and meaning of a certain time, person and life. The inner microcosm of photography and recording has existential significance for the person who refers to it, because it bears and expresses the meanings and values that existed in the past, that are not present in the world now, but can be actually relived by appealing to the own reality of the image captured in the photograph. The material media with their mediatory, instrumental entity serve as a basis for existence of the captured past in the world around.

Key words: Ukhtomsky, Bakhtin, Heidegger, chronotope, art, technique, photography, record, basis, captured.

Citation: Politov A.V. Chronotope of the Captured Entity, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 8–13.

About author

Andrei Viktorovich Politov,

Perm State National Research University,
Faculty of Philosophy and Sociology,

Department of History of Philosophy,
Candidate for the degree of PhD
e-mail: ulbricht2013@ya.ru
Bukireva st., 15, Perm, 614990, Russia

References

1. Politov A.V. Ontological meaning of the concept of chronotope in the philosophical ideas of A. Ukhtomsky and M. Bakhtin, *Scientific Yearbook of the Institute of philosophy and law, Ural branch of the Russian Academy of Sciences*, 2014, vol. 14, no. 4, pp. 50–62.
2. Politov A.V. Semantic world of being: the chronotope as a category of the ontology, *Philosophy and culture*, 2015, no. 5, pp. 696–703. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.5.11611
3. Politov A.V. Artwork as the chronotope, *Observatory of culture*, 2014, no. 5, pp. 44–50.
4. Galanov B.E. *Dress for the Alice: the dialog of Author and Painter*. Moscow, Kniga Publ., 1990, 302 p. (in Russ.)
5. Barthes R. *Camera lucida. Comment on photography*. Moscow, Ad Marginem Press, 2011, 272 p. (in Russ.)
6. Dickens C. A Christmas Carol in prose *Dickens C. Collected works in 30 volumes*. Vol. 12. Christmas books. Moscow, GIHL Publ., 1959, 508 p. (in Russ.)
7. Hegel G.W.F. Encyclopedia of philosophy, *Hegel G.W.F. Works, vol. 2*. Moscow, Leningrad, 1934, 683 p. (in Russ.)
8. Heidegger M. *The provision of the basis. Articles and fragments*. St. Petersburg, Aletheia Publ, 2000, 290 p. (in Russ.)
9. Podoroga V.A. *Expression and meaning*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995, 213 p. (in Russ.)
10. Heidegger M. The Question concerning technology, *Heidegger M. Time and being: Articles and speeches*. Moscow, Respublika Publ, 1993, pp. 221 – 238 (in Russ.)

Т.С. АХРОМЕЕВА, Г.Г. МАЛИНЕЦКИЙ, С.А. ПОСАШКОВ

МАТЕМАТИКА КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ*

Нет ничего невозможного в том, чтобы, начиная от первооснов и следуя по прямому пути, добраться до таких возвышенных точек, с которых можно ясно обозреть самую сущность и движущие силы современной математики.

Р. Курант

Татьяна Сергеевна Ахромеева,

Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша РАН,
научный сотрудник, кандидат физико-математических наук
e-mail: Akhromeyeva@gmail.com
Миусская пл., д. 4, Москва, 125047, Россия

Георгий Геннадьевич Малинецкий,

Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша РАН,
заведующий отделом, доктор физико-математических наук, профессор
e-mail: GMalin@Keldysh.ru
Миусская пл., д. 4, Москва, 125047, Россия

Сергей Александрович Посашков,

Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, факультет прикладной математики и информационных технологий, декан, кандидат физико-математических наук
e-mail: SPosash@mail.ru
Ленинградский проспект, д. 49,
Москва, ГСП-3, 125993, Россия

С междисциплинарных позиций рассматривается программа построения культурологии, выдвинутая выдающимся химиком и философом В.Ф. Оствальдом. В этом контексте рассматривается развитие математического творчества в системе культуры. Исходя из приведенного анализа, обсуждается, как следовало бы изменить отношение к математике и математическому образованию в России.

Ключевые слова: программа Оствальда, междисциплинарные подходы, естественно-научная культура, математическое творчество, гармония, научная традиция, образовательная катастрофа, математическое образование.

Для цитирования: Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А. Математика как часть культуры // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 14–23.

Поводом к написанию статьи послужило, скорее, случайное впечатление, вынесенное одним из авторов из знакомства с американской системой университетского образования, а также из многолетних дискуссий о роли и месте математики в нашем обществе, в частности в его средней и высшей школе. Во многих университетах США математические факультеты находятся на отделениях изящных искусств, наверно, это не случайно.

В декабре 2013 г. Правительство РФ утвердило «Концепцию развития математического образования в Российской Федерации». Идею ее авторы, вероятно, заимствовали из сказки П.П. Ершова «Конек-Горбунук»: «У старинушки три сына: старший умный был детина, средний сын и так и сяк, младший вовсе был дурак». В данной Концепции, разработанной под руководством ректора Московского педагогического государственного университета академика А.Л. Семенова, предлагается сразу после начальной школы разделить детей на «совсем не способных к математике», «не очень способных» и «нормальных». И чем ребенок менее способный, тем меньше его можно учить. Раз не можем научить, значит и не бу-

* Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 15-06-07926) и Российского гуманитарного научного фонда (проект 15-03-00404).

дем... Это настолько удивительно и нелепо, что стоит сказать об этом подробнее, следуя статье А. Механика «Не становитесь какими-то мерзкими»: «Как объяснил академик Семенов, концепция предполагает более явную формулировку целей дифференцированного обучения математике в старших классах. В кратком изложении это выглядит так.

1. Математическая грамотность — для тех, кто не освоил этой грамоты до 10-го класса. Фактически речь идет о том, что этим детям предлагается в 10–11-м классах повторить то, что они не усвоили раньше.

2. Математическая культура — для тех, кто грамотен, то есть расширение математического горизонта и математическая техника для тех, кому она пригодится в вузе и после его окончания.

3. Математическое творчество — для тех, кто может создавать новую математику. То есть, как пояснил нам один из экспертов, «необходимо перестать всех учить всему в 10–11-м классах» [1].

Ряд экспертов называют эту идею «дифференцированного обучения» образовательным расизмом. И такой подход к математике, который отражает уже сложившиеся реалии многих средних школ России, уже дает плоды.

В одной из крупнейших издательских компаний России приходящим наниматься на работу (редакторам, верстальщикам, экспедиторам и пр.) предлагают тест из элементарных математических задач. Первые четыре стоит привести.

Сложить $\frac{1}{7} + \frac{2}{13}$.

Сложить $\frac{11}{180} + \frac{13}{168}$.

Решить систему уравнений: $2x + 3y = 5$
 $5x + 7y = 5$

Решить задачу. Мы продаем товар с наценкой 17,5%. В конце дня остаток наличных денег в кассе — 100 тыс. рублей. Вопрос: сколько мы заработали?

Оказалось, что многие люди, имеющие законченное среднее, а иногда и высшее образование, не могут решить подобные элементарные задачи. Руководство компании жалуется на огромные проблемы с подбором кадров...

Заметим, что экзамен по математике является одним из двух обязательных выпускных экзаменов в средней школе. Но, например, в 2014 г., чтобы получить удовлетворительную оценку, достаточно было получить 3 (три!) бала из возможных 33 (которые потом по некоторой формуле пересчитываются в 100-бальную шкалу). Чтобы сделать это, достаточно освоить математику в пределах 6 классов.

Признаки математической неграмотности становятся все более очевидны и в СМИ. Уважаемый политический деятель на одном из недавних ток-

шоу с энтузиазмом восклицал, что преступность по некоему виду преступлений уменьшилась на 300%. Ему никто из присутствующих не возразил и не объяснил, что даже если таких преступлений не станет вовсе, то это число уменьшится только на 100%.

Математика оказалась на периферии общественного сознания России, откуда также стремительно исчезает.

МАТЕМАТИКА КАК МОСТ В ПРОШЛОЕ И ПОСЛАНИЕ В БУДУЩЕЕ

Нам кажется, что если бы только удалось преодолеть то недоверие, с которым весьма многие под влиянием случайных школьных впечатлений сторонятся всего, связанного с математикой, то людей, склонных «импровизировать» в области несложных произведений математического искусства, оказалось бы не меньше, чем активных любителей музыки.

Г. Радемахер, О. Теплиц

Обратимся к определению культуры, данному выдающимся специалистом по философии науки, автором концепции универсалий культуры академиком В.С. Степиным: «Культура (лат. *cultura* — возделывание, воспитание, образование) — система исторически развивающихся надбиологических программ человеческой деятельности, поведения и общения, выступающих условием воспроизводства и изменения социальной жизни во всех ее основных проявлениях. Программы деятельности, поведения и общения, составляющие корпус культуры, представлены многообразием различных форм: знаний, навыков, норм и идеалов, образов деятельности и поведения, идей и гипотез, верований, социальных целей и ценностных ориентаций и т. д. В своей совокупности и динамике они образуют исторически накапливаемый социальный опыт. Культура хранит, транслирует этот опыт (передает его от поколения к поколению). Она также генерирует новые программы деятельности, поведения и общения, которые, реализуясь в соответствующих видах и формах человеческой активности, порождают реальные изменения в жизни общества» [2].

Внутренний мир человека существует в рациональном, эмоциональном и интуитивном пространствах. Как видим, определение культуры В.С. Степина в равной мере относится ко всем трем ипостасям нашего сознания.

Вопрос о соотношении науки и культуры ставился не раз. В частности, химик и философ, один из основоположников физической химии, лауреат Нобелевской премии по химии (1909) В. Оствальд

утверждал на заре XX в.: «...наука является прекраснейшим цветком, наивысшим и совершеннейшим продуктом человеческой культуры».

Есть всего два или три общих продукта культуры, которые могли бы, быть может, оспорить у науки это место. Религия, государство, наконец, искусство тоже, по-видимому, воплощают в себе идею культуры.

Прежде всего, свои притязания наука основывает на том факте, что она является самым последним и самым юным из так называемых культурных приобретений... Мы знаем, что последняя, высшая ступень образования человека достигается им в течение его долгой жизни, и наоборот, когда проявляется разрушительное действие старости, самые последние и самые трудные приобретения начинают исчезать *в первую очередь*.

Второе основание, которое дает право рассматривать науку как высшее культурное достояние, заключается в ее *общечеловеческом* строении. Ничего подобного нельзя сказать ни о государстве, ни об искусстве, ни, наконец, о религии. Только наука независима от всех иных различий между людьми, кроме тех, которые обусловлены степенью их умственного развития...

Если сравнить общее движение культуры за несколько тысячелетий, охватывающих нашу историю, с успехами, достигнутыми в течение трех или четырех последних столетий, то разница получается поразительная. Так сильно и глубоко изменился темп развития человечества в последние столетия. Если мы спросим о причине этого явления или зададим более осторожный вопрос — какой новый фактор выдвинулся в это время во всемирной истории? — то мы встретимся здесь только с одним фактом решающего значения. Этот новый факт заключается в том, что наука перестала быть спортом отдельных лиц или ревниво оберегаемой тайной замкнутых каст; она вошла в общее сознание народов и все сильнее превращается в общее достояние культурного человечества. Тут могла и должна была в решительной форме проявиться ее *синтетическая* сила.

<...> В слове “наука” скрывается следующее содержание: познание бывшего и происходящего с целью предсказания будущего. В здоровой науке всегда сохраняют свою главенствующую роль оба этих жизненных фактора» [3].

Если мы перелистаем страницы этого и последующего выпусков альманаха, в котором был напечатан перевод классической статьи В. Оствальда, то увидим удивительную вещь. Статей, рассматривающих собственно науку как культурный феномен, в них практически нет. «Культура» оказалась монополизирована рефлексией художественного творчества разных эпох и рефлексией этой рефлексии. Рацио было вытеснено эмоциональным и интуитивным началом. И в этом контексте математика удивительным образом отличается от всех остальных

сфер интеллектуальной деятельности, которые относятся к научным дисциплинам.

Вспомним классику античной литературы. Быстрее всего стареет сатира. Современному человеку непонятно, над чем смеялись зрители комедий Аристофана. При чтении трагедий Софокла трудно отрешиться от мысли, что это были совсем другие люди. Развитие идей герменевтики, сыгравшее большую роль в развитии гуманитарных дисциплин, показало, что «понимание» и «толкование» текстов, написанных столетия назад — сложная и нетривиальная задача. Похожая картина наблюдается практически во всех научных дисциплинах. Если мы посмотрим на проблемы, понятия и категории физики, химии или биологии времен античности или даже начала XX в., то убедимся, что они разительным образом отличаются от современных. Вероятно, физикам разных эпох было бы очень трудно понять друг друга даже при обсуждении одних и тех же явлений.

Но в математике ситуация принципиально иная. В свое время О. Шпенглер выдвинул парадоксальный тезис о том, что греческая и современная математики не имеют между собой ничего общего. Большие усилия математиков, историков и философов показали, что этот тезис неверен, «современная математика не только в отдельных частных случаях, но и в проблемах кардинальной важности — как в постановке вопросов, так и в методах их решения примыкает к греческой» [4].

Мы понимаем «Начала» Евклида¹ [5] точно так же, как понимал их он. Мы пользуемся тем же самым аксиоматическим методом, классический образец которого он представил, исходим из тех же основных, не определяемых через более простые понятия и принимаемых без доказательства аксиом и постулатов. Мы учим наших школьников так же, как греки в свое время учили своих, оперируя циркулем и линейкой и рассматривая треугольники и окружности, медианы, биссектрисы и высоты. В этом есть особое обаяние!

Греки прекрасно понимали значение своей математики. Именно поэтому, по легенде, на воротах платоновской академии было написано, что не знающим геометрии вход закрыт, а Платон объяснял сыну местного руководителя, что «Нет царского пути в геометрии» [6].

Греческой математике удалось сформулировать классические задачи (квадратура круга, удвоение куба и трисекция угла), над которыми многие поколения ученых бились более 20 веков. Доказательство неразрешимости последних двух задач позволило заложить основы современной алгебры, которая еще через два века помогла создать принципиально новые методы защиты информации!

Ничего подобного нет в других науках и других областях культуры. В определенной сфере мышления создатели античной культуры и наши современ-

ники оказались удивительно близки. Именно математика, а не искусство, религия или философия позволяют ощутить эту близость.

Теперь через призму культуры и математики взглянем в будущее. Чтобы увидеть тенденции развития науки, достаточно посмотреть на цитируемость научных работ в различных дисциплинах. Это не тщеславие ученых или порыв администраторов от науки, не умеющих ставить задачи и использовать результаты исследований и желающих прикрыть свою некомпетентность наличием работ в базах Scopus и Web of Science, а уровень поддержки общества, надежды, которые возлагаются на то или иное научное направление. То, чем занимается сегодня фундаментальная наука, имеет шанс через 20 лет войти в круг прикладных исследований, а те еще через 20–30 лет могут стать основой массовых технологий. Технологическое развитие, опирающееся на фундаментальную науку — игра вдолгую [7].

В средней школе обычно самым сложным предметом считается математика; физика, как и химия, по мысли большинства учеников, вдвое проще математики; а биология — вдвое проще физики или химии. Но во «взрослой науке» все устроено по-другому (рис. 1). Если суммировать цитируемость «наследниц» школьной биологии (генетику, молекулярную биологию, иммунологию и др.), то характерное значение — 50; наук химического цикла — 10, физического — 8.

Особенно интересна ситуация с математикой и информатикой. Многие книжные магазины переполнены «компьютерной литературой», но цитируемость работ в обоих научных направлениях примерно 1,5. Это значит, что, скорее всего, первая половина XXI в. будет веком биологии и медицины, а не информационно-телекоммуникационных технологий. И действительно, в настоящее время каждая третья научная работа в мире выполняется в области медицины.

Но роль математики в культуре и общественном сознании стремительно растет. В 2011 г. компания Google провела исследование «рационального сегмента» Интернета (не связанного с развлечениями, знакомствами и т. д.). Это был год 10-летия эксперимента по введению в России обязательного единого государственного экзамена (ЕГЭ), который стал катализатором развала средней и высшей школы нашей страны и «культурного обвала».

Самым популярным запросом и в мире, и в США, и в России стала «математика». В США шесть позиций в первой десятке так или иначе связаны с математикой. Практически во всех крупных и развитых странах ситуация схожая — запросы, касающиеся математики, занимают лидирующие позиции. В таблице на стр. 18 представлены наиболее частые запросы в «рациональном сегменте» поисковой системы Google в 2011 г. (в порядке убывания).

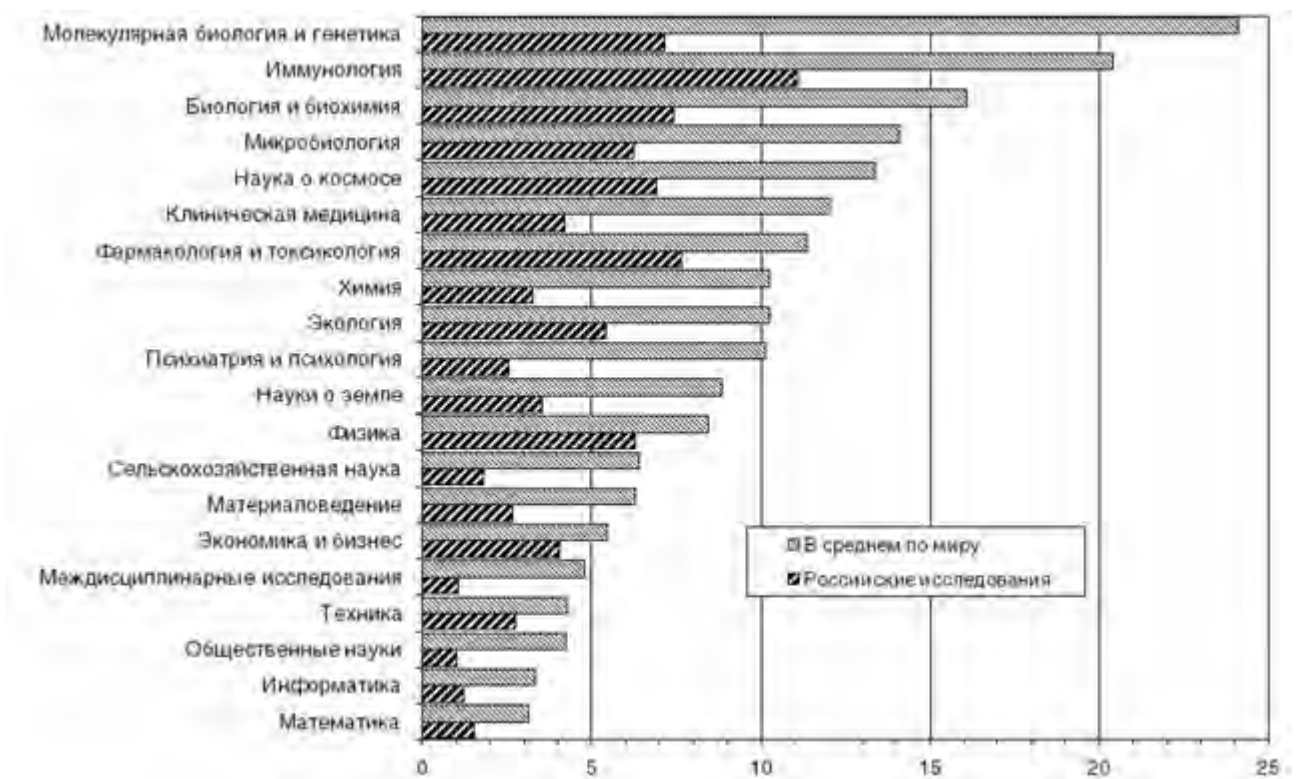


Рис. 1. Средняя цитируемость статей в различных научных дисциплинах

Таблица

Мир	США	Россия
Математика	Математика	ЕГЭ
Луна	Луна	ГДЗ
Клетка	Наука	Решебник
Википедия	Мат. игры	Ответы
ДНК	Занимательная математика	Результаты ЕГЭ
Химия	Земля	Википедия
Мат. игры	Калькулятор	ЕГЭ по русскому
Физика	Занимательные математические игры	ЕГЭ-2011
Большой взрыв	Химия	Алгебра
Химия (исп. сегмент)	Периодическая таблица	ГДЗ алгебра

Более того, в 2011 г. в мире произошла «математическая революция» — число запросов «занимательная математика» выросло в 29 раз.

К сожалению, этот опрос сделал очевидным развал математического образования в России. У нас в лидерах — «решебник», «ответы», «готовые домашние задания по алгебре». В 2011 г. в России тоже произошла «образовательная революция», но наоборот — спрос на готовые домашние задания вырос в 51 раз. Мы вырастили поколение, которое хочет не решить, а списать, не придумать, а подсмотреть, получить не знания, умения и навыки, а их имитацию.

Почему же в мире стремительно растет интерес к математике, а к занимательной особенно? Мир идет к «экономике знаний», входит «в постиндустриальное общество», в котором два человека из 100 кормят себя и всех остальных, 12 — заняты в сфере материального производства, 13 — в управлении. Чем же должны заниматься остальные? Это вопрос вопросов, решение которого может определить будущее нашей цивилизации.

«Праздный мозг — мастерская дьявола», — гласит известная пословица. В 1970-х гг. человечество отказалось от стремительного и успешно начавшейся космической экспансии и начало создавать и осваивать виртуальное пространство. Перешло от экстравертной к интровертной стратегии прогресса. В этом контексте одна из важнейших социальных функций компьютеров — «убийство свободного времени». По данным социологов, российские мужчины своим женщинам и детям в свободное от работы время уделяют в среднем менее 40 минут в день, в то время как телевизору, социальным сетям, компьютерным играм — чужой, призрачной жизни — почти 4,5 часа.

Этот досуг может быть использован для творчества, самосовершенствования. И если популярные ныне кроссворды, sudoku, шахматные задачи можно отнести к «низкому жанру», то математическое творчество может стать жанром высоким.

Исторические примеры этого есть в «интровертных» культурах Востока. Явление, получив-

шее название сангаку, или «японская храмовая геометрия», зародилось и развилось в Японии в 1639—1854 гг., в период изоляции этой страны от западного мира. Математики, крестьяне, женщины и дети — все население Японии было увлечено решением сложных геометрических задач, которые записывались на особых табличках и обычно подвешивались к крышам храмов. Многие из них были посвящены задачам о касающихся друг друга окружностях, некоторые были очень сложны. Физик Т. Ротман и преподаватель Х. Фукагава пишут о задачах сангаку: «Современные геометры неизменно используют при их решении сложные методы, в том числе математический анализ и аффинные преобразования» [8]. Но в ту эпоху их могли решать даже дети, пользуясь совсем другими, оригинальными приемами. Как знать, быть может это не только седая старина, но и «воспоминания о будущем».

МАТЕМАТИКА КАК ИСКУССТВО

Все, что я делаю, это игры. Серьезные игры.
М. Эшер

Если посмотреть на математику должным образом, то окажется, что она обладает не только истинной, но и высшей красотой — красотой холодной и строгой, подобной красоте скульптуры.
Б. Рассел

Мы все знаем, что нам нравится в музыке, живописи или поэзии, а вот объяснить, почему нам это нравится — гораздо сложнее. То же самое относится и к математике, которую отчасти тоже можно назвать формой искусства. Можно составить длинный список желательных качеств: красота, изящество, важность, оригинальность, польза, глубина, широта, краткость, простота и ясность. Однако отдельно взятая работа вряд ли может сочетать их все; более того, некоторые из них несочетаемы. Как в сона-

тах, квартетах или симфониях приемлемы разные качества, точно так же и математические сочинения требуют разных подходов.

М. Атья

Между красотой и истиной есть очень глубокая и важная связь. Поэтому многие видят в красоте и точности математических утверждений свидетельство их большей истинности, чем результатов других научных дисциплин. Известный математик и популяризатор науки В.А. Успенский так формулирует этот взгляд: «Автору очень хочется сказать, что математика — единственная наука, где достигается абсолютная истина, но он все же на это не решается, так как подозревает, что абсолютная истина не достигается нигде. Но в любом случае математические истины ближе к абсолютным, чем истины других наук. Поэтому математика — наилучший полигон для тренировки на истину» [9]. Такая трактовка широко распространяется на механико-математическом факультете МГУ. Студенты других факультетов часто в шутку называют учащихся мехмата «носителями высшего знания».

Собственно, о какой истине мы говорим? Только в классической философии есть две принципиально различные концепции истины. Одна из них основывается на принципе корреспонденции как соответствия знания объективному положению дел предметного мира (Аристотель, Ф. Бэкон, Д. Дидро, Л. Фейербах, В.И. Ленин). Другая — на принципе когеренции как соответствия знания характеристикам идеальной сферы: Абсолюта (Платон, Г. Гегель и др.), врожденным когнитивным структурам (Августин, Р. Декарт), априорным формам (И. Кант), интерактивным конвенциям, соглашениям (А. Пуанкаре), в постмодерне рассматриваются «игры истины в отношении индивидуума к самому себе» (М. Фуко). Фуко рассматривал «историю истины» как создание «такой истории, которая была бы не историей того, что может быть истинного в знаниях, а анализом “игр истины”, игр истинного и ложного, игр, через которые бытие исторически конструирует себя как опыт, то есть как то, что может и должно быть помыслено» [10, с. 275].

В этих рассуждениях звучит очень важное понятие — игра. И действительно, после открытия Н.И. Лобачевским неевклидовой геометрии, а впоследствии и построения множества других геометрий, после создания в XX в. нескольких вариантов математического анализа (в которых, например, вводится отдельное пространство «бесконечно малых чисел», отличных от всех других) стало ясно, что разных «математик» может быть много. И здесь уместна трактовка математики как «науки о возможных мирах», данная В. Лейбницем. В определенном смысле математики подобны богам множества эпосов — они творят миры и дают им свои законы. Что это, как ни область искусства?

Одни произведения математического искусства живут в веках, вдохновляя новые поколения, другие становятся достоянием узкого круга ценителей, третьи уходят в прошлое: «Поэзия — та же добыча радия. В грамм добычи, в год труды. Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды» (Маяковский В. «Разговор с фининспектором о поэзии»).

И в театре, и в математике классические сюжеты отыгрываются вновь и вновь. Известно более 250 доказательств теоремы Пифагора. Факт бесконечности ряда простых чисел, доказанный Евклидом, новые поколения математиков вновь и вновь доказывают по-разному.



Рис. 2. Платоновы тела: тетраэдр, октаэдр, додекаэдр, куб и икосаэдр

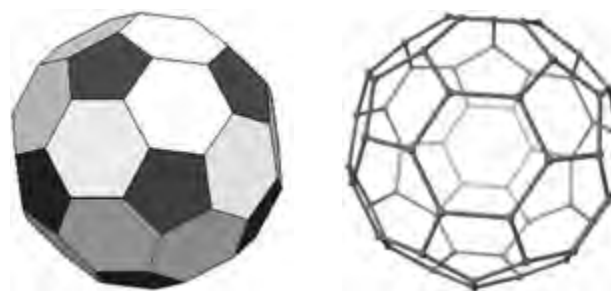


Рис. 3. Усеченный икосаэдр — один из многогранников, исследованных Архимедом

Рис. 4. Молекула C_{60} — символ нанотехнологий — имеет форму усеченного икосаэдра

Заметим, что математика принципиально отличается от естественных наук в частности от физики. Например, если мы, выводя уравнения движения жидкости, не учтем какой-либо член или припишем лишний, то эксперимент очень скоро укажет на сделанную ошибку.

Философ К. Поппер считал, что ничего нельзя утверждать с абсолютной уверенностью. Он ввел принцип фальсифицируемости, в соответствии с ко-

торым научной является только такая теория, которая может быть опровергнута тем или иным экспериментом или рассуждениями [11].

Но теоремы, как и произведения искусства, например «Евгений Онегин» или «Война и мир», не могут быть опровергнуты! Математические утверждения, доказанные в соответствии с принятыми математическими канонами, неоспоримо верны. Теорема Пифагора или утверждение, что биссектрисы, медианы и высоты треугольников пересекаются в одной точке, не устареют в следующие эпохи и не будут опровергнуты новыми экспериментальными данными или рассуждениями. Такая природа математики — содержательной игры с абстракциями — удивительная черта, выделяющая ее из всей сферы интеллектуальной деятельности человечества.

Искусство, как отмечал О. Мандельштам, обладает провидческой функцией. То, о чем грезят мечтатели, фантасты, писатели, вновь и вновь входит в сферу фундаментальной науки, в конце концов, сказка становится былью.

Один пример. Грандиозный труд Евклида был предпринят для решения одной задачи — выяснить сколько существует платоновых тел (многоугольников, гранями которых являются правильные многоугольники одного типа, при этом в каждой их вершине сходится одинаковое число ребер) (рис. 2). Эти многогранники греки связывали с «элементами всего сущего»: тетраэдр — с огнем, куб — с землей, октаэдр — с воздухом, икосаэдр — с водой, додекаэдр — с космосом. Но почему их всего пять и нет ли других? Платоновым телам посвящена 13-я книга «Начал» Евклида, которую он сам считал венцом и логическим завершением своего труда. Известный английский ученый У. Д'Арси Томпсон как-то в шутку заметил, что «Начала» представляют сочинение о пяти правильных многогранниках, вступление к которому оказалось несколько растянутым, поскольку автор задался целью предварительно сообщить читателю все сведения, необходимые для понимания главной темы произведения.

«Правильных многогранников вызывающе мало, но этот весьма скромный по численности отряд сумел пробраться в самые глубины различных наук», — с восхищением писал Л. Кэрролл [цит. по: 12]. Современному старшекласснику или студенту достаточно половины страницы, чтобы доказать, что правильных многогранников всего пять. К этой вершине геометрии есть царский путь! Просто, чтобы его найти, понадобилось почти 20 веков. И это еще одна замечательная черта математического искусства.

Вдохновленный красотой и гармонией платоновых тел, Архимед начал искать многогранники, каждая грань которых представляет собой правильный многоугольник, а каждая вершина находится

в эквивалентном положении, при этом правильных многоугольников должно быть не менее двух различных типов. Впоследствии такие многоугольники начали называть архимедовыми телами. Одним из них оказался усеченный икосаэдр (рис. 3). Леонардо да Винчи — символ неразрывности искусства и науки — видел в нем образец геометрического совершенства и изготовил его оригинальную модель. И. Кеплер в 1619 г. в книге «Мировая гармония» стремился объяснить с его помощью геометрию солнечной системы.

Символом нанотехнологий, дающим надежду на большое будущее этого направления, является молекула фуллерена C_{60} (рис. 4). В 1996 г. за ее экспериментальное открытие Р. Смолли, Г. Крото и Р. Керлу была присуждена Нобелевская премия. Это удивительная молекула имеет форму усеченного икосаэдра. Исследователи искали именно такую конфигурацию среди углеродных кластеров и нашли ее. В своей нобелевской речи Р. Смолли обратил внимание на пионерскую работу Архимеда, ставшую для них путеводной нитью [12].

Удивительное ощущение совпадения и угадывания — то, что придумал человек, исходя из своего ощущения красоты и гармонии, «сконструировала и природа».

Интересное знамение времени. Если раньше в книгах, намечавших для начинающих путь в математику, основное внимание уделялось рации, логике, то сейчас все чаще появляются работы, делающие акцент на интуитивном и эмоциональном переживании математического пространства [8]. В одной из таких работ авторам встретилось состояние «острая геометрическая радость». Понимание математики как искусства все шире распространяется в современном мире. И это прекрасно!

КУЛЬТУРА, МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ, МАТЕМАТИКА

Великая книга природы написана на языке математики.

Г. Галилей

Наш ограниченный ум для удобства делит этот бокал вина, этот мир на части: физику, биологию, геологию, астрономию, психологию и т. д., но ведь природа на самом деле никакого деления не знает! Давайте же и мы сольем это воедино, не забывая все же, что мы увидели.

Р. Фейнман

Все в одном и одно во всем.

Мудрость дзен

Со студенческих времен нам помнится гегелевская триада — тезис, антитезис, синтез. Мы живем в замечательную эпоху синтеза, сами не вполне осознавая это. В самом деле, гении прошлого были многогранными личностями, раздвигавшими горизонты во многих областях.

Леонардо да Винчи — живописец, философ и психолог, изобретатель, опередивший свое время — надеялся получить заказы от местных властителей на строительство крепостей нового типа. Великий И. Ньютон был не только математиком, физиком, но и богословом, алхимиком, экономистом, начальником монетного двора и автором весьма удачной денежной реформы.

Но затем настало время узких профессионалов. Небезызвестный Козьма Прутков говаривал: «Всякий специалист подобен флюсу — полнота его односторонняя». Исследователей ориентировали, чтобы они были *master of subject*, знали все ни о чем. В 2004 г. науковеды насчитали 72 тыс. научных дисциплин. Один из руководителей консерватории настойчиво отговаривал нас от похода на концерт, поясняя, что «для того, чтобы слушать и оценивать современную музыку, надо иметь очень сильную профессиональную подготовку». Могли ли что-либо подобное вообразить И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен или Ф. Шопен, вынужденные писать для слушателей без специальной музыкальной подготовки?!

Во второй половине XX в. угроза узкой специализации стала очевидной и для ученых-естественников, и для политиков, и для многих гуманитариев.

Выдающийся английский писатель и физик Ч. Сноу писал о растущей пропасти между двумя культурами — естественно-научной и гуманитарной — как о серьезной угрозе для человечества [13]. Естественно-научная культура отвечает на вопрос «как?», устремлена в будущее, опирается на эксперимент и формализованные теории, стремится к объективному знанию, не зависящему от мнений выдающихся авторитетов. Напротив, гуманитарная культура должна отвечать на вопрос «что?», определять цели и стратегии. Сейчас она во многом обращена в прошлое, зачастую имеет дело с уникальным и субъективным, опирается на мнение авторитетов.

Действительно, общества и элиты, владеющие высокими технологиями, имеющие ложные цели и неверную картину реальности, подобны обезьяне с гранатой — чека рано или поздно будет выдернута. «У меня есть тысячи специалистов, которые знают, как построить пирамиду, и нет ни одного, который знал бы, стоит ли ее строить», — говорил Дж. Кеннеди в нелегкий для Америки час.

Мы столкнулись с «эффектом Вавилонской башни» и «кризисом будущего». Утрачен единый язык, умение слушать и слышать друг друга, общие смы-

слы, цели, идеалы. И у человечества в целом, и у отдельных цивилизаций возникли большие проблемы — утрачены содержательные проекты будущего, а для корабля, порт назначения которого неизвестен, нет попутного ветра.

Математика не избежала «вавилонской болезни» сверхспециализации, что происходило особенно просто в силу обширности предмета. В начале XX в. появились «теоретические математики», доказывающие теоремы и стоящие «выше любых приложений», рассматривающие свое занятие как чистое творчество, утратившее какую-либо связь с реальностью и не нуждающееся более в ней. Одновременно стремительно развивалась прикладная математика, занятая построением и исследованием математических моделей и, в конечном итоге, сопоставляющая получаемые результаты с изучаемыми сущностями. В среде математиков бытует шутка: «Теоретическая математика делает то, что можно, так, как нужно, а прикладная — то, что нужно, так, как можно».

Философия постмодерна в лице ряда своих ведущих представителей возвела «вавилонский синдром» и одну из самых серьезных болезней в ходе развития науки и культуры в добродетель. Во множестве работ философов этого направления постулируется равноправие всех текстов и недопустимость какого-либо их упорядочивания.

Однако осознание проблемы — это начало ее решения. Этим решением видятся сейчас междисциплинарные подходы, в частности теория самоорганизации — синергетика (от греческого «совместное действие»). Введя этот термин, немецкий физик-теоретик Г. Хакен вложил в него два смысла [14].

Во-первых, это теория того, как у системы, у целого, появляются свойства, которыми не обладают ее части. Вспомним известный вопрос греческих философов. Одна песчинка — не куча, две песчинки — не куча, а миллион песчинок — уже куча. Где та грань, где множество песчинок становится кучей? В ряде задач синергетика сегодня умеет конкретно и содержательно определять эту грань. Во-вторых, это подход, развитие которого требует совместных усилий естественников, гуманитариев, математиков, а сейчас можно добавить: руководителей, инженеров, экспертов.

Важнейшее понятие синергетики — самоорганизация — выделение в ходе развития сложной системы ведущих переменных или процессов, которые начинают со временем определять динамику всех остальных. Типичный пример самоорганизации — формирование течения в искусстве, моды или большого стиля. За много лет до ученых важность самоорганизации ощутил поэт: «Эти сегодня стихи и оды, в аплодисментах ревомые ревя, войдут в историю как накладные расходы на сделанное нами — двумя или тремя» (Маяковский В. «Разговор с фининспектором о поэзии»).

Самоорганизация самым тесным образом связана с математическим моделированием. Что такое модель? Это специально созданный или воображаемый объект, изучение которого дает новое знание об изучаемой системе или помогает более эффективно управлять ею. По сути, это волшебное зеркало, которое позволяет выделить главное и пренебречь второстепенным. Сущность моделирования прекрасно выразил А. Блок: «Сотри случайные черты – и ты увидишь: мир прекрасен» («Возмездие»). Но, естественно, моделировать надо наиболее важные переменные или процессы, зачастую выделяющиеся в ходе самоорганизации.

По мнению одного из основоположников синергетики в России С.П. Курдюмова, в течение многих лет являвшегося директором Института прикладной математики им. М.В. Келдыша РАН, именно синергетика даст тот язык, который позволит естественникам, гуманитариям, математикам, художникам, работающим в разных жанрах, говорить на одном языке и, главное, обсуждать Будущее поверх дисциплинарных и цеховых барьеров [15, 16].

И сейчас эти надежды оправдываются — понятия и концепции, родившиеся в теории самоорганизации, появляются на страницах книг и газет, далеких от точных наук, входят в массовое сознание. Такие термины, как «горизонт прогноза», «аттракторы», «эффект бабочки», «фракталы», «управление хаосом», «режимы с обострением» и ряд других, возникших в ходе математического моделирования, начинают встречаться все чаще.

Можно сказать, что синергетика говорит на языке математических моделей. И для гуманитарных дисциплин, сферы художественного творчества мост, который она строит между двумя культурами, не менее важен, чем для естественных наук. Если в XX в. главными «заказчиками» для математического моделирования были техника, физика, отчасти химия, то в XXI в. приоритеты изменятся. На авансцену выйдут медицина, социология, психология, математическая история, управление рисками, нейронаука.

Схожие идеи выдвигали и наши выдающиеся гуманитарии. Л.Н. Гумилев в последние годы писал о предсказуемости процессов этногенеза и обращался ко многим метафорам естественных наук [17]. Ю.М. Лотман непосредственно ставил вопрос о бифуркациях в развитии культуры, об открывающихся альтернативах [18].

Глубокий и содержательный диалог представителей двух культур, обретение целостности и единства необходимы для развития нашей цивилизации, для того, чтобы уберечь реальность, создававшуюся десятки веков. Развитие междисциплинарных подходов, во многом опирающееся на опыт развития математических наук, в последние 40 лет показало,

что диалог возможен. За ним будущее. Он должен состояться.

Примечание

- ¹ Главный труд Евклида «Начала», написанный около 300 г. до н. э. и посвященный систематическому построению геометрии, стал образцом для математиков следующих поколений и примером блестящего использования аксиоматического метода.

Список источников

1. Механик А. Не становитесь какими-то мерзкими // Эксперт. 2014. № 34. С. 18–24.
2. Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 2 / Ин-т философии РАН ; Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. Москва : Мысль, 2010. С. 341.
3. Оствальд В.Ф. Наука и культура // Мир культуры и культурология. 2011. Вып. 1. С. 57–61.
4. Радемахер Г., Теплиц О. Числа и фигуры. Опыты математического мышления. 4-е изд. Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. 264 с.
5. Евклид. Начала. Москва : Либроком, 2013. 744 с.
6. Мысли и изречения древних (с указанием источника) / сост. К.В. Душенко. Москва : Эксмо, 2003. С. 334.
7. Малинецкий Г.Г. Чтоб сказку сделать былью... Высокие технологии — путь России в будущее. 3-е изд. Москва : ЛЕНАНД, 2015. 224 с.
8. Пикокер К. Великая математика. От Пифагора до 57-мерных объектов. 250 основных вех в истории математики. Москва : БИНОМ. Лаборатория знаний, 2015. 539 с.
9. Успенский В.А. Математическое и гуманитарное : Преодоление барьера : 3-е изд. Москва : МЦНМО, 2014. 48 с.
10. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : Работы разных лет / пер. с франц. Москва : Касталь, 1996. 448 с.
11. Понтер К. Логика научного исследования. Москва : АСТ ; Астрель, 2010. 576 с.
12. Кац Е.А. Фуллерены, углероды, трубки и нанокластеры : Родословная форм и идей. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 296 с.
13. Сноу Ч.П. Портреты и размышления. Москва : Прогресс, 1985. С. 195–226.
14. Хакен Г. Синергетика. Москва : Мир, 1980. 406 с.
15. Мне нужно быть : Памяти Сергея Павловича Курдюмова / ред.-сост. З. Журавлева. Москва : КРАСАНД, 2010. 480 с.
16. Малинецкий Г.Г. Образ учителя. Десять лет спустя // Препринты ИПМ им. М.В. Келдыша. 2015. № 60. 32 с.
17. Гумилев Л.Н., Ермолаев В.Ю. Проблема предсказуемости в изучении процессов этногенеза // Пределы предсказуемости / ред. Ю.А. Кравцов. Москва : ЦентрКом, 1997. С. 236–247.
18. Лотман Ю.М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. Москва : Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010. 416 с.

T.S. AKHROMEYEVA,
G.G. MALINETSKY, S.A. POSASHKOV

MATHEMATICS AS A PART OF CULTURE

From the interdisciplinary positions, the article examines the program of culture building developed by W.F. Ostwald, an outstanding chemist and philosopher. In that context, it considers the development of mathematical arts in the cultural system. Based on the given analysis, the authors offer their opinion on that what should be changed in the approach to mathematics and mathematical education in Russia.

Key words: Ostwald's program, interdisciplinary approach, natural-science culture, mathematical arts, harmony, scientific tradition, educational catastrophe, mathematical education.

Citation: Akhromeyeva T.S., Malinetsky G.G., Posashkov S.A. Mathematics as a Part of Culture, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 14–23.

About authors

Tatiana Sergeyevna Akhromeyeva,

Keldysh Institute of Applied Mathematics
of the Russian Academy of Sciences, Research Assistant,
Candidate of Physical and Mathematical Sciences
e-mail: Akhromeyeva@gmail.com
Miusskaya sq., 4, Moscow, 125047, Russia

Georgy Gennadyevich Malinetsky,

Keldysh Institute of Applied Mathematics of the Russian
Academy of Sciences, Head of Department,
Doctor of Physical and Mathematical Sciences,
Professor
e-mail: GMalin@Keldysh.ru
Miusskaya sq., 4, Moscow, 125047, Russia

Sergey Aleksandrovich Posashkov,

Financial University under the Government
the Russian Federation, Dean of the Department
of Mathematical Methods in Economics and Anti-Crisis
Management, Candidate of Physical and Mathematical Sciences
e-mail: SPosash@mail.ru
Leningradsky avenue, 49, Moscow, MPO-3, 125993, Russia

Acknowledgements

This article has been written with the support of the Russian Foundation for Basic Research (project no. 15-06-07926) and the Russian Foundation for Humanities (project no. 15-03-00404).

References

1. Mekhanik A. Ne stanovites' kakimi-to merzkimi. *Ekspert*, 2014, no. 34, pp. 18–24.
2. Stepin V.S., Guseinov A.A., Semigin G.Yu. (eds.) *Novaya filosofskaya entsiklopediya*, in 4 vol. Moscow, Mysl' Publ., 2010, vol. 2, p. 341.
3. Ostwald W.F. *Nauka i kul'tura. Mir kul'tury i kul'turologiya*, 2011, vol. 1, pp. 57–61.
4. Rademacher H., Toeplitz O. *Chisla i figury. Opyty matematicheskogo myshleniya* [Von Zahlen und Figuren: Proben mathematischen Denkens für Liebhaber der Mathematik]. Moscow, Izd-vo LKI, 2007, 264 p.
5. Euclidis, *Nachala* [Elementa geometriae]. Moscow, Librokom Publ., 2013, 744 p.
6. Dushenko K.V. (ed.) *Mysli i izrecheniya drevnikh (s ukazaniem istochnika)*. Moscow, Eksmo Publ., 2003, p. 334.
7. Malinetskii G.G. *Chtob skazku sdelat' byl'yu... Vysokie tekhnologii – put' Rossii v budushchee*. Moscow, LENAND Publ., 2015, 224 p.
8. Pickover C.A. *Velikaya matematika. Ot Pifagora do 57-mernykh ob'ektov. 250 osnovnykh vekh v istorii matematiki* [The Math Book: From Pythagoras to the 57th Dimension, 250 Milestones in the History of Mathematics]. Moscow, BINOM, Laboratoriya znanii Publ., 2015, 539 p.
9. Uspenskii V.A. *Matematicheskoe i gumanitarnoe. Preodolenie bar'era*. Moscow, Moscow Center for Continuous Mathematical Education Publ., 2014, 48 p.
10. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [Le souci de la vérité]. Moscow, Kastal' Publ., 1996, 448 p.
11. Popper K. *Logika nauchnogo issledovaniya* [Logik der Forschung]. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2010, 576 p.
12. Kats E.A. *Fullereny, uglerodnye trubki i nanoklastery. Rodoslovnaya form i idei*. Moscow, LKI Publ., 2008, 296 p.
13. Snow C.P. *Portrety i razmyshleniya*. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 195–226.
14. Haken H. *Sinergetika* [Synergetik, eine Einführung]. Moscow, Mir Publ., 1980, 406 p.
15. Zhuravleva Z. (ed.). *Mne nuzhno byt'. Pamyati Sergeya Pavlovicha Kurdyumova*. Moscow, KRASAND Publ., 2010, 480 p.
16. Malinetskii G.G. *Obraz uchitelya. Desyat' let spustya* [Image of the teacher. Ten years afterward], *Preprinty IPM im. M.V. Keldysha* [Keldysh Institute Preprints], 2015, no. 60, 32 p.
17. Gumilev L.N., Ermolaev V.Yu. *Problema predskazuemosti v izuchenii protsessov etnogeneza, Predely predskazuemosti*. Moscow, TsentrKom Publ., 1997, pp. 236–247.
18. Lotman Yu.M. *Chemu uchatsya lyudi. Stat'i i zametki*. Moscow, Margarita Rudomino All-Russia State Library for Foreign Literature Publ., 2010, 416 p.

УДК 130.2
ББК 71.1

Ж.В. НИКОЛАЕВА

SLOW LIFE. НОВАЯ ФИЛОСОФИЯ НЕСПЕШНОСТИ

Жанна Викторовна Николаева,

Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт философии, доцент, кандидат философских наук
e-mail: culturaitalia@yandex.ru

Менделеевская линия. д. 5, пом. 30 (Институт философии)
Санкт-Петербург, 199034, Россия

Статья посвящена появлению субкультуры *slow life* и практики *slow living* в современном западном обществе. Рассматриваются истоки возникновения движения *slow movement*, его дисциплинарность, этапы развития, идеология, задачи и инструментарий. Адепты субкультуры, основанной на ценности замедления ритма жизни, ориентируются на созерцательное и вдумчивое времяпрепровождение, считают непродуктивным взятие на себя лишних обязательств и многозадачность, но отрицают какой-либо аскетизм.

Культурные и философские основания движения уходят корнями в античные теории и построения, обращаются к тестам Б. Рассела и П. Лафарга. Новая идеология связана и с «обществом переживания» Г. Шульце и с «обществом множественности» П. Вирно. Возникновение жизненной практики *slow living* стало возможно в мире стабильном, устоявшемся, где пик интенсификации развития был пройден, а ориентация рациональности сместилась с внешней на внутреннюю — на эмоциональную «проживаемость жизни», что позволяет говорить о «новом гедонизме» и тенденции к обновлению потребительских установок. Практические наработки «медленный город»,

«медленная еда», «медленное телевидение», «медленное образование» и т. п. значительно опережают культурфилософское осмысление феномена.

Ключевые слова: *slow life*, *slow living*, *slow movement*, движение за медленную жизнь, субкультура, неспешность, созерцательность, праздность, кросс-культурные исследования.

Для цитирования: Николаева Ж.В. *Slow life*. Новая философия неспешности // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 24—30.

Появление философии *slow life*¹ и практики *slow living* (медленная жизнь) на современном этапе явилось результатом критической саморефлексии в постмодернистских сообществах. Сейчас различные направления этой идеологии условно объединены в неформальную систему *slow movement* (движение за медленную жизнь). Этот мем возник в Италии и вскоре распространился в англосаксонских странах.

Интеллектуальные истоки возникновения движения содержатся в зародившемся на Апеннинах направлении *slow food*² (медленная еда), дисциплинарность которого сформулирована в работах К. Петрини³. Основанное им сообщество впервые заявило о себе в Риме в 1986 г., когда, вопреки распространенному мнению, жители города вышли на Площадь Испании не для того, чтобы громить готовящуюся к открытию закусочную «Макдональдс»,

а чтобы приготовить прямо на улице итальянскую пасту, продемонстрировав, таким образом, более «медленную», но и более здоровую альтернативу фастфуду и джанкфуду.

Спустя три года движение оформилось официально в Париже, где, в лучших итальянских традициях, был обнародован манифест, в котором говорится: «Человек разумный (Homo Sapiens) должен снова завладеть мудростью и освободить себя от скорости, которая семимильными шагами ведет наш вид по пути к вымиранию. Давайте защищать себя от всеобщего безумия быстрого темпа жизни с помощью простых чувственных удовольствий. Тем же людям, которые путают эффективность с остервенением, мы предлагаем вакцинацию соответствующей порцией чувственных удовольствий, которая должна быть принята с медленным и длительным наслаждением» [1]. Среди первых отцов-основателей, подписавших парижское обращение, был и лауреат нобелевской премии, итальянский драматург Дарио Фо. Возглавляющий движение К. Петрини считает, что современная эпоха — эпоха не Прометея, а Ноя, и мир нуждается в спасении, а не в агрессивной экстенсии [2].

Важнейшим этапом развития организации и идеологии стала стремительная интернационализация в 1990-е гг., в результате чего появилось множество локальных и национальных версий slow food за пределами Италии⁴. Из принципов slow food, получивших распространение в СМИ, выросла международная философия slow life, институализированная в различных формах⁵.

Slow movement представляет собой субкультуру, основанную на ценностности замедления ритма жизни⁶. Со временем движение распространилось на различные сферы и области, возникли идеологии, акторы и адепты «медленных путешествий», «медленного искусства», «медленного телевидения», «медленного производства», «медленных денег», «медленной медицины», «медленного образования» и т. д. Последователи slow полагают, что их реализация возможна благодаря активному применению принципов, заимствованных из различных дисциплин научного знания. Во всем используется качественный подход (делать все, как можно лучше, а не как можно быстрее) и индивидуалистическая философия уникальности каждого субъекта. Движение ориентируется на созерцательный и вдумчивый образ жизни, считает непродуктивным взятие на себя лишних обязательств и многозадачность, но при этом отрицает какой-либо аскетизм. Адепты slow life действуют на различных социальных площадках: блоги, сообщества, например дизайнеров (slow design), рестораны slow food, журналы slow living и пр. Мэры около 50 итальянских, а также американских, канадских и европейских городов входят в сообщество citta' slow⁷ (медленный город).

Культурные и философские основания у идеологии движения значительны. В отношении последо-

вателей применяется (иногда не вполне корректно) понятие «новый гедонизм», ввиду того, что философские корни этой субкультуры уходят именно в античные теории и построения⁸.

Отношение к созерцанию как к творческому акту и образу жизни выходило на первый план несколько раз за историю человечества, в другие эпохи оно уступало деятельностному аспекту. Платон размышлял о духовном созерцании эйдосов. Понятие «жизнь созерцательная» (*vita contemplativa*) и противоположное ему по смыслу «жизнь деятельная» (*vita activa*) пришли из классических текстов. В теоретических поисках философии slow life невозможно обойти категорию, известную как отиум (*otium* — «досуг», «праздность»). У римлян отиум не предполагал пассивность или «сладкое ничегонеделание», а означал свободу от обязательных и не всегда приятных занятий, которую можно было с успехом использовать для занятий творческих. Изобретение этой категории времяпрепровождения — греческое. М. Фуко цитирует «Киропедию» Ксенофонта: «...если следствием наших великих свершений будет полная невозможность располагать досугом для себя и предаваться радости с друзьями, то я готов распрощаться с таким счастьем» и «Изречения спартанцев» Плутарха: «Граждане Спарты предоставили заботу о земле илотам, именно потому, что предпочитали, оказывается, более “заботиться о самих себе”» [3, с. 51–52]. «Несомненно, под этим подразумевались физические и военные упражнения», — заключает философ [3, с. 52]. Такая полезная праздность у греков определялась как *σχολή* (*scholē*), а у латинян произошла постепенная подмена смысла, так как римское *otium*, первоначально являвшееся переводом, с течением веков включило в себя и негативный, знакомый нам, оттенок⁹.

Популярна была и есть жизненная позиция Горация — *carpe diem* («живи настоящим», дословно — «лови день», часто переводится как «лови момент»). Это крылатое выражение является призывом жить каждый день с удовольствием, ища положительные эмоции во всем, и не откладывать полную жизнь на неопределенное, неизвестное будущее. В философии поэта на первый план выходит свобода человека управлять своим временем. Сенека написал трактаты «О душевном покое» и «О краткости жизни» [4], в которых отмечает, как люди сами делают свою жизнь короткой, занимаясь бесполезной деятельностью, словно им предстоит жить вечно, а в итоге растрачивают отведенные им дни, так и не начав жить. В западном христианстве этот вопрос занимал Аквината, полагавшего, что в любой общине должны быть люди, направившие себя на путь созерцательной жизни. В православном христианстве развивалась исихастская традиция. Латинское *intuitio* (созерцание, непосредственное восприятие, пристальное (медленное) всматривание) ценилось у гуманистов Возрождения. Такой способ полезной

познавательной деятельности, как созерцание, получил категориальный статус в кантианстве.

Помимо переосмысления античной категории отиума и ее противоположности — неотиума, а также рассуждений о созерцательности, философия slow life отсылает нас напрямую к эссе Б. Рассела «Похвала праздности» (1932) [5], ориентированному на критику протестантского отношения к труду, и, частично, к текстам философа-марксиста П. Лафарга [6], который писал, в том числе, и о желательности сокращения рабочего дня до четырехчасового. Проблемам сочетания труда, праздности, размышлениям об образе жизни и его ритмах отчасти посвящены фукольтианские исследования «культуры себя» и «заботы о себе». По мнению М. Фуко, одним из важнейших аспектов индивидуалистической и общественной жизни с древнейших времен является «искусство существования (*techné tou biou*) в различных своих формах». Именно принцип «заботы о себе» обосновывает для человека необходимость, направляет его развитие и определяет его практику [3, с. 51].

В 2004 г. канадский журналист К. Оноре опубликовал книгу под названием «Похвала неспешности» (*In Praise of Slowness*) [7], которую газета *The Financial Times* назвала «Капиталом» последователей slow life. Название оказалось почти позаимствовано у Б. Рассела. Многие произведения мировой художественной литературы (Г. Гессе, Дж.-К. Джерома, Дж. Родари, М. Кундеры и др.) возвышают и поэтизируют образ «неспешника» и созерцателя.

В 2014 г. был проведен восьмой Всемирный день slow life, организованный итальянской ассоциацией «Искусство жить медленно» (*L'Arte del Vivere con Lentezza*), созданной Б. Контиджани. В 2013 г. День был посвящен изучению нейрофизиологических предпосылок slow life. Участники показали, как науки о мозге, «самом медленном органе от рождения», согласовываются с философией slow.

Американский Всемирный институт медлительности (*World Institute of Slowness*), который формально не связан с итальянским движением, с 1999 г. под руководством Г. Бертельсена ведет проект «Медленная планета» (*Slow Planet*). В основном работа института ориентирована на информационную и образовательную деятельность. Организация ярко проявляет себя в системе трансляции знания в современном мире, включая образовательные комиксы и мультфильмы, брошюры и мастер-классы для детей.

* * *

Культура постиндустриальной эпохи, вместе со смещением доминирующих интересов с проблем производства материальных объектов на производство информации и «впечатлений», поставила под сомнение определенные типы социального поведения, возникшие в начале эпохи модернизма. В постэкономической и постиндустриальной стадии

развития социума на первый план выходит информационное «облачное» пространство коммуникации, где все границы, кроме культурных, оказываются размыты. На смену традиционным общественным структурам приходят разнообразные «множества» — временные, избегающие идентичностей, гибкие и приспосабливающиеся к динамике меняющегося мира [8]. Современное гуманитарное знание отмечает «изменение рациональности» (М. Вебер¹⁰, В. Куренной [11]) в новых посткапиталистических обществах. Западное общество сегодня представляет собой такой тип, где получение эмоционального удовольствия превалирует над решением внешних задач, т. е. соответствует «Обществу переживания» (впечатления)¹¹. Появление жизненной установки slow стало возможно в мире стабильном, устоявшемся, где пик интенсификации развития был пройден. Ориентация рациональности сместилась с внешней на внутреннюю — на эмоциональную «проживаемость жизни», что и позволяет говорить о «новом гедонизме» и тенденции к обновлению потребительских установок.

* * *

В основе философии slow лежит несколько идей: борьба с энтропией в постглобализме; «спасение мира» от невроза скорости; принцип достижения максимального индивидуального совершенства посредством темпоральной самоорганизации; целостность — прежде всего, регуляция действий с целью уменьшения избыточности.

Инструментарий slow living заимствован из таких направлений современных кросскультурных исследований, как:

- ◆ интегральная теория (*Integral Theory*) и целостный подход (*A Holistic Approach*) в саморазвитии;
- ◆ бихевиоральная экономика (поведенческая экономика) — наука о том, как мы делаем потребительский выбор;
- ◆ теория спиральной динамики развития человека (*Spiral Dynamics*);
- ◆ исследования, касающиеся нашего отношения к времени (*Time Studies*);
- ◆ теория «вдумчивого» моделирования и анализа принятия решений и стратегического планирования в бизнесе и различных организациях (*Appreciative Inquiry*);
- ◆ несколько теорий новейшей экзистенциальной и межличностной психологии [12].

Как мы видим, идеология движения распространяется и на чужое «синтаксическое пространство» — пространство межличностных отношений. Систематическую разработку «медленной коммуникации» в США дает интерпретативное направление в социологии, согласно которому человек априори может быть свободен как от социальной организации, так и от природных инстинктов, с опорой на свободу воли, подразумевающую ценностный выбор.

Одним из базовых принципов, принятых в обществе *slow life*, является разработанная еще в 1960–1970-е гг. психологом М. Розенбергом¹² в США, В. Костетти в Италии и другими исследователями теория «ненасильственного общения», также называемая «эмпатической коммуникацией». Теория опирается на гуманитарные исследования категорий «сопереживания», а также «самоутверждения» и «самоуважения». В исследованиях «ненасильственной коммуникации» отмечается, что необходимые полезные привычки думать и говорить с эмпатией могут быть восприняты только с культурой.

Теоретики *slow movement*, используя объяснительные модели множества дисциплин, предлагают пошаговое качественное изменение жизни индивида. Основные умения и навыки, необходимые для жизни в замедленном ритме, не входят в официальные системы образования, но необходимы для «жизни», а не «выживания» в современном мире. Трансформация индивида на пути к неспешной жизни складывается из процессов самоподготовки и самообразования, нацеленных на повышение уровня личностного и общественного благополучия. В основном задачи сводятся к следующему:

- ◆ противостояние усреднению и глобализации посредством интеллектуализации потребительской культуры;
- ◆ улучшение качества городской жизни и защита окружающей среды через влияние на муниципальные органы власти;
- ◆ пропаганда биологического и культурного разнообразия;
- ◆ активизация и финансовая поддержка форм традиционного «медленного» производства, противостоящего массовому «быстрому» (в основном продуктов питания);
- ◆ воспитание у детей вкуса к качественному потреблению.

Собственным изобретением философии *slow life* следует считать концепцию креативной праздности (ит. *ozio creativo*) или креативного «неделания», «творческого безделья», предложенную итальянским социологом Д. Де Маззи [13]. Она сводится к тому, что в постиндустриальном обществе, в постиндустриальной экономике, где креативность доминирует над понятием «труд», границы между понятиями «работа», «учеба», «игра» размыты. Их сочетание дает *l'ozio creativo* — креативный отдых, праздность творческую, т. е. ситуацию, в которой вы работаете, не замечая этого.

Философ П. Вирно рассуждает о труде в «постфордистском» обществе: «...общественное богатство производится наукой, с помощью *General Intellect*, а не трудом отдельных индивидов. Затребованный труд кажется сведенным к потенциально незначительной доли жизни. Наука, информация, знание в целом, кооперация представляются опорой произ-

водства. Именно они, а не время труда. Однако это время продолжает иметь значение параметра развития и меры социального богатства» [8, с. 129]. В современном обществе большая часть не доставляющего удовольствие труда передается машине, программе. Но монополия на творческий труд (или *General Intellect*) сохраняется за человеком. Одним словом, это гегелевский синтез между тезисом (удовольствие) и антитезисом (долг). Но проблема состоит в том, что (как показывает Де Маззи на примере итальянских нравоучительных сказок о Цикаде и Муравье) навык получать удовольствие от работы и установка на это нами практически были утрачены. Он напоминает, что работа, приносящая удовольствие (например, игра), — это не роскошь, а реализм, разумеется, при некоторой доли усилия над собой [13].

Таким образом, это явление не связано с дауншифтингом¹³, который имеет иные специфические черты, и даже вступает в противоречие с философией *slow life* в оценке понятия «самореализация» и «успешность» в обществе, в ориентации на эмоциональное переживание впечатлений. Последователи *slow life* не имеют отношения к пропаганде сокращения рабочего времени, изменения места жительства и в чем-то действуют противоположно, например, стремятся изменить среду под себя. Иногда «философию неспешности» принимают за эскапизм, в то время как индивиды, идентифицирующие себя с этим направлением, напротив, демонстрируют активные отношения с современностью, проявляя интерес к принятым в обществе ценностям, но пропагандируют развивать избирательно лишь некоторые из них. Организация подчеркивает, что базовый принцип *slow life* не в лени и отсутствии деятельности, а формулируется как *Take Back Your Time* («верни себе свое время»). *Slow life* не имеет ничего общего с индивидуальной и групповой пассивностью, наоборот, являет согласованность в понимании долга, прав и ответственности (характерные признаки развитости общества и политической культуры). «Экзистенциальность» этого тренда заключается в обосновании уникальности конкретной жизни человека, несводимой к общим схемам (например темпоральным), что занимает экзистенциальную психологию¹⁴, возникшую в русле философии экзистенциализма.

Развитие проекта *slow life* — это отчасти критика всех существующих идеологий. Идеи *slow* по своей институциональной¹⁵ принадлежности востребованы преимущественно сообществами молодежных движений и субкультур обеспеченных и образованных социальных кругов. В философии *slow life* и практике *slow living* снимается противоречие «капитал — ограничение потребления». Дело в том, что происходит лишь перераспределение потребления (в сторону качества), при общем сохранении оборота, по принципу джентрификации¹⁶ (во всяком случае в том, что касается потребления продуктов питания, туристи-

ческих услуг, дизайна, образовательных услуг и пр.). Для этой субкультуры также характерна высокая внутренняя однородность и отсутствие озабоченности его представителей проблемой соответствия. Такого рода установки свойственны развитым и рефлексующим обществам. Это направление не случайно зародилось в Италии — одной из крупнейших экономик мира, стране, считающейся «запоздавшей» к модернизации, где сильны феномены креативности, вызванные сохранившимися формами классического, традиционного производства и потребления.

* * *

В современной российской культуре высокая эмоциональная окрашенность потребления только лишь фрагментарно зарождается в крупных городах. Насколько российское общество перспективно в своей адаптации к процессу глобализации, в области получения новых знаний о стратегиях потребления, преимуществах новых трендов, определяющих содержание повседневной постглобалистской культуры, насколько способно связать ее аспекты с процессами изменения общества? Производство роскоши как предметов и создание роскоши свободного времени для созерцания и осмысления — это удел не состоявшегося в России среднего класса. Мировой рынок решил, что мода следовать своему вкусу и своему мнению хотя бы в выборе ритма жизни — дело экономически перспективное. Про российское же общество в статье «Художники занимают те ниши, которые оставил им социализм» пишет Б. Гройс. Он отмечает, что все его друзья в ускоренном ритме занимаются производством интеллектуального продукта: «Сейчас все увлечены... полезной деятельностью. Времени на размышление или созерцание ни у кого не остается — само занятие созерцанием... воспринимается как потеря времени» [18].

Можно предположить, что мы находимся в том темпоральном типе, который еще не видит для себя (в основной своей массе) экономических и культурных оснований для перехода к slow living.

Примечания

- ¹ Возникла в конце XX в.; носит характер неформальной институции.
- ² Некоммерческое партнерство, зарегистрированное в Италии в 1986 году.
- ³ Карло Петрини — почетный профессор культурной антропологии Университета Суор Орсола Бенинказа (Неаполь, Италия), Университета Нью-Хэмпшира (США). Британская газета The Guardian занесла его в список «50 людей, которые могут спасти планету»; в 2013 г. стал лауреатом премии «Защитник Земли» Фонда окружающей среды ООН.
- ⁴ За первым официальным собранием в Париже последовали другие. В 1990 г. в Венеции был созван Первый международный конгресс slow food. Филиалы появи-

лись в Германии, Швейцарии, США, Нидерландах; открыто собственное издательство — Slow Food Editore. Следующим этапом стало создание специальных образовательных программ. В 1996 г. организован Salone del Gusto («Салон вкуса») и пишется Arco del Gusto («Красная книга вкуса»). В 2004 г. открыт первый в мире Университет гастрономических наук (University of Gastronomic Sciences), где студентам предлагается несколько образовательных программ: «Гастрономические науки», «Продовольственная культура — качественные продукты питания», «Оценка и управление гастрономическими ресурсами». В 2009 г. движение насчитывало уже более 100 тыс. адептов в 132 странах, объединенных в 1500 «конвивиумов» (первичных ячеек). В России существует 16 конвивиумов slow food.

- ⁵ Японский «Клуб лени» (Sloth Club), американский фонд «Продлить мгновение» (Long Now Foundation), европейское «Сообщество замедления времени» (Society for the Deceleration of Time) также используют философию slow movement.
- ⁶ То есть борьбу с тем состоянием, которое в 1982 г. американский врач Л. Досси назвал «неврозом нехватки времени».
- ⁷ Международное движение, основанное в Италии в октябре 1999 г., насчитывает 168 членов. Его цель — улучшение качества жизни в городах за счет замедления темпа жизни. Является частью slow movement. Президент — П. Сатурнини.
- ⁸ Следует отметить, что период выработки логичной универсализированной концепции культуры slow прошел быстро отчасти и потому, что эти универсалии разрабатывались с античных времен.
- ⁹ Ср.: Катон Старший известен выражением: «Отиум (праздность) — отец всех пороков». Цицерон рассматривал отиум как атрибут человека свободного, рабы им не обладали.
- ¹⁰ Одним из предложений современных антиглобалистских тенденций стало «замедление рациональности». Согласно М. Веберу, западная цивилизация и капитализм возникли благодаря «отложенной рациональности». Веберовское отнесение к ценности — это сопоставление смысла действия с «установкой» современной ему исторической эпохи, со свойственным данной эпохе «направлением интереса». Осознанность, осмысленность — ключ к теории социального действия Вебера [9]. Экономисты связывают социальное действие с тем, что никогда не интересовало историков — движение формальных и неформальных институтов. Автор теории институциональных изменений Д. Норт [10] решил применить эту идею шире — к развитию в целом. По его мнению, именно культурные ценности способствуют или препятствуют развитию и укреплению тех или иных институтов и влияют на экономические результаты. В последнее время эта проблема активно обсуждается в сфере кросскультурных исследований, которые сравнивают страны по их ценностям с целью «измерений культуры».

- ¹¹ «Общество переживаний» («Общество впечатлений») — это перевод на русский язык немецкого термина Erlebnisgesellschaft, в английском языке это явление называется Experience society. Понятие разработано Г. Шульце как теоретический концепт, позволяющий отразить современные процессы трансформации потребительских установок и логики социального поведения. Основной установкой для индивида становится интенсивное наполнение своей жизни разного рода переживаниями. «Проживите свою жизнь» («Наслаждайтесь своей жизнью») — основной постулат теории (см. [11]).
- ¹² М. Розенберг, руководивший в США Центром ненасильственных коммуникаций, известен как психолог-тренер, использовавший в качестве символа своей теории жирафа (животное, созерцающее всех свысока и обладающее самым большим сердцем среди наземных млекопитающих).
- ¹³ Добровольное понижение социального статуса с целью избавления от постоянно накапливающегося стресса. Распространенный в англосаксонских странах образ жизни, связанный с отказом от движения в мейнстриме на пути к успеху, прежде всего с отказом от карьеры и жизни в мегаполисах. В современной России имеет специфическую форму, выраженную в эмиграции из столиц в тропические «недорогие» страны. Впервые так назван американской журналисткой С. Бен Братна в статье «Жизнь на пониженной передаче: дауншифтинг и новый взгляд на успех в 90-е» [14].
- ¹⁴ Ср.: В.Э. Франкл, занимавшийся изучением экзистенциального подхода, пришел к выводу, что отсутствие смысла является главнейшим стрессом для человека; возникает экзистенциальный вакуум, метафорой которого является «воскресный невроз» (кризис бессмысленности жизни более заметен по воскресеньям). Франкл описывал три класса ценностей, позволяющих сделать жизнь человека осмысленной: ценности творчества (в первую очередь, труд), ценности переживания (в частности, любовь) и ценности отношения (сознательно вырабатываемая позиция в критических жизненных обстоятельствах, которые невозможно изменить) [15].
- ¹⁵ Автор теории институциональных изменений Д. Норт определяет институты как набор правил, процедуру соответствий, моральное и этическое поведение индивидуумов в интересах максимизации [10]. В трактовке Т. Веблена институт определялся как «стереотип мысли», «привычные способы реагирования на стимулы», «распространенный образ мысли в том, что касается отдельных отношений между обществом и личностью и отдельных выполняемых ими функций» [16].
- ¹⁶ Реконструкция городских индустриальных кварталов, традиционно населенных рабочим классом, мигрантами, с целью социального санирования. Термин введен в академическую среду английским социологом Р. Гласс в 1964 г. для описания изменений в социальной структуре районов Лондона, которые вследствие реконструкции были заселены новой социальной группой Hi middle class [17]. На начальном этапе джентрификация сопровождалась приходом в район художников и творческой молодежи, повышаются арендные ставки, появляются магазины и кафе более высокого класса, что привлекает некоторых яппи, затем жители с низким уровнем доходов покидают район. По мнению социологов, это саморегулирующаяся система изменения социального характера соседства.

Список источников

1. Манифест слоуфуд. Международное движение по защите права на удовольствие [Электронный ресурс]. URL: http://slowfood.com/filemanager/Convivium%20Leader%20Area/Manifesto_RU.pdf (дата обращения: 29.12.2015).
2. Petrinì C. Buono, pulito e giusto : Principi di nuova gastronomia. Torino : Giulio Einaudi Editore, 2005. 272 p.
3. Фуко М. История сексуальности-III : Забота о себе. Киев ; Москва : Дух и литера ; Грунт ; Рефл-бук, 1998. 288 с.
4. Сенека Л.А. О краткости жизни. Санкт-Петербург : Глаголь, 1996. 93 с.
5. Рассел Б. Похвала праздности [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.ru/books/rassel_bertran/pohvala_prazdnosti/read/ (дата обращения: 19.02.2016).
6. Лафарг П. Право на лень. Религия капитала. Москва : Либроком, 2012. 216 с.
7. Оноре К. Без суеты : Как перестать спешить и начать жить. Москва : Альпина Паблишер, 2014. 260 с.
8. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. Москва : Ад Маргинем, 2013. 176 с.
9. Вебер М. «Объективность» познания в области социальных наук и социальной политики // Культурология. XX век : Антология. Москва, 1995. С. 557—603.
10. Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики / пер. с англ. А.Н. Нестеренко ; предисл. и науч. ред. Б.З. Мильнера. Москва, 1997. 180 с.
11. Куренной В. Общество переживаний : 7 фактов о трансформации жизненных установок современного человека [Электронный ресурс]. URL: <http://postnauka.ru/faq/6214> (дата обращения: 29.12.2015).
12. The World Institute of Slowness [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theworldinstituteofslowness.com/> (дата обращения: 29.12.2015).
13. De Masi D. Ozio Creativo. Roma : Rizzoli, 2000. 265 p.
14. Ban Breathnach S. Living in A Lower Gear : Downshifting: Redefining Success in the '90s // The Washington Post. 1991. 31 December.
15. Франкл В. Человек в поисках смысла : Сборник. Москва : Прогресс, 1990. 368 с.
16. Веблен Т. Теория праздного класса. Москва : Прогресс, 1984. С. 200—201.
17. Glass R. London: Aspects of Change. London : MacGibbon & Kee, 1964. 342 p.
18. Палванзаде Ф. Борис Гройс: Современные художники заполняют те ниши, которые оставил им социализм [Электронный ресурс] // Сигма. URL: <http://syg.ma/@furqat/boris-grois-sovriemiennyye-khudozhniki-zapolniaiut-tie-nishi-kotoryie-ostavil-im-sotsializm> (дата обращения: 29.12.2015).

J.V. NIKOLAEVA

SLOW LIFE. THE NEW PHILOSOPHY OF SLOWNESS

The article is devoted to the emergence of the Slow Life subculture and of the Slow Living practice in the modern Western society. It considers the origins of the Slow Movement, its disciplinarity, stages of its development, its ideology, objectives and tools. The Slow Movement is a subculture which advocates slowing down the pace of life; it focuses on a contemplative and thoughtful way of living. Followers of the Movement believe that multitasking and undertaking extra commitments are unproductive, but at the same time they deny any austerities.

Cultural and philosophical foundations of the Slow Movement are rooted in ancient theories and constructions, referring to the texts of B. Russell and P. Lafargue. The New Ideology is associated with the “society of impression” of G. Schulze and with the “society of multitude” of P. Virno as well. The emergence of the Slow Living practice is possible only in the stable, well-established world, where the peak of development intensification has been overpassed, and the orientation of rationality has shifted from external to internal – to the emotional “life experiencing”. That allows us to speak about “the New Hedonism” and the tendency to the consumer settings renovation. The practical experience of the “Slow City”, “Slow Food”, “Slow TV”, “Slow Education” etc. comes well ahead of the cultural-philosophical understanding of the phenomenon.

Key words: Slow Life, Slow Living, Slow Movement, subculture, slowness, contemplation, idleness, cross-cultural research.

Citation: Nikolaeva J.V. Slow Life. The New Philosophy of Slowness, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 24–30.

About author

Janna Viktorovna Nikolaeva,
Saint-Petersburg State University,
Associate Professor of the Institute of Philosophy,
Candidate of Philosophical Sciences (PhD)
e-mail address: Culturaitalia@yandex.ru
Mendeleevskaya line, 5, Room 30 (The Institute of Philosophy), Saint-Petersburg, 199034, Russia

References

1. *Manifest sloufud. Mezhdunarodnoe dvizhenie po zashhite prava na udovol'stvie* [Slow Food Manifesto. International Movement for the Protection of the Rights to Pleasure]. Available at: http://slowfood.com/filemanager/Convivium%20Leader%20Area/Manifesto_RU.pdf (accessed 29.12.2015).
2. Petrini C. *Buono, pulito e giusto. Principi di nuova gastronomia*. Turin, Giulio Einaudi Editore Publ., 2005, 272 p.
3. Foucault M. *Istoriya seksual'nosti-III. Zabota o sebe* [Taking Care of Yourself. The history of sexuality – III]. Kiev-Moscow, Duh i litera, Grunt, Refl-book Publ., 1998, 288 p.
4. Seneca Lucius Annaeus, *[On the Shortness of Life]*. St. Petersburg, Glagol Publ., 1996, 93 p. (in Russ.)
5. Russell B. *Pohvala prazdnosti* [In Praise of Idleness]. Available at: http://modernlib.ru/books/rassel_bertran/pohvala_prazdnosti/read/ (accessed 19.02.2016).
6. Lafargue P. *[The Right to be Lazy. The Religion of Capital]*. Moscow, Librocom Publ., 2012, 216 p. (in Russ.)
7. Honoré C. *[In Praise of Slowness: Challenging the Cult of Speed]*, Moscow, Alpina Publisher, 2014, 260 p. (in Russ.)
8. Virno P. *[Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life]*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013, 176 p. (in Russ.)
9. Weber M. [“Objectivity” In Social Science And Social Policy], *Kul'turologiya. XX vek. Antologiya*. [Cultural Studies. XX Century. Anthology]. Moscow, Jurist Publ., 1995, pp. 557–603. (in Russ.)
10. North D.C. *Instituty, institutsional'nye izmeneniya i funktsionirovanie ehkonomiki* [Institutions, Institutional Change and Economic Performance]. Moscow, 1997, 180 p.
11. Kurennoj V. *Obshhestvo perezhivaniy. 7 faktov o transformatsii zhiznennykh ustanovok sovremennogo cheloveka* [Experience Society: 7 Facts About The Transformation of The Attitudes of Modern Man]. Available at: <http://postnauka.ru/faq/6214> (accessed 29.12.2015).
12. *The World Institute of Slowness*. Available at: <http://www.theworldinstituteofslowness.com/> (accessed 29.12.2015).
13. De Masi D. *Ozio Creativo* [Creative Idleness]. Rome, Rizzoli Publ., 2000, 265 p.
14. Ban Breathnach S. Living in A Lower Gear: Downshifting: Redefining Success in the '90s, *The Washington Post*, 1991, 31 December.
15. Frankl V. *[Man's Search for Meaning]*. Moscow, Progress Publ., 1990, 368 p. (in Russ.)
16. Veblen T. B. *[The Theory of the Leisure Class]*. Moscow, Progress Publ., 1984, pp. 200–201. (in Russ.)
17. Glass R. *London: Aspects of Change*. London, MacGibbon & Kee Publ., 1964, 342 p.
18. Palvanzade F. Boris Groys: Sovremennye khudozhniki zapolnyayut te nishi, kotorye ostavil im sotsializm [Boris Groys: Contemporary Artists Hold the Niches Left to Them by Socialism]. *Sigma [Sigma]*, Interview 11.10.2014. Available at: <http://syg.ma/@furqat/boris-grois-sovremennyye-khudozhniki-zapolniaiut-tie-nishi-kotorye-ostavil-im-sotsializm> (accessed 29.12.2015).

К.В. КАПУСТЯНСКАЯ, Н.А. КУБАНЕВ, Л.Н. НАБИЛКИНА

ИМАГОЛОГИЯ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Ксения Викторовна Капустянская,

Ивановский государственный университет (Шуйский филиал), аспирант, школа № 5, учитель английского языка
e-mail: kapustianskaja2015@yandex.ru
Александровича ул., д. 16 А, Саров, 607188, Россия

Николай Алексеевич Кубанев,

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Арзамасский филиал), профессор, доктор культурологии
e-mail: nik-kubanev@yandex.ru
К. Маркса ул., д. 36, Арзамас, 607220, Россия

Лариса Николаевна Набилкина,

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Арзамасский филиал), доктор культурологии, доцент
e-mail: nabilkina@yandex.ru
К. Маркса ул., д. 36, Арзамас, 607220, Россия

Статья посвящена теме становления имагологии как науки, целью которой является создание объективных образов. Дается характеристика терминов «образ» и «имидж», определены их общие черты и различия. Рассматривается понятие диалога культур через литературную имагологию.

Ключевые слова: имагология, диалог культур, образ, имидж, межкультурная коммуникация, травелог, «чужой — другой».

Для цитирования: Капустянская К.В., Кубанев Н.А., Набилкина Л.Н. Имагология и диалог культур // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 31—35.

Имагология, зародившаяся во Франции в конце XIX в., в русскую литературоведческую науку и культурологию вошла в 1990-е годы [1]. Но это вовсе не означает, что имагология родилась на пустом месте. Ее начало заложили Л. Стерн своим «Сентиментальным путешествием» (1768) и Н.М. Карамзин «Письмами

русского путешественника» (1791—1794). Это травелоги — новый художественно-документальный жанр, окрашенный философскими размышлениями и образом самого путешественника. Если до этого на первый план выступало изображение окружающего мира, быта и нравов, то в этих произведениях подчеркнуто личное отношение к действительности самого путешественника, его восприятие событий и фактов. Герои Стерна и Карамзина близки, но не тождественны самим писателям.

Л. Стерн создал образ сентиментального путешественника Йорика с явной аллюзией на Шекспира. Именно Йорик сравнил Англию с другой страной, подчеркнув ее лучшие качества. Н.М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» не только выделил лучшие качества русского народа, но и показал его недостатки, что впоследствии переняли другие русские писатели в своих травелогах [2].

Имагология тесно связана с литературоведением, культурологией, лингвострановедением, страноведением и межкультурной коммуникацией. Ее основная задача — создать благоприятный имидж страны, народа, города, пропустить изображаемое через призму воспринимающего этот образ человека. Е.В. Папилова полагает, что в художественном произведении главную роль в создании «чужой» страны «чужого» национального менталитета играют персонажи-иностранцы как носители «чужой» культуры, и собственно, «чужого» менталитета, «чужого» национального характера [3].

Нечто похожее происходит с восприятием «чужой» страны, «иного» народа, «чужого» города. Имагология носит междисциплинарный характер, раскрывает исторические, культурологические, географические, литературно-художественные и прочие сведения об «иной» стране. Наряду с данными о «чужой» стране и ее народе, она содержит и оценку «своей» страны в соотнесении с «другими» странами и народами, поскольку оценить свой собственный народ и свою собственную страну можно только путем сравнения их с «чужими».

В зависимости от профиля имагология может иметь следующие названия: культурологическая

имагология, художественная, фольклорная, литературоведческая, имагология страны и города. Но все они имеют общую задачу — создать объективный образ воспринимаемого объекта. В то же время имагология сильно зависит от личности воспринимающего, от его субъективного взгляда, сложившихся стереотипов. В нашем представлении прочно сложилось мнение о «негативных стереотипах», которые нужно немедленно сломать. Но это не вполне справедливо, ведь стереотип — это образ, возникший под влиянием объективных факторов, поэтому он не передает всех цветов спектра, но позволяет выделить основополагающие черты.

Есть ли разница между «образом» и «имиджем»? В зарубежной науке эти понятия идентичны, поскольку «образ» в переводе на латинский, английский и французский языки и будет «имидж» (*image*). Но в нашем представлении разница есть: термин «образ» более нейтрален, а «имидж» более субъективен, наполнен авторским содержанием. Имидж — это, скорее, желаемый, а не реальный образ.

Природу имиджа рассматривает американский имаголог Р. Барнетт в работе «Культуры и видения: образы, медиа и воображаемое» [4]. Основной концептуальный посыл ее заключается в широко известной сентенции: посмотреть — значит увидеть, увидеть — значит понять, понять — значит простить. Ученый пишет, что человеческий мозг при рождении представляет собой *tabula rasa* и только постепенно, в течение жизни он наполняется образами. Это наполнение зависит от сложности увиденного, один и тот же предмет воспринимается человеком по-разному, в зависимости от взросления и совершенствования. Признавая воздействие средств массовой информации, Р. Барнетт тем не менее считает, что это воздействие ограничено. В подтверждение этого тезиса, он приводит факт, что, несмотря на мощную коммунистическую пропаганду, никакие СМИ не убедили жителей социалистических стран и самого СССР в преимуществах советского образа жизни. Но нельзя и преуменьшать их воздействие. Так, СМИ достаточно успешно «зомбировали» молодежь Украины и привили им совершенно дикие имагологические представления о недавнем и далеком прошлом своей страны.

По утверждению Р. Барнетта, объективно образа быть не может. Специфической чертой образа является то, что он порой выходит из-под контроля создателя и начинает жить собственной жизнью. Ж. Бодрийяр говорил: «Между истинным и ложным стоит обманчивый гений образа» [5]. Образ перестает быть средством коммуникации и создает свою «обманную вселенную». «Пример тому — американский Диснейленд, фантастическая страна с претензией на реальность, обманчивое воплощение “американской мечты”. <...> Дис-

нейленд — это совершенная модель симуляции. Это игра иллюзий и фантазма: пираты, фронтир, будущий мир и т. д. Всю эту систему заставляет работать воображение. Несомненно, толпы людей привлекает в Диснейленд свой социальный микрокосм, ожидание театрализованного праздника в противовес реальности... Посредством Диснейленда можно проследить объективный профиль Соединенных Штатов и даже дойти до морфологии толпы и отдельной личности. Все ценности сосредоточены здесь в миниатюрной и комически обнаженной форме, забальзамированной и умиротворенной», — писал Бодрийяр в работе «Подобие и симуляция» [6].

Давая свое понимание образа, Бодрийяр выделяет его четыре основные функции: образ отражает действительность; образ маскирует и искажает действительность; образ маскирует отсутствие действительности; образ не имеет никакого отношения к действительности, являясь чистым вымыслом.

Комментируя трактовку образа, предложенную Ж. Бодрийяром, Р. Барнетт высказывает концептуальное положение: как создающий, так и воспринимающий образ может вложить в него свое собственное представление, использовать его применительно к собственным целям [4, р. 331]. Второе концептуальное положение Бодрийяра и Барнетта заключается в утверждении, что «образ генерирует свою собственную реальность» [4, р. 332]. По утверждению американских имагологов, создавая собственную реальность, образ приобретает такую силу, что заставляет воспринимающих служить не только истинным ценностям, но и ложным богам.

Таким образом, приходим к следующим выводам: система образов формирует взгляды человека; авторское создание образа вносит в его содержание собственные цели и установки создателя; человек воспринимает мир посредством образов, причем восприятие этого мира зачастую зависит от содержания образа; имагология в силу своей универсальности превратилась в самостоятельную дисциплину. Это заметно на примере авторского видения городов мира: Париж Э. Хемингуэя в корне отличается от Парижа Г. Миллера, Москва И.С. Шмелева от Москвы М. Ямпольского, Лондон П. Акройда от Лондона Ч. Диккенса.

Диалог культур, как правило, начинается с литературной имагологии, которая «рассматривает проблему представлений и источников формирования образов стран и народов в литературах других стран» [7, с. 115]. Русский читатель до недавнего времени начинал открывать для себя мир опосредованно, через книги. И люди за рубежом тоже не имели возможности знакомиться с Россией сами, они также познавали нашу страну через литературу.

Библиотековедение

ВЫПУСКАЕТСЯ с 1952 года

«Библиотековедение» — научно-практический журнал о библиотечном и книжном деле в пространстве информационной культуры.

Подписной индекс: ВЛАЗ
(по-объединенному каталогу «Пресса РФ», индекс 6 номеров в год)



Включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук».

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

Российская государственная библиотека, Отдел периодических изданий

Тел.: +7 (495) 695-79-47

E-mail: bvpress@rsl.ru

<http://bibliotekovedenie.rsl.ru>



Книги изменившие мир

Е. А. Немировский

2 тома, 1056 страниц. Формат книги 240x340 мм.
Уникальная дизайнерская бумага Artis Volume Story.
Жесткий составной переплет, тиснение четкими
видами фолли, глянцевое тиснение, одностороннее сере-
бряное обрез. Металлические уголки. Титан. Ажур.
Закрепленный футляр. Керамические материалы в
отдельной брошюре. Тираж 1200 экземпляров.

В труде выдающегося ученого-книговеда рассказывается о многих книгах, их авторах, создателях, книгопродавцах и читателях. Первый том этого фундаментального сочинения посвящен важнейшим вехам в истории книжной культуры, определившим их дальнейшее развитие. Особое внимание уделено истории возникновения письменности и начальному этапу создания письменных текстов у разных народов. Подробно рассматривается Книга книг – Библия, роль которой в мировой культуре беспрецедентна. Важную роль в истории человечества сыграли многие античные сочинения. Значимой вехой в истории стали средневековые кодексы, наиболее значимым рукописным западноевропейским и славянским глаголическим и кириллическим книгам посвящены главы книги. Особое место уделено истокам книгопечатания – Иоганну Гутенбергу и его последователям в Западной Европе.

Второй том посвящен истории книжной культуры и книжникам XVII–XIX вв. В эпоху Нового времени, Просвещения многие книги сыграли весьма значимую роль, оказав влияние на философскую, политическую, научную мысль, стали эпохальными вехами в истории литературы и искусства.

В книге повествуется об изменении роли печатной книги в Западной Европе в XVII в., о вкладе многих типографий и книгоиздателей в создании неповторимого образа печатной книги как произведения искусства и материальной культуры. Большое внимание уделяется эльзевирам, книгам эпохи Просвещения и литературным произведениям, вошедшим в золотой фонд мировой культуры.

Книга адресована историкам, филологам, культурологам и всем, интересующимся историей книги и книжной культуры.

www.sneg-izdat.ru357528, Пятигорск, Делегатская, 97
e-mail: sneg@sneg-design.ru, тел. (8793) 399-000

Еще в 1939 г., когда прямые контакты СССР и США были минимальны, журнал «Интернациональная литература» провел анкетирование по вопросам культурного сближения двух стран (в связи с участием нашей страны во Всемирной выставке в Нью-Йорке). На вопросы анкеты отвечали деятели культуры СССР и США. Вот что сказал о воображаемой Америке П. Антокольский: «Я никогда не был в Америке. Мое знание великой заокеанской демократии и бледно, и фантастично в одно и то же время. Оно питалось книжными и другими отраженными источниками» [8]. Знаменитый детский писатель и переводчик К. Чуковский отметил: «Особенно свел меня с ума “Ullalume” Эдгара По, и я повторял эту поэму тысячу раз как факир. Причем меня прельщало не столько содержание поэмы, сколько ее вкрадчивая изощренная музыка» [цит. по: 9]. О вхождении Америки в сознание русского мальчика говорит, переключаясь с В.В. Набоковым, в сознание которого Америка входит «туманным моховым болотом, столь недостижимым и таинственным» [8], И. Сельвинский: «Америка... В детстве казалось, что эта страна существует только в учебнике географии. Она была символом того, что “взаправду” не бывает» [8].

А как складывался благоприятный имидж Америки? Опять же через литературу... «Милый, родной Том... Вот человек, который импортировал Америку в Россию... Читая Твена, мы убеждались, что в Америке живут чудесные, обаятельные, близкие сердцу ребята, с которыми можно сродниться на всю жизнь», — восклицал И. Сельвинский [цит. по: 10]. О роли русских писателей в открытии России и о том влиянии, которое оказали русские писатели на формирование американского реалистического романа, неоднократно говорили Э. Хемингуэй, Р. Борн, Т. Драйзер. Английский исследователь Дж. Фелпс писал: «Английский роман не нуждается во внешних стимулах. Но его сила всегда сказывалась в его необычайной восприимчивости, в способности усвоения того, что он находил ценным в культуре других стран» [11]. Это высказывание созвучно словам Ф.М. Достоевского о всемирной отзывчивости русского народа из его речи о А.С. Пушкине [12].

Несмотря на то, что термин «имагология» стал употребляться лишь в середине 1990-х гг., в имагологическом ключе много лет работал российский литературовед и культуролог Г.Д. Гачев. Именно имагологический подход позволил ему создать «национальные образы мира», в частности Америки и России. Ученый представил наши страны как некие системы, объединяющие в единую природу характер народа, его национальные особенности и менталитет, назвав это единство Космо-Психо-Логосом [13]. Своеобразие имагологического подхода, при котором выступает специфика на-

ционального видения окружающей действительности, проявилось уже в названии первой книги Г.Д. Гачева «Американский образ мира, или Америка глазами человека, который ее не видел... и увидел» [14]. Именно национальный взгляд характерен для подавляющего числа произведений, в которых представлены образы «чужих» стран и народов. Это интеллектуальное путешествие по Америке, в основном воображаемой, выступало «как инструмент обличения нашей жизни в ситуации самого густого застоя» [14].

Российский культуролог определяет разницу между восприятием родины русским и американцем. В России во все времена, по мнению Гачева, было сильно чувство, определенное русским модусом бытия и мифологии, что «будто опричь родины» жизни нет и быть не может. Он дифференцирует мировоззрение государства и отдельной личности, противопоставляя бесконечный простор, вдохновляющий Русь как целое (Русь — тройка) — государство, община, мир — и индивида, для которого простор — «обитель Смерти». Американец же видит в безбрежных просторах своей страны источник вдохновения своей собственной индивидуальности, активности и «саморазвертывания». В отличие от русского, для которого носителем свободы, силы и русской «самости» является Самодержавие, американец видит «держателем свободы» (своей и в мире) — собственную личность.

Такое утверждение Г.Д. Гачева близко тезису М. Лернера, который в работе «Америка как цивилизация» подчеркивал, что русским свойственна наследственная склонность к бунтам и покорность властям одновременно [15]. Лернер отмечает, что русские никогда не знали «свободных институтов». Но отсутствие в России прав и свобод личности вовсе не означало, что русские к ним не стремились. Именно поэтому изначальный образ Америки, сложившийся в русском сознании, был связан с обретением свободы на американской земле, с образом идеала.

Для молодой российской имагологии, на наш взгляд, концептуальной является статья А.Ю. Большаковой «Образ Запада в русской литературе», в которой подчеркивается национальная окраска этого образа: «Скорее, мы можем говорить о “русском Западе” как о специфическом ментальном феномене, опирающемся на исторически сложившиеся, заложенные западной цивилизацией архетипы» [10]. Речь идет о литературной субъективизации Запада русскими писателями, поскольку литературный образ Запада по своим историко-географическим характеристикам не совпадает с реальным. Большакова подчеркивает огромное значение западного фактора в развитии русской литературы, которая на интертекстуальном уровне буквально пропита-

на западными рецепциями. Когда мы встречаемся с героями Л. Толстого, то даже не задумываемся, что за пьерами, китти, базилями и стивами стоят наши русские имена — петры, катерины, василии и степаны [10].

История восприятия образа Гамлета, по мнению английского имаголога Э. Роуэ, стала «буквально историей интеллигенции, ее самосознания и роли в русском обществе», недаром его работа о трактовке образа Гамлета так и называется «Гамлет. Окно в Россию» [16]. Можно говорить о целой плеяде шекспировских героев в русской классической литературе («Степной король Лир», «Гамлет Щигровского уезда» И.С. Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова) и русской поэзии XX в. (Б. Пастернак, М. Цветаева, В. Высоцкий, А. Вознесенский).

Сложность и многогранность внутренней модели развития русской литературы придает многоликий образ Запада, определяя богатство культурологических, литературно-лингвистических, исторических граней, входит в нее на правах составляющей.

Теорию диалога культур разработал выдающийся филолог и культуролог М.М. Бахтин. Согласно его теории, человек — это уникальное явление культуры, он вступает во взаимодействие с другими людьми — культурами. Диалог возникает только тогда, когда взаимодействуют, по меньшей мере, две культуры — два человека. В этом диалоге велика и роль понимания одной культуры другой, роль толерантности [17].

На основе диалога культур развивается теория познания «другого». Познание «чужого — другого — иного» ведет к самопознанию, национальной самобытности и одновременно к чувству уважения к другим народам и их культурам. Культура только тогда готова к взаимодействию, когда она поднимается до уровня понимания другой культуры. Теорию диалога культур продолжил развивать и совершенствовать В.С. Библер. Он пришел к осознанию, что человек образованный — это, прежде всего, человек культуры. Только с таким человеком можно вступать в диалог, преодолевая «загадочность» каждой культуры, которая заключается в индивидуальной личности [18].

Таким образом, имагология — перспективное направление гуманитарной науки, которое требует исследований. Как и диалог культур, имагология должна внести свой вклад в создание благоприятного образа «других» стран, в развитие добросо-

седских отношений. Но она может создавать и негативный имидж «чужих» стран и народов, и об этом следует помнить.

Список источников

1. Ощепкова А.Р. Имагология [Электронный ресурс] // Знания. Понимания. Умения. 2010. № 1. URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2010/1/Oshchepkov_Imagology/ (дата обращения: 20.09.2015).
2. Кубанев Н.А., Набилкина Л.Н. Имагология и межкультурная коммуникация // Рождение культурологии в России : сб. науч. трудов. Москва : Директ-Медиа, 2014. С. 265–268.
3. Папилова Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник Московского гуманитарного университета. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31–40.
4. Barnett R. Cultures and Visions: Images, Media and Imaginary. New York : American Univ. Press, 1995. 355 p.
5. Baudrillard J. Beyond Right and Wrong or Mischevious Genius of Image. Los Angeles : Resolution, 1986. 607 p.
6. Baudrillard J. Simulacra and Simulations // J. Baudrillard. Selected Writings. Stanford : Stanford Univ. Press, 1988. P. 171.
7. Козлова А.А. Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 114–118.
8. Интернациональная литература. 1941. № 9–10. С. 237–239.
9. Набоков В.В. Другие берега : романы. Москва : Худож. лит., 1988. С. 404.
10. Большакова А.Ю. Образ Запада в русской литературе // Филологические науки. 1998. № 1. С. 3–13.
11. Phelps G. The Russian Novel in English Fiction. London : Bodley Head, 1956. P. 193.
12. Достоевский Ф.М. Пушкинская речь // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. : в 30 т. Ленинград : Наука, 1984. Т. 26. С. 129–149.
13. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психологос. Москва : Прогресс, 1995. 480 с.
14. Гачев Г.Д. Национальные образы мира : Америка в сравнении с Россией и славянством. Москва : Паритет, 1997. С. 4.
15. Lerner M. America as a Civilization. New York, 1987. 289 p.
16. Rowe E. Hamlet : A Window of Russia. New York, 1976. P. 8.
17. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. С. 361–373 ; 409–412.
18. Библер В.С. Мышление как творчество. Москва : Политиздат, 1975. 399 с.

K.V. KAPUSTYANSKAYA,
N.A. KUBANYOV, L.N. NABILKINA

IMAGOLGY AND THE DIALOGUE OF CULTURES

This article is dedicated to the formation of imagology as a science whose aim will be the creation of objective images. The authors characterize the term of “image” and define its different meanings. In the article, the concept of the dialogue of cultures is examined through the literary imagology.

Key words: imagology, dialogue of cultures, image, intercultural communication, travelogue.

Citation: Kapustyanskaya K.V., Kubanyov N.A., Nabilkina L.N. Imagology and the Dialogue of Cultures, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 31–35.

About authors

Kseniya Viktorovna Kapustyanskaya,

Ivanovo State University (Shuya Branch),
Postgraduate Student,
Teacher of English of the Municipal Budgetary Educational Institution School №5
e-mail: kapustianskaja2015@yandex.ru
Alexandrovich street, 16A, Sarov, 607188, Russia

Nikolay Alekseyevich Kubanyov,

N.I. Lobachevsky Nizhny Novgorod State University (Arzamas Branch)
Professor, Doctor of Cultural Studies
e-mail: nik-kubanev@yandex.ru
Karl Marx Street, 36, Arzamas, 607220, Russia

Larisa Nikolaevna Nabilkina,

N.I. Lobachevsky Nizhny Novgorod State University (Arzamas Branch)
Docent, Doctor of Cultural Studies
e-mail: nabilkina@yandex.ru
Karl Marx Street, 36, Arzamas, 607220, Russia

References

1. Oshchepkova A.R. Imagology, *Knowledge. Awareness. Skills*, 2010, no. 1. Available at: http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2010/1/Oshchepkov_Imagology/ (accessed 20.09.2015).
2. Kubanyov N.A. Nabilkina L.N. Imagology and Intercultural Communication, *Rozhdenie kul'turologii v Rossii* [The birth of Cultural Studies in Russia: Sci. Works Coll.]. Moscow: Direct Media, 2014, pp. 265–268.
3. Papilova E.V. Imagology as the humanities, [*Bulletin of Moscow University for the Humanities. Philology*], 2011, no. 4., pp. 31–40.
4. Barnett R. *Cultures and Visions: Images, Media and Imaginary*. New York, American Univ. Press, 1995, 355 p.
5. Baudrillard J. *Beyond Right and Wrong or Mischevious Genius of Image*. Los Angeles, Resolution, 1986, 607 p.
6. Baudrillard J. *Simulacra and Simulations J. Baudrillard. Selected Writings*. Stanford, Stanford Univ. Press, 1988, p. 171.
7. Kozlova A.A. Imagological Method in Literary and Cultural Research, *Observatory of Culture*, 2015, no. 3, pp. 114–118. (in Russ.)
8. *Internatsional'naya literatura* [International Literature], 1941, no. 9–10, pp. 237–239.
9. Nabokov V.V. [*Other Shores: novels*]. Moscow artist. Lighted., 1988, 404 pp. (in Russ.)
10. Bolshakova A.Y. The image of the West in Russian literature, *Filologicheskie nauki* [Philology], 1998, no. 1, pp. 3–13. (in Russ.)
11. Phelps G. *The Russian Novel in English Fiction*. London, Bodley Head, 1956, p. 193.
12. Dostoevsky F.M. Pushkin speech, [*Dostoevsky F.M. Complete Works in 30 vol.*]. Leningrad: Nauka Publ., 1984, vol. 26, pp 129–149. (in Russ.)
13. Gachev G.D. [*National images of the world. Cosmo-psychology*], Moscow, Progres, 1995, 480 p. (in Russ.)
14. Gachev G.D. [*National images of the world: America versus Russia and Slavs*]. Moscow: Rarity, 1997, p. 4. (in Russ.)
15. Lerner M. *America as a Civilization*, New York, 1987, 289 p.
16. Rowe E. *Hamlet: A Window of Russia*. New York, 1976, p. 8.
17. Bakhtin M.M. [*Aesthetics of verbal creativity*]. Moscow: Art, 1979, pp. 361–373 ; 409–412 (in Russ.)
18. Bibler V.S. [*Thinking as creativity*]. Moscow, Politizdat, 1975, 399 p. (in Russ.)

Е.В. ПЕТРОВА

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ МЕДИАКОНТЕНТА И КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ СЕЛЬСКОГО ПОСЕЛЕНИЯ ЮГА РОССИИ: ПРОБЛЕМА НОВОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА*

Евгения Викторовна Петрова,

Донской государственный технический университет,
кафедра «Массовые коммуникации и мультимедийные
технологии», доцент, кандидат филологических наук
e-mail: e25@mail.ru

Гагарина пл., д. 1, Ростов-на-Дону, 344010, Россия

Опираясь на эмпирические материалы исследования, проведенного в 2013 г. в Ростовской области, в статье прослежено взаимное влияние реального времени и пространства на медийные время и пространство. Поднята проблема изменения отношения людей к пространству и времени в условиях развития современных медиапрактик. Медиареальность конструирует другое время и другое пространство. В системе сельской жизни этот фактор накладывается на масштабные процессы диффузии городской и сельской культур. Особенности повседневности сельских жителей оказывают влияние на сложившуюся систему медиапотребления, в которой принимается технологическая часть инноваций, но в оценке содержания прослеживается явный приоритет образов прошлого. Доминирование категорий медийной реальности находит отражение в повседневности респондентов, придает особую значимость медийному контенту и влияет на формирование отношения к нему.

Ключевые слова: медиа, медиапрактики, повседневность, пространство, время, телевидение, Интернет, сельский быт.

Для цитирования: Петрова Е.В. Взаимовлияние медиаконтента и культуры повседневности сельского поселения Юга России: проблема нового вре-

мени и пространства // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 36–43.

Возможность проникновения различных медиа в дом, их вторжение в приватное пространство семьи были осознаны как важные характеристики меняющегося мира. Сначала радио, потом телевидение, компьютер, изменив уклад, стали не только частью материальной среды жилого пространства, но и трансформировали представление о пространстве и времени, впуская внешний мир туда, куда от него традиционно прятались.

Рассмотрим, как влияют друг на друга медиаконтент и уклад повседневности жителей сельской местности на примере Коксовского сельского поселения Белокалитвинского района Ростовской области (более 65 глубинных интервью и анализ уклада жизни 58 семей). Появилась гипотеза, что, несмотря на различия в медиапрактиках и предпочтениях сельских жителей разных возрастов, профессий, уровней дохода, подавляющему большинству из них свойственно неприятие пространственно-временного настоящего. Это отражается и в структуре быта, и в оценке медиаконтента.

* Эмпирической основой статьи стали результаты исследовательского проекта, который был реализован Лабораторией медиаисследований Центра фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» и Донским государственным техническим университетом в Ростовской области летом 2013 года.

В качестве теоретической базы принимаются исследования пространства и времени — важнейшие характеристики для понимания феномена человека. «Пространство и время — это коммуникативные возможности, зависящие от скоростей коммуникаций. Пространство и время неоднородны, анизотропны, изменчивы» [1, с. 118].

Согласно подходам акторно-сетевой теории, «пространственности порождаются и приводятся в действие расположенными в них объектами — именно этим определяются границы возможного» [2, с. 31]. Детально характеризует жилое пространство И.В. Утехин в работе «Очерки коммунального быта», отмечая, что «пространство — не абстрактная категория, а конкретная часть картины мира. <...> Пространство отмечено жизнью и индивидуальностью во всяком своем месте...» [3, с. 42].

Для понимания сути времени, как полагает М. Хайдеггер, необходимо соотнести временность с понимающим бытие присутствием. Речь идет о присутствии человека в мире, его погруженности в бытие. Что касается самого феномена настоящего («нынешнего», «теперешнего»), то, опираясь на теоретические представления М. Хайдеггера, мы связываем в настоящем и пространство и время.

Е.В. Савенкова отмечает, что в современном обществе нарастает настроение несовпадения со временем [4], а Т.Б. Кудряшова считает, что в современной культуре «...размываются границы между пространством и временем, но чаще “в пользу” пространства» [5, с. 176].

Воспринимаемые человеком пространство и время могут значительно отличаться от реального. Медиареальность конструирует другое время и другое пространство. Получается, что человек живет как минимум в трех пространственно-временных системах:

- ◆ реальное время и пространство;
- ◆ воспринимаемое время и пространство;
- ◆ медийное время и пространство.

Последняя обозначенная система значительно влияет на восприятие человеком реального времени и пространства и способна перемещать в иную реальность, выводить далеко за пределы привычного уклада.

Отношения человека со временем и пространством, формируемые через медиа, становятся все более индивидуализированы. Человек выстраивает с медиаконтентом личные отношения, медиапотребление персонифицируется [6]. При этом медиа — «это уже не технические средства, наполняющие нашу жизнь разнообразными образами, а практически нерефлексируемая окружающая среда» [7, с. 59].

В восприятии людей происходит совмещение образов среды, которые транслируют медиа (в сельской местности это, преимущественно, телевидение, так как связь с Интернетом не достаточно качественная, а прием радиосигнала тоже ограничен техни-

ческими сложностями); среды, которую люди конструируют в своем доме и на приусадебном участке, наполняя ее разнообразными предметами и смыслами; и внешней среды сельского поселения, определяемой историко-географическими факторами, а также деятельностью органов местного самоуправления.

ИСТОРИКО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСЕЛЕНИЯ

Исследователи отмечают, что российские села переживают едва ли не самый драматичный период своей истории [8]. По итогам десятилетнего проекта Центра всероссийского мониторинга социально-трудовой сферы села эксперты пришли к выводу, что отрицательные сдвиги произошли и в ожиданиях сельского населения. Это напрямую связано с экономическим положением российских сел. «Значительно вырос удельный вес респондентов, полагающих, что жизнь ухудшится» [9, с. 16]. Исследователи отмечают высокий уровень внутренней трудовой миграции из сел в города [8–10]. На современном этапе для российских сел характерно смешение городской и сельской культур. При этом в сложившейся нестабильной системе важное значение имеет влияние образов и контекстов из медиа [11, 12].

Изложенные выше черты характерны для Коксовского сельского поселения Белокалитвинского района Ростовской области, образованного в 1932 г. как «Коксовый рабочий поселок с центром при шахте № 5 с включением в него населенных пунктов: Ольховского, Бородинова, шахты: № 1, 3, 4, 5, 10 и ст. Коксовый» [13]. До строительства в начале XX в. шахт на этом месте существовал казачий хутор Ольховский, заселенный свободными после отмены крепостного права казаками.

Открытие шахт изменило состав населения этих мест: для добычи угля сюда приехали рабочие из разных регионов. В послереволюционный период многие казаки были убиты, их место заняли новые переселенцы. Местные жители рассказывали, что работать на шахты привозили заключенных. Новые люди появлялись здесь «волнами», несколько раз в течение XX в., так что казачьих традиций практически не сохранилось. Активно возрождать казачью идентичность, искать корни, интересоваться судьбой предков начали только после перестройки. В 1990-е гг. большая часть шахт была закрыта. Жители прежде достаточно обеспеченного сельского поселения потеряли работу, часть переселилась в города. Однако период тяжелой безработицы был непродолжительным, так как в соседнем городе Белая Калитва стали открываться небольшие заводы, частные предприниматели выкупили несколько шахт и возобновили в них добычу.

Семей, в которых несколько поколений живут в этой местности и не рассматривают варианты переезда, в поселении немного. Большинство респондентов рассказывали в интервью либо о своем опыте смены места жительства, либо об опыте членов своей семьи. Молодые люди рассматривают варианты переезда как один из наиболее желательных вариантов своей будущей жизни. В Коксовском сельском поселении много заброшенных домов, неухоженных участков, поскольку в постсоветский период из сельского поселения активно уезжали. В интервью респонденты неоднократно отмечали, что рассматривают жизнь в этих местах как временный вариант. Большинство домохозяйств находится в процессе реконструкции, ремонта, либо жители планируют это сделать, откладывая реализацию планов из-за отсутствия финансовой возможности.

Уровень обеспеченности большинства семей (по их собственным оценкам) позволяет покупать сравнительно дорогую медиатехнику, делать ремонт дома, ездить в Ростов-на-Дону в театры, на выставки, концерты, т. е. удовлетворять не только материальные, но и духовные потребности. Однако контраст уровня жизни разных семей очень ощутим.

Коксовское сельское поселение не является типичным для Юга России, поскольку южные села, как правило, имеют ярко выраженную ориентацию на сельскохозяйственное производство [10]. Здесь сельскохозяйственная деятельность является вторичной, в основном жители ориентированы на работу в городах. Уход от аграрной деятельности как от основного вида заработка характерен для многих сел России. А.А. Новикова и И.В. Кирия на основе компаративного анализа медиапотребления сельских жителей Костромской (с. Мантурово) и Ростовской областей (Коксовское сельское поселение) использовали характеристику «недоурбанизированная идентичность» [11], акцентируя внимание на диффузии городской и сельской культур в эпоху стремительного развития медиатехнологий.

СФЕРА ДОМА И СПЕЦИФИКА МЕДИАПРАКТИК

Весь вышеописанный комплекс причин привел к созданию «структуры временного бытования», когда люди не ощущают пространство своим, созданным по своим законам и предпочтениям, а воспринимают его как переходное, предвкушая, что на следующем этапе оно изменится. При этом не всегда понятно, как именно, а этап реконструкции может длиться годами и даже десятилетиями, не имея четкой конечной цели и временного ограничения.

В качестве одного из мощных факторов «распознавания» сферы дома Т.В. Волкова назы-

вает то, что «...в ткань домашней повседневности прочно входят средства массовой коммуникации...» [14, с. 16]. И действительно, жители Коксовского сельского поселения отмечают, что они регулярно и активно используют средства массовой коммуникации. Большинство респондентов не имеют четких медийных предпочтений — это касается и выбора телевизионных каналов, и выбора программ. Во многих домах установлена спутниковая антенна, люди с помощью пульта «перелистывают» десятки каналов, осуществляя выбор исходя из привлекательности случайно попавшихся кадров.

Аналогичные особенности присущи и организации домашнего пространства респондентов. В интерьер без колебаний добавляются все вещи, попавшие в дом. Очевидно явное стремление украшать свой быт, причем часто экзотическими деталями, нехарактерными ни для интерьера в целом, ни для региона, ни для образа жизни респондентов. Многие интерьеры домохозяйств Коксовского сельского поселения вполне могли бы оказаться в любом другом аналогичном по типу поселке. Очень редко встречалось убранство дома, продуманное до мелочей. В основном пространство дома выглядело заполненным хаотично, без осознанного выбора деталей и отражения личностных предпочтений. В беседах респонденты подчеркивали, что подобные вещи, как в их доме, есть у кого-то еще, как бы становясь ближе к тем людям и размывая свою индивидуальность. «Быть одним из» — удобная и частая жизненная позиция. И медиа дают широкий выбор примеров и образцов, к которым можно присоединиться в своем восприятии мира, став одним из многих.

Через вещественный мир люди зачастую более непредвзято выражают свое отношение, формулируют позицию. Здесь меньше внутренней цензуры, характерной для вербальных форм. Мало кто из представителей сельской аудитории улавливает взаимосвязь интерьера домохозяйства, повседневных практик с восприятием информации медиа. Однако, по мнению исследователей культуры, восприятие зрелища (в том числе и медиазрелища) зависит от среды и конкретных технических устройств воспроизведения [15, с. 45]. Его ценность может приобретать дополнительную значимость либо, наоборот, обесцениваться. Точно также способна меняться и степень доверия к информации.

В ходе интервью мы подтвердили гипотезу, что люди не только склонны верить тем сообщениям, которые соотносятся с уже существующим у них представлением о жизни, но и информации, которая органично вписана в среду. Очень часто, оценивая достоверность того, как показана жизнь простых россиян в новостях или отечественных сериалах, сельские жители говорили, что не верят им, потому что «так обычные люди не живут», «у меня таких вещей отродясь не было» (ответы респондентов по материалам автора здесь и далее в статье выде-

лены курсивом. — Е.П.), значит и у сельских жителей в сериалах не может быть.

Респонденты спокойно относятся к тому, что медиа — необъективны, меняют действительность. В современном мире медиа дают возможность человеку перемещаться в исторических эпохах, преодолевать тысячи километров, не изменяя своего положения в реальности.

Т.В. Волкова отмечает, что «процесс “расповседневнивания” помогает разорвать рутину повседневности, вырваться за ее пределы, однако изменение привычной обстановки нередко приводит к тому, что человек не может вжиться в новое, неповседневное пространство» [14, с. 17].

МЕДИАПРИБОРЫ КАК ЦЕНТР ДОМАШНЕГО ПРОСТРАНСТВА

Пространство всегда заполнено вещами и становится своеобразной системой упорядочивания. В центре пространственной организации большинства домохозяйств жителей сельской местности оказываются приборы медиапотребления. Аналогичные черты отмечали исследователи повседневности коммунальных квартир. «Телевизор возвышается посреди стола на расстеленной русской шали, будто алтарь религии всех современных удобств» [цит. по: 3, с. 36].

В сельских домах телевизоры, компьютеры любят окружать различными нефункциональными предметами, имеющими важное смысловое значение (фото близких людей, иконы, грамоты, кубки, статуэтки и т. д.). Кроме того, зачастую медиаприборы размещаются комплексно в одной комнате: рядом с телевизором ставят компьютер, mp3-проигрыватель, музыкальный центр, заряжают телефон и т. д. В то время как в других комнатах больше нет таких предметов.

Самый лучший телевизор стоит в гостиной, даже если хозяева большую часть времени проводят в других помещениях и смотрят телевизор в основном там. В интервью респонденты рассказывали о том, как организуют свою жизнь с учетом медиапрактик. Например, обычно хозяева смотрят небольшой телевизор на кухне, но если в доме появляется гость, просмотр программы продолжается в гостиной. Респонденты рассказывали, что любимые фильмы, важные передачи смотрят «по самому главному телевизору в доме». Чтобы посмотреть любимую программу, нужно успеть доделать все дела к этому времени. В одном из интервью респондент рассказала, что в доме «пришлось сделать перестановку, чтобы можно было спокойно в Интернете посидеть».

Интересно, что многие респонденты хранят давно нефункционирующие медийные устройства:

♦ «У нас телевизоров шесть, целый склад. Два показывают»;

♦ «Телевизоров четыре. Работают два. Тот, что на кухне, ему уже лет пятнадцать. Вот мы его тягем. А в гостиной телевизор бережем».

Приборов медиапотребления даже в бедных домах больше, чем членов семьи. При этом отметим, что для многих респондентов факт использования новых медиа, прогрессивного на их взгляд контента — принципиально важный вопрос. Для респондентов это является основанием причисления себя к более сильным, современным социальным группам, которые, как правило, живут не в данной местности. Они с удовольствием рассуждают на эту тему.

В интервью респонденты со смущением признавались, что не умеют пользоваться какой-либо из технологических новинок, объясняли причины, выражали надежду, что изменят эту ситуацию. При этом из бесед с респондентами о медийном контенте сложно выделить какие-либо программы, форматы, темы, которые бы воспринимались респондентами как более прогрессивные и значимые. Приобретая более современное оборудование, респонденты зачастую продолжают потреблять все тот же медиаконтент. Формальная составляющая медиаинноваций для респондентов на данном этапе более значима, чем содержательная. В выборе контента респонденты в основном консервативны, склонны к традиционным практикам. Они не стремятся здесь к переменам, а ценят понятный им контент.

МЕДИА И ВРЕМЯ

Практически в каждом интервью, привезенном из Коксовского сельского поселения, есть части, помогающие понять отношения респондентов со временем. В основном эта связь выражена не прямо, а прослеживается сквозь рассуждения на другие темы, в контексте. Респонденты характеризуют время как «мое», «не мое», «наше время», «в свое время», «другое время», «в то время», «вот были времена» и т. д. Время «трудно найти», его можно «убить», «потерять», «потратить».

Е.В. Савенкова отмечает, что время в массовом сознании претерпевает странные метаморфозы: «Повседневность допускает все что угодно, только не пустоту, не молчание. <...> Молчащее время не просто нежелательно, но скорее непереносимо» [4, с. 151]. Среди жителей Коксовского сельского поселения принято заполнять эту пустоту использованием медиа. Телевизор, радио могут работать практически все время, даже если кто-то из членов семьи находится недалеко. К компьютеру, телевизору часто обращаются «в свободное время». Самый востребованный контент медиа — развлекательный. Медиапотребление стало одним из самых частых вариантов проведения досуга. При этом для респондентов это время не пустое, а значимое, важное.

Выбор времени медиапотребления соотносится с ритуалами респондентов. Ритуальным становится не только сам процесс медиапотребления (что смотреть, в какое время). Черты ритуала приобретает и выбор медиаконтента. По мнению А.И. Черных, «ценность ритуалов в фиксации преобразования существующего, в указании на момент перехода от прошлого в будущее» [16, с. 37], медиа «занимают ставшее вакантным место прежних “физических” ритуалов» [16, с. 63]. В таком контексте настоящее — более формально, а прошлое и будущее — более содержательны. Оживая в медийном времени, образы прошлого приобретают особую значимость и смысл, актуализируются, становятся более ценными.

Опираясь на материал, собранный в Коксовском сельском поселении, отметим, что респонденты по-разному относятся ко времени реальному и медийному. Так, рассказывая о своей реальной жизни, о работе, внемедийном досуге, других формах проведения времени, респонденты были скупы на образные выражения, говорили сухо, без особого интереса. Ситуация менялась при описании медийного контента. На глазах у интервьюеров иногда даже разгорались семейные споры по поводу трактовки событий в медиа, отношения к медийным героям. Жизнь в сельской среде не кажется респондентам интересной. Это наблюдение можно проиллюстрировать данными социологических исследований. Так, например, в опросе фонда «Общественное мнение», половина респондентов из сельской местности считает, что в городе жить интереснее, чем на селе. Только 18% городских жителей считают интересной сельскую жизнь [17].

Сегодняшний день интересует респондентов гораздо меньше, чем дела минувшие, восприятие будущего наполнено страхами и предрассудками. Рассуждения о прошлом и будущем эмоционально окрашены, снабжены значительной детализацией, тогда как все то, что касается настоящего, рассказано сухо, невнятно, как не имеющее особого значения. В интервью респонденты охотно рассуждают о жизни людей в городах и других странах. О своей жизни говорят с меньшей охотой, объясняя это в основном тем, что в ней мало интересного, удивительного для собеседника.

Медийное время, как правило, проходит гораздо более насыщенно, чем время реальное. Е.В. Савенкова считает, что «погрузив человека в поток “всегда срочных” сообщений, СМИ разорвали цепь времен, создали совершенно новый тип времени — время спектакля» [4, с. 157].

В реальной жизни, желая перемен, мы можем менять пространство. Время же линейно, проживать жизнь можно только от одного этапа к другому. В медийной реальности возможно перемещать временные отрезки как вещи в пространстве. За один временной промежуток реального времени

в медийной реальности можно многократно переместиться из прошлого в настоящее, в будущее, притом в разной последовательности. Точно также как медийное время приобретает все больше пространственных свойств, так и пространство начинает восприниматься через призму отношения к медийному времени. Особое отношение к медийному времени, его избранность, в пространстве дома выражается в отношении к приборам медиапотребления, их расположении в смысловых центрах дома, в окружении важных предметов и деталей.

Содержание современных средств массовой информации опирается на большое число стереотипов, легко считываемых контекстов, стандартных образов. Так же как в своих оценках различных явлений жизни сельские жители демонстрируют желание опираться на чье-то мнение, суждение, значимое для них, так и в восприятии медиаконтента для них важна опора на известное, понятное, проверенное временем. Т.Б. Кудряшова отмечает, что в медиапространстве «функционирует огромное количество стандартных образов (особенно визуальных). При их восприятии “ожидание” почти всегда оправдывается, мы можем в своем внутреннем времени существенно “забегать вперед” и почти безошибочно воспринимать имманентный предмет задолго до его буквального внешнего восприятия» [5, с. 181]. В такой системе все меньше значит будущее как неизвестность, его заменяют конструкты из настоящего и прошлого. При этом образы прошлого, доминирующие в важном и значимом для респондентов медийном времени, становятся основным смысловым наполнением восприятия времени в целом.

ВНЕ НАСТОЯЩЕГО: В ПРОСТРАНСТВЕ, ВО ВРЕМЕНИ, В МЕДИАПОТРЕБЛЕНИИ

Вторжение медиакультуры в пространство провинциального уклада — процесс стремительный и мощный. Активизация его произошла в период, когда разрушались основные концепты традиционной культуры. Исследователи отмечают, что телевидение и новые медиа «стимулируют диффузию городской и сельской культуры» [11].

На смену понятным и легко считываемым образам сельской жизни пришли символы из других сфер и направлений. Диффузия культур способна обогатить, насытить новыми примерами традиционную систему. Однако отметим травматичность таких стремительных перемен. Возникает конструкция, в которой перемены происходят без четкого понимания конечной цели, где ощущается потребность в опорных практиках и примерах.

Изучая особенности организации жилых пространств, восприятие респондентами актуальных событий и явлений, а также по итогам анализа понимания медийного контента респондентами, отметим характерную особенность: то, что происходит в их жизни в настоящем времени, имеет значительно меньшее значение, чем события прошлого. Будущее же воспринимается через призму прошлого.

Наше исследование показало, что медиапотребление сельских жителей Ростовской области, при всем многообразии возможностей, сводится к потреблению очень узкого круга передач преимущественно федерального телевидения («Первого канала» и «России 1»). Аудитория ищет опору в более понятных структурах, часто отдавая предпочтение советскому кино. Человек утверждает себя в реальности через систему, сконструированную из элементов пережитого и экзотичных деталей далекого (неосвоенного) пространства. В медиапотреблении респондентов проявляется интересная особенность: они отторгают свершившиеся инновации и недооценивают их положительный потенциал. Точнее, принимают только их технологическую часть, с удовольствием покупая и используя новую медиатехнику, а при оценке контента ориентируются на паттерны прошлого. Для сельских жителей характерно неприятие контента, отражающего реальные злободневные ситуации настоящего времени и информацию о жизни территории, где живет респондент.

Восприятие медийного времени, как более значимого и ценного по сравнению с реальным, придает особую значимость образам и стереотипам из медиа и всему тому, что связано с медиа. Это отражается в организации жилых пространств респондентов: приборы медиапотребления размещаются в смысловых центрах домохозяйств.

И все же в ходе наблюдений мы пришли к выводу, что в сложной системе разнообразных пространств и укладов — городского и сельского, старого и нового, реального и виртуального — медиа (в первую очередь телевидение, но и роль Интернета весома) оказываются посредником, скрепляющим разнородные части. Сельские жители осознают этого посредника, включая контакт через него в обязательные практики повседневности, превращая медиапотребление в ритуал и создавая ритуалы и в практиках медиапотребления, и в восприятии медиаконтента.

Список источников

1. Тарасенко В.В. Антропология Интернет: самоорганизация «человека кликающего» // Общественные науки и современность. 2000. № 5. С. 111–120.
2. Ло Д. Объекты и пространства // Социологическое обозрение. 2006. Т. 5. № 1. С. 30–42.
3. Утехин И.В. Очерки коммунального быта. Москва : ОГИ, 2004. 280 с.
4. Савенкова Е.В. Время в массовом сознании // Медиа-философия: основные проблемы и понятия / под ред. В.В. Савчука. Санкт-Петербург : СПб. филос. о-во, 2008. С. 151–164.
5. Кудряшова Т.Б. Переживание времени в условиях медиапространства // Медиафилософия: основные проблемы и понятия / под ред. В.В. Савчука. Санкт-Петербург : СПб. филос. о-во, 2008. С. 170–181.
6. Дунас Д.В. К антропологической теории рассмотрения медиакommunikаций [Электронный ресурс] // Медиа-скоп. 2009. № 4. URL: <http://www.mediascope.ru/old/node/481> (дата обращения: 21.10.2014).
7. Коломиец В.П. Медиасреда и медиапотребление в современном российском обществе // Социологические исследования. 2010. № 1. Январь. С. 58–66.
8. Бондаренко Л.В. Сельская Россия в начале XXI века (социальный аспект) [Электронный ресурс] // Социологические исследования. 2005. № 11. С. 69–77. URL: <http://www.ecsocman.hse.ru/data/385/330/1217/007.BONDARENKO.pdf> (дата обращения: 30.09.2015).
9. Бондаренко Л.В. Российское село в зеркале социологии // Экономика сельскохозяйственных и перерабатывающих предприятий. 2010. № 2. С. 15–19.
10. Нефедова Т. Пространственные контрасты сельской местности [Электронный ресурс] // Отечественные записки. 2012. № 6(51). URL: <http://www.strana-oz.ru/2012/6/prostranstvennye-kontrasty-selskoy-mestnosti> (дата обращения: 28.08.2014).
11. Новикова А.А., Кирия И.В. Недоурбанизированная идентичность: компаративный анализ медиапотребления сельских жителей Костромской и Ростовской областей [Электронный ресурс]. 2014. URL: <http://regconf.hse.ru/uploads/788138c5fe536bc379ea587e8d533a92668ea95e.docx> (дата обращения: 18.05.2014).
12. Новикова А.А., Чумакова В.П. Советские фильмы в новой медиасреде: идеализация или дискредитация представлений о прошлом // Обсерватория культуры. 2014. № 2. С. 61–67.
13. История поселения [Электронный ресурс] : офиц. сайт администрации Коксовского сельского поселения Белокалитвинского района Ростовской области. URL: <http://www.koksoadm.ru/component/content/article/59-0-poselenii/istoriya/73-history> (дата обращения: 01.12.2015).
14. Волкова Т.В. Приватная сфера дома как культурный феномен // Вестник славянских культур. 2013. № 3(29). С. 12–18.
15. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания. Москва : Классика-XXI, 2003. 254 с.
16. Черных А.И. Медиа и ритуалы. Москва ; Санкт-Петербург : ЦГИ «Гнозис», 2015. 160 с.
17. Жизнь городская и сельская [Электронный ресурс] // Исследование фонда «Общественное мнение». 2014. Апрель. URL: <http://fom.ru/Obraz-zhizni/11434> (дата обращения: 28.09.2015).

E.V. PETROVA

INTERACTION BETWEEN THE MEDIA CONTENT AND THE EVERYDAY CULTURE OF RURAL SETTLEMENTS OF THE SOUTH OF RUSSIA: THE PROBLEM OF NEW TIME AND SPACE

Resting upon the empirical research conducted in 2013 in the Rostov Region, the article seeks to explore the mutual influence of the real space and time and the media time and space. The author raises the issue of changes in the people's attitude to space and time under the conditions of modern media practices' development. The media reality forms another time and another space. In the system of rural life, this factor is superimposed on the large-scale processes of the urban and rural cultures' diffusion.

Characteristics of the rural residents' everyday life have an impact on the existing system of media consumption, which adopts the technological part of the innovations, but as to the content's evaluation — it gives a clear priority to the images of the past. Dominance of categories of the media reality is reflected in the everyday life of the respondents, emphasizes the media content, and influences the formation of the attitude towards the content.

Key words: media, media practices, space, time, television, the Internet, rural life.

Citation: Petrova E.V. Interaction between the Media Content and the Everyday Culture of Rural Settlements of the South of Russia: the Problem of New Time and Space, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 36–43.

About author

Evgeniya Viktorovna Petrova,

Don State Technical University,
Associate Professor of the Department of Mass Communications and Multimedia Technologies,
Candidate of Philology,
e-mail: e25@mail.ru
Gagarina sqr., 1, Rostov-on-Don, 344010, Russia

Acknowledgements

Results of a research project, realized by the Laboratory of Media Research of the Centre of Fundamental Research of the National Research University "High School of Economics" and by the Don State Technical University, became the empirical basis of the article.

References

1. Tarasenko V.V. Antropologiya Internet: samoorganizatsiya «cheloveka klikayushchego», *Obshchestvennyye nauki i sovremennost* [Social Sciences Today], 2000, no. 5, pp. 111–120.
2. Law J. Ob'ekty i prostranstva [Objects, Spaces and Others], *Sotsiologicheskoe obozrenie kultury* [Russian sociological review], 2006, vol. 5, no. 1, pp. 30–42.
3. Utehin I.V. *Ocherki kommunalnogo byita*. Moscow, OGI Publ, 2004, 280 p.
4. Savenkova E.V. *Vremya v massovom soznanii*, *Mediafilosifiya: osnovnyye problemy i ponyatiya*. Sant-Petersburg, SPb. filos. o-vo Publ., 2008, pp. 151–164.
5. Kudryashova T.B. *Perezhivanie vremeni v usloviyakh mediaprostranstva*, *Mediafilosifiya: osnovnyye problemy i ponyatiya*. Sant-Petersburg, SPb. filos. o-vo Publ., 2008, pp. 170–181.
6. Dunas D.V. K antropologicheskoy teorii rassmotreniya mediakommunikatsiy [To the anthropological theory of media communications examination], *Mediascope* [Mediascope], 2009, no. 4. Available at: <http://www.mediascope.ru/old/node/481> (accessed 21.10.2014).
7. Kolomiets V.P. Mediasreda i mediapotreblenie v sovremennom rossiyskom obschestve [Media environment and media consumption in contemporary Russian society], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological studies], 2010, no. 1, January, pp. 58–66.
8. Bondarenko L.V. Selskaya Rossiya v nachale XXI veka (sotsialnyiy aspekt) [Rural Russia in the early 21st century (social aspect)], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological studies], 2005, no. 11, pp. 69–77. Available at: <http://www.ecsocman.hse.ru/data/385/330/1217/007.BONDARENKO.pdf> (accessed 30.09.2015).
9. Bondarenko P.V. 2010. Rossijskoe selo v zerkale sociologii [Russian village in the Mirror of Sociology], *Jekonomika sel'skogo hozjajstva i pererabatyvajushhih predpriyatij* [Economics of agriculture and processing enterprises], No. 2, pp. 15–19.
10. Nefedova T. Prostranstvennyye kontrasty selskoy mestnosti [Spatial Contrasts of the Countryside], *Otechestvennyye zapiski*, 2012, no. 6(51). Available at: <http://www.strana-oz.ru/2012/6/prostranstvennyye-kontrasty-selskoy-mestnosti> (accessed 28.08.2014).
11. Novikova A.A., Kiriya I.V. *Nedourbanizirovannaya identichnost: komparativnyiy analiz mediapotrebleniya selskih zhiteley Kostromskoy i Rostovskoy oblastey*. Available at: <http://regconf.hse.ru/uploads/788138c5fe536bc379ea587e8d533a92668ea95e.docx> (accessed 18.05.2014).
12. Novikova A.A., Chumakova V.P. Sovetskie filmy v novoy mediasrede: idealizatsiya ili diskreditatsiya predstavleniy o proshlom? [Soviet Films in the New Media Environment: Idealization or Discretization of the Past?], *Observatoria kultury* [Observatory of Culture], 2014, no. 2, pp. 61–67.
13. *Istoriya Koksovskogo selskogo poseleniya*. Available at: <http://www.koksoadm.ru/component/content/article/59-0-poselenii/istoriya/73-history> (accessed 01.12.2015).
14. Volkova T.V. Privatnaya sfera doma kak kulturnyy fenomen [Private sphere of home as cultural phenomenon]

- enon], *Vestnik slavyanskikh kultur* [Bulletin of Slavic cultures], 2013, no. 3(29), pp. 12–18.
15. Dukov E.V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kulturyi*. Moscow, Ros. akad. nauk, Gos. in-t iskusstvoznaniya, Klassika-XXI Publ., 2003, 254 p.
16. Chernyih A.I. *Media i ritualy*. Moscow, Sant-Petersburg, Gnozis Publ, 2015, 160 p.
17. Zhizn gorodskaya i selskaya, *Issledovanie fonda "Obschestvennoe mnenie"*, 2014. Available at: <http://fom.ru/Obraz-zhizni/11434> (accessed 28.09.2015).

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА



СОВЕТ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОГО СОБРАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Комитет Совета Федерации по науке, образованию и культуре обсудил ход работы над проектом «Стратегии государственной культурной политики»

8 февраля 2016 г. Комитет Совета Федерации по науке, образованию и культуре рассмотрел вопрос о ходе работы над проектом «Стратегии государственной культурной политики в Российской Федерации на период до 2030 года».

Как отметила председатель Комитета Совета Федерации З.Ф. Драгункина, разработка и принятие Стратегии является важной составляющей реализации «Основ государственной культурной политики», утвержденных Указом Президента РФ в декабре 2014 года.

Сенатор напомнила, что в ходе совместного заседания Государственного совета и Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству В.В. Путин в своем выступлении подчеркнул два ключевых момента — создание надведомственного координационного органа, среди функций которого числится разработка данного проекта Стратегии и создание нормативно-правовой базы для реализации государственной культурной политики.

«Эти задачи, обозначенные главой государства, необходимо реализовать», — сказала председатель Комитета Совета Федерации.

Парламентарий также указала на важность ориентирования регионов на положения «Основ государственной политики» и своевременное внесение изменений в федеральное и региональное законодательство.

Заместитель министра культуры РФ А.В. Журавский проинформировал о ходе работы над документом, в целях расширения присутствия и влияния российской культуры в мире, сохранения единого культурного пространства нашей страны, преодоления региональных диспропорции в развитии культур, использования потенциала культуры для гармонизации общественных отношений, усиления роли семьи и семейных отношений в ценностях россиян, роли культуры в процессе становления и социализации личности, сохранение объектов культурного наследия.

В обсуждении приняли участие первый заместитель Председателя Комитета Совета Федерации Л.С. Гумерова, заместители председателя Комитета Совета Федерации С.Е. Рыбаков, В.М. Кресс, члены Комитета Совета Федерации С.Е. Щерблягин, А.Н. Соболев, В.В. Кондрашин, Г.А. Савинов.

Подводя итоги дискуссии, З.Ф. Драгункина подчеркнула необходимость привлечения к разработке проекта Стратегии и проекта Плана по ее реализации представителей органов государственной власти субъектов РФ.

«Совет Федерации как палата регионов будет держать на постоянном контроле дальнейшую работу над этими документами», — заключила законодатель.

Обсуждаемый проект Стратегии опубликован на официальном сайте для размещения информации о подготовке федеральными органами исполнительной власти проектов нормативных правовых актов и результатах их общественного обсуждения «Федеральный портал проектов нормативных правовых актов» по адресу: <http://regulation.gov.ru/projects#npa=45337>

По материалам сайта Совета Федерации и Федерального Собрания Российской Федерации
<http://council.gov.ru/press-center/news/64177/>

УДК 911.53
ББК 71.061.1

Г.Д. ЗАБРОДИНА, Н.Л. ПЕТРОВА, Т.В. КУЛИЧЕНКО

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ САДОВО-ПАРКОВОГО КОМПЛЕКСА ВЕРСАЛЯ: СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ МОДУЛЬ

Галина Дмитриевна Забродина,

Саратовский государственный технический университет
им. Ю.А. Гагарина, кафедра «Дизайн архитектурной среды»,
доцент, кандидат культурологии

e-mail: galina.vizavi@mail.ru

Политехническая ул., д. 77, Саратов, 410054, Россия

Надежда Леонидовна Петрова,

Саратовский государственный технический университет
им. Ю.А. Гагарина, кафедра «Дизайн архитектурной среды»,
доцент

e-mail: ledinadegda@mail.ru

Политехническая ул., д. 77, Саратов, 410054, Россия

Татьяна Васильевна Куличенко,

«Стройспецтехнология», архитектор-дизайнер

e-mail: archi_tk@mail.ru

Пономарева ул., д. 26, Саратов, 410049, Россия

*В статье представлен структурно-семантический
подход к анализу садово-паркового комплекса Версаля*

с помощью разработанного авторами аксиологического модуля, который позволил выявить смысловую доминанту, обеспечивающую эстетическую целостность объекта. Выявленный в результате исследований ментальный конструкт, визуализированный на уровне первотектональных символов и архетипов, является гармонизирующим началом для всей системы семиотического текста и композиционного построения. Данный подход открывает новые возможности в анализе пространства культуры и проектировании объектов предметно-пространственной среды.

Ключевые слова: структурно-семантический подход, садово-парковый комплекс Версаля, эстетическая целостность, аксиологический модуль, архетип, первотектональные символы, смысловая доминанта пространства культуры.

Для цитирования: Забродина Г.Д., Петрова Н.Л., Куличенко Т.В. Эстетическая целостность садово-паркового комплекса Версаля: структурообразующий модуль // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 44–52.

Изучению садово-паркового комплекса Версаля — одного из величайших артефактов мировой культуры — посвящен огромный пласт исследований различных направлений и аспектов. В обширных трудах В.Я. Курбатова, среди которых монография [1] занимает особое место в изучении комплекса Версаля, впервые достаточно полно использованы возможности формально-стилистического анализа. Фундаментальные основания в семантическом прочтении сада как «текста» заложены Д.С. Лихачевым [2]. А.К. Якимович анализирует взаимосвязь стилистики Версаля и мировоззрения эпохи XVII и XVIII столетий, рассматривая поэтику ансамбля в непрерывной связи с феноменом абсолютизма [3]. Этим же вопросам посвящали свои исследования М.В. Алпатов [4], С.А. Польская [5] и многие другие. Новым подходом к изучению семантики объектов и ансамблей Версаля в исследованиях С.П. Хохловой является использование «конstellации» таких феноменов культуры, как изобразительное искусство, архитектура, паркостроение, градостроительство, литература, придворный театр, философия, придворная жизнь и т. д. [6]. В зарубежных трудах по истории французского художественного наследия изучению стилистических характеристик садово-паркового искусства посвящены исследования Э. Андре [7], Ж. Громора [8], Ж. Базена [9]. В рамках искусствознания рассматривалось творчество создателя садово-паркового комплекса Версаля А. Ленотра такими исследователями, как Ж. Гифрей [10], Э. де Ганай [11] и В. Жанслэ [12].

Но указанные подходы к анализу семантики садово-паркового искусства оставляют за рамками изысканий вопрос о характере «визуализации» сакральных смыслов комплекса, в то время как в сложении эстетической концепции художественно-образной и планировочной структур формообразующую роль играет глубинная, скрытая от чувственного восприятия структурно-символическая доминанта, а принципы композиционного построения генплана служат средством ее «визуализации», способом трансляции не проявленных культурных смыслов.

В соответствии с обозначенной проблемой нами предпринята попытка исследования художественно-образной структуры с позиции семантического подхода в анализе эстетической целостности и способов проявленности смысловой доминанты садово-паркового комплекса.

Для выявления закономерностей в процессе трансляции и визуализации смыслов культуры необходимо обращение, в первую очередь, к рассмотрению проблемы с точки зрения субъектно-объектных отношений системы «человек — природа», в границах которой формируется силовое поле культурных смыслов. Глубинный уровень «смысла»

представляет собой некий информационный накопитель законов бытия человека, сформированный в результате освоения окружающей действительности в условиях геофизического пространства. Он соответствует уровню коллективного бессознательного, когда смысловая сущность воспринимается на интуитивном уровне и носит характер мыслеформы, символического образа. Такие образы обозначаются К. Юнгом как архетипы, первообразы: «Архетип есть символическая формула, которая начинает функционировать всюду там, где или еще не существует сознательных понятий, или же где таковые по внутренним или внешним основаниям вообще невозможны» [13, с. 459].

В архетипах заключены основные общечеловеческие ценности, культурные смыслы, мыслеобразы, связанные с восприятием пространства и времени и лежащие в основе семантических текстов культуры. Совокупность текстов слагает метатексты, в которых смысловые и ценностные основания изоморфны друг другу. В целом, по утверждению Ю. Лотмана, смысловое пространство, окружающее человека, есть семиосфера, которая, по своей сути, равна культуре и является необходимой предпосылкой языковой коммуникации [14]. Язык как средство трансляции и способ адекватного выражения смыслов и значений имеет множество форм проявленности и различную степень абстрактности в зависимости от степени сложности метатекстов семиосферы. Проявленность эти смыслы приобретают в сфере коллективного и индивидуального сознательного, форма выражения и характер коммуникации которых зависят от уровня пространства культуры и имеют различную степень абстрагирования — от архетипических символов до символов-вещей. Предельно абстрактные архетипические смыслы имеют первичные формы проявленности — вербальные архетипы и их визуальные эквиваленты в виде таких культурных универсалий, как символы первотектонального уровня — простейшие геометрические формы (круг, квадрат, треугольник и их производные). Являясь едва ли не первым в истории человечества способом общения и формой трансляции смыслов, они содержат в своей символической структуре свод законов бытия, не требующий перевода и «читаемый» на бессознательном уровне в любых пространственно-временных координатах.

Геометрические первотектоны представляют собой некий глоссарий визуальных форм смыслов культуры. Для того, чтобы первотектональные символы стали семантическим текстом, необходим способ кодирования множественных смыслов, находящихся в одном смыслообразующем русле. Таким способом является культурный код, представляющий собой свод правил, формирующих смысловое пространство культуры — семиосферу. «Коды в культуре составляют упорядоченное множество

взаимосвязанных между собой предписаний, стандартов, ограничений и установок по отношению к разным видам деятельности (коммуникативной, преобразовательно-технологической, семантической, аксиологической, познавательной, эстетической и т. п.), центральное звено которых составляет множество знаков (символов), смыслов и их комбинаций. ...Языки знаковой деятельности держат поле культуры готовым для выявления смыслов или, иначе, ценностей, позволяющих человеку осваивать и природу, и социум, расширяя тем самым собственную свободу и возможности самой культуры» [15].

Таким образом, доминирующие знаковые структуры, имеющие в своей основе ценностную ориентацию, моделируют различные сферы культурного пространства, в том числе и аксиосферу, формируя культурный код в системе «человек — среда». Следовательно, субъектно-объектные отношения могут быть тем аспектом, который позволит определить знаковые доминанты в виде аксиологической концепции пространства культуры. Чтобы служить методом выявления культурного кода, она должна носить универсальный характер, объединяя в своей структуре ключевые сгущения семиотической информации, синергия которых отражает принцип смыслообразования в пространстве культуры. С данной точки зрения такими сгущениями семиосферы являются аксиологические образы, как кристаллизация информации о субъектно-объектных отношениях в системе «человек — среда».

В качестве инструмента выявления культурного кода предлагается универсальный аксиологический модуль, разработанный нами в [16]. В этом случае процесс смыслообразования и трансляции культурных смыслов предстает в виде синергии базовых образов пространства культуры — *эстетического идеала эпохи*, *эстетического образа жизни* базовой личности эпохи и *эстетического образа места*, которые отражают основные ценностные ориентиры общества и модель взаимодействия с окружающим миром (рис. 1).

Данный модуль в предельно условной форме иллюстрирует в своей иерархической структуре процесс смыслообразования, где эстетический идеал эпохи в качестве ментальной модели транслирует непроявленное содержание смыслов культуры на уровне проявленности образа жизни и образа места. Формы языковой коммуникации базовых образов также соответствуют данной иерархии — архетипические смыслы при трансляции приобретают форму вербальных и визуальных символов.

Таким образом, модуль, представляя собой аксиологическую концепцию, может служить условной моделью культурного кода при декодировании семиотического текста Версаля. В связи с этим анализ семантической структуры садово-паркового комплекса необходимо выполнить в несколько этапов:

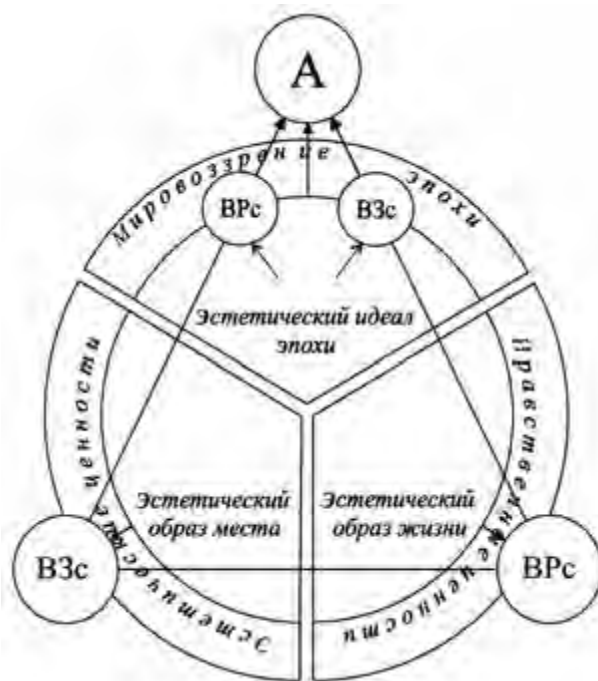


Рис. 1. Аксиологический модуль пространства культуры (А — архетип, ВЗс — визуальные символы, ВРс — вербальные символы)

- ♦ выявить основные характеристики эстетического идеала эпохи в виде архетипа, воплощенного в вербальных и визуальных символах;

- ♦ определить принципиальную основу формирования образа жизни базовой личности эпохи в виде вербальных символов;

- ♦ опираясь на выявленные эстетический идеал эпохи и эстетический образ жизни, выполнить семантический анализ образа места с выявлением визуальных кодов.

Решение обозначенных задач лежит в сфере семантического анализа контекста исследуемого объекта, каковым является культурное пространство со всем многообразием его культурно-исторических значений. «Семантический аспект пространственной организации предусматривает анализ формирующегося пространства в контексте, во-первых, сложившихся форм человеческой жизнедеятельности и, во-вторых, окружающего человека предметного мира, что позволяет интерпретировать формирующееся пространство в глубинном диапазоне культурно-исторических значений как своеобразную микромодель мира» [17, с. 22].

Итак, эстетический идеал эпохи французского классицизма периода Людовика XIV представляет собой сложную ментальную структуру, сформировавшуюся под воздействием множества факторов, среди которых важнейшими являются:

- ♦ влияние Нового времени, где ведущим методом познания становится рационалистический метод, ма-

нифестирующий зависимость положения человека в пространстве и времени только от его силы и разума;

- ◆ специфика конкретно-исторических условий формирования стилистики классицистически-барочного синтеза, где французский «большой стиль» был призван прославлять идеи роялизма.

Художественной целью классицизма являлось рациональное преобразование действительности, а принципами — монументальность, нормативность, морализаторство, подражание античному идеалу. «Мера и порядок, правила и нормы, их подчинение строгому контролю разума объявляются главными критериями искусства. Не отражение реальной жизни, а создание идеальных образов, демонстрация облагоустроенных эйдетических схем определяется как цель творческого процесса. Рождая некую онтологическую абстракцию, художник должен был дистанцироваться от любого нарратива, от всего профанного, низкого, случайного, но концентрироваться на типологических обобщениях, высоких образцах, гармонично соединяющих разумное и прекрасное» [18]. Только там, где абсолютная монархия претендовала на беспрекословное подчинение подданных и на столь же беспрекословное подчинение природы королю — земному воплощению божественной власти, могло родиться столь величественное произведение садово-паркового искусства, призванное демонстрировать власть Человека над Природой. И, наконец, этническая картина мира французской культуры, которая построена на рассудочности, интеллектуализме и рационализме, на интересе к абстрактному, точному, «холодному» знанию, усилила позиции классицизма и создала эстетическую доминанту с многослойным семантическим текстом.

Вербальные символы, слагающие ментальный конструкт «смыслового мира» исследуемого периода, можно обозначить так: бесконечность, монументальность, величественность, просвещенность, идеальность, упорядоченность, нормативность, четкость, рациональность. В целом, они могут служить характеристиками емкого понятия «абсолют», что и является вербальным символом этой эпохи. Визуальным воплощением абсолюта служит визуальный архетип классицизма — «кристалл», структура которого обладает идеальной организацией, упорядоченностью, символизирует созидательные, творческие силы; будучи прозрачным, пропускает свет, преломляя его и представляя «бестелесное в телесном» [19]. Таким образом, эстетический идеал эпохи Людовика XIV обозначим как абсолют, визуальным эквивалентом которого является *кристалл* — упорядоченная, абсолютно идеальная структура, символизирующая бесконечность, божественный свет и дух, воплощенный в материальной форме.

Следующим шагом в анализе структурного построения аксиологической концепции пространства

культуры исследуемого периода является определение характерных признаков образа жизни базовой личности эпохи. Содержание этого понятия включает в себя множество факторов, среди которых важнейшими являются: вид деятельности, характер взаимодействия членов общества друг с другом, род занятий, способы самореализации — все то, что характеризует типичный ежедневный «сценарный план» жизни индивида. «Образ жизни — это динамический социокультурный “портрет” членов общества, представленный через процессы их жизнедеятельности в определенных условиях, целостность, обладающая культурным смыслом и обусловленная способностью человека к результативной активности» [20].

В соответствии с этим модель образа жизни базовой личности эпохи французского классицизма представляет собой бытие в границах четко структурированной системы, обозначенной оппозицией «сакральное — профанное». Центральной темой, подчиняющей себе весь жизненный сценарий человека, являлась абсолютная монархия, диктующая массовую организованность, санкционирующая правила и нормы жизни, поведения и чувств, регламентирующая эстетические предпочтения и вкусы. Только монарх, наделенный божественной властью, решал, что необходимо его подданным. Они же должны были лишь следовать его указаниям и предписаниям во всех сферах жизни, будь то придворный мир, мир духовного и нравственного развития, или же отдельные элементы быта.

В аспекте анализа семантической структуры садово-паркового комплекса Версаля эта тема приобретает особое звучание. Господство абсолютизма проявляется не только в этикетной регламентации церемониала, заданности параметров мышления и поведения, но и во взгляде на дворцово-парковый комплекс как на модель мира, соответствующую этой регламентации и сакрально-профанному разделению. Предписания касались даже посещения комплекса, маршрут которого имел вполне определенную модель движения и не позволял увидеть более, чем «дозволено». И в этом выражается главная идея, формирующая социокультурный портрет членов общества французского классицизма и определяющая не только образ жизни, но и жизненную точку зрения на мир — противопоставление *божественного* мира монарха и *земного* мира простого человека. В целом, восприятие мира базовой личностью эпохи Людовика XIV формируется как синергия двух точек зрения на мироустройство — короля и подданных.

Итак, первый уровень проявленности смыслов культуры — это архетипы в границах оппозиции «вербальное — визуальное», получающие свое воплощение в одном из базовых образов аксиологического модуля — эстетическом идеале эпохи. В соответствии с данной оппозицией выявленный эстетический идеал эпохи обозначен нами как

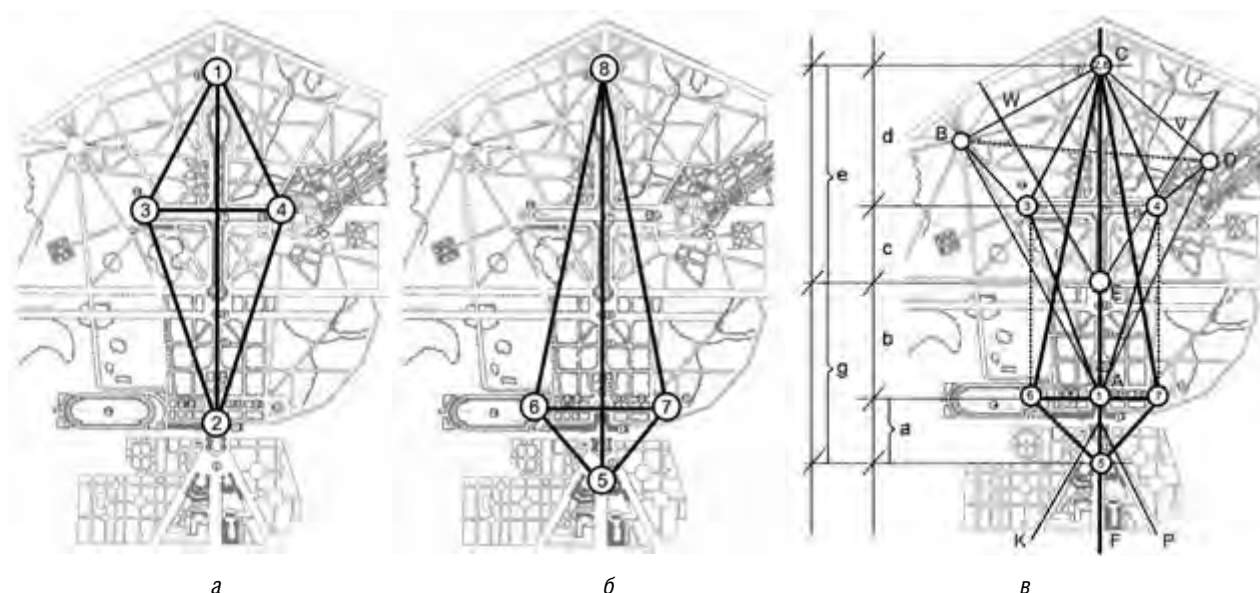


Рис. 2. Символическая структура: а — модель 1 (точка зрения короля); б — модель 2 (точка зрения подданных); в — взаимодействие моделей 1, 2 и композиционной структуры комплекса.

Экспликация территории садово-паркового комплекса Версаля: 1 — дворец, 2 — Площадь Армии, 3 — водный партер, 4 — фонтан Латоны, 5 — Зеленый ковер, 6 — Колесница Аполлона, 7 — Большой канал, 8 — Звезда Короля, 9 — северный партер, 10 — Аллея детей, 11 — Бассейн Нептуна, 12 — южный партер, 13 — Оранжерейный сад, 14 — Озеро Швейцарцев, 15 — Большой Трианон, 16 — Менажерия

абсолют — кристалл и как главная смысловая доминанта комплекса.

Дальнейшая трансляция смысловой доминанты в соответствии с моделью аксиологической концепции осуществляется благодаря проявленности на уровне образа жизни и образа места. Главной характеристикой образа жизни является его полярность в границах оппозиции «сакральное — профанное», что находит выражение в построении глубинного уровня семантического текста образа места комплекса Версаля — в противопоставлении антропоцентричной модели, воплощенной на первом этапе строительства А. Ленотром, и сверхчувственной модели Вселенной, которую создал на втором этапе Ж. Ардуэн-Мансар.

Этот факт играет существенную роль в формировании смыслового конструкта садово-паркового комплекса, где ключом к прочтению его текста являются две точки зрения. Первая и структурообразующая — точка зрения короля, визуализирующая «модель мироустройства» и раскрывающаяся перспективной панорамой на весь комплекс из апартаментов дворца. Точка зрения «сверху» соответствует духу времени того периода — модели «идеального города», всю полноту идеальности и гармоничности которой можно оценить лишь с высоты птичьего полета. Именно она позволяет увидеть в целом весь путь «короля-солнце», начиная от дворца и заканчивая площадью Звезды Короля. Вторая точка зрения, предназначенная для подданных и символизирующая антропо-

центричную модель, не спешит раскрыть все тайны короля — наместника Бога. Для простых смертных необходима соответствующая подготовка в восприятии величия и могущества их покровителя. Этой цели подчинен верхний слой «символических одежд», скрывающий сакральность символической структуры художественного образа точки зрения короля. Это взгляд совершенно другого масштаба — с высоты человеческого роста, взгляд изнутри комплекса, который позволяет читать «тексты» поэтапно, ощущать грандиозность, величие масштабов, мифологических сюжетов парка и недостижимость Божественного Света, к которому возможно приблизиться, лишь пройдя долгий путь в пространстве и времени.

Итак, в качестве гипотезы позволим себе предположить, что сложение семиотического текста в художественно-образной структуре Версаля ориентировано на две основных точки восприятия информации — точку зрения короля (взгляд сверху), формирующую ментальную модель мироустройства, и точку зрения подданных (взгляд изнутри), формирующую антропоцентричную модель. Это положение дает возможность определить исходные позиции структурно-семантического анализа образа места и выявить модуль, формирующий глубинный уровень сакральных смыслов.

Предварительный анализ смыслообразующего основания семантического текста комплекса Версаля, построенного на космогоническом мифе, позволяет говорить о воплощенной в художественно-образной

структуре модели мироустройства, как о ядре смысловой доминанты, где роль «создателя» отведена «королю-солнце». В качестве средств образной выразительности, призванных визуализировать смысловую доминанту в художественном тексте комплекса, выступает аполлоническое начало. Тема божественного покоя, света и порядка, воплощенная в мифе об Аполлоне, как лейтмотив пронизывает всю структуру семантического текста Версаля.

Различные вариативные формы выстроены таким образом, что в символической структуре, соответствующей точке зрения короля — модель 1 (рис. 2 а), основными структурообразующими элементами являются: главная ось (1–2) — аллея короля, олицетворяющая «короля-Бога», и второстепенная ось (3–4) — поперечный канал, олицетворяющий «короля-Человека». Причем главная ось, являясь вертикалью с данной точки зрения, символизирует время, духовное, небесное и бесконечное. Второстепенная ось (горизонталь) — пространство, материальное, земное, конечное. Пересечение осей образует ядро структуры, усиленное формой фонтана и шириной малого канала, что создает зрительный «центр тяжести», удерживающий в статике всю композицию. Мысленное соединение всех структурообразующих элементов (точек 1, 2, 3, 4) дает динамичную форму ромбовидного контура, выявляющего ментальную конструкцию доминирующих смыслов всей художественно-образной структуры. Первотектональный символ контура содержит в своей структуре «троичность» (общая форма состоит из двух треугольников — равностороннего и равнобедренного) и четырехчастное деление на север-юг, восток-запад, которые отражают ментальные конструкты общечеловеческого, архетипического уровня. Форма выявленного первотектона является визуализацией структуры кристалла (архетип классицизма), соответствует вербальным символам эпохи и аполлоническому началу — главным структурообразующим образам в мифологической теме Версаля.

Смысловое наполнение главной композиционной оси комплекса как оси Божественной Власти визуализируется при помощи усиления семантического текста в начале «пути» грандиозностью дворцового комплекса и завершением его двумя точками — композиционной (Звезда Короля) и кульминационной, уходящей в перспективу. К этим смысловым и композиционным доминантам активно направляют и «стрела» канала, и свободно раскрытая панорама. Символическая значимость этой смысловой оси, усиленная водной гладью, крестообразной формой канала, акцентом Звезды Короля, формирует образ Божественной Бесконечности, открывающейся за горизонтом перспективы.

Второстепенная ось символизирует слабости, позволенные как «очеловеченным» богам античности, к которым отсылает мифологическая поэти-

ка Версаля, так и «обожествленному» королю. Эта ось сформирована малым каналом, с двух сторон которого расположены Менажерия, символизирующая метаморфозы Овидия, и Большой Трианон, предназначенный для отдыха от этикета и груза монарших обязанностей короля. Мифологическая символика этого «очеловеченного» образа бытия небожителей построена на использовании антропоморфных мотивов, лежащих на поверхности восприятия человека и говорящих о различных формах любви и удовольствий.

Модель 1 предназначена для посвященных в высшие сакральные смыслы и прочитывается в данном контексте лишь с точки зрения короля, где парк воспринимается в целом, а зоны регулярно организованных партеров и свободной живописной планировки служат средством обозначения и усиления смысловых акцентов символической структуры. В данном оформлении символика модели приобретает дополнительное глубокое звучание — возникает тема оппозиций «светское — божественное», «материальное — духовное», «культурное — природное», «искусственное — естественное», «конечное — бесконечное». Таким образом, для посвященного становится очевиден «путь» короля — земная, рационально организованная власть несет подданным свет просвещения, благо и неизбежно ведет короля к Божественной Бесконечности. Эта символическая структура относится к архетипическому уровню и обращена к бессознательному, используя в своем арсенале первотектональную символику пространства.

В ином контексте слагается ментальный конструкт модели 2 — с точки зрения подданных (рис. 2 б). Путь, рекомендованный для лучшего восприятия образа комплекса самим Людовиком XIV, начинается с Площади Армии, где основная траектория формируется в зоне регулярно организованных партеров с великим множеством самых различных объектов. Все они ориентированы на создание эмоционального состояния, соответствующего «масштабу» земного человека, и ведут его в соответствии с повествованием мифологической символики об Аполлоне.

Структурно-семантический анализ художественно-образной системы комплекса в контексте модели 2 (взгляд «изнутри») позволил нам выявить следующие элементы: главная ось 1 — 4, соединяющая Площадь Армии и Звезду Короля; второстепенная ось 2 — 3, объединяющая комплекс «нанизанных» на нее объектов от Озера Швейцарцев до бассейна Нептуна; «центр тяжести» символической структуры, находящийся на пересечении главной и второстепенной осей — смотровая площадка дворцового комплекса; контур ментального конструкта, сформированного точками 1, 2, 3, 4, представляющий собой ромбовидную форму. Но, в отличие от модели 1, треугольное основание

ромба модели 2 находится в зоне дворцового комплекса и регулярной, парадно-торжественной организации среды. В контексте модели 2 зрителю поэтапно раскрываются различные сюжетные линии, повествующие о судьбе Бога света. Путь созерцания, обозначенный в рамках этой символической структуры, неизбежно ведет зрителя к осознанию величия судьбы Аполлона и вызывает ассоциацию с образом «короля-солнце». Но основная зона непосредственного восприятия находится в регулярно организованной части парка, откуда живописное пространство «священной» зоны отдыха короля возможно наблюдать лишь в перспективе.

Структура ментального конструкта модели 2 обращена к осознанному восприятию мифологем, где семантический текст построен на ролевых образах пространства культуры, знакомых зрителю.

Анализ композиционного построения комплекса и его соотношения с моделями 1 и 2 (рис. 2 в) позволил нам выявить основные структурные элементы планировки и синергию композиционной и символических структур ментальных моделей 1 и 2.

В целом композиция комплекса построена таким образом, что семантически усиливает внешний контур модели 1 (взгляд «сверху») и укрепляет «центр тяжести» внутри модели 2 (взгляд «изнутри»). Влияние классицизма проявляется в виде строгой регулярности и симметрии построения комплекса. Лишь в свободной планировке и легкой асимметрии оси В—D в живописной части парка проявляется незначительное влияние стиля барокко.

Главной осью композиционной структуры, как и в символических моделях, является линия F—C, начинающаяся с центральной улицы «трезубца», проходящая через Площадь Армии, дворцовый комплекс, Аллею короля и завершающаяся площадью Звезда Короля. На этой линии находятся два композиционных центра — точки А и Е. Две второстепенные оси В—Р и D—К пересекаются в композиционном центре (точке А) и формируют вместе с главной осью «трезубец».

Точки А, В, С и D образуют контур композиционной структуры в форме ромба, сложенного по тому же принципу, что и символические модели 1, 2 — из двух треугольников. Внутри этого контура находится еще одна структура ромбовидной формы, усиленная дополнительными лучеобразными осями В—Е, W—Е, С—Е, V—Е, D—Е с композиционным центром в точке Е (начало канала перед колесницей Аполлона), где оси В—Е и D—Е проходят точно через структурообразующие точки 3 и 4 модели 1. Тем самым внешняя и внутренняя фигуры композиционной структуры усиливают «зону короля», приближенную не к земной, а к божественной власти.

Таким образом, сопоставление выявленных символических и композиционной структур позволяет сделать следующие выводы:

- ♦ контуры моделей 1 и 2 пересекаются на горизонтальном членении комплекса, разделяющем его на регулярную и свободную зоны, зону отдыха короля и зону подданных и светской жизни — семантическое разделение сакрального и профанного (воплощение характерной черты аксиологической модели *образа жизни*);

- ♦ контуры модели 2 и композиционной структуры также пересекаются на линии горизонтального членения комплекса, параллельной линии пересечения контуров моделей 1 и 2 — на линии аллей с колесницей Аполлона — линия локализации семиотической информации о Боге света, «несущего благо» (визуализация *абсолюта*);

- ♦ пропорциональные соотношения частей в общей художественно-образной структуре комплекса приближаются к золотому сечению, где большей частью является зона «отдыха короля» модели 1 — семантическое выделение «божественной зоны» короля при помощи «божественной пропорции» (визуализация *абсолюта*);

- ♦ структура композиционного построения парка поддерживает и усиливает смысловые доминанты символических структур моделей 1 и 2 (усиление оппозиции «сакральное — профанное», визуализация вербального символа *образа жизни*);

- ♦ первотектональные формы символических моделей 1 и 2 в виде неправильного кристалла тождественны друг другу, но «центр тяжести» располагается в соответствии с семантическим зонированием каждой из них (усиление оппозиции «сакральное — профанное», визуализация вербального символа *образа жизни*);

- ♦ модели 1 и 2 при совмещении слагают форму правильного кристалла, являющегося архетипом периода классицизма (визуальный символ *кристалл*);

- ♦ в структурной организации композиционной и символических моделей наблюдается большая степень приближения к принципам построения «идеального города»: симметрия, принцип подобия, сочетание рациональных и иррациональных пропорциональных отношений (визуализация *абсолюта*).

Итак, смысловой доминантой художественно-образной структуры садово-паркового комплекса Версаля является базовый образ аксиологического модуля эстетический идеал эпохи периода классицизма — архетип, в границах оппозиции «вербальное — визуальное» имеющий выражение «абсолют — кристалл». Визуализация вербальных символов, слагающих эстетическую концепцию комплекса и соответствующих вербальным символам пространства культуры французского классицизма, осуществляется при помощи пространственных символов, имеющих архетипический уровень смыслообразования. Модель образа жизни исследуемого пространства культуры получила проявленность благодаря многослойности семан-

тического текста за счет двух позиций восприятия комплекса. Являясь структурообразующим модулем в построении всего семиотического текста и композиционной структуры комплекса, данная смысловая доминанта обеспечивает эстетическую целостность художественно-образной структуры садово-паркового комплекса Версаля и, на наш взгляд, является культурным кодом эпохи французского классицизма.

Предложенный структурно-семантический подход с использованием аксиологического модуля открывает новые возможности не только в анализе, но и в создании эстетически целостных объектов предметно-пространственной среды, соответствующих духу времени, эстетическому идеалу пространства культуры в целом.

Список источников

1. Курбатов В.Я. Всеобщая история ландшафтного искусства : Сады и парки мира. Москва : Эксмо, 2007. 736 с.
2. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. Москва, 1998. 471 с.
3. Якимович А.К. Искусство и культура XVII–XVIII веков. Санкт-Петербург, 2004. 440 с.
4. Алпатов М.В. Архитектура ансамбля Версаля. Москва, 1940. 106 с.
5. Польская С.А. «...Прими власть как испытание...»: королевское помазание и коронация в протоколах франкских коронационных порядков // Священное тело короля: ритуалы и мифология власти / под ред. Н.А. Хачатурян. Москва : Наука, 2005. С. 263–292.
6. Хохлова С.П. Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля : автореф. дис. ... канд. филос. наук [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/semantika-dvortovo-parkovogo-ansamblya-versalya> (дата обращения: 05.02.2015).
7. André E. L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et des jardins. Paris : G. Masson, éditeur, 1879. 888 p.
8. Gromort G. L'art des jardins. Une courte etude d'ensemble sur l'art de la composition des jardins d'après des exemples empruntés à ses manifestations les plus brillantes. Paris : Chez Massin, 1983. 411 p.
9. Bazin G. Paradeisos ou L'art du jardin. Paris : Chene, 1988. 273 p.
10. Guifrey J. Andre Le Notre. Etude critique. Paris : Librairie Renouard, Henri Laurens éditeurs, 1908.
11. Ganay E. de. Andre Le Notre. 1613–1700. Paris : Edition Vincent, Freal & Cie, 1962.
12. Jeannel B. André Le Notre. Paris : F. Hazan, 1985. 133 p.
13. Юнг К.Г. Психологические типы. Москва : Университетская книга ; АСТ, 1996. 714 с.
14. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург, 2010. 704 с.
15. Аванесова Г.А., Купцова И.А. Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практике [Электронный ресурс] // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. № 47. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kody-kultury-ponimanie-suschnosti-funktsionalnaya-rol-v-kulturnoy-praktike#> (дата обращения: 08.12.2015).
16. Забродина Г.Д., Черемисова Е.В., Сухорукова Т.А. «Аксиологический модуль» в пространстве культуры: проектно-эстетическая проблематика // Научное обозрение. 2015. № 8. С. 413–419.
17. Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. Архитектура и психология. Москва : Стройиздат, 1993. 296 с.
18. Козьякова М.И. Утилитарные интенции искусства и архетип Европы: «эпоха становления» [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2014. № 4. URL: <http://cult-cult.ru/utilitarian-tendencies-in-art-and-archetype-of-europe-epoch-of-formation/> (дата обращения: 05.02.2015).
19. Кристалл [Электронный ресурс] // Книга символов. URL: <http://www.symbolsbook.ru/Article.aspx?id=278> (дата обращения: 05.02.2015).
20. Орлова Э.А. Теоретическая модель образа жизни : связь человека с социокультурной средой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.countries.ru/library/antropology/orlova/obraz.htm> (дата обращения: 08.12.2015).

G.D. ZABRODINA,
N.L. PETROVA, T.V. KULICHENKO

ESTHETIC WHOLENESS OF THE LANDSCAPE COMPLEX OF VERSAILLES: THE STRUCTURE-FORMING MODULE

The article presents a structural-semantic approach to the analysis of the Landscape Complex of Versailles by means of the axiological module developed by the authors, which allowed revealing the semantic dominant that pro-

vided the esthetic wholeness of the object. Acquired as a result of the research and visualized at the level of “pervotectonic” symbols and archetypes, the mental construct serves as a harmonizing beginning for all the system of semiotic text and compositional structure. This approach opens up new opportunities for cultural space analysis and for object and spatial design.

Key words: structural-semantic approach, the Landscape Complex of Versailles, esthetic wholeness, axiological module, archetype, “pervotectonic” symbols, semantic dominant of cultural space.

Citation: Zabrodina G.D., Petrova N.L., Kulichenko T.V. Esthetic Wholeness of the Landscape Complex of Versailles: the Structure-Forming Module, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 44–52.

About authors

Galina Dmitriyevna Zabrodina,

Yu.A. Gagarin Saratov State Technical University,
Associate Professor of the Department of Architectural
Space Design, Candidate of Cultural Studies
e-mail: galina.vizavi@mail.ru
Politekhnikeskaya st., 77, Saratov, 410054, Russia

Nadezhda Leonidovna Petrova,

Yu.A. Gagarin Saratov State Technical University,
Associate Professor of the Department of Architectural
Space Design
e-mail: ledinadegda@mail.ru
Politekhnikeskaya st., 77, Saratov, 410054, Russia

Tatyana Vasilyevna Kulichenko,

“Stroyestetstehnologiya-SK”
e-mail: archi_tk@mail.ru
Ponomaryov st., 26, Saratov, 410049, Russia

References

1. Kurbatov V.Ya. *Vseobshhaya istoriya landshaftnogo iskusstva : Sady i parki mira* [General history of landscape art: Gardens and parks of the world]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 736 p.
2. Likhachev D.S. *Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovykh stilej. Sad kak tekst*. [Poetry of gardens: to semantics of landscape gardening styles. Garden as text.], 3-rd ed. Moscow, 1998, 471 p.
3. Yakimovich A.K. *Iskusstvo i kul'tura XVII–XVIII vekov* [Art and culture of the XVII–XVIII centuries.], St. Petersburg, 2004, 440 p.
4. Alpatov M.V. *[Architecture of ensemble of Versailles]*. Moscow, 1940, 106 p.
5. Polskaya S.A. “...Primi vlast' kak ispytanie...»: korolevskoe pomazanie i koronaciya v protokolakh frantskikh koronatsionnykh porjadkov” [“...Accept the power as test...”: a royal unction and crowning in protocols the frantskikh of coronation orders], *Svjashhennoe telo korolja: ritualy i mifologiya vlasti* [The Sacred body of the king: rituals and mythology of the power]. Moscow, Science Publ., 2005, pp. 263–292.
6. Khokhlova S.P. *Semantika dvorcovo-parkovogo ansamblya Versalja* [Semantik of palace and park ensemble of Versailles], Cand. philos. sci. diss. Abstr. Available at: <http://www.dissercat.com/content/semantika-dvortsovo-parkovogo-ansamblya-versalya> (accessed 05.02.2015).
7. André E. *L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et des jardins*. Paris, 1879, 888 p.
8. Gromort G. *L'art des jardins. Une courte etude d'ensemble sur l'art de la composition des jardins d'après des exemples empruntés à ses manifestations les plus brillantes*. Paris, Chez Massin, 1983, 411 p.
9. Bazin G. *Paradeisos ou L'art du jardin*. Paris, Chene, 1988, 273 p.
10. Guifrey J. *Andre Le Notre. Etude critique*. Paris, 1908.
11. Ganay E. de. *Andre Le Notre. 1613–1700*. Paris, Edition Vincent, Freal & Cie, 1962.
12. Jeannel B. *André Le Notre*. Paris, F. Hazan, 1985, 133 p.
13. Jung K.G. *Psihologicheskie tipy* [Psychological types.] Moscow, University book Publ., AST Publ., 1996, 714 p.
14. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosfera], St. Petersburg, 2010, 704 p.
15. Avanesova G.A., Kuptsova I.A. Kody kul'tury: ponimanie sushhnosti, funktsional'naja rol' v kul'turnoj praktike [Culture codes: understanding of essence, a functional role in cultural practice], *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii* [In the world of science and art: questions of philology, art criticism and cultural science], 2015, no. 47. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/kody-kul'tury-ponimanie-suschnosti-funktsionalnaya-rol-v-kulturnoj-praktike/> (accessed 08.12.2015).
16. Zabrodina G.D., Cheremisova E.V., Sukhorukov T.A. “Aksiologicheskij modul” v prostranstve kul'tury: proektno-jesteticheskaja problematika [“The axiological module” in culture space: design and esthetic perspective], *Nauchnoe obozrenie* [Scientific Review], 2015, no. 8, pp. 413 – 419.
17. Stepanov A.B., Ivanova G.I., Nechayev H.H. *Arhitektura i psihologiya* [Architecture and psychology.] Moscow, Stroyizdat Publ., 1993, 296 p.
18. Kozyakova M.I. Utilitarnye intencii iskusstva i arhetip Evropy: “epoha stanovleniya” [Utilitarian intensions of art and archetype of Europe: “formation era”], *Kul'tura kul'tury* [Culture of culture], 2014, no. 4. Available at: <http://cult-cult.ru/utilitarian-tendencies-in-art-and-archetype-of-europe-epoch-of-formation/> (accessed 05.02.2015).
19. Kristall [Crystal], *Kniga simvolov* [Book of symbols]. Available at: <http://www.symbolsbook.ru/Article.aspx?id=278> (accessed 05.02.2015).
20. Orlova E.A. *Teoreticheskaja model' obraza zhizni : svjaz' cheloveka s sociokul'turnoj sredoj* [Theoretical model of a lifestyle: the person's communication with the socio-cultural environment]. Available at: <http://www.countries.ru/library/antropology/orlova/obraz.htm> (accessed 08.12.2015)

Е.С. АКАВ

КАРАИМСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА БАРИ ЭГИЗА

Екатерина Сергеевна Акав,

Харьковская государственная академия дизайна
и искусства, аспирант

e-mail: akav_katya@mail.ru

Краснознаменная ул., д. 8, Харьков, 61002, Украина

В статье анализируются караимские образы в творчестве художника-сентименталиста Бари Эгиза. Его излюбленным жанром являлся портрет, в котором он воплощал образы близких ему людей. Живописные и графические работы Б. Эгиза выполнены в различных техниках (масло, пастель, акварель, карандаш, уголь). Первый караимский портрет родной сестры художника Веры Эгиз был написан в 1905 г., за ним последовали этнографические портреты в период посещения Крыма (1910–1911). Находясь в эмиграции в Турции, Эгиз сделал три работы на караимскую тему. Наиболее плодотворным является период проживания в Литве (1938–1940), когда были созданы высокопрофессиональные картины известных караимских исторических деятелей, в последние годы жизни написано пять портретов караимов.

Ключевые слова: Бари Эгиз, сентиментализм, караимский портрет, живопись, графика.

Для цитирования: Акав Е.С. Караимские образы в творчестве художника Бари Эгиза // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 53–61.

Художественное наследие последователя сентиментализма Бари (Бориса) Исаевича Эгиза (1869, Одесса — 1946, Вильнюс) является собой коллекцию портретов представителей малочисленного народа — караимов. Эта тема недостаточно исследована как с искусствоведческой, так и с этнографической точки зрения. До настоящего времени отсутствует теоретическая работа, которая бы объединяла и анализировала караимские портреты Б. Эгиза.

Факты о жизни и творчестве художника представлены в Караимской народной энциклопедии [1] и вступительной статье Р. Руткаускаене к альбому «Бари Эгиз: живопись, рисунки» [2]. Портреты художника, изображающие караимов, хранятся в Литовском национальном музее, Музее искусства Литвы, Тракайском музее истории, Евпаторийском краеведческом музее и ряде частных коллекций в Одессе, Киеве, Риге, Вильнюсе, Санкт-Петербурге. Цель настоящей работы — систематизировать и проанализировать портреты караимов Бари Эгиза.

Б.И. Эгиз приобрел мировую известность как выдающийся художник-портретист, живописец, композитор, художественно-общественный деятель и педагог. Он родился в зажиточной караимской семье, являлся потомственным почетным гражданином Одессы. Художник работал в разных жанрах: пейзаж (архитектурный и сельский), натюрморт, бытовой, ню и портрет. Его картины исполнены в различных живописных и графических техниках (масло, пастель, акварель, простой и цветные карандаши, уголь, сепия, темпера). Основа наследия Бари Исаевича — портреты, среди которых образы караимов занимают значительную часть коллекции. Портреты Эгиза передают не только внешнее сходство, но и отражают духовный мир и психологию изображаемых персон, их этнографический тип и социальное положение в обществе, что характерно для стиля сентиментализма. В основе слова «сентиментализм» лежит французское *sentiment* — чувство [3], которое мастер в полной мере отобразил в своих портретах, отбрасывая холодный академический расчет и углубляясь в изучение характеров портретируемых. В творчестве Эгиза естественно и непринужденно переплелись принципы европейского сентиментализма с восточной утонченностью караимского портрета, что можно охарактеризовать как своеобразный «караимский сентиментализм».

К созданию караимских портретов Б. Эгиз обращался на протяжении всей жизни. Как творческая

личность и талантливый художник он показал себя еще в период обучения. Эгиз успешно закончил Одесскую рисовальную школу (1886–1890) под руководством преподавателей — академиков живописи К. Костанди, Г. Ладыженского, Л. Йорини, А. Попова. В период обучения был награжден шестью медалями за талантливо выполненные работы. В 1890 г. его без экзаменов приняли в Санкт-Петербургскую академию художеств, где он учился у профессоров П. Чистякова, Б. Виллевальде, В. Верещагина, Г. Залемана. В 1894 г. закончил натурный класс академии с медалью и званием классного художника [2, с. 31]. В 1897–1898 гг. Эгиз совершенствовал свое мастерство в парижских академиях Р. Жульена (Académie Julian) и Ф. Коларосси (Académie Colarossi), где обучался живописи, а также у Ж.-П. Лорансо (Jean-Paul Laurens), Ж.-Ж. Бенжамен-Констана (Jean-Joseph Benjamin-Constant), оттачивая виртуозное владение рисунком и параллельно знакомясь с работами великих мастеров Европы.

Возвратившись в Одессу, в 1900–1919 гг. он преподавал рисование, живопись и черчение в средних учебных заведениях. Высокая культура, энциклопедические знания, профессионализм, талант педагога, доброта и невероятное обаяние привлекали к Бари Исаевичу сотни друзей и учеников. И. Бунин вспоминал о художнике: «...маленький и трогательный, необыкновенно гостеприимный караим» [4].

Искреннюю улыбку, которая не сходила с его лица, художник запечатлел в «Автопортрете», который ныне хранится в Литве. Он выполнен простым карандашом, предположительно в период пребывания в Вильнюсе (1938–1939). Светлый тон лица подчеркнут контрастно-темным тоном пиджака и фона. Эгиз тонко передал смуглый тон кожи, лицо полностью затонировал легкими штрихами с учетом теневых нюансов. Брови слегка намечены, близорукие глаза прищурены, взгляд направлен на зрителя. Тонким светотеневым решением Эгиз подчеркивает рельеф носа с небольшой горбинкой, что характерно для караимской внешности; небольшие седые усы и борода не акцентируются. Дополняют



Рис. 1. Портрет сестры. 1905. Холст, масло, 120×80. Литовский художественный музей

внешность художника очки с круглыми линзами в темной оправе, придавая лицу образ рафинированного интеллектуала.

В одесский период Б. Эгиз написал «Портрет сестры» (1905) (рис. 1). Вера Эгиз-Шапшал — хирург-офтальмолог, жена последнего гахама (духовного главы караимов) С. Шапшала. Поколенный срез фигуры женщины демонстрирует полупарадный портрет, выполненный в технике масляной живописи. Автор эмоционально приближает свою героиню к зрителю. И хотя дама предельно сдержанна, от нее веет теплотой и благородством. Темные волосы выгодно подчеркивают фарфорового цвета восточное лицо женщины с тонко прописанными миндалевидными карими глазами. Едва заметная улыбка свидетельствует о тщательном изучении мастером физиогномики. Детально проработана ткань белой блузы с большим количеством складок и кружев, которая эффектно смотрится на фоне караимского ковра. Завершает костюм золотая цепочка, элегантно украшающая сдержанный светский наряд. Эта работа свидетельствует о мастерстве художника, которое опиралось на достижения всей школы европейского портрета. Это же подчеркивалось в альманахе «Русские на Босфоре», где отмечалось, что «долгое и пристальное изучение старых мастеров портрета — Веласкеса, Рембрандта, Ван-Дейка, Тициана — дало Б.И. Эгизу проникновение в изображаемую натуру, способность выявления ее одухотворенности в границах тонкого реализма, сопряженного с простотой подхода к натуре и с особой ясностью трактовки сюжета» [5]. Можно предположить, что в этот же период был написан маслом портрет Эмилии Фуки, двоюродной сестры, который хранился в ее семье (Одесса).

В 1910–1911 гг. Бари Исаевич посетил караимские исторические и духовные центры Крыма, где создал несколько портретов местных караимов в национальной одежде, четыре из которых ныне находятся в Евпаторийском краеведческом музее. Эти портреты интересны не только с точки зрения колоритности самих моделей — караимских типов с яркой национально выраженной внешностью, но

и фиксации этнографических деталей, в частности, проработкой национальной одежды.

Портрет-картина «*Караимка с ребенком*» (1910) выполнена простым карандашом. Автор опускает подробную детализацию образов, представляя героиню как будто издали и выделяя фигуру матери, нежно обнимающей ребенка, на фоне пейзажа. Не прорисовывая лица, мастер, тем не менее, тонко передает складки повседневной одежды в интересном светотеневом решении.

Следующие три портрета исполнены в смешанной живописной технике, соединяющей акварель с восковой пастелью. Налицо техническое мастерство владения акварелью, по которой художник виртуозно «пробегают» близкими по тону карандашами или восковой пастелью, подчеркивая детали и создавая легкие светотени. Эти работы демонстрируют традиционные типы крымских караимов в национальных одеждах, которые художник прорисовывает с особой тщательностью, выявляя материальную структуру тканей.

Так, в камерном портрете «*Караим*» (1910) художник изображает бородатого пожилого мужчину: спокойное лицо, вдумчивый взгляд, ярко-выраженные мимические морщины, подчеркнутые тонкой детализацией. Мастер тщательно прорисовывает караимский национальный костюм: каракулеву шапку «крымку», восточный полосатый халат (гёмлек) из ткани шаламадя, синий тканый пояс (кушак) и украшение на шее в виде золотой медали на голубой ленте с барельефом российского императора.

Портрет «*Караим с трубкой*» (1911) отличается большой внутренней экспрессией. На картине представлен молодой человек, курящий черешневую трубку (чубук), в традиционной одежде: синем кафтане, полосатом халате, перетянутом на талии тканым поясом. Типичное караимское лицо с бородой и усами — образец спокойствия, достоинства и мудрости. Мужчина сидит в свободной позе, опершись о стену кофейни, где караимские мужчины проводили большую часть свободного времени, общаясь и обмениваясь новостями.

В женском портрете «*Караимка*» (1910) Б. Эгиз запечатлел зажиточную пожилую женщину в традиционной караимской одежде. Куртка (кырка) из вишневого бархата украшена золотой вышивкой в виде растительного орнамента и оторочена светлым мехом. Пышное платье с дробным растительным орнаментом спереди прикрыто неременным атрибутом семейной женщины — фартуком. Голову украшает традиционный платок — джамбер. Женщина сидит на диване (сэт), покрытом полосатым шелком. Художник детально прорисовал каждый элемент лица и одежды.

После поездки по городам России и Европы Бари Исаевич вернулся в Одессу. Он, замещая заболевшего К. Костанди, руководил его классом, одновременно

но являясь помощником директора музея Общества изящных искусств. Необходимо отметить, что К. Костанди был не просто учителем для Эгиза, а его наставником в творческой и педагогической работе. Поэтому так четко прослеживается связь между живописной манерой Костанди и пейзажными произведениями Бари Исаевича, акцентирование цветами определенных объектов композиции. В этом отношении интересен факт, что Б. Эгиз исполнил копию картины К. Костанди «Гуси», хранящуюся ныне в частной коллекции, где художник повторяет манеру письма и колористику своего учителя.

Активно занимаясь общественной деятельностью, Б. Эгиз с 1894 г. в течение 25 лет состоял членом Товарищества южнорусских художников (ТЮРХ), участвовал в его выставках в Одессе: IV—VI (1893—1895), VIII (1897), X—XVII (1899—1906), XIX—XXIII (1908—1912), XXV—XXIX (1915—1919); в первой и второй выставке этюдов (1895—1896); юбилейной выставке Одесской рисовальной школы (1900); выставке этюдов (1902); первом Салоне Издебского (1909—1910); художественно-промышленной выставке (1910); выставке-лотерее (1914); выставке «независимых» (1918); первой народной выставке (1919); народной выставке картин памяти Т.Г. Шевченко (1920) [5]. Оценку творчества Эгиза в этот период приводит его учитель, выдающийся живописец К. Костанди. В своих воспоминаниях 1921 г. академик пишет, что «талантливо исполненные портреты и картины Эгиза, отличаясь строгим рисунком и изящным исполнением, занимали на выставках видное место и создали ему популярность как среди художников, так и среди других специалистов и знатоков живописи и отмечались прессой, как заслуживающие особого внимания» [6, с. 232]. Одним из членов ТЮРХ был другой ученик К. Костанди — Осип Браз, схожий в живописной стилистике своих портретов с манерой Эгиза. В частности, это касалось детализации элементов одежды, аксессуаров, интерьера. Некоторые женские лица в портретах О. Браз имеют мягкое светотеневое решение, что также близко и манере Бари Эгиза. Такое сходство нетрудно объяснить влиянием на обоих художников одного учителя.

Революционные события и приход новой власти вынудили Эгиза в 1922 г. уехать в Турцию. Художник поселился в Константинополе, где основал частную художественную студию, работал над созданием живописных архитектурных пейзажей этой страны и рисовал заказные портреты. Находясь на чужбине, он продолжал работать и над караимской темой. К этому времени относится ряд караимских портретов, которые связываются с его предыдущими работами в одну тематическую линию и одновременно знаменуют новый этап, где к академизму добавляется декоративность, поэтичность, жанровое и техническое разнообразие исполнения портретов.



Рис. 2. Всадник около крепости Чуфут-Кале.
1920—1930. Бумага, карандаш, 55×34.
Литовский национальный музей

Так, в полупарадном *«Портрете матери»* (1925), выполненном пастелью, художник изображает на нейтральном фоне уверенную в себе молодую караимскую аристократку. Удивляет продуманное цветовое решение, позволяющее как можно более выгодно подчеркнуть красоту образа. Идеализированное изображение молодой женщины создано будто бы на одном дыхании. Красавица с удивительно живыми и выразительными глазами, чистым и нежным овалом лица спокойно и задумчиво смотрит на зрителя. В портрете матери художник воплотил идеал женской красоты. Ярко-синее кружевное платье с дробным цветочным орнаментом, богатый головной убор дополняют золотые с бриллиантами сережки и браслет.

В ином ключе — жанровой композиции — трактован карандашный рисунок *«Всадник около крепости Чуфут-Кале»* (1920—1930) (рис. 2). Он больше напоминает театрализованную сцену: на фоне древних строений художник представляет зрителю собирательный образ восточного джигита, полного достоинства и гордости. Одежда караима предельно упрощена, чтобы сосредоточить внимание зрителя

на образе героя, его фигуре и породистом скакуне. В этой картине сочетается два поджанра: портрет-картина и портрет-тип.

Интересной работой турецкого периода является миниатюра на слоновой кости, исполненная акварельными красками в технике пуантель короткими штрихами, — *«Серая Шапшал»* (1934). Это поясной портрет гахама караимского народа, ученого-филолога, востоковеда, коллекционера и хранителя коллекции караимского искусства. Камерный портрет представляет молодого человека в форме генерал-адъютанта в период его службы при персидском шахе. Сильный и глубокий взгляд уверенного и волевого человека смягчен благородными чертами лица. В этом портрете автор показал свое мастерство в строгом рисунке, мелкой проработке деталей и элегантном исполнении.

В альманахе *«Русские на Босфоре»* отмечается: «Много поработал Б.И. Эгиз и в области стильного портрета... давши ряд полотен, богатых по колориту и красивых по сюжетам... В портретах... сразу же обращает внимание обилие света и воздушности, его краски легки, его натуре дышится на полотнах фривольно, его кисть не знает вымученности, изучение великих мастеров светотени сделало свое дело, — словно сотканые из света и воздуха, смотрят с полотен...» [5].

По приглашению сестры Б. Эгиз переезжает в 1938 г. в Вильнюс, где занимается частными уроками и приобретает большую популярность как мастер бытового портрета. Наиболее плодотворными для него стали первые два года, когда были созданы портреты известных исторических деятелей и просто знакомых, продолжившие и обогатившие караимскую серию.

В 1938 г. были написаны несколько этнографических и исторических портретов караимов. В ретроспективном портрете *«Караимский сельчанин»* Б. Эгиз нарисовал с фотографии Якова Пигита, одного из братьев, которые были последними жителями Джукфут-Кале (Чуфут-Кале). Автор исполняет портрет в графической смешанной технике. Серой акварелью тонким слоем прорисована грубая крестьянская рубашка и фон, а черной — брюки. Простым карандашом подчеркнуты складки одежды и светотеневое решение лица с точной прорисовкой всех деталей. Напряженная улыбка, слегка прищуренные от яркого солнца глаза, загорелое лицо характеризуют человека, привыкшего быть наедине с природой вдали от городской суеты.

Противоположностью сельскому образу является камерный портрет *«Караимский горожанин»*, нарисованный простым карандашом на бумаге. Художник изобразил статного пожилого мужчину, одетого в национальный костюм: барашковую шапку, кафтан, опоясанный разноцветным полосатым кушаком. Детально прорисована одежда с мельчай-

шими элементами, например, орнамент на тканом поясе и маленькие ключики на шнурке. Спокойное лицо с сильным и глубоким взглядом, седая борода, крупный нос, мимические складки детально исполнены в светотеневом решении.

Графический камерный портрет «*Марк Шапшал*» (рис. 3), изображающий отца С. Шапшала, старосту Бахчисарайской караимской общины, выполнен простым карандашом. Нейтральный фон слегка заштрихован. Художавое загорелое лицо пожилого мужчины мастерски оттенено насыщенной штриховкой, тонко переданы мельчайшие мимические морщины. Седая борода и светлые глаза контрастируют со смуглым лицом и темной одеждой мужчины. Художник старается передать достоинство и умиротворенность благородного лица умудренного жизнью караимского руководителя.

Продолжает караимскую серию ретроспективный портрет «*Самуил Пампулов*». Портрет третьего караимского гахама и городского головы Евпатории срисован со старой фотографии простым карандашом. С. Пампулов изображен в полусидящей позе в облачении священнослужителя. Религиозный головной убор (ак-колпак) с белой накладкой сверху указывает на высокий сан караимского религиозного деятеля. Шею украшает орден Святого Александра Невского, на кафтане — красная широкая орденская лента. Художник подчеркивает спокойное величие, полуулыбку и живой пронзительный взгляд человека, привыкшего быть в центре событий и посвятившего свою жизнь служению караимскому народу и Отечеству.

Эта тема в творчестве Эгиза, представленная пятью портретами, продолжает свое развитие и в 1939 году. «*Портрет Серая Шапшала*» (рис. 4) исполнен пастелью на бумаге. Гахам изображен в традиционной религиозной одежде. Благородное лицо пожилого мужчины излучает спокойствие и мудрость, что передано мягкими светлыми тонами с небольшими теневыми нюансами. Темный фон и одежда выгодно подчеркивают красивое лицо.

Камерный ретроспективный портрет «*Хаджи С.С. Бабович*» представляет первого караимского гахама, филантропа, мецената и городского голову Евпатории. Портрет исполнен по старому рисунку простым карандашом на бумаге. На голове Самуила Бабовича высокий ак-колпак старого образца. Фигура мужчины облачена в традиционную одежду: темный кафтан, полосатый халат, на поясе — широкий орнаментированный кушак. Моложавое лицо мягко оттенено, подчеркнут нос с горбинкой и крупные выпуклые темные глаза. Образ дополняют легкая ироничная улыбка, небольшие усы и борода по моде первой половины XIX века. Фон нейтральный, слегка заштрихованный. Художник подчеркнул твердость характера общественного деятеля и тонкость души интеллектуала.



Рис. 3. Марк Шапшал. 1938. Бумага, карандаш, 22,6×17. Литовский национальный музей



Рис.4. Портрет Серая Шапшала. 1939. Бумага, пастель, 11×9. Частная коллекция



Рис. 5. Караимская танцовщица. 1939.
Холст, масло, 95,5×75,5.
Литовский национальный музей

Ретроспективный портрет «Самуил Пигит» срисован с фотографии простым карандашом и углем. Он представляет караимского священника (газзана), писателя и учителя. Темная фигура ярко выделяется на светлом, слегка заштрихованном фоне. Контрастно выглядят на голове черный ак-колпак с белой верхушкой, темный кафтан и нижний полосатый из шаламадьи халат. Лицо Самуила излучает одухотворенность, психологическую пронизательность и мудрость лидера религиозной общины.

Камерный «Портрет Рамуалдаса Лопатто» исполнен пастелью на бумаге. Безупречное мастерство владения живописной техникой помогло художнику создать образ сосредоточенного, энергичного государственного деятеля. Седые волосы и усы, светло-охристый смугловатый цвет лица контрастируют с черными бровями. На фоне мягких пастельных тонов выразительно и ярко подчеркнуты глубокие серо-синие глаза. Парадность одежды подчеркивает уравновешенность, благородство и утонченность караимского деятеля.

Можно предположить, что в это время был написан большой портрет маслом «С. Шапшал», который хранился у Надежды Лопатто в Вильнюсе. О портретах отца художника известно только то, что они исполнены простым карандашом и находятся в собрании Национального музея Литвы.

Портреты женщин занимают особое место в творчестве Б. Эгиза. Художник любил рисовать их в нарядной одежде. Он любовался их красивыми лицами, создавая идеальные композиции. Талант колориста и рисовальщика помогал ему верно находить гармоничную цветовую гамму каждой картины. Женские портреты лишены помпезности и притягивают изысканной простотой и чувственностью.

Шедевром его коллекции считается портрет-картина, портрет-тип «Караимская танцовщица» (1939) (рис. 5), написанный в технике масляной живописи. Художник представил собирательный образ караимской девушки в национальном костюме, танцующей народный танец хайтарму. Полное очарования лицо с кокетливым и лукавым взглядом, стройная, изящная фигура восточной красавицы притягивают внимание зрителя. Эгиз мастерски передал красоту народных орнаментов вышивки костюма, подушек и ковровых изделий. Богатство интерьера перекликается с ювелирными украшениями, которыми изобилует головной убор (фес) и жемчужная сетка (инджили-кафас) на груди героини. Но особое внимание привлекает бархатная кырка с подробно прописанной вышивкой золотом растительного орнамента — дерева жизни. Из-под рукавов кырки выглядывают традиционные манжеты (капаси), вышитые металлическими нитями или галуном в технике букмэ. На ногах — изящные сафьяновые туфли (папушы) с тонко прописанной вышивкой золотом. На втором плане представлен традиционный интерьер караимской комнаты: сэт, украшенный яркими подушками, ковры на стене и на полу, а справа — резной столик кюрсю с большим подносом (син) вместо столешницы, на котором стоят маленькие чашечки с кофе. Эта картина подробно знакомит зрителя с караимской материальной культурой.

Авторский взгляд на свое искусство, который Эгиз приводит в собственной автобиографии, раскрывает современникам особенности творчества художника: «В своих произведениях я всегда придерживался реального направления, свои впечатления передавал непосредственно с натуры, причем особое внимание обращал на изящество исполнения — на форму, колорит и композицию, добиваясь свежести, художественности исполнения при возможной полной законченности. Писал я с одинаковой любовью масляными красками, акварелью, цветными карандашами и углем.

Видное место среди моих произведений занимали портреты, картины бытового жанра и в особенности крестьян и рабочих, исполнил серию миниатюрных портретов на слоновой кости, писал и пейзажи, и мертвую натуру. Особенно излюбленной эпохой для меня были 40-е годы (XIX в.) (кринолины, Бидермайер стиль)» [5].

В 1940-е гг. Б. Эгиз написал еще шесть портретов караимок из близкого окружения художника. Ка-

мерный «*Портрет караимской женщины*» выполнен в технике масляная живопись на картоне, но по какой-то причине не завершен. Наиболее проработано смуглое лицо женщины с мягкими теневыми нюансами. На голове пышная прическа, темные волосы почти сливаются с темно-зеленым фоном кресла. Коричневое платье с белым кружевным воротником выгодно подчеркивает красоту и мягкость караимского образа. Нежный овал лица с закругленным подбородком контрастирует с большими темными глазами, резко и грубовато очерченными пышными черными бровями. Задумчивый нерешительный взгляд говорит о душевной открытости и доверчивости героини.

Позже этот же образ художник воплотил в камерном «*Портрете караимки*» восковой пастелью на картоне. Эгиз тщательно прорисовывает все элементы портрета, особо акцентирует внимание на спокойном и задумчивом выражении зеленовато-карих глаз. Нейтральный зелено-голубоватый фон не утяжеляет картину, а, наоборот, выгодно подчеркивает смуглое лицо и восточные черты караимки.

«*Портрет Надежды Лопатайте-Пилецкене*» (1942) написан маслом на холсте в форме овала. Улыбчивое красивое лицо с довольно крупным носом, не портящим общего впечатления, отображает готический тип лица караимки. Темно-коричневые волосы, подобранные синим обручем, обрамляют смуглое лицо с нежным румянцем на щеках. Серо-голубые глаза выгодно подчеркиваются темно-голубым платьем с белым кружевным воротником. Несмотря на статичную позу героини, портрет написан как бы в динамике. Художник живо общается со своей моделью, о чем говорит изящная улыбка и внимательно-сосредоточенный взгляд.

«*Портрет Марианны Заянчковской*» (рис. 6) представляет известную караимскую поэтессу и переводчицу из Польши. Камерный портрет овальной формы исполнен в смешанной технике: акварель и пастель на бумаге. Типично караимское смуглое лицо с кари-ми глазами обрамлено темно-коричневыми аккуратно уложенными слегка волнистыми волосами. Глядя на эту женщину, можно привести цитату из журнала «Живописная русская библиотека»: «Их (караимок) прекрасный облик, на котором всегда видны отпечаток ума и какой-то задумчивости... Все это делает их... истинными красавицами» [7, с. 380]. Мягкий овал

лица подчеркнут легкими тенями, а щеки выделены бледно-розовым оттенком пастели. Небольшие пухлые губы с капризным выражением уверенной в себе женщины подчеркнуты небольшой тенью, исполненной темно-коричневой пастелью.

Аккуратный тонкий нос с небольшой горбинкой, карие глаза с нависшими веками, темные широкие брови подчеркивают типичное караимское лицо. Героиня одета в белую блузу и сине-фиолетовый пиджак, который выполнен сиреневой акварелью. На акварель нанесена штриховка синей пастелью. Художник передает обаяние незаурядной и красивой женщины занимавшей высокое положение в светском обществе.

«*Портрет молодой караимки*» (1944) исполнен в смешанной технике: акварель и цветные карандаши. Рельефность, фактурность черт лица, одежды и фона художник выгодно подчеркнул карандашами. В портрете зрителя привлекает интересное решение: освещенные места выполнены в холодных тонах, а тени — в теплых, что по-

могает усилить общий колорит яркой внешности девушки. Портрет исполнен достаточно упрощенно, без детальной прорисовки. Лицо девушки выразительно благодаря широко открытым глазам и удивленно приподнятым бровям.

Завершает серию женских портретов камерный «*Портрет матери*», написанный маслом на холсте. Темный коричнево-синий фон, черная одежда с синим отливом подчеркивают и выводят вперед лицо и руки пожилой женщины. С особой любовью рисует художник одухотворенное лицо матери, обрамленное простым белым платком. Лицо женщины направлено на зрителя. Автор не приукрашает морщины на лбу и лице, подчеркивает крупный нос, бледность лица и в то же время тщательно прорисовывает лучезарные глаза, нежную улыбку любимого лица. Этот портрет был написан в последние годы жизни художника как гимн караимской женщине — хранительнице караимских семейных традиций.

Творчество Эгиза отражает панораму жизни караимского народа. Он создал галерею портретов своих соплеменников, стараясь точно, с высоким профессионализмом отобразить не только внешние особенности, но и психологизм портретируемых. Опираясь на блестящую академическую выучку, Бари Эгиз уходит в своем портретном творчестве



Рис. 6. Портрет Марианны Заянчковской.
Конец 1930-х гг. Бумага, акварель, пастель, 38×26.
Частная коллекция

в область сентиментализма. Тонкий психологизм художника, умение подходить индивидуально к каждому человеку, подбирать ракурс помогают выгодно представить особенности не только караимской внешности, но и духовные черты героев, мир их этнической культуры и религии, которые уже тогда находились на пороге заката. Художник тяготеет к одухотворенным и возвышенным образам, его привлекает в героях «прекрасное» — то, чем можно любоваться. В мужских портретах караимов Эгиз подчеркивает достоинство, высокую нравственность, мудрость и интеллектуальную одухотворенность людей, которые избрали путь служения своему народу. Женские образы очаровывают красотой, нежностью, возвышенностью и меланхоличностью. Художник идеализирует и поэтизирует их. С помощью такого стилистического подхода он запечатлевает в своих картинах сложное и комплексное духовное формирование, устоявшийся менталитет караимского народа.

Эгиз применил четыре вида техники для создания караимских портретов: во всех произведениях показано мастерское владение художником масляной живописью и пастелью, а в двух других видах (простой карандаш и сочетание акварели и восковой пастели) отображена эволюция владения техниками. Первая картина простым карандашом — «Караимка с ребенком», исполненная достаточно условно, без прорисовки черт лиц, что в дальнейших картинах полностью изменяется (внимание художника акцентируется именно на детальную прорисовку лица). Портреты, созданные акварелью и восковой пастелью, показывают совершенство владения техникой в поздний период, в 1940-е годы. Особенно ярко это отображает «Портрет Марианны Заянчковской», где художник настолько плавно переплетает акварельную основу-фон с верхним слоем-штриховкой восковой пастелью, что превращается в единую цветовую массу.

Сегодня, спустя почти семьдесят лет после смерти художника, людей, которые знают и помнят Бари Эгиза, не осталось. Творческое наследие мастера еще ждет глубокого исследования, хотя это пред-

ставляет определенные трудности, так как его работы разбросаны по всему миру (Литва, Россия, Украина, Англия, Франция, Италия, США), находятся в неизвестных частных коллекциях. Примером служит утерянная коллекция из 47 картин, которую по завещанию художника профессор С.М. Шапшал должен был передать из Литвы в Одессу его двоюродной сестре Эмилии Фуки. Но ее семья не смогла оплатить поездку и транспортировку картин, поэтому они обратились в Одесский художественный музей с предложением передать ему картины безвозмездно, но с оплатой всех расходов по перевозке. Музей отказался. Через десять лет руководство музея изъявило желание приобрести художественное наследие Б. Эгиза. В 1971 или 1972 г. (точная дата неизвестна) сотрудники музея отправились в Вильнюс, однако поиски картин не дали результата — они бесследно исчезли. Удалось привезти только тринадцать рисунков художника, которые ныне хранятся в запасниках музея. Архив художника привезен в Киев и хранится в Институте искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М.Ф. Рильского НАН Украины.

Список источников

1. Караимская народная энциклопедия : в 6 т. Санкт-Петербург, 2006. Т. 5. 448 с.
2. Руткаускаене Р. Бари Эгиз: жизнь и творчество // Бари Эгиз: живопись, рисунки : альбом / сост. С. Максэлиенэ. Вильнюс, 2009. 180 с.
3. Сентиментализм [Электронный ресурс] // ArtSeven. URL: <http://artseven.ru/Styles/sentimentalism/> (дата обращения: 23.07.2015).
4. Машкевич Т. Клочки истории // Awazymyz. 2010. № 4 (29). С. 10–11.
5. Сторчай О. Спогади Бориса Егіза про Івана Айвазовського // Образотворче мистецтво. 2012. № 3–4. С. 150–151.
6. Ельяшевич Б.С. Караимы. Караимский биографический словарь : материалы к серии «Народы и культуры». Москва, 1993. Вып. XIV. Кн. 2. 238 с.
7. Караимы // Живописная русская библиотека. 1856. Вып. 24. № 48. С. 379–381.

E.S. AKAV

KARAITE IMAGES IN BARI EGIZ'S ART

This article analyzes Karaite images in the works of the sentimentalist Bari Egiz. Egiz's favorite genre was portrait, in which he always placed the images of people who were in close contact with him, his soulmates. The artist performed his pictorial and graphic works using different techniques: oil, pastel, watercolor, lead pencil, charcoal. The first Karaite portrait of the artist's sister Vera Egiz was drawn in 1905, after that there were some ethnographic portraits during his trip to the Crimea (Dzhuft Calais 1910-1911). Living as an emigrant in Turkey, Egiz drew three works about the Karaites. The period of his residence in Lithuania (1938-1940) was the most fruitful. In that period, he created the most professional paintings of famous Karaite historical figures and of his Karaite friends. In the closing stages of his life, Egiz drew five Karaite portraits.

Key words: Bari Egiz, Karaite portrait, sentimentalism, painting, drawing.

Citation: Akav E.S. Karaite Images in Bari Egiz's Art, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 53–61.

About author

Ekaterina Sergeyevna Akav,

Kharkov State Academy of Design and Arts,
Post-graduate Student

e-mail: akav_katya@mail.ru

Krasnoznamennaya st., 8, Kharkov, 61002, Ukraine

References

1. *Karaimskaya narodnaya entsyklopediya* [Karaite folk encyclopedia], in 6 vol. Saint-Petersburg, 2006, vol. 5, 448 p.
 2. Rutkauskienė R. Bari Egiz: life and work, *Bari Egiz: paintings, drawings: album*, ed. by S. Makseliene. Vilnius: Vilniaus aukciono biblioteka, 2009, 180 p. (in Russ.)
 3. Sentimentalism, *ArtSeven*. Available at: <http://artseven.ru/Styles/sentimentalism/> (accessed: 23.07.2015) (in Russ.)
 4. Mashkevich T. Kločki istorii [Shreds stories], *Awazymyz*, 2010, no. 4 (29), pp. 10–11 (in Russ.)
 5. Storchay O. Spogady Borysa Egiza pro Ivana Ayvazovskogo [Memories of Boris Egiz Ivan Aivazovsky], *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine art], 2012, no. 3–4, pp. 150–151 (in Ukr.)
 6. El'yashevich B.S. *Karaimskiy biograficheskiy slovar* [Karaite biographical dictionary]. Moscow, 1993, vol. XIV, book 2, 238 p.
 7. Karaimy [Karaites], *Zhivopisnaya russkaya biblioteka* [The picturesque Russian library]. Saint-Petersburg, 1856, vol. 24, no. 48, pp. 379–381.
-
-

УДК 792.8(47)"18/19"
ББК 85.335.423(2)53

Т.В. ПОРТНОВА

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОБРАЗ ТАНЦА (ЭПИЗОДЫ ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА МАСТЕРОВ РУССКОГО БАЛЕТА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.)

Татьяна Васильевна Портнова,

Государственная академия славянской культуры,
Институт танца, кафедра хореографии,
доктор искусствоведения, профессор
e-mail: infotatiana-p@mail.ru
Хибинский проезд, д. 6, Москва, 129337, Россия

В статье затрагивается необычный и почти не исследованный аспект творчества мастеров хореографии Серебряного века, связанный с их работой в области изобразительной фиксации танца. Исследуются различные грани изобразительного творчества артистов балета и балетмейстеров, изучаются их эксперименты в различных видах пластических искусств и стилевых направлениях в контексте одной эпохи, в которой жили и творили мастера. Особое внимание обращается на подробные внутренние преобразования изобразительного материала, когда рождающиеся сценические образы на плоскости листа или в скульптурном объеме начинают выполнять разнообразные эмоционально-смысловые функции, оправданные выразительным языком пластических искусств. С помощью различных источников (старинных изданий, архивных фондов, музейных и частных собраний) автору удалось отыскать и собрать вместе редкие сведения о художественном наследии таких мастеров

балета, как А.М. Павлова, В.Ф. Нижинский, братья Н.Г. и С.Г. Легаты, П.И. Гончаров, М.М. Фокин и Б.Ф. Нижинская. Анализ живописных, графических и скульптурных работ мастеров позволил выйти на уровень стилистически-пластических обобщений, что является значительным шагом в теоретическом изучении и осмыслении их творческого наследия.

Ключевые слова: артисты балета, балетмейстеры, изобразительное творчество, образ танца, художественное осмысление, визуальное воплощение.

Для цитирования: Портнова Т.В. Изображение и образ танца (эпизоды из творческого опыта мастеров русского балета конца XIX — начала XX в.) // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 62—69.

Русский балет конца XIX — начала XX в. является одним из самых ярких и интересных периодов в мировом хореографическом искусстве. Он открыл новую эру развития классического танца, имена А.М. Павловой, Т.П. Карсавиной, В.Ф. Нижинского, М.М. Фокина, А.А. Горского и других мастеров балета стали известны всему миру. Это начало осознанного отношения к танцу, когда балетный театр становится выражением определенного философского и эстетического начала. Танцовщики и балетмейстеры, работавшие на

рубеже веков, — личности по-своему уникальные. Круг их интересов был широк, они любили и понимали не только танец, но и музыку, живопись, успевали удивительно много. Их творчество многомерно, порой его невозможно уложить в рамки какого-либо одного амплуа. «Эпохе Серебряного века присущи уникальные, ярко выраженные именно в данном периоде отечественной культуры характеристики... стремление к синтезу искусств... формирование так называемого “ренессансного типа личности”, для которого характерен широкий творческий диапазон» [1].

О балетном творчестве многих из этих мастеров написано не мало, однако в исследованиях по искусствоведению или истории балета еще не освещались факты изобразительной деятельности мастеров танца, помогающей им в актерской и постановочной работе. Архивные документы, музейные и частные собрания донесли до нас сведения о том, что многие танцовщики и хореографы сами занимались изобразительным искусством, они оставили немалое художественное наследие в этой области. «Артисты должны изучать свой танец так, чтобы стараться найти что-нибудь новое в последовательности, в аттитюдах, позах и группах. Они должны являться художниками и сами создавать картины» [2], «чтобы здраво судить о балете или картине, надо их видеть» [3, с. 90] — об этом свидетельствуют источники, касающиеся теории и истории танца. В этих словах заключена вдохновляющая программа для хореографов, стремящихся глубоко постигнуть само существо художественного творчества. Изобразительное творчество артистов балета (А.М. Павловой, В. Нижинского, братьев Н.Г. и С.Г. Легатов, П.И. Гончарова) и балетмейстеров (М.М. Фокина, А.А. Горького, Б.Ф. Нижинской) никогда еще не становилось предметом существенного исследования, изучалось лишь на уровне хореографического искусства и ограничивалось небольшими упоминаниями в монографиях, статьях и публикациях иного плана.

В настоящей статье мы пытаемся проследить особенности их творчества в этой новой для нас плоскости анализа. Уже известная сторона творчества (танец) должна предстать в необычном ракурсе, казалось бы, второстепенное (изобразительное искусство) должно выйти на первый план и привлечь наше внимание, повернуться новыми неожиданными гранями. Этот путь интересен прежде всего тем, что позволяет идти не от изобразительного искусства к балету, а наоборот — от балета к изобразительному искусству.

Если задуматься над тайнами и загадками столь широкого творческого многообразия мастеров балета, живших и творивших на рубеже XIX—XX вв. и обладавших поистине синтетическим дарованием, попытаться хотя бы кратко ответить на вопрос, касающийся их необыкновенного универсализма, то

ответ на него, конечно, следует искать в динамике истории, новом духовном потенциале эпохи, философии мышления и в самих чувствах артистов и хореографов, логике их размышлений и методологии работы в процессе создания сценических образов. Значительный подъем культуры, небывалый взлет театра, в частности балета, который несет с собой усложнение и обогащение психологической настроенности танцевальных ролей, развитие балетной техники, новые поиски способов и форм построения хореографического спектакля и его художественного оформления не могли не стать предметом раздумий, стимулятором творческих поисков исполнителей и балетмейстеров.

Художественное творчество каждого из названных хореографов заслуживает отдельного рассмотрения и серьезного творческого анализа, несмотря на то, что количественное соотношение, да и качественный уровень работ их не одинаков. Тем не менее мы ставим их рядом и делаем это умышленно, поскольку пытаемся взглянуть на их художественные творения в целом, в совокупности, обнажить основные пути и направления их поисков, характеризуя произведения, созданными ими в этой области. Да и строгое разграничение этих мастеров — задача не простая: вероятно, потому что все они едины в работе над одной, близкой им темой — темой балета. Потребность в глубоком осмыслении своих замыслов сближает самых разных мастеров. Показательно их стремление постигать мир танца, а не только определять себя в этом мире. Проникнуть во внутренний мир танцовщика, прикоснуться к истокам и таинству его творчества всегда не просто, так как непроста сама задача — средствами одного искусства рассказать о другом. Здесь недостаточно обладать профессиональными умениями и быть высокообразованным человеком, самое главное, необходимо самому быть творцом в той области, к которой прикасаешься, самому тонко чувствовать и обладать способностями понимания пластических видов художественного творчества. Карандашом, кистью и стеком мастера хореографии на рубеже XIX—XX вв. владели как художественно одаренные люди. Балет и изобразительное искусство проходят параллельно в их творческом пути, взаимообогащают, дополняют и объясняют друг друга. Поэтому вряд ли нужно доказывать, что их нельзя рассматривать как некие статические области, границы между ними текучи и подвижны. Эти две линии не противопоставлены друг другу. В их тесном соседстве и взаимопроникновении выявляется важная для нас мысль о глубоком родстве, единстве целей, значимости танца как искусства синтетического по своей природе. Абсолютизация же того или другого одинаково ведет к обеднению понимания хореографии, в какой-то степени к самоуничтожению в их искусстве единого изобразительно-выра-

зительного языка. Поэтому, безусловно, изобразительное творчество артиста и балетмейстера — ключ к пониманию их танца.

Прежде чем приступить к разговору об особенностях творчества артистов балета и балетмейстеров, о специфике визуального воплощения танца в концепции художественного произведения, необходимо сказать о разносторонности их дарования, многообразии творческого диапазона. Они работали почти во всех видах и жанрах изобразительного искусства. Сохранилось множество рисунков, живописных и скульптурных работ разного рода — от вполне разработанных, законченных произведений станкового характера до эскизов, набросков, зарисовок, карандашных пометок. Находятся они в основном в собраниях за рубежом, только небольшая часть работ хранится в музеях России.

А.М. Павлова лепила в свободное время скульптурные статуэтки, которые помогали ей в работе. В. Нижинский оставил нам свои графические, а М.М. Фокин — скульптурные и живописные автопортреты. Б. Нижинская делала быстрые наброски к сценам различных балетов, П.И. Гончаров рисовал графические силуэты. Ф.В. Лопухов создал рисунки к учебному пособию А.Я. Вагановой «Основы классического танца» [4] и удивительно живые и образные рисунки к «Жар-птице» И.Ф. Стравинского. Известны его же листы, изображающие артистов балета в ролях, и многочисленные карикатуры братьев Н.Г. и С.Г. Легатов на своих коллег по труппе, артистов Мариинского и Большого театров. М.М. Фокин и А.А. Горский создавали эскизы костюмов для своих спектаклей. Как нет и не может быть абсолютно похожих друг на друга манер исполнения в танце, так же нет одинаковых воплощений танца в изобразительном искусстве. В оставленных ими работах они передают те неуловимые нюансы, живые детали, которые очень важны в искусстве балетных артистов и, наверное, ими одними только и могут быть так точно подмечены.

Художественные произведения танцовщиков в значительной степени автобиографичны. В них отразились эпизоды из лично сыгранных ролей или же ролей их современников. Даже в тех случаях, когда мы имеем дело с изображениями, в которых нет показа конкретного артиста или роли, все равно они являются неким самовыражением, тяготеют к автобиографизму, так как связаны непосредственно с опытом их прямой работы — танцем. Такой личностный характер закономерно выдвигает вопрос о влиянии профессионализма балета на область его изобразительного запечатления. Истоки характера воздействия балета на изобразительное искусство надо искать не только в самом балете, но и в психологических свойствах личности танцовщика или балетмейстера. Принадлежность к балетному творчеству, часто связанному с перевоплоще-

нием, одухотворенностью, импровизацией, точной координацией тела, порождает особый склад ума, духовную предрасположенность, благоприятную для способа мышления на поверхности листа или в скульптурном материале. Танец для артиста — это пластическая музыка со своим внутренним ассоциативным ходом, который они пытаются перевести на язык визуального изображения. Артисты балета и балетмейстеры, обращаясь к опыту изобразительных искусств, обладающим преимуществами перед искусством хореографии в способности запечатлевать, останавливать образы балета, рисунок движения в особенно наглядной и убедительной форме, используют эти преимущества в своих целях для более глубокого размышления и обозрения своих балетных ролей. В их рисунках и скульптурах видится потребность научного осмысления своего труда. Черновая работа над образом, как и репетиционный процесс в зале, значит для них не меньше, чем конечный результат творчества — отдельный номер или спектакль.

Показательным примером, характеризующим научные интересы танцовщиков, служит скульптура А.М. Павловой «Умиравший лебедь» (собр. за рубежом). Появление ее в творчестве Павловой не случайно — она является продолжением и развитием танцевального мотива лебедя, постоянно интересовавшего балерину. В ней она стремится пластически убедительно передать движение лебедя. Ее не занимает духовный образ роли, черты лица, рук, отдельные части тела детально не проработаны, так как это для нее не так важно. Павлова настолько обнажает функциональную сущность движения, что оно утрачивает способность быть выражением состояния и превращается в своеобразную зрительную метафору динамики последних минут жизни лебедя. Этот небольшой по времени, но глубоко эмоциональный номер, который, казалось бы, так и провоцирует автора на самые сильные проявления фантазии, здесь сдержан рамками достаточно строгой задачи. Павлова придает скульптурному образу Лебедя некую сдержанность, в нем только замечается какая-то глубинная, потаенная близость со сценическим воплощением. Но благодаря тонко найденному движению не только на репетициях, но и в скульптурном варианте, небольшая роль Павловой на сцене обрела живую, трепетную душу. Скульптура объемна, как объемно для нас зрелище балетного выступления. Об этой стороне деятельности балерины самый близкий человек — муж и импресарио В.Э. Дандре — говорил: «Особая любовь у Анны Павловой была всегда к скульптуре. Бывая в Париже, она каждый раз посещала музей Родена и все выставки. Постоянное изучение движений человеческого тела и его линий, вырабатывало у нее хорошее понимание скульптуры и критическую чуткость к ее создателям» [5].

Обращение мастеров балета к изобразительному творчеству можно объяснить еще совпадением задач, поставленных в работе над танцем и производением изобразительного искусства. Задачи в балете и художественном произведении, развивающиеся одновременно в двух, иногда пересекающихся, творческих направлениях, обеспечивают известную одинаковость, инвариантность восприятий и ощущений от зрительного впечатления балета и произведения изобразительного искусства. При этом линии и рисунок движения, пластическая организация фигуры, психологическая образность более емкая, моментальная в произведении изобразительного искусства и более длительная, развертывающаяся во времени и развитии, в хореографическом варианте.

Сравнивая сохранившиеся фотографии А.М. Павловой в ролях в позе арабеска (когда одна нога является опорой, другая, вытянутая в колене, поднята назад) с ее скульптурными статуэтками в этих же позах, можно заметить, что они повторяют, дублируют друг друга. Ей интересна адекватность найденного движения в скульптуре и в танце. Так, в статуэтке «А.М. Павлова — стрекоза» (собр. за рубежом) фигурка балерины, остановленная точно в позе с закинутой назад головой и высоко вскинутыми пластичными руками, воспроизводит стремительный взлет гибкого, легкого тела стрекозы, который прекрасно передавала А.М. Павлова в одноименном танце. Следуя гениальному принципу своего лирического дарования, балерина избирает именно эту позу, одну из самых поэтичных поз классического танца. В скульптурных статуэтках «А. Павлова — арабеск», «А. Павлова — стрекоза», «А. Павлова — бабочка» (собр. за рубежом) она верно уловила богатую пластику рук, отсутствие штампа в диапазоне одной позы: то грациозно опущенных вниз, то взлетающих высоко вверх, то простертых вперед, как бы продолжающих движение. Совершенно права В.М. Красовская, утверждавшая, что «музыка Павловского арабеска звучала по-разному: стремительно и сдержанно, напряжением воли и робким раздумьем, шелест стрекозьего крыла, шорох опавших листьев» [6]. Балерина любила передавать в танце жизнь природы (порхание бабочки, кружение листьев, дуновение ветра, движение распускающегося цветка), потому что она ощущала себя ее неразрывной, органической частью. Скульптуры «А. Павлова — стрекоза», «А. Павлова — бабочка», «А. Павлова — арабеск» — это не просто изображение одной и той же балетной позы, а ее интерпретация различными образами.

П.И. Гончаров — артист балета и художник, чье имя в большей степени было известно при жизни. Его хорошо знал и ценил М.М. Фокин, в книге «Против течения» опубликовано шесть его писем к Гончарову, носящих характер дружеской переписки [7]. В разнообразной творческой жизни Гончарова мож-

но выделить ряд устойчивых интересов. Как артист балета он сформировался в театре. Но его творческое самосознание, профессиональное отношение к искусству родилось в графике. Ему принадлежат автолитографии к танцсимфонии Ф.В. Лопухова «Величие мироздания», представляющие собой отдельные листы, на которых черной краской залиты изображения четырех фигур в различных движениях, как бы выхваченных из спектакля. Такое оригинальное изобразительное решение помогло Гончарову найти силуэт, контурный рисунок, абрис движений. Рисуя фигуры в танце, художник не стремился тщательно прорисовать все подробности. Он выбирает лаконичную, характерную, но простую линию, образующую силуэт, которая способна зрительно представить моменты отдельных движений для танцсимфонии.

В рисунках к первому учебнику классического танца А. Вагановой «Основы классического танца» П.И. Гончаров зафиксировал позы, позиции, движения, которые исполнял сам в репетиционном зале. «Тонкими линиями пера, используя пунктирный рисунок, он последовательно проиллюстрировал, расшифровал художественными изображениями упражнения у палки, на середине зала, прыжки, экзерсис на пальцах. Последующие переиздания учебников танца сохраняли выразительные рисунки П.И. Гончарова» [8].

Б. Нижинская, исполнительница характерных танцев, а затем балетмейстер в труппе С.П. Дягилева, выполнила ряд карандашных зарисовок в виде набросков, посвященных балетам, в которых участвовал В.Ф. Нижинский во время «Русских сезонов» за рубежом. Ее листы «В. Нижинский в балете “Призрак розы” К. Вебера», «В. Нижинский в балете “Петрушка” И. Стравинского», «В. Нижинский в балете “Игры” К. Дебюсси», «В. Нижинский в балете “Послеполуденный отдых Фавна” К. Дебюсси» (собр. за рубежом) представляют собой эпизоды из спектаклей, которые правдиво и убедительно передают сам дух, атмосферу каждого из этих эпизодов: кукольную трагедию в «Петрушке», ленивую расслабленность в «Фавне», задорный темперамент в «Играх», поэтический аромат духа Розы в «Призраке розы». В набросках Нижинская стремится к максимальному раскрытию хореографического образа спектакля. Ее способ художественного мышления совсем иной, чем у Гончарова, можно даже сказать — прямо противоположный. Если Гончарову интересна каждая отдельная фигура в движении, то Б.Ф. Нижинской — избранный сюжет балета. При этом физические возможности, балетная натренированность тела, профессиональная причастность к движению роднят и сближают их.

Рассмотренные примеры показывают, что смысл поисков артистов балета, разумеется, не сводится к демонстрации только танцевальных дарований исполнителя, он состоит также в том, чтобы создать

целостное танцевально-образное зрелище, в котором танец играет ведущую роль. В художественной фиксации танца могут быть одинаково важны и схема движения, и пластика, и эмоции, и настроение, и внутренний мир. В результате изображение танца приобретает многомерность и жизнеподобие. Так, в скульптурных статуэтках А. Павловой в позе арабеск есть некое состояние промежуточности между двумя гранями: конструкцией движения позы и духовной жизнью образа. В тонкой и гибкой фигурке балерины «А. Павлова — Бабочка» в трепетно-вытянутых руках, в облике ее лица угадываются черты балерины, во всем узнается беззаботное, просто-душие природное существо, устремленное в небеса. Таким образом, все богатство содержания скульптуры мы получаем не только на основе сухого анализа движения, того, что изобразила А. Павлова, хотя в ее интерпретации этот момент далеко не последний. Вместе с тем неверно было бы понимать художественную работу артистов балета и хореографов только как аналогичную копию с образов танца, она значительно богаче и разнообразнее. Рисунки и скульптуры зависимы от танца артистов, но тем не менее их авторы могут подчеркнуть определенные черты балетного образа, которые для них наиболее существенны. Это и делает их работу в изобразительном искусстве поистине творческой. Многие образы их художественных произведений как будто обрели вторую жизнь. Богатые изобразительные возможности графики, живописи и скульптуры позволили им не только сохранить специфику оригинала, но и самобытно, по-новому истолковать образное содержание первоисточника.

Многочисленные сценки из балетов на листах П.И. Гончарова, развертывающиеся как цепь новелл-миниатюр, не имеющих между собой как будто очевидных логических связей, представляют собой не просто документально запечатленные образы артистов в костюмах. Каждая деталь костюма, призванная сохранить характер и дух эпохи, приобретает здесь важное этнографическое и документальное значение. Именно поэтому П.И. Гончаров в этих рисунках с большой ответственностью относится к элементам одежды, украшениям, деталям бутафории, которые были использованы в балетах. Однако автор не документализирует эпоху и спектакли, он воспроизводит их художественным путем в соответствии со своими представлениями и ощущениями, делает это поразительно ловко и убедительно. Особое значение играет в этих рисунках цветовое решение костюма. Работы объединяют свойственные им всем красочность, тонкое чувство тона, пропорциональность, стремление к утонченной красоте.

В рисунке «Одиллия и принц» — посвящается балерине Е. Гердт — дано контурное очертание фигур, почти без использования цвета, лишь в отдельных деталях мелькают оранжевый, золотой и коричне-

вый цвета. Основной цвет — белый, он сообщает листу нежность и чистоту, способствует созданию настроения основной темы балета — взаимной любви девушки-лебедя и принца Зигфрида.

На листе «Эсмеральда» — посвящается О. Спесивцевой — ярко красные и изумрудные цвета испанского костюма, бубен в руках балерины передают внутреннее состояние героини, полное радости, сияния и звона от наполняющего чувства первой любви. Та же яркость, насыщенность цвета характеризует лист «Индусский танец» — посвящается А. Орлову». Красные шаровары с зеленой отделкой, синие браслеты на загорелом теле, заостренная глубина движений и жестов — все это придает образу повышенную эмоциональность, темперамент и оптимизм характерного танца.

На изображениях П.И. Гончарова проходят рядом положительные и отрицательные персонажи, смешные, добрые и злые, однако при всем своем многообразии они оставляют единое художественное впечатление. Трактовка изобразительного образа здесь не расходится с балетмейстерской, различия можно заметить лишь в акцентах и нюансах, что лишний раз подчеркивает творческий характер работы художника при перенесении образа танца на лист. Для всей графической серии Гончарова характерен иллюстративный подход к теме, его образы перекликаются со стилистикой эскизов Л.С. Бакста — известного мастера балетного костюма. «Исходная, формирующая стиль линия — так называемая, если пользоваться термином, идущим от времени маньеризма, линия или форма серпантинна — есть имитация змеи, изогнувшаяся в своем движении...» [9]. Дионисийское, стихийно-неукротимое отличает образы П.И. Гончарова и образы Л. Бакста. Схожи приемы стилизации, декоративность в обрисовке персонажей, орнаментальность в деталях, повышенное внимание к предметам бутафории, уравновешенность в организации и заполнении листа. Однако в отличие от Бакста у Гончарова можно наблюдать сложение собственного декоративного стиля. Если костюмы Л. Бакста характеризуются сложными смешанными красками, множеством цветовых оттенков, значительным объединением всех цветов общим состоянием, передачей объема фигур и костюмов посредством светотени, то декоративное решение Гончарова отличается показом открытых, локальных цветов, иногда насыщенных, иногда блеклых, плоскостным изображением форм. Так, в рисунке «Балет “Сольвейг”» — посвящается П. Петрову — ровно покрывающий изображение разбеленный розовый цвет наряда сказочной птицы и бледно зеленый цвет одежды охотника, выразительный контур обеих фигур, очерчивающий все мелкие подробности (завитки волос, детали костюма, черты лица), создают фантастический образ охотника с сидящей у него на пле-

че птиц. Все усложняется движением вытянутых рук, откинутой назад ногой, детальной прорисовкой летящих по воздуху крыльев, равномерно заполняющих пространство листа. Это создает своеобразный орнамент и в какой-то степени заслоняет индивидуальность в изображениях танцоров, делает их неясными, скрытыми. Общая атмосфера от сцен балета в рисунках П.И. Гончарова, безусловно, остается, но благодаря природной фантазии и выдумке автора, которые так полно и органично проявились в этой графической серии, открылись неограниченные возможности индивидуальной творческой интерпретации в изображении танца.

Подобно П.И. Гончарову, артисты балета братья Н.Г. и С.Г. Легаты оставили бесчисленное количество рисунков (Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, музей Мариинского театра оперы и балета). Известна большая серия дружеских шаржей на артистов балета: А. Павлову, Т. Карсавину, М.Ф. Кшесинскую, М.К. Обухову, Л.Н. Егорову, Е.П. Эдуардову, О.И. Преображенскую и многих других. В них также совершенно иной изобразительный язык и средства выражения, но хореографический материал, эпоха, духовная коллизия, в которой показан тот или иной герой, имеют определенное сходство с той, какую переживали художники от встреч с артистами на репетициях и сцене. Карикатуры братьев Легатов отличаются острой наблюдательностью, меткостью характеристик, подчеркнутым выявлением особенностей портретируемых. Как артисту на сцене, так и художнику-карикатуристу приходится вживаться в создаваемые им образы, выявлять комическую сущность персонажа. Несмотря на то что братья Легаты выполнили целый калейдоскоп шаржей на артистов балета, они сумели почувствовать и увидеть разницу между ними не только во внешних чертах, но и в психологической сущности. Поэтому художники почти всегда используют преувеличенно крупный размер головы. Способ изображения внутреннего мира дается через детали портрета, мимические движения, передачу физиологических примет психологического состояния. Но психологический портрет в карикатурах у Н.Г. и С.Г. Легатов находит применение как одна из вспомогательных форм гротескового изображения, помогающая разнообразить характерные черты образа. Аналогичным образом они используют и фиксацию физических свойств фигуры, меткие наблюдения профессиональных балетных привычек артистов. Нельзя не узнать преувеличенно утонченную фигуру А.М. Павловой с лебединой шеей, гибким корпусом, смягченным углом локтя и тонким сгибом кисти, с изящно тонкими ногами с предельно вытянутым подъемом ноги. Не спутать ни с кем прыжок Э. Чекетти, отличающийся виртуозностью, резкостью движений, характерными для итальян-

ской школы танца, или облик М.Ф. Кшесинской, с ее маленьким ростом и ногами, далеко не идеальной формы. Жизнь любого артиста неразрывно связана с героями, которых он воплощает на сцене, поэтому братья Легаты, как и П.И. Гончаров, обращаются к изображению большинства артистов в конкретных ролях, которые увидены не бесстрастной камерой хроникера, а заинтересованным взглядом художника. В живых линиях графического жеста пульсирует жизнь гротескных лиц, чрезвычайно метких и безошибочно узнаваемых.

В целом, работы П.И. Гончарова и братьев Н.Г. и С.Г. Легатов, отмеченные необыкновенной игрой воображения и фантазии, отличны от скульптур А. Павловой, которые передают наиболее реалистическое, соответствующее действительности изображение балета. Это объясняется тем, что в рисунках артисты стремились визуальнo интерпретировать уже готовые, виденные роли, а А.М. Павлова размышляла и искала образы в процессе их сценического создания.

Сложность душевных состояний, разнообразие внутреннего мира изображаемых героев заставляли артистов обращаться к такой самостоятельной форме художественного изображения, как портрет. В области автопортрета работали хореографы М. Фокин и В. Нижинский. Это два оригинальных художника, оба самостоятельные, многое их разделяет и даже делает контрастными. Свою художественную одаренность М.М. Фокин проявил еще в детстве. Именно на это со всей очевидностью указывает И.И. Иванов: «С самого раннего возраста обнаружив исключительную любовь и способности к рисованию, он был постоянным посетителем Эрмитажа и картинных галерей Русского музея, где вполне овладел кистью, копировал картины русских и иностранных художников. Впоследствии в его хореографических работах так ярко выступает тот многообещающий художественный фон, который сложился в нем под впечатлением разносторонне развитых эстетических склонностей» [10]. Фокин передает внутреннюю жизнь, сосредоточенность, психологически верно найденную атмосферу мышления, а в живописном автопортрете (собр. за рубежом) демонстрирует себя во весь рост в сценическом костюме в роли, стремясь получить прежде всего зрительный эффект от изображения, подобно тому, как мы его получаем от созерцания балетного спектакля.

В отличие от Фокина особый художественный стиль, несколько загадочная художественная организация образа прослеживаются в графических портретах В. Нижинского. «При всех резких контрастах в судьбе, переменах и перепадах состояний, свойственных жизни В.Ф. Нижинского, он показал себя человеком очень тонкой душевной организации и мастером, умеющим найти пластическое

выражение в танце разнообразных оттенков своих переживаний. При всей условности графического языка его автопортреты нельзя обвинить в отрицании красоты и обращении к пластической дисгармонии и случайности мотивами танца» [3, с. 50]. На первый взгляд автопортретность существует здесь на периферии художнического внимания — в ее центр попадают лишь отдельные, схематично увиденные узнаваемые черты облика. При внимательном рассмотрении всех четырех известных нам автопортретов (собр. за рубежом), можно сказать, что решены они абстрактно. Между тем предельно лаконичные и выразительные линии, пересекающиеся между собой и местами как будто выполненные без отрыва карандаша от бумаги, передают пластическую структуру фигуры, где угадывается овальная форма лица и индивидуальные черты танцовщика.

Итак, дар перевоплощения хореографа в художника сказывается со всей явностью при сравнении рассмотренных ярких, изобретательных, но и столь же не схожих по изобразительному решению работ. Черты, не заметные в движении танца, становятся определенными на картине и позволяют говорить о чисто художественном понимании возможностей таких решений, об изобразительной пластике, изобразительной драматургии. Изображение становится способом смыслового построения образа танца.

Творчество мастеров классического балета рубежа XIX—XX вв. есть неисчерпаемый источник для всестороннего дальнейшего изучения. Их произведения экспонировались не только в России, но и путешествовали по всему миру, часто демонстрировались на многочисленных выставках дягилевского балета и

включались наряду с произведениями известных художников в театральные материалы и каталоги выставок. Художественные творения, созданные мастерами хореографии, находящиеся в разрозненных местах хранения (местонахождение некоторых из них вовсе неизвестно), живут сейчас самостоятельной жизнью, как истинные произведения искусства, обретая свое право на вечность.

Список источников

1. *Ведерникова М.В.* Русский балет в контексте взаимосвязи традиций и новаций Серебряного века : автореф. дис. ... докт. культурологии. Москва, 2012. С. 14–15.
2. *Скальковский К.А.* Балет : (Его история и место в ряду изящных искусств). Санкт-Петербург, 1882. Государственный центральный театральный музей. Ф. 584. Ед. хр. 597.
3. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце. Ленинград : Academia, 1927. 316 с.
4. *Ваганова А.Я.* Основы классического танца. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 192 с.
5. *Дандре В.Э. А. Павлова.* Берлин, 1933. С. 155.
6. *Красовская В.* Анна Павлова. Ленинград ; Москва : Искусство, 1964. С. 31.
7. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера : Статьи. Письма. Ленинград ; Москва, 1962. С. 486.
8. *Портнова Т.В.* Роль пластических искусств в творческом процессе хореографа конца XIX — начала XX в. Москва : Спутник, 2008. С. 26.
9. *Сарабьянов Д.* К определению стиля модерн // Советское искусствоведение. Москва, 1978. № 2. С. 219.
10. *Иванов И.И. М. Фокин.* Петербург, 1923. [Б. с.].

T.V. PORTNOVA

PICTURE AND IMAGE OF DANCE (EPISODES FROM THE CREATIVE EXPERIENCE OF RUSSIAN BALLET MASTERS OF THE LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURY)

The article concerns an unusual and almost unexplored aspect of work of choreography masters of the Silver Age of Russian culture. This aspect is their work in the field of pictorial representation of the dance. The main purpose of the article is to study different facets of the ballet dancers and choreographers' pictorial works, their experiments in different kinds of plastic arts and styles in the context of the era which they lived and created in. The author draws special attention to the pictorial material's detailed internal transformations – when the stage images born in a sheet of paper or in a sculptural volume begin to perform

a variety of emotional and semantic functions justified by the expressive language of plastic arts. Analyzing different materials (old publications, archival collections, museum and private collections), the author manages to find and bring together the rare information on artistic heritage of such ballet masters as: A.M. Pavlova, V.F. Nizhinsky, the brothers N.G. and S.G. Legat, P.I. Goncharov, M.M. Fokin and B.F. Nizhinskaya. The analysis of pictorial, graphic and sculptural works of the masters allows us to reach the level of stylistically-plastic synthesis, which is a significant step in the theoretical study and understanding of their artistic heritage.

Key words: ballet dancers, choreographers, pictorial art, dance image, artistic comprehension, visual realization.

Citation: Portnova T.V. Picture and Image of Dance (Episodes from the Creative Experience of Russian Ballet Masters of the Late 19th — Early 20th Century), *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 62–69.

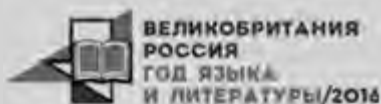
About author

Tatiana Vasilyevna Portnova,

State Academy of Slavic Culture,
Institute of Dance, Department of Choreography,
Doctor of Art Studies, Professor
e-mail: infotatiana-p@mail.ru
Hibinsky passway, 6, Moscow, 129337, Russia

References

1. Vedernikova M.V. *[Russkii balet v kontekste vzaimosvyazi traditsii i novatsii Serebryanogo veka]*, Doct. Diss. Abst. Moscow, 2012, pp. 14–15. (in Russ.)
2. Skal'kovskii K.A. *Balet : (Ego istoriya i mesto v ryadu izyashchnykh iskusstv)*. Sankt-Peterburg, 1882. Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei, coll. 584, item 597.
3. Noverre J.-G. *Pis'ma o tantse* [Lettres sur la danse]. Leningrad, Academia Publ., 1927, 316 p. (in Russ.)
4. Vaganova A.Ya. *Osnovy klassicheskogo tantsa*. Sankt-Peterburg, Lan' Publ., 2000, 192 p.
5. Dandre V. A. *Pavlova*. Berlin, 1933, p. 155. (in Russ.)
6. Krasovskaya V. *Anna Pavlova*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, p. 31. (in Russ.)
7. Fokin M. *Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeistera. Stat'i. Pis'ma*. Leningrad, Moscow, 1962, p. 486.
8. Portnova T.V. *Rol' plasticheskikh iskusstv v tvorchestvom protsesse khoreografa kontsa XIX — nachala XX v.* Moscow, Sputnik Publ., 2008, p. 26.
9. Sarab'yanov D. K opredeleniyu stilya modern, *Sovetskoe iskusstvovedenie*, 1978, no. 2, p. 219.
10. Ivanov I.I. *M. Fokin*. St. Petersburg, 1923. (in Russ.)



Официальное открытие Перекрестного российско-британского года русского языка и литературы состоялось 25 февраля 2016 г. в лондонском концертном зале Royal Festival Hall.

Великобритания и Россия по праву гордятся своими великими литературными традициями и всегда с большим уважением и интересом относятся к культурному наследию друг друга, поэтому программа предусматривает более сотни мероприятий. Весной 2016 года Государственная Третьяковская галерея в Москве и Национальная портретная галерея в Лондоне проведут перекрестные выставки шедевров из своих коллекций.

Среди мероприятий для узкопрофессиональной аудитории предусмотрены семинары, связанные с методикой преподавания языка, встречи учителей русского и английского языка, конференции специалистов по Шекспиру и специалистов по русской литературе.

Осенью в Ясной Поляне состоится профессиональный семинар для российских и британских литературоведов.

В конце октября на XVII фестивале «Новое британское кино», который пройдет в 30 городах России, зрителей ждет специальная программа фильмов, снятых по мотивам пьес Шекспира, а в ноябре, на московской книжной ярмарке Non/fiction, — масштабная образовательная программа с участием известных писателей из Великобритании.



Подробнее о программе года:

<http://www.britishcouncil.ru/programmes/arts/uk-russia-year-of-language-and-literature-2016>

П.Н. ГОРДЕЕВ

«ПОКАЗАТЬ НА СЦЕНЕ ЦАРЕУБИЙСТВО»: К ИСТОРИИ НЕОСУЩЕСТВЛЕННОЙ ПОСТАНОВКИ ДРАМЫ «ПАВЕЛ I» Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО В ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРАХ В 1917 ГОДУ

Петр Николаевич Гордеев,

Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
факультет социальных наук, доцент, докторант,
кандидат исторических наук

e-mail: petergordeev@mail.ru

Набережная реки Мойки, д. 48,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

Исследуется история несостоявшейся постановки драмы «Павел I» Д.С. Мережковского в государственных театрах в 1917 году. Установлено, что, от уже решенной, казалось бы, постановки отказались по ряду причин, среди которых — крупные затраты на премьеру, продажа автором прав на пьесу другим театрам, а также «бестактность» и «несвоевременность» представления на сцене драмы, изображавшей цареубийство.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, «Павел I», государственные театры России, революция 1917 года.

Для цитирования: Гордеев П.Н. «Показать на сцене цареубийство»: к истории неосуществленной постановки драмы «Павел I» Д.С. Мережковского в государственных театрах в 1917 году // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 70—77.

Одной из проблем, с которой столкнулись после Февраля 1917 г. бывшие императорские театры, называвшиеся теперь государственными, явилось отсутствие в их репертуаре пьес революционного характера. Сразу после падения монархии, когда актеры Александринского театра «заговорили о более “свободном” репертуаре», то «оказалось, что ставить нечего», так как «русские драматурги писали, принаравливаясь к требованиям цензуры» [1]. В печати стали раздаваться предложения прежде всего ставить пьесы, «запрещенные к представлению <...> царизмом» [2]. Из всех произведений такого рода наибольшее внимание и артистов, и рецензентов привлекала к себе драма Д.С. Мережковского «Павел I». Увидевшая свет еще в 1908 г., она вызвала в свое время уголовное преследование автора по обвинению в «дерзостном неуважении к Верховной власти» (закончившееся оправданием) и никогда ранее не ставилась в России полностью не только в императорских, но и в частных театрах (была осуществлена лишь домашняя постановка в особняке баронессы В.И. Икскуль фон Гилленбанд) [3, 4]. После Февральской революции эту драму, окруженную ореолом цензурного запрета, ожидало, казалось, блестящее будущее: целый ряд государственных и частных театров объявили о намерении поставить

произведение Мережковского на сцене, а критики заговорили даже о начавшейся «эпохе “Павла I”» [5–7].

Еще в начале марта в «Биржевых ведомостях» появилось сообщение о том, что «в театральных кругах возникла мысль о постановке драмы Мережковского “Павел I”. Возможность такой постановки обсуждается как режиссурой государственных, так и частных театров» [8]. Сам автор «решил не отдавать ее в исключительное пользование какого-либо одного театра»; в то же время он «выразил пожелание, чтобы пьеса его была поставлена в Александринском театре раньше, чем в других театрах» [9]. Драматург, настойчиво пытавшийся в то время упрочить положение своих творений на казенной сцене¹, предпринял с целью скорейшей постановки «Павла I» определенные шаги. Писательница С.И. Смирнова-Сазонова, хорошо знакомая с заведующим репертуаром Александринского театра Н.А. Котляревским, отметила в дневнике 9 марта: «Мережковский звонил к Нестору [Котляревскому. — П. Г.], предлагая поставить своего “Павла” — на [так в тексте. — П. Г.] Александрин[ском] театре. Нестора это покорило. Не успели свергнуть царя, к[ак] уже предлагают показать на сцене царевичество, да еще в императорск[ом] театре, вчера только переименованном в государственный» [11, л. 167–168]. Двумя днями ранее, 7 марта, как следует из дневника Д.В. Филофова, Мережковский лично посетил Петроградскую контору государственных театров — возможно, также с целью определить сценическую судьбу «Павла I» [12, с. 199].

У именитого автора были и другие рычаги для продвижения своей пьесы на сцену Александринского театра. Во-первых, он являлся одним из четырех членов Петроградского отделения Театрально-литературного комитета, рекомендовавшего те или иные произведения к постановке на императорской сцене [13, л. 1–15]. Во-вторых, писатель мог рассчитывать на личное знакомство с руководителями Комиссариата Временного правительства над бывшим Министерством двора (также, как и он сам, принадлежавшими к масонству): помощником комиссара П.М. Макаровым (обсуждавшим с Д.В. Филофовым 6 и 7 марта 1917 г. кандидатуру комиссара над бывшим Министерством двора) и комиссаром Ф.А. Головиным (участвовавшим 29 марта в собрании театральных деятелей на квартире Мережковских, посвященном выбору будущего «комиссара театров») [12, с. 198–199; 14, с. 148, 150–151, 153–154; 15, с. 256–257, 509, 540]. О том, что именно от Ф.А. Головина исходило предложение, сделанное труппе Александринского театра, начать новый сезон «Павлом I», имеются указания в целом ряде свидетельств [16–20]. В мемуарах коменданта петроградских государственных театров В.Ф. Безпалова есть любопытное замечание, проли-

вающее свет на дальнейшее прохладное отношение александринцев к пьесе: «Это распоряжение почтительно некоторыми прямым оскорблением труппы, желавшей во всем самоуправляться» [19, с. 57]. Сам Головин по данному поводу высказывался неопределенно: на просьбу корреспондента «Петроградского листка» прокомментировать слухи о том, что «будущий сезон в Александринском театре откроется пьесой Д.С. Мережковского “Павел I”», он «подтвердил основательность этих слухов, но, вместе с тем, указал, что окончательного решения по этому поводу еще нет. Вопрос о постановке “Павла I” находится в стадии предположения» [21].

В начале апреля в Александринском театре приступили к подготовительным работам по будущей постановке «Павла I» [22, 23]. Вскоре, однако, выяснилось, что автор уже продал права на пьесу Малому (Суворинскому) театру. Это вызвало негативную реакцию Репертуарного совета Александринского театра, решившего, на заседании 11 апреля, что, в связи с данным обстоятельством, «гнаться особенно за этой новинкой не приходится, тем более, что она не представляет собой классического произведения» [17, 24, 25]. На заседании того же совета, состоявшемся 9 мая, постановка пьесы Мережковского была все еще «оставлена под вопросом» [26]. В прессе, тем временем, появилась информация, что и финансовые обстоятельства не благоволят премьере — необходимость «шить около 500 новых костюмов и писать восемь новых декораций» заставила администрацию театра в начале лета объявить о том, что долгожданная постановка будет отложена на год [27, 28]. Кроме того, в августе-сентябре в прессе стали появляться упоминания о том, что комиссар Ф.А. Головин, некогда предложивший пьесу александринцам, теперь считает ее «бестактной» в «моральном отношении» и вообще несвоевременной («теперь не момент для постановки пьес из жизни дома Романовых») [29, 30].

Изменение позиции Ф.А. Головина представляется особенно примечательным. С одной стороны, оно могло быть обусловлено нарастанием в стране к началу осени 1917 г. масштабного политического кризиса, радикализацией общественного настроения, когда изображение на сцене монарха могло само по себе спровоцировать «эксцессы» в зрительном зале (как это случилось 9 октября, во время представления в Александринском театре «Смерти Иоанна Грозного» А.К. Толстого) [31, с. 31]. С другой — здесь могло сыграть свою роль отношение Головина к арестованной семье Николая II, с бытовой стороной жизни которой он соприкасался с 8 марта 1917 г. — даты своего назначения комиссаром над бывшим Министерством двора. Бывший император и бывший председатель II Государственной думы были лично знакомы с 1907 г., когда они являлись, по сути, политически-

ми противниками (об этом времени Головин написал в 1912 г. мемуарный очерк, весьма критический по отношению к царю [32, с. 111–128]). Впрочем, есть основания полагать, что спустя 10 лет Головин смотрел на низверженного монарха более благожелательно; по крайней мере, его помощник и ближайший соратник в 1917 г. П.М. Макаров был «всегда очень предупредителен к Царской Семье», называл Николая II «Вашим Величеством» и всячески стараясь смягчить участь арестованных [33, с. 339; 34, л. 50]. Именно Макаров сопровождал царскую семью в поездке в Тобольск, куда ее увозили в том числе из-за опасения расправы над узниками со стороны царскосельского или петроградского гарнизона. Эти соображения и могли подтолкнуть Ф.А. Головина к мысли о «бестактности» представления царевубийства на подмостках государственных театров.

Итог несостоявшейся сценической истории «Павла I» в Александринском театре подвел сам Д.С. Мережковский в обширном интервью сотруднику «Петроградского вестника» (бывший «Петроградский листок»), появившемся в печати уже в ноябре 1917 года. Отвечая на вопрос, почему пьеса не пошла в итоге ни в Александринском, ни в Малом (Суворинском) театре, драматург сказал: «Мне приходится недоумевать и самому не меньше вас <...> я тоже знал, что пьеса идет в двух театрах, теперь она не идет ни в одном. Всего страннее отношение к пьесе дирекции Государственного театра. Я имел только одну короткую фразу: “Пьеса не пойдет”. — Почему? “Потому что нет тридцати тысяч, которых потребовала бы ее постановка”». После этих слов, по словам Мережковского, он «повесил трубку. О чем мне еще было говорить? О том, что театр, несомненно, располагает декорациями и костюмами, если не подлинно павлова века, то времени очень к нему близкого? Ведь, например, “Холопы” Гнедича — из той же поры. Или о том, что в крайнем случае, пьесу можно играть в сукнах, как играли многие другие пьесы. Или о том, что для зрителя важна пьеса, а не крашенные полотна?» Все это, по мнению писателя, «совершенно понятные истины <...> Вероятно, дело не в этом, а в чем-то другом. Пьеса несвоевременна? Не думаю. Психологически она идет к моменту. Россия только что пережила вариант переворота, подобного тому, что изображен у меня». Надеясь тем самым на некие неопределенные обстоятельства, Мережковский делал вывод: «Можно не хотеть ставить пьесу, но нельзя приискать сколько-нибудь резонные и разумные основания к ее отвержению» [35].

Не упомянув в интервью о продаже им авторских прав на постановку «Павла I» Суворинскому театру, писатель, тем не менее, справедливо полагал, что в отсутствии его пьесы в репертуаре Александринки повинны далеко не только финансовые обстоятельства. В отличие от Петрограда, в провале пла-

нов московского Малого театра поставить в 1917 г. «Павла I» ведущую роль сыграл именно денежный фактор. Труппа еще в марте наметила эту постановку, что с одобрением отмечалось в прессе [36]. «В наши дни, когда в личности бывшего царя Николая II находят столько родственных черт с его пра-прадедом, — рассуждал корреспондент московской «Рампы и жизни» о грядущей постановке в Малом, — драма Мережковского должна возбудить особый интерес» [37]. Однако и этому спектаклю не суждено было состояться. Дальнейшие события представляют любопытный пример переплетения художественных и политических мотивов с ограниченными экономическими возможностями «дома Щепкина».

В середине мая управляющий Малым театром О.А. Правдин в интервью газете «Театр» уверенно (и, как оказалось впоследствии, преждевременно) заявил, что «репертуар предстоящего сезона окончательно утвержден», назвав в числе пьес, которые пойдут в театре впервые, «Павла I» [38]. 17 июня он же отправил уполномоченному по Малому театру² А.И. Сумбатову-Южину выработанный Художественно-репертуарным комитетом план постановок на сезон 1917–1918 гг., а 20 июня — официальное ходатайство, в котором, комментируя план, жаловался на сокращение 22 апреля комиссаром Ф.А. Головиным расходов по постановкам с 91 000 р. до 66 000 рублей. «Если бы эта сумма была ассигнована на постановки только начала будущего сезона, то она, быть может, могла бы несколько устроить нас, — писал Правдин, — но тут оказалось, что с Января 1917 г. по сие время из нее израсходовано уже на постановки прошлого сезона с вечеровыми расходами 25 406 руб., значит из всей суммы осталось всего 41 000 р.». Приняв эти обстоятельства во внимание, «составляя выработанный Комитетом превосходный репертуар с имеющимися налицо ассигнованиями, мы, то есть я, Режиссерское Управление и Заведующий Постановками, пришли к заключению, что на 41 000 р. мы выполнить пожелания Комитета не можем и поэтому тотчас же прибегли к осторожному подсчету расходов на каждую новую постановку до Января нового 1918 г.». Выяснилось, что всего не хватает на исполнение намеченного репертуара около 40 000 р., а среди постановок наиболее дорогой являлась как раз премьера «Павла», на которую, «с новой обстановкой, достойной Малого Театра» требовалось «не менее 30 000 р.».

Предвидя совет сэкономить на представлении пьесы Мережковского и тем самым выправить имеющийся бюджет, Правдин указывал на художественные задачи возглавляемого им учреждения: «Не считаю лишним указать, что у Государственного Малого Театра имеются в Москве довольно сильные конкуренты, но думаю, что если частное предприятие не боится затрачивать на постановку довольно боль-

шие суммы³, то Национальному Народному Институту [так в тексте. — П.Г.] перед ним срамиться не приходится. Конечно, вычеркнуть ту или другую пьесу из репертуара — это дело одной секунды, но считаю своей обязанностью, как Председатель Репертуарно-Художественного Комитета, указать, что над выработкой представленного репертуара Комитет трудился 2 ½ месяца, и репертуар этот так спланирован и так урегулирован в нем вся параллельная работа артистов, что малейшая выемка из него какой бы то ни было пьесы нарушит все, так детально и планомерно задуманное». На этом основании Правдин просил «о назначении нам просимой суммы без сокращений, имея в виду особенно тяжелое и новое положение наше, долженствующее в этот сезон или подтвердить нужность и полезность Государственного Театра, стало быть и его ближайших руководителей, или же желательность ликвидации исторического Национального Института» [41, л. 3–5].

К своему ходатайству Правдин 21 июня приложил личное письмо Южину, уезжавшему в тот день в Петроград, в котором просил «убедить Федора Александровича [Головина. — П.Г.], что мы хлопчем только о деле Государственного Театра». В противном случае артист угрожал уходом с занимаемой должности: «Если опять начнется торг, то лучше пусть меня отпустят. Все это время я работал, как мог и умел, и когда выберут вместо меня кого-либо другого, не откажусь помочь и послужить своим опытом, но брать на себя такую громадную ответственность, когда материально скован по рукам — не хочу и не могу» [41, л. 10 а об. — 10 б]. Южин был солидарен со своим коллегой и в представлении Ф.А. Головину от 22 июня просил утвердить ходатайство Правдина, с тем, чтобы передержка сверх уже отпущенных средств «была покрыта из бюджета 1918-го года», однако комиссар 23 июня наложил на это категорическую резолюцию: «На увеличение кредита на постановки ранее разрешенного не согласен» [41, л. 8–9].

Данное решение вполне соответствовало тому курсу, который провозгласил ставленник Головина в театральном ведомстве, главноуполномоченный комиссара Временного правительства над бывшим Министерством двора по государственным театрам Ф.Д. Батюшков. Последний, ссылаясь на то, что «дороговизна жизни и падение ценности рубля привели к тому, что размеры добавочной приплаты от казны на расходы по театрам почти удвоились», заявил в программной статье, опубликованной в «Речи»: «В той же пропорции, как увеличены оклады, должны быть уменьшены расходы по постановкам» [42]. Вероятно, однако, на отказ в дополнительном ассигновании повлияли не только соображения экономического порядка, но и изменившееся к тому времени отношение Головина к вопросу об уместности постановки пьесы о царе и царевичестве в охваченной революцией стране,

когда судьба арестованной семьи Николая II представлялась весьма неопределенной. Позднее, в начале осени, в прессу просочились сведения о беседе Ф.А. Головина и А.И. Сумбатова-Южина, в ходе которой комиссар изложил мотивы исключения пьесы Мережковского из репертуара Малого театра: «Большие затраты на постановку, “заигранность” пьесы в провинции, конкуренция почти всех московских театров в отношении этой пьесы и, наконец, соображение, что постановка “Павла I” явилась бы в настоящее время бестактностью в политическом отношении...» [43].

После отказа в дополнительном ассигновании надежда артистов Малого театра поставить «Павла I» была похоронена. 25 июня было созвано экстренное собрание Художественно-репертуарного комитета, члены которого, как сообщал Южин в письме к Ф.Д. Батюшкову от 11–24 июля 1917 г., «постановили изъять “Павла I”. Долго я не забуду их лиц... и своего душевного состояния» [44, л. 77 об.]. В личном деле О.А. Правдина сохранился черновик его письма к Д.С. Мережковскому, датированного 27 июня, в котором управляющий театром приносил извинения за то, что постановка не состоится («Вы не можете себе представить наше горе и отчаянье, когда мы получили известие об отказе в отпуске кредита. Роли были распределены, все ими заинтересовались, начали вести переговоры с художниками относительно декораций, костюмов и проч. и вдруг такая неожиданность. Ведь на Вашей пьесе мы базировали всю первую половину сезона и отказ в постановке поставил нас в чрезвычайно затруднительное, чуть не безвыходное положение» [41, л. 11–11 об.]).

Разочарование артистов Малого театра было вполне искренним: 2 июля Ф.Д. Батюшков сообщал из Москвы заведующему постановочной частью петроградских государственных театров С.Л. Бертенсону: «По словам Василевского⁴, Южин и особенно Правдин страшно удручены невозможностью поставить “Павла I”» [45, л. 1]. 5 августа Н.В. Давыдов (бывший председатель Московского отделения Театрально-литературного комитета, переформированного весной 1917 г. в Литературную комиссию при Художественно-репертуарном комитете Малого театра) писал О.А. Правдину: «Насчет “Павла I” слышан и тоже немало поплакался о его кончине для наступающего сезона. Капитальная была вещь в репертуаре!» [46, л. 1 об.].

Рассмотрев, таким образом, фактическую сторону несостоявшейся постановки «Павла I» на казенной сцене, представляется возможным сделать несколько выводов.

Во-первых, следует констатировать необычайную популярность, которой пользовалась пьеса Д.С. Мережковского в 1917 г. в театральном мире. Сюжет, избранный знаменитым писателем, казался

тогда весьма актуальным и позволял снять проблему отсутствия в театрах «революционного» репертуара. Поэтому в обоих государственных драматических театрах (Александринском в Петрограде и Малом в Москве) «Павел I» был намечен к постановке еще в марте-апреле 1917 года.

Во-вторых, сам Д.С. Мережковский активно способствовал скорейшему включению «Павла» в репертуар Александринского театра, действуя через представителей администрации (Н.А. Котляревского и, вероятно, Ф.А. Головина). Однако писатель допустил ошибку, продав права на постановку своего произведения Суворинскому театру ранее появления его на Александринской сцене. Это охладило отношение александринцев к «Павлу I», что, вкупе с большими затратами на премьеру, недовольством части труппы навязыванием им, «автономным» актерам, пьесы «сверху» и изменившимся отношением комиссара Головина, предопределило откладывание, казалось бы, уже решенной постановки на неопределенное время.

В-третьих, несколько иная ситуация сложилась в Малом театре, артисты которого горячо желали ставить пьесу Мережковского, невзирая на то, монополии на «Павла» они, как и их петроградские коллеги, не имели. В данном случае основная причина того, что постановка так и не состоялась, лежала в финансовой сфере; впрочем, несогласие Ф.А. Головина на выделение дополнительных средств, требовавшихся театру на подготовку премьеры, отчасти было, как и в случае с Александринским театром, обусловлено соображениями политического порядка.

Примечания

- 1 Это заметил и А.Н. Бенуа, в дневниковых записях которого в марте 1917 г. содержатся такие пассажи: «В понимании Мережковского это “Министерство театров”, и то поскольку оно ставило бы *его* пьесы» (запись от 10 марта, о судьбе Министерства двора); «Дмитрий Сергеевич мешал своей назойливостью, своим приставанием, чтобы мы с Димой назначили в театр того человека, который ему нужен» (запись от 20 марта, беседа Бенуа с Д.С. Мережковским и Д.В. Filosofovым) [10, с. 156, 215].
- 2 Должности управляющего и уполномоченного (последняя была более важной) возникли весной 1917 г. и были закреплены в принятом 13 мая «Временном положении об управлении государственными театрами» [39, с. 157–159].
- 3 Имеется в виду московский Драматический театр, в котором пьеса была поставлена в сентябре 1917 г. [40].
- 4 Имеется в виду Н.А. Василевский, делопроизводитель Московской конторы государственных театров.

Список источников

1. Театральный курьер // Петроградский листок. 1917. 6 марта. С. 2.
2. Леонидов В. Письмо в редакцию // Театр и искусство. 1917. № 15. С. 241.

3. У рамп // Биржевые ведомости (вечерний выпуск). 1917. 12 апреля. С. 5.
4. Ларин О.Я. Примечание // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского. Москва : Товарищество И.Д. Сытина, 1914. Т. VI. С. 277–280.
5. «Павел I-й» // Раннее утро. 1917. 11 марта. С. 5.
6. Старк Э. Репертуарные пожелания // Обозрение театров. 1917. 15 апреля. С. 9–10.
7. «Эпоха» Павла I // Петроградская газета. 1917. 28 июня. С. 5.
8. «Павел I» // Биржевые ведомости (утренний выпуск). 1917. 8 марта. С. 7.
9. Зритель. «Павел I». Справка из недавнего прошлого // Биржевые ведомости (утренний выпуск). 1917. 12 марта. С. 7.
10. Бенуа А.Н. Дневник 1916–1918 годов. Москва : Захаров, 2010. 768 с.
11. Смирнова-Сазонова С.И. Дневник за 1917 год // Рукописный отдел Института русской литературы РАН. Ф. 285. № 65. Л. 1–287.
12. Filosofov Д.В. Дневник // Звезда. 1992. № 2. С. 188–204.
13. Протоколы Петроградского отделения Театрально-литературного комитета // Российский государственный исторический архив. Ф. 497. Оп. 10. Д. 1343. Л. 1–75 об.
14. Filosofov Д.В. Дневник // Звезда. 1992. № 3. С. 147–166.
15. Серков А.И. Русское масонство 1731–2000 : энциклопедический словарь. Москва : РОССПЭН, 2001. 1222 с.
16. Будущий репертуар Александринского театра // Петроградская газета. 1917. 31 марта. С. 5.
17. Заседание репертуарного совета // Петроградская газета. 1917. 12 апреля. С. 5.
18. Театральное эхо // Петроградская газета. 1917. 1 мая. С. 13.
19. Безпалов В.Ф. Театры в дни революции 1917. Ленинград : Academia, 1927. 136 с.
20. Бертенсон С.Л. Вокруг искусства. Холливуд : [б. и.], 1957. 414 с.
21. Беседа с Ф.А. Головиным // Петроградский листок. 1917. 31 марта. С. 4.
22. Театр и музыка // Русская воля (вечерний выпуск). 1917. 6 апреля. С. 4.
23. Театр и музыка // Речь. 1917. 9 апреля. С. 5.
24. Театр и музыка // Русская воля (вечерний выпуск). 1917. 11 апреля. С. 4.
25. Хроника // Обозрение театров. 1917. 13 апреля. С. 14.
26. Государственный академический театр драмы (ГАТЕДР). Протоколы заседаний Художественно-репертуарного комитета и Репертуарного совета Русской драмы // Отдел рукописей и документов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Ф. 67. КП 7042/5 а. Л. 1. (Нумерация листов наша. — П.Г.).

27. Театр и музыка // Новое время. 1917. 4 июня. С. 29.
28. «Павел I» отложен до будущего года // Петроградская газета. 1917. 16 июня. С. 5.
29. Почему не пойдет «Павел I» // Петроградская газета. 1917. 22 августа. С. 5.
30. Театральное эхо // Петроградская газета. 1917. 17 сентября. С. 9.
31. Золотницкий Д.И. Академические театры на путях Октября. Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1982. 343 с.
32. [Головин Ф.А.] Записки Ф.А. Головина // Красный архив. 1926. Т. 19. С. 110–149.
33. Боткина Т.Е. Воспоминания о Царской Семье // Царский лейб-медик: жизнь и подвиг Евгения Боткина / сост. О.Т. Коваленская. Санкт-Петербург : Царское Дело, 2011. 343 с.
34. Макаров П.М. Воспоминания Макарова П.М. о пребывании царской семьи в Тобольске, о Корниловском мятеже, о беседе с Керенским // Государственный архив Российской Федерации. Ф. Р-5881. Оп. 2. Д. 465. Л. 1–52.
35. Аякс. У Д.С. Мережковского // Петроградский вестник. 1917. 22 ноября. С. 2.
36. Театрал. Свободный репертуар // Театр. 1917. 19–20 марта. С. 6.
37. «Павел I-й». Д.С. Мережковского // Рампа и жизнь. 1917. № 12. С. 4.
38. Н. Б. Будущий репертуар Малого театра : (Из беседы с О.А. Правдиным) // Театр. 1917. 18–19 мая. С. 8.
39. Гордеев П.Н. «Временное положение об управлении государственными театрами»: история создания, редактирования и обсуждения «театральной конституции» 1917 года // Революция 1917 года в России: новые подходы и взгляды / ред. кол.: А.Б. Николаев [и др.]. Санкт-Петербург : ЭлектСис, 2012. С. 97–166.
40. Зритель. «Павел I» : (В Драматическом театре) // Новости сезона. 1917. 29–30 сентября. С. 3–4.
41. Личное дело Правдина О.А., артиста, управляющего Государственным московским Малым театром // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 659. Оп. 5. Д. 74. Л. 1–21 об.
42. Батюшков Ф. Ближайшие задачи государственных театров // Речь. 1917. 17 мая. С. 2.
43. Московские вести // Театр и искусство. 1917. № 38. С. 653.
44. Переписка А.И. Сумбатова-Южина с комиссаром временного правительства над бывшим министерством двора и уделов и другими лицами по вопросу организации работы государственных театров, проекты приказа о временном положении об управлении государственными театрами, положения о функциях уполномоченных по Московским государственным театрам и др. материалы по тому же вопросу // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 878. Оп. 2. Д. 44. Л. 1–124.
45. Батюшков, Федор Дмитриевич. Письмо его к Бертенсону, Сергею Львовичу // Рукописный отдел Института русской литературы РАН. Ф. 468. Оп. 1. № 11. Л. 1–3.
46. Давыдов Н. Письма к Правдину И.А. // Архивно-рукописный отдел Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина. Ф. 217. № 244. Л. 1–2 об. (Нумерация листов наша. — П.Г.).

P.N. GORDEEV

“TO SHOW THE REGICIDE ON STAGE”: THE HISTORY OF THE UNREALIZED PRESENTATION OF THE PLAY “PAUL I” BY D.S. MEREZHKOVSKY AT THE STATE THEATRES IN 1917

The article explores the history of the failed presentation of the play “Paul I” by D.S. Merezhkovsky at the State theatres in 1917. There is ascertained that the presentation, that seemed to be ready for realization, was declined for a number of reasons, among which there were the huge costs of the premiere, the author selling the rights for the play to other theaters, as well as the “indiscretion” and “impertinence” of presenting on stage such a play depicting a regicide.

Key words: D.S. Merezhkovsky, “Paul I”, state theatres of Russia, the revolution of 1917.

Citation: Gordeev P.N. “To Show the Regicide on Stage”: the History of the Unrealized Presentation of the Play “Paul I” by D.S. Merezhkovsky at the State Theatres in 1917, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 70–77.

About author

Petr Nickolaevich Gordeev,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
Faculty of Social Sciences, Department of History,
Associate Professor, Candidate for Doctor’s Degree,
Candidate of Historical Sciences
e-mail: petergordeev@mail.ru
Moika River nab., 48, St. Petersburg, 191186, Russia

References

1. Teatral’nyj kur’er [Theatrical courier], *Petrogradskij listok* [The Petrograd sheet], 1917, March 6, p. 2.
2. Leonidov V. Pis’mo v redakciju [Letter to editorial], *Teatr i iskusstvo* [The Theatre and the Art], 1917, no. 15, p. 241.

3. U rampy [Near footlights], *Birzhevye vedomosti (vechernij vypusk)* [The Stock Exchange News (evening edition)], 1917, April 12, p. 5.
4. Larin O.Ja. Primechanie [Footnote], *Merezhkovskij D.S. Polnoe sobranie sochinenij Dmitrija Sergeevicha Merezhkovskogo* [The Complete Works of Dmitry Sergeevich Merezhkovsky]. Moscow, Tovarišhestvo I.D. Sytina Publ., 1914, vol. VI, pp. 277–280.
5. "Pavel I-j" ["Paul I"], *Rannee utro* [The Early morning], 1917, March 11, p. 5.
6. Stark Je. Repertuarnye pozhelanija [Repertoire wishes], *Obozrenie teatrov* [The Review of the Theatres], 1917, April 15, pp. 9–10.
7. "Jepoha" Pavla I [Epoch of "Paul I"], *Petrogradskaja gazeta* [The Petrograd newspaper], 1917, June 28, p. 5.
8. "Pavel I" ["Paul I"], *Birzhevye vedomosti (utrennij vypusk)* [The Stock Exchange News (morning edition)], 1917, March 8, p. 7.
9. Zritel'. "Pavel I". Spravka iz nedavnego proshlogo ["Paul I". The reference from the recent past], *Birzhevye vedomosti (utrennij vypusk)* [The Stock Exchange News (morning edition)], 1917, March 12, p. 7.
10. Benua A.N. *Dnevnik 1916–1918 godov* [Diary 1916–1918 period]. Moscow, Zaharov Publ., 2010, 768 p.
11. Smirnova-Sazonova S.I. *Dnevnik za 1917 god* [Diary of 1917], *Rukopisnyj otdel Instituta russkoj literatury RAN* [The Department of Manuscripts of the Institute of Russian literature of the Russian Academy of Sciences], coll. 285, no. 65, pp. 1–287.
12. Filosofov D.V. *Dnevnik* [Diary], *Zvezda* [The Star], 1992, no. 2, pp. 188–204.
13. Protokoly Petrogradskogo otdelenija Teatral'no-literaturnogo komiteta [Minutes of the Petrograd department of the Theatre and Literary Committee], *Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij arhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 497, aids 10, fol. 1343, pp. 1–75 back.
14. Filosofov D.V. *Dnevnik* [Diary], *Zvezda* [The Star], 1992, no. 3, pp. 147–166.
15. Serkov A.I. *Russkoe masonstvo 1731–2000: enciklopedičeskij slovar'* [Russian Freemasonry 1731 – 2000: Encyclopedic Dictionary], Moscow, ROSSPJeN Publ., 2001, 1222 p.
16. Budushhij repertuar Aleksandrinskogo teatra [Future repertoire of the Alexandrinsky theatre], *Petrogradskaja gazeta* [The Petrograd newspaper], 1917, March 31, p. 5.
17. Zasedanie repertuarnogo soveta [Meeting of the repertoire council], *Petrogradskaja gazeta* [The Petrograd newspaper], 1917, April 12, p. 5.
18. Teatral'noe jecho [Theatrical echo], *Petrogradskaja gazeta* [The Petrograd newspaper], 1917, May 11, p. 13.
19. Bezpalov V.F. *Teatry v dni revoljucii 1917* [Theatres during the revolution of 1917]. Leningrad, Academia Publ., 1927, 136 p.
20. Bertenson S.L. *Vokrug iskusstva* [Around the art]. Holli-vud, without publishing house, 1957, 414 p.
21. Beseda s F.A. Golovinym [The talk with F.A. Golovin], *Petrogradskij listok* [The Petrograd sheet], 1917, March 31, p. 4.
22. Teatr i muzyka [Theatre and music], *Russkaja volja (vechernij vypusk)* [The Russian will (evening edition)], 1917, April 6, p. 4.
23. Teatr i muzyka [Theatre and music], *Rech'* [The Speech], 1917, April 9, p. 5.
24. Teatr i muzyka [Theatre and music], *Russkaja volja (vechernij vypusk)* [The Russian will (evening edition)], 1917, April 11, p. 4.
25. Hronika [Chronicle], *Obozrenie teatrov* [The Review of the theatres], 1917, April 13, p. 14.
26. Gosudarstvennyj akademicheskij teatr dramy (GATEDR). Protokoly zasedanij Hudozhestvenno-repertuarnogo komiteta i Repertuarnogo soveta Russkoj dramy [State academic drama theatre (GATEDR). The minutes of the meetings of the Art and repertoire Committee and of the repertoire council of Russian drama] *Otdel rukopisej i dokumentov Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo muzeja teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva* [Department of Manuscripts and Documents of the St. Petersburg State Museum of Theatre and Music Art], coll. 67, KP 7042/5 a, p. 1.
27. Teatr i muzyka [Theatre and music], *Novoe vremja* [The New Time], 1917, June 4, p. 29.
28. "Pavel I" otlozhen do budushhego goda ["Paul I" was postponed until next year], *Petrogradskaja gazeta* [The Petrograd newspaper], 1917, June 16, p. 5.
29. Pochemu ne pojdet "Pavel I" [Why "Paul I" will not played], *Petrogradskaja gazeta* [The Petrograd newspaper], 1917, August 22, p. 5.
30. Teatral'noe jecho [Theatrical echo], *Petrogradskaja gazeta* [The Petrograd newspaper], 1917, September 17, p. 9.
31. Zolotnickij D.I. *Akademicheskie teatry na putjah Oktjabrja* [Academic theaters on the ways of October]. Leningrad, Iskusstvo. Leningr. otd-nie Publ., 1982, 343 p.
32. [Golovin F.A.] *Zapiski F.A. Golovina* [Memoirs of F.A. Golovin], *Krasnyj arhiv* [The Red archive], 1926, vol. 19, pp. 110–149.
33. Botkina T.E. Vospominanija o Carskoj Sem'e [Memories of the Tsar Family], *Carskij lejbn-medik: zhizn' i podvig Evgenija Botkina* [The Tsar physician: the life and exploit of Eugene Botkin]. Sankt-Peterburg, Tsarskoe Delo Publ., 2011, 343 p.
34. Makarov P.M. Vospominanija Makarova P.M. o prebyvanii carskoj sem'i v Tobol'ske, o Kornilovskom mjatezhe, o besede s Kerenskim [P.M. Makarov's memoirs about the Tsar family in Tobolsk, about Kornilov rebellion, a conversation with Kerensky], *Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacii* [The State Archive of Russian Federation], coll. P-5881, aids 2, fol. 465, pp. 1–52.
35. Ajaks. U D.S. Merezhkovskogo [With D.S. Merezhkovsky], *Petrogradskij vestnik* [The Petrograd bulletin], 1917, November 22, p. 2.
36. Teatral. Svobodnyj repertuar [Free repertoire], *Teatr* [The Theatre], 1917, March 19–20, p. 6.
37. "Pavel I-j". D.S. Merezhkovskogo ["Paul I". By D.S. Merezhkovsky], *Rampa i zhizn'* [Footlights and life], 1917, no. 12, p. 4.

38. N.B. Budushhij repertuar Malogo teatra: (Iz besedy s O.A. Pravdiny) [Future repertoire of the Maly theatre: (From a conversation with O.A. Pravdin)], *Teatr* [The Theatre], 1917, May 18–19, p. 8.
39. Gordeev P.N. "Vremennoe polozhenie ob upravlenii gosudarstvennymi teatrami": istoriya sozdaniya, redaktirovaniya i obsuzhdeniya "teatral'noj konstitucii" 1917 goda ["Temporary regulations on the management of state theaters": the history of creation, editing and discussion of "theatrical constitution" of 1917], *Revoljucija 1917 goda v Rossii: novye podhody i vzglyady* [The revolution of 1917 in Russia: new approaches and views]. Saint-Petersburg, JelekSis Publ., 2012, pp. 97–166.
40. Zritel'. "Pavel I" : (V Dramaticheskom teatre) ["Paul I": in the Drama theatre], *Novosti sezona* [The News of the season], 1917, September 29–30, pp. 3–4.
41. Lichnoe delo Pravdina O.A., artista, upravljajushhego Gosudarstvennym moskovskim Malym teatrom [Personal file of O.A. Pravdin, an artist, a manager by the State Moscow Maly theatre], *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 659, aids 5, fol. 74, pp. 1–21 back.
42. Batjushkov F. Blizhajshie zadachi gosudarstvennyh teatrov [Immediate tasks of the State theatres], *Rech'* [The Speech], 1917, May 17, p. 2.
43. Moskovskie vesti [Moscow news], *Teatr i iskusstvo* [The Theatre and the Art], 1917, no. 38, p. 653.
44. Perepiska A.I. Sumbatova-Juzhina s komissarom vremennogo pravitel'stva nad byvshim ministerstvom dvora i udelov i drugimimi licami po voprosu organizacii raboty gosudarstvennyh teatrov, proekty prikaza o vremennom polozhenii ob upravlenii gosudarstvennymi teatrami, polozhenija o funkcijah upolnomochennyh po Moskovskim gosudarstvennym teatram i dr. materialy po tomu zhe voprosu [A.I. Sumbatov-Yuzhin's correspondence with the Commissioner of the Provisional Government of the former Ministry of the Court and the Apanages and others about the organization of the state theatres work, the draft order of the temporary regulations on the management of state theaters, the regulations on the functions Commissioners of the Moscow State theatres, and others materials on the same subject], *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 878, aids 2, fol. 44, pp. 1–124.
45. Batjushkov, Fedor Dmitrievich. Pis'mo ego k Bertensonu, Sergeju L'vovichu [Batjushkov, Fedor Dmitrievich. His letter to Bertenson, Sergej L'vovich], *Rukopisnyj otdel Instituta russkoj literatury RAN* [The Department of Manuscripts of the Institute of Russian literature of the Russian Academy of Sciences], coll. 468, aids 1, no. 11, pp. 1–3.
46. Davydov N. Pis'ma k Pravdinu I.A. [Letters to Pravdin I.A.], *Arhivno-rukopisnyj otdel Gosudarstvennogo central'nogo teatral'nogo muzeja im. A.A. Bahrushina* [Archives and Manuscript Department of the State Central Theater Museum named after A.A. Bakhrushin], coll. 217, no. 244, pp. 1–2 back.

НОВИНКА



Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия [Текст] : сб. науч. ст. / отв. ред. И.И. Горлова ; редкол. Т.В. Коваленко, Н.А. Костина, А.В. Крюков. Москва ; Краснодар : Принт сервис групп, 2015. 624 с.

В сборник вошли статьи, подготовленные по материалам докладов и сообщений международного научного форума «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия», состоявшегося 3–5 апреля 2015 г. В статьях рассмотрены проблемы культурного наследия народов России в аспекте укрепления российской государственности, основные вопросы теории и практики сохранения культурного и природного наследия, литературное наследие Северного Кавказа в контексте диалога культур, специфические черты этнических культур народов Юга России и механизмы межнационального взаимодействия. Особое внимание уделяется анализу опыта актуализации и репрезентации культурного наследия Северного Кавказа в современном обществе.

УДК 78.071
ББК 85.314(2)6-8 Попов В.С.

Н.Б. СЕРБУЛ

РАСШИРЯЮЩАЯСЯ ВСЕЛЕННАЯ ВИКТОРА ПОПОВА

Наталья Борисовна Сербул,

Академия хорового искусства им. В.С. Попова,
кафедра истории и теории музыки,
профессор, доцент, заслуженный деятель искусств РФ
e-mail: natserb@mail.ru
Фестивальная ул., д. 2, Москва, 125565, Россия

Статья посвящена выдающемуся хормейстеру, педагогу и музыкальному деятелю, создателю Академии хорового искусства (АХИ) и Большого детского хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения В.С. Попову. В ней отражены существенные стороны его художественного мира, исполнительского стиля, концепции вокально-хорового образования. Рассказывается о концертной жизни руководимых им хоровых коллективов. Затронут вопрос специфики вокально-хорового образования как носителя древних сакральных традиций.

Ключевые слова: Виктор Попов, Академия хорового искусства, вокально-хоровое исполнительство и образование.

Для цитирования: Сербул Н.Б. Расширяющаяся вселенная Виктора Попова // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 78–87.

Виктор Сергеевич Попов (1934–2008), создатель и руководитель Академии хорового искусства (АХИ), Большого детского хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения, был поистине гигантом отечественного хорового искусства и универсальной творческой личностью — великим художником, педагогом, просветителем, организатором. Все направления его деятельности были исключительно перспективны, а плоды творческих инициатив ясно ощутимы в современной концертной жизни, в вокально-хоровом образовании и даже в том внимании к хорошему пению со стороны государства, которое стало отчетливо проявляться в последнее время.

Масштаб деятельности Виктора Попова увеличивался в геометрической прогрессии. В 10 лет он начинает «с нуля» — приезжает из Бежецка в Московское хоровое училище (МХУ) к А.В. Свешникову (1945). Уже через несколько лет педагоги поручают ему вести занятия с хором и уроки сольфеджио. Через семь лет он становится студентом Московской консерватории, на III курсе работает в детском хоре Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР, в хоре Ансамбля песни и пляски Московского Дворца пионеров. Два

года (1958–1960) преподает в Московском городском педагогическом институте им. В.П. Потемкина, где при его непосредственном участии открывается музыкально-педагогический факультет. Десять лет (1960–1970) было посвящено работе в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, причем в течение шести лет он был деканом сразу трех факультетов. Тринадцать лет (1980–1993) преподавал на кафедре хорового дирижирования в Московской консерватории (с 1990 — профессор).

В 1970 г. в жизни 35-летнего хормейстера происходят два события, которые определяют главные направления его дальнейшей деятельности. Он создает Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения и по приглашению своего учителя А.В. Свешникова приходит работать в Хоровое училище. 36 лет работы В.С. Попова в Большом детском хоре, 38 лет — в хоровом училище (1970–2008) и 17 лет — в созданной им Академии хорового искусства (1991–2008) — это время, когда он смог воплотить в жизнь свои самые смелые планы и как художник, и как устроитель русского хорового дела.

Работа в любительском Большом детском хоре шла параллельно с работой в академических профессиональных хорах, что помогало неоднократно осуществлять совместные проекты. Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения — настолько важная часть жизни Виктора Сергеевича, что заслуживает самостоятельного исследования. Настоящая статья посвящена творческой деятельности В.С. Попова в Московском хоровом училище и Академии хорового искусства, ныне носящей имя этого уникального музыканта.

ВИКТОР ПОПОВ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ РУССКОЙ ХОРОВОЙ ШКОЛЫ

Ни в одной другой европейской культуре не возникло такой когорты великих регентов и хоровых дирижеров, как в России на рубеже XIX–XX веков. Н.М. Данилин, В.С. Орлов, В.С. Попов, А.В. Свешников, В.Г. Соколов, А.А. Юрлов — это имена не просто выдающихся дирижеров хора, но масштабных деятелей отечественной культуры, создателей хоровых коллективов и учебных заведений, воспитателей молодого поколения. Они не просто вели за собой исполнительские коллективы, но поднимали целый слой певческой культуры.

Очевидно, это обусловлено тем, что пение а сарпелла в России выполняет особую роль. Культивируемое православной церковью на протяжении вот уже более 1000 лет, оно приобрело способность выра-

жать самые сокровенные стороны духовной жизни народа. Ответвления этой древней сакральной традиции, прорастая в светскую культуру, по сей день питают композиторское творчество, дают стимул для развития хорового исполнительства.

После революции 1917 г. хор как явление русской культуры был отделен от своей сакральной основы. В 1918 г. в Москве было закрыто Синодальное училище церковного пения. Однако музыканты, возглавившие новые рабочие и красноармейские хоры, пришедшие в театры и оркестры, заложившие основы светского вокально-хорового образования и исполнительства, были теми же «синодалами»: Н.С. Голованов, А.Ф. Гребнев, Н.М. Данилин, Н.И. Демьянов, А.Д. Кастальский, М.Г. Климов, А.В. Никольский, А.А. Сергеев, П.Г. Чесноков [1, с. 225–227, 391–394, 417–418, 498–499, 521]¹. Многие из них продолжали до второй половины 1920-х гг. служить регентами в московских церквях. К их кругу принадлежал и А.В. Свешников, бывший регентом известного в Москве хора церкви Успения на Могильцах [1, с. 313].

Именно эти люди долгие 26 лет после закрытия в 1918 г. Синодального училища лелеяли план создания хорового училища по образу и подобию Синодального². Училище было создано А.В. Свешниковым в 1944 году. Среди первых педагогов оказались выпускники Синодального училища: А.Ф. Гребнев, Н.И. Демьянов, А.А. Сергеев. Учащиеся хорового училища с этого момента стали, сами того еще не осознавая, наследниками не только русской, но и многовековой европейской культурной традиции, зародившейся в недрах церковного пения. Художественный коллектив и учебное заведение одновременно — такой тандем характерен как для западноевропейской, так и для отечественной культуры. Церковные хоры мальчиков, существовавшие в Европе со времен Средневековья, взрастили не одно поколение великих композиторов.

Все это дает основание говорить о двух типах музыкального образования в европейской культуре. Первый тип, более древний, связанный с богослужбной певческой практикой, можно было бы условно назвать «сакральным». Второй тип связан с инструментальной культурой: он получил профессиональные черты позже, во время создания в Европе консерваторий в конце XVII в., а потому мог бы быть определен как «светский». Окончательное отделение музыкального образования от церкви и формирование нового, современного типа музыканта стимулировала Великая французская революция созданием консерватории нового типа — Парижской. Высшие проявления этой ветви связаны с творчеством гениев-виртуозов, великих дирижеров.

Музыкант, воспитанный в церковно-певческой хоровой традиции, существенно отличается от музыканта, воспитанного в светской консерваторской

традиции. Хоровое исполнительство, как и вокально-хоровое образование, сохранило кровную связь с ритуальным архетипом, с той праформой, из которой произошли все виды искусства. Это уникальное свойство хора порождает совершенно специфические проблемы его существования, развития, взаимосвязи с другими видами человеческой деятельности, даже с общественным устройством.

Различия двух ветвей профессионального музыкального образования осознавалось самими музыкантами и педагогами, о чем свидетельствует, например, высказывание С.В. Смоленского, считавшего, что певческое воспитание необходимо для преподавания в хоровом учебном заведении: «Я имею в виду с помощью своих же учеников создать в училище круг своих же учителей, которые бы служили Синодальному училищу именно так, как не могут служить чужие, то есть выученные по-немецки и с виртуозными идеалами ученики консерватории и ничего не понимающие ученики Капеллы» [1, с. 136–137].

Вот несколько самых очевидных и не требующих доказательств различий двух видов музыкального воспитания:

- при сакральном образовании человек сначала становится частью культурного процесса, а затем начинает осознавать его структуру; при светском образовании человек в первую очередь осваивает облегченный и методически подготовленный материал, находясь пока еще вне самого музыкального процесса, он усваивает отдельные части целого и не является полноправным представителем культуры;

- при сакральном образовании существует учебный инструктивный материал, но нет специальной «детской литературы»; в светском образовании используется обширный детский репертуар.

- при сакральном типе образования сообщаются только те теоретические сведения, которые непосредственно нужны для пения; светское образование дает огромный объем знаний, который усваивается как бы «про запас».

- при сакральном образовании не стоит вопрос, станет ли человек в будущем певцом или музыкантом, он уже — полноправный участник культурного процесса; светское образование предполагает в качестве цели некую будущую деятельность.

- сакральное образование воспитывает в человеке способность функционировать в рамках системы, в ансамбле, в коллективе; светское образование воспитывает индивидуалиста, сольная карьера для него предпочтительнее ансамблевой.

Можно было бы продолжить список различий, но уже сейчас каждый из современных музыкантов найдет в пройденной им профессиональной школе черты обеих образовательных систем. М.С. Старчевус, исследуя особенности творческой личности музыканта, пишет: «В музыканте новейшего времени

происходит схождение различных исторических конфигураций профессионализма, и оно осуществляется на уровне личности музыканта, а не профессиональных предписаний. В современном музыканте скрыты профессиональные “гены” едва ли не всех его исторических предшественников» [4, с. 160].

Идея наследования вековых традиций хорового исполнительства была основополагающей для создателей Хорового училища — А.В. Свешникова и его соратников. Однако такие традиции имеют сакральные истоки, а пионеры и комсомольцы нового учебного заведения должны были начинать первый отчетный концерт «Кантатой о Сталине» А. Александрова. Что же тогда наследовало хоровое училище от своего прообраза? Ведь не только же организационный принцип, не только устройство учебного заведения!

Прежде всего, основополагающее внимание было уделено многогранности репертуара. Начинаясь Кантатой о Сталине, концерт заканчивался «Вечерней песней» Дж. Палестрины и четырехголосной фугой И.С. Баха. Будущие хормейстеры пели «Реквием» В.А. Моцарта и «Утреннюю песню» (Херувимская № 7) Д.С. Бортнянского.

Кроме того, саму культуру хорового звучания, помимо текста словесного и музыкального, также можно отнести к некоему сакральному архетипу, обладающему огромной силой воздействия. Создатель звука несет не меньшую ответственность, чем авторы слов и музыки, хоровое звучание само по себе может быть духовным посланием. Это хорошо понимал А.В. Свешников; недаром он так иступленно работал, стремясь услышать в хоре мальчиков, как он сам говорил, звучание серебряных колокольчиков, иными словами, пение ангелов. Понимали это и все его ученики [5, с. 76, 87, 124, 125]. Такова была основа их будущей творческой жизни.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ВИКТОРА ПОПОВА

Творческая индивидуальность Попова, его ослепительный музыкальный дар проявились уже в самом начале самостоятельной деятельности. Те, кто присутствовали на его концертах, или пели в его хорах, или работали с ним, никогда не смогут забыть тот магический, лучезарный, напряженный и одновременно свободный мир, который царил вокруг него.

К счастью, существует много качественных записей, позволяющих почувствовать все великолепие звучания хоров Попова. Академия хорового искусства им. В.С. Попова в 2012 г. издала собрание аудиозаписей (8 дисков формата mp3) выступлений хоров Хорового училища им. А.В. Свешникова и Академии хорового искусства³. В изданной хронике

концертов зафиксировано более 400 выступлений и гастрольных поездок [6, с. 326–408]. Примерно двумя пятими всех выступлений дирижировал сам Виктор Сергеевич. В полтора раза больше концертов с участием этих хоровых коллективов прошло под руководством выдающихся симфонических дирижеров. Подготовленный Поповым хор всегда оказывал мощное воздействие на выразительность исполнения того или иного вокально-симфонического произведения в целом, а подчас и определял ее.

Очевидно, что в процессе предварительной работы хормейстер приходил к совершенно ясному пониманию всех уровней смысла произведения, а потому был так убедителен и в работе с хором, и на сцене. Но кристальная ясность замысла никогда не приводила к застылости формы, утрате живого исполнительского дыхания, к «усталости» от многократного исполнения произведения.

Каждый исполнительский шедевр В.С. Попова — будь то «Реквием» В.А. Моцарта или «Всенощная» С.В. Рахманинова, Концерт для хора Д.С. Бортнянского или народные песни — существовал в движении, во многих вариантах: с разными темпами и драматургическими акцентами, с разными исполнительскими составами постоянно обновляющегося хора и разными солистами, оркестрами и симфоническими дирижерами. Исполнение для Попова всегда было живым, подвижным процессом.

Особенно ясно это становится на примере таких многократно исполняющихся сочинений, как «Всенощное бдение» Рахманинова или «Реквием» Моцарта.

Невозможно создать представление о некоем эталоне, к которому стремился В.С. Попов в исполнении «Всенощной». Временной отрезок, посвященный воплощению этого шедевра, охватывает почти 20 лет — отдельные его части начали исполняться с появлением в Училище мужского хора в 1989 году. Даже при простом прослушивании записанных вариантов Всенощной обнаруживаются различия в их трактовке при неперменной константе общих свойств.

Смысловой стержень исполнительской концепции этого произведения выстраивается Поповым как противопоставление образов небесных и земных. В каждый момент звучания маэстро заставляет нас ощущать эти пределы, в которых разворачивается рахманиновское полотно. Для образов небесных он находит прозрачные краски, нежные, нематериальные звучности, для образов земных — густые и темные. А там, где, как говорил сам музыкант о песнопении «Взбранной воеводе», «небо и земля сходятся», — блеск и сияние, торжество и ликование. Все это заложено в музыке и тексте, но только мастера, подобные Попову, могут творить конгениально замыслу композитора, радостно погружаясь в созданный им мир и воплощая его в живом звучании.

В крупных циклических произведениях Попов-драматург всегда находит и выделяет особыми средствами некий «узловой момент», смысловой центр, в котором сходятся все главные нити произведения. Во «Всенощной» таким драматургическим центром Виктор Сергеевич делает, скорее всего, начало Утрени, «Шестопсалмие», после которого читаются псалмы Давида. Для В.С. Попова было очень важно понимать событийный слой богослужебных текстов, вникать в их символику, знать об их месте в службе. Дирижер исследовал, прояснял для себя оттенки смысла, и на этой основе восходил к цельному и гармоничному восприятию всего сочинения. «Шестопсалмие», как известно, состоит из двух частей, разделенных большой паузой. Первая часть — это песнь ангелов при рождении Спасителя: «Слава в вышних Богу». Вторая часть — строка из 50-го псалма с мольбой человека: «Господи, устне мои отверзеши, и уста моя возвестят хвалу Твою».

В исполнении В.С. Попова песнь ангелов звучит очень легко, «бестелесно», воздушно. Образ гармонии неба и земли, когда небеса раскрываются, являя нам чудо мироздания, передается через заполняющий все пространство чудный, многоцветный аккорд, истаявающий в бесконечности. И здесь Попов максимально усиливает акустический эффект звукового пятна, в котором уже неразличимы отдельные звуки, используя пение с закрытым ртом — штрих, не указанный автором и не применяемый ранее другими исполнителями. (Видимо, сказалась практика исполнения современной музыки с ее сонорными эффектами).

То, что делает В.С. Попов далее — совершенно уникальный прием, на сей раз указанный самим автором. Он делает паузу. Но какую! Восемь секунд! (В более поздних записях меньше). После этой паузы словно вся Вселенная сворачивается в одну точку — звучит молитва от первого лица: «Господи...». По проникновенности и глубине интерпретации — это шедевр, которому мало равных. Попов исполняет молитву предельно медленно (даже Свешников давал здесь более быстрый темп). Этой долгой паузой, сверхмедленным темпом и невероятно растянутыми гласными Попов создает такую зону напряжения, что слушатель понимает — здесь происходит что-то очень важное. Никто, кроме Виктора Сергеевича, не сумел так точно расшифровать этот замысел композитора, не дал столь ясно почувствовать тождественность макро- и микрокосмоса, разделенных всего одной паузой.

Если во «Всенощной» главная оппозиция определяется как «небо» и «земля», то в «Реквиеме» В.А. Моцарта на драматургических полюсах находятся иные категории. Незабываемым было исполнение «Реквиема» 9 февраля 2001 г. в Большом зале Московской консерватории с Большим симфоническим оркестром им. П.И. Чайковского под управ-

лением В.И. Федосеева, когда Попову довелось самому встать за дирижерский пульт. Он заставил слушателей с особой силой прочувствовать глубину моцартовского шедевра, ощутить дыхание вечности.

«Реквием» В.С. Попов исполняет по-русски истово, предельно удаляясь от всех связей с мирской реальностью. Он избегает танцевальности, сентиментальности, слез и вздохов. Удивительно, что при этом все музыкальные символы, помогающие «читать» текст, сохраняют свою картинность и образность. Сам дирижер устанавливает для себя образный диапазон так: «Это жизнь и смерть». Этим и достигается фантастическая грандиозность, монументальность звучания. Акустический гений Попова позволяет ему создавать звучащее пространство колоссальной силы, наполненное жизнью и трепетом. Заставить вибрировать все вокруг — это и есть его способ благотворного, очищающего музыкального служения. И, пожалуй, это доступно только хору.

Вселенский масштаб и ощущение огромного пространства — это именно то, что В.С. Попов услышал в музыке Моцарта, то, что стало вкладом выдающегося музыканта в прочтение шедевра. Это ощущение присутствовало на протяжении всего произведения, но своей кульминации достигло в «узловом» моменте Реквиема — при сопоставлении двух частей, связанных переходом: «Confutatis» и «Lacrimosa». Здесь-то и появилось некое мистическое чувство, заставившее забыть, что находишься в концертном зале в центре Москвы в начале XXI века. Именно сопоставление «Confutatis» и «Lacrimosa» оказывается способным связать воедино и смысл, и образ, и символ. Смерть и воскресение, глубочайшая скорбь и наивысшее просветление, погружение во мрак и восхождение к свету. Моцарт завершает «Confutatis» нисходящим движением, традиционно связанным с каноническими сюжетами «положение во гроб» и «сошествие во ад». Следующая часть — «Lacrimosa» — начинается с восходящего движения — символа воскресения, пути к просветлению⁴.

Исполнительская трактовка В.С. Попова подтверждает, что ему был ясен этот композиторский замысел. Он понял, что именно здесь находится драматургический центр, в котором раскрывается главный смысл Реквиема. Дирижер использует в этот момент все «предельные» исполнительские средства, и это буквально «притягивает» слушателя, вызывая у него ощущение, что именно сейчас раскрывается самый сокровенный смысл заупокойной службы.

В рецензии на концерт известный музыкальный критик А. Петров сумел зафиксировать эти яркие впечатления: «Хоровые вертикали напоминали живописные полотна Караваджо со знаменитыми контрастами света и тени, но еще больше — монументальные, напряженно-трагические работы Микеланджело — фреску “Страшный суд”

в Сикстинской капелле (Моцарт видел ее в детстве), скульптуру “Моисей”. “Реквием” в версии Попова — это столкновение добра и зла, солнечного сияния и мрака ночи, страшные, гневные образы — и нежные, трогательные, теплые эпизоды. Ужас перед лицом смерти — и любовь к жизни. Признание гармонии мира, естественности процесса жизни — смерти» [7].

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ШКОЛА ВИКТОРА ПОПОВА

Вокально-хоровая школа В.С. Попова складывалась как синтез разных направлений. Он принадлежал к тому типу русских хоровых дирижеров, для которых исполнение музыкального произведения — это только часть процесса, вернее, его видимый результат. Для такого хормейстера важно организовать и все ступени подготовки, то есть обучение певцов с раннего возраста, и репетиционную работу, и образование в рамках единой специально выстроенной трехступенной системы. Не менее важно для него обеспечить развитие системы в целом, т. е. не только вырастить универсальных музыкантов, но и создать для них поле деятельности, насытить высокопрофессиональными кадрами хоры, оперные театры и учебные заведения. Такие задачи ставили перед собой и А.В. Свешников, и А.А. Юрлов, каждый из которых создавал собственные уникальные области исполнительства и просвещения.

Главное достижение Попова как лидера хормейстерской школы — абсолютно новая организация дирижерской практики в Академии хорового искусства. Его система предполагает создание камерных курсовых хоров, с которыми будущие дирижеры хора работают постоянно в течение всех пяти лет обучения. Этот метод, вскоре поддержанный и другими учебными заведениями, дал потрясающие результаты. Выпускники МХУ и дирижерско-хорового отделения АХИ, воспитанные при Попове, руководят хорами и оркестрами, занимают административные должности, преподают⁵.

Виктор Попов также создал уникальную вокально-хоровую методику, которая охватывает все возрастные периоды хористов. Особенно сложным в воспитании детского голоса всегда был переход через трудно преодолимую пропасть мутационного периода. Ни в одном хоре, со времен Синодального и даже ранее, не было традиции перехода певцов-мальчиков из детского состава во взрослый. Известно, например, что в Синодальном училище мальчики обучались пению и теории музыки, участвовали в богослужбной и исполнительской практике хора, получали регентское образование. Дальнейшая их судьба была связана с регентским делом, преподава-

нием, сочинением, но в мужской группе Синодального хора они уже не пели.

Добившись в конце 1970-х гг. перехода Хорового училища на одиннадцатилетнее обучение, Попов дал возможность неокрепшим еще после мутации голосам мальчиков успеть сформироваться в рамках единой вокально-хоровой школы и в составе знакомого хорового коллектива, но теперь уже в качестве теноров и басов. Ему удалось соединить ранее разобщенные области: воспитание детского голоса и «взрослый» вокал, преодолеть разъединявшую их пропасть и создать единую певческую школу, предполагающую непрерывный процесс вокального образования. Благодаря этому, ученики Хорового училища не только не теряют голос, но становятся превосходными хоровыми, а часто и сольными певцами, что позволяет говорить о Викторе Попове как глубококом ученом и чутком практике в области вокального воспитания.

Подход к воспитанию вокалистов в Академии значительно отличается от общепринятого. Он был определен В.С. Поповым уже при создании этого учебного заведения и сейчас, спустя 20 лет, полностью доказал свою продуктивность. В программе студентов-вокалистов хор занимает столько же времени, сколько и у хоровиков. Это дает им возможность освоить большой объем музыки, получить опыт исполнения произведений самых разных стилей, стать разносторонними музыкантами. Многие из них приходят в музыку намного позже, чем инструменталисты и дирижеры, начинавшие свое музыкальное образование в шесть-семь лет. Никаким другим способом, кроме пения в хоре, наверстать упущенные годы невозможно, а современная сцена и концертная деятельность требует от певца серьезной и многосторонней подготовки, мобильности, способности быстро и в полном объеме осваивать новые произведения. Кроме того, хор дает возможность молодому музыканту-вокалисту, который еще не готов к самостоятельной творческой деятельности, участвовать в интереснейших событиях музыкальной жизни, наблюдать работу знаменитых во всем мире музыкантов — дирижеров, певцов, режиссеров. Время доказало эффективность вокальной методики В.С. Попова: сегодня выпускники училища и академии — солисты оперных театров, победители престижных вокальных конкурсов, певцы лучших хоровых коллективов⁶.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ХОРОВ ВИКТОРА ПОПОВА

В основе репертуара академических хоров Виктора Попова лежат три направления: русская и западноевропейская классика, русская духовная музыка, русская народная песня.

Обработка народных песен — это особая тема в творчестве В.С. Попова. Ему принадлежат более 200 обработок для различных составов хоров, написано множество статей на эту тему и книга «Русская народная песня в детском хоре». Для него народная песня была не просто частью музыкальной культуры. Если вспомнить историю его детства, то станет ясно, народная песня — его природная среда. Он родился в городе Бежецке Калининской (ныне Тверской) области в семье рабочих, рано потерял родителей. Вспоминает, что мать его была плакальщицей. В детстве хорошо пел, его яркие музыкальные способности были замечены известным в Бежецке музыкальным педагогом, руководителем хоров О. Лобановой, которая и настояла на том, чтобы мальчика отвезли в Москву.

Несмотря на «прививку» классической культуры, образцы народной песни не потеряли в его исполнении фольклорной достоверности и природной силы. Народная песня была для Виктора Сергеевича столь же высоким воплощением человеческого духа, что и церковная музыка. Большинство программ так и строилось: в первом отделении исполнялась русская духовная музыка, во втором — народные песни. И это не было противопоставлением «высокого» и «низкого». Это были две равновеликие вершины.

Более подвижная, чаще обновляемая часть репертуара включает произведения композиторов XX и XXI вв., премьеры сочинений композиторов-современников, участие в разнообразных театральных и кинематографических проектах, в знаковых событиях культурной жизни.

Хор АХИ под управлением В.С. Попова звучит в Большом зале консерватории и Московском международном доме музыки, в Успенском соборе Московского кремля и в Большом театре, в концертных залах многих российских городов. Постоянно выступает на фестивалях православной музыки, на фестивале «Московская осень», в циклах концертов В. Спивакова, на Пасхальном фестивале В. Гергиева, на концертах, посвященных памятным датам, например, 60-летию Победы, на Пушкинском фестивале, посвященном 200-летию со дня рождения поэта. Хор Академии — постоянный участник фестиваля В. Спивакова в Кольмаре, музыкальных фестивалей в Ольденбурге, Рейнгау. Выступления с оркестром проходят под управлением выдающихся музыкантов — Е. Светланова, Р. Баршая, В. Спивакова, В. Федосеева, М. Плетнева, Й. Мариана, Дж. Конлона.

Знаменательно, что именно к Попову Е. Светланов обратился для исполнения таких значимых для него произведений, как Восьмая симфония Г. Малера и оратория Ф. Листа «Христос». Также и для концерта в совсем ином жанре — «Хиты уходящего века» с участием Л. Долиной и А. Градского — также был приглашен Светлановым хор Академии.

После исполнения оратории Ф. Листа Е. Светланов прислал Виктору Сергеевичу письмо:

*Многотимый, дорогой, уникальный
Виктор Сергеевич!*

Нет новых, свежих, незатрепанных слов, чтобы выразить Вам величайшую благодарность за содеянное Вами. Благодаря Вам осуществилась моя давнишняя заветная мечта.. Исполнение шедевра Листа (музыканта и человека, пока еще, к сожалению, недооцененного) безусловно навсегда останется в нашей истории. Говорить о достоинствах Вашего хора — это пустая затея. Все об этом знают. Спасибо Вам и Вашим помощникам за титанический труд. Он по достоинству был всеми оценен на концерте. А в моих руках был совершеннейший из совершенных, чудесный, божественный Сбор!

Да хранит Вас Господь. Да продлит он Ваши дни на радость всем.

23.04.2000.

Евгений Светланов

Если можно, поблагодарите всех, кто пел 22 апреля, от меня лично.

Е. С.

История развития Хорового училища эпохи Попова и созданной им Академии — это в большой степени история формирования репертуара. В этом длительном и сложном процессе сплетаются два основных потока. Репертуар а саррелла в большей степени определялся самим Поповым. Это русская духовная музыка и обработки народных песен.

Произведения для хора с оркестром, кантаты и оратории западноевропейских и русских композиторов возникали в репертуаре как результат творческих предложений симфонических дирижеров, режиссеров постановок, продюсеров. Хор повышает свое мастерство, завоевывает репутацию мобильного концертного коллектива высокого класса, и, как следствие, приглашается на самые престижные и ответственные проекты.

Тот неправдоподобный, невероятный по сложности и объему репертуар, который осваивается ежегодно хорами Академии, не может себе позволить ни один профессиональный коллектив.

Интересно проследить хотя бы несколько линий в развитии репертуара. Одну из них можно обозначить как путь «по направлению к Баху». Первые десять лет работы Виктора Попова в Училище были очень сложными. Как считает сам маэстро, первые успехи появились только в начале 1980-х гг., то есть через 10 лет. При всей кажущейся пестроты репертуара 1970-х — от «Песенки крокодила Гены» до Концерта для хора С. Рахманинова — в нем ясно выделяется группа постоянно звучавших произведений. Из западной музыки это традиционный для тако-

го специфического состава (мальчики и юноши) круг произведений: «Репетиция к концерту», «Regina caeli», «Реквием» В.А. Моцарта, «Stabat mater» Дж. Перголези, хоры К. Монтеверди, Дж. Палестрины, И.С. Баха.

В 1970-е гг. В.С. Попов значительно расширил круг баховских сочинений в репертуаре Училища. Это направление связано с именем Р.Б. Баршая. Под его управлением хор мальчиков принимал участие в исполнении кантат № 57, 78 вступительного и заключительного хоров из Страстей по Иоанну.

Постепенно крепились творческие контакты, рос взаимный интерес, и у Рудольфа Борисовича возникла идея совместного исполнения Страстей по Иоанну. Это стало возможным благодаря дальновидному решению Попова сделать обучение в Училище одиннадцатилетним, вместо десятилетнего. Юношеская группа теноров и басов вследствие этого значительно укрепилась. Началась подготовительная работа, хор стал разучивать фрагменты из Страстей и Мессы си минор. В связи с отъездом Рудольфа Борисовича планы пришлось изменить, но в 1980-е и 1990-е гг. все-таки были исполнены Страсти по Иоанну, Мессы си минор, ля мажор и фа мажор, Рождественская оратория, Псалом № 51 с оркестрами под управлением Дж. Кахидзе, А. Чистякова, В. Понькина, Д. Китаенко, П. Когана, Г. Рождественского. В 1991 г. Виктор Сергеевич сам руководил исполнением Страстей по Иоанну с камерным ансамблем «Musica viva» А. Рудина.

Другая линия в формировании репертуара шла «по направлению к Рахманинову». Этот вектор развития был определен Поповым в самом начале пути.

В репертуаре хора мальчиков всегда находились духовные сочинения А.Л. Веделя, Д.С. Бортнянского, С.В. Рахманинова. Когда в 1989 г. Поповым был создан мужской хор, звучание смешанного хора приблизилось к древнерусскому эталону — чистые серебристые голоса мальчиков в сочетании с бархатом мужских голосов, появилась возможность исполнения сочинений крупной формы.

В конце 1980-х гг. началась перестройка, и религиозная тематика в искусстве перестала быть запретной. Все хоровое пространство заполнили духовные сочинения, зазвучавшие на фестивалях православной музыки в исполнении множества коллективов: от храмовых хоров до академических гигантов советских времен. Пауза в концертном исполнении русской духовной музыки была долгой, эталон звучания при отсутствии записей начала XX в. представлялся всем по-разному.

Русские духовные сочинения стали возвращаться в репертуар отечественных хоров уже в 60-е годы XX века. Чаще всего с так называемым «текстом для концертного исполнения», но позднее — и с подлинным богослужебным. Рождались исполнительские шедевры: эталонная запись «Всенощной» Рах-

манинова Государственным хором под управлением А.В. Свешникова, хоровые программы Русской республиканской академической хоровой капеллы под управлением А.А. Юрлова, поднявшие более древние пласты духовной музыки и ставшие выдающимся событием в отечественной культуре.

Во второй половине 1980-х гг. культурная ситуация резко изменилась. Каждому предстояло выбрать свой путь — от аутентичной реконструкции древнего знаменного пения до светской, концертной трактовки духовных сочинений позднего времени.

В конце 1980-х гг. В.С. Попов подготовил с мужским хором Всенощное бдение киевско-греческого распева, сочинения Н.Н. Кедрова, В.А. Фатеева, А.П. Жаворонкова, П.Г. Чеснокова, А.Д. Кастальского, А.А. Алябьева. 7 октября 1989 г. к 150-летию со дня рождения П.И. Чайковского была исполнена Литургия его сочинения, 29 октября — Литургия С.В. Рахманинова (в концертах принимал участие и Большой детский хор). И, наконец, 1 января 1990 г. на Втором московском фестивале православной музыки были исполнены фрагменты Всенощной С.В. Рахманинова.

Совершенно новые качества и широчайшие возможности в исполнении русской музыки появились у хора с созданием в 1992 г. Академии хорового искусства. Новое звучание смешанного хора — с голосами и мальчиков, и девушек — можно было услышать через несколько лет, в середине 1990-х годов.

Всенощная С.В. Рахманинова многократно звучала в исполнении хора Виктора Попова во многих концертных залах России, ближнего и дальнего зарубежья, несколько раз осуществлялись записи.

На протяжении 1990-х гг. В.С. Попов создал программы, представляющие русскую духовную музыку в широчайшем диапазоне: «Missa rossica», «Missa mystica», «Русский реквием».

В 2000-х гг. русская духовная музыка была представлена в репертуарном списке Академии более чем 120 сочинениями. В новом тысячелетии Попов создал с хорами и солистами Академии программы русской и зарубежной духовной музыки «Рождество в России», «Славянское Рождество», «Ave Maria». Самая любимая слушателями программа — «Ave Maria» — прозвучала на последнем незабываемом концерте Виктора Попова в Светлановском зале Московского международного дома музыки 15 февраля 2008 года.

Академия хорового искусства сегодня — это по-прежнему детище В.С. Попова. Все его образовательные идеи и творческие направления продолжают развиваться. Готовятся программы выступлений а cappella, продолжается сотрудничество с выдающимися дирижерами и солистами, осуществляются гастрольные поездки. Особенно приятно было видеть хор мальчиков в первом ряду сводного детского хора на открытии Олимпиады. Хоровой коллек-

тив и солисты участвовали в церемонии закрытия. Выпускники Академии по-прежнему востребованы в лучших отечественных и мировых хоровых коллективах и оперных театрах, многие специалисты руководят хорами, преподают.

Так же, как когда-то ученики А.В. Свешникова, ученики Попова сохраняют и передают новым поколениям традиции великой школы. Каким бы видом исполнительства они ни занимались, их всегда отличает особая трепетность исполнения, духовное напряжение и осознанная, «умная» выразительность.

Одно из последних важных событий 2014 г. — IV фестиваль вокально-хоровой музыки им. В.С. Попова, организованный Академией хорового искусства им. В.С. Попова при поддержке Министерства культуры РФ. В пяти концертах участвовали хоры, солисты и ансамбли АХИ, выпускники АХИ разных лет дирижировали оркестром, исполняли арии и сцены из опер. Хоровую программу а cappella подготовил ученик Виктора Сергеевича Попова, главный хормейстер и ректор Академии Алексей Петров.

Примечания

- ¹ Б.И. Куликов упоминает о том, что А.В. Свешников также имел диплом Синодального училища. [2, с. 99].
- ² Г.Н. Васильев в своей статье пишет: «В 1943 г. в возрасте 69 лет, незадолго до смерти, А.В. Никольский участвует в обсуждении проекта нового учебного заведения, которое явилось бы базой для подготовки будущих студентов дирижерско-хоровой кафедры консерватории. Сохранились фрагменты черновика докладной записки в ЦК ВКП(б), составленной А.В. Никольским по поручению кафедры, в которой он обосновывает необходимость создания специальной хоровой школы по примеру синодального училища». Там же приводится текст записки [3, с. 244].
- ³ Вот лишь некоторые из ярких страниц хроники концертов с участием хоровых коллективов Виктора Попова: 1979. Эдуард Артемьев. «Олимпийская кантата». 1984. Георгий Дмитриев. Оратория «Из повести временных лет». 1-е исполнение. 1985. Гия Канчели. «Светлая печаль». 1-е исполнение. 1991. Георгий Дмитриев. «Всенощное бдение». 1-е исполнение. 1992. Владимир Мартынов. Проект Missa rossica. 1994. Эдисон Денисов. Оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа». Мировая премьера. 1994. Гектор Берлиоз. Оратория «Детство Христа». 1-е исполнение в Москве. 1994. Владимир Рубин. Литургические песнопения «Светлое Воскресение». 1995. Валерий Кикта. Божественная литургия св. Иоанна Златоуста (памяти великого певчего Иоанна Козловского). 1-е исполнение. 1996. Владислав Агафонников. «Литургия св. Иоанна Златоуста». 1-е исполнение. 1997. Густав Малер. Восьмая симфония под управле-

нием Евгения Светланова. («Симфония тысячи участников» исполнялась сводным хором всех коллективов В.С. Попова).

1997. Кшиштов Пендерецкий. «Слава Даниилу, князю Московскому». Мировая премьера.

1999. Георгий Дмитриев. «Завещание Николая Васильевича Гоголя». 1-е исполнение.

1999. Владимир Рубин. «Песнь Восхождения (покаянные псалмы)». Мировая премьера.

2000. Ференц Лист. Оратория «Христос». Драматическая легенда «Осуждение Фауста». 1-е исполнение в России.

2001. Александр Бахши. Мистерия «Полифония мира».

2001. Арво Пярт. «Берлинская месса».

2001. Кшиштов Пендерецкий. *Te Deum*.

2002. Георгий Дмитриев. Опера-оратория «Святитель Ермоген».

2002. Александр Локшин. Реквием.

2003. Георгий Дмитриев. Симфония-концерт «Священные знаки». 1-е исполнение.

2003. Кшиштов Пендерецкий. *De profundis, Stabat Mater*, «Семь врат Иерусалима».

2004. Говард Шор. Симфония «Властелин колец». 1-е исполнение в России.

2004. Анатолий Киселев. «Всенощное бдение», «Литургия», «Херувимская».

2005. Владимир Рубин. «Песни любви и смерти», оратория для солиста, хора и оркестра. 1-е исполнение.

2005. Артур Онеггер. «Жанна д'Арк на костре».

2006. Бенджамин Бриттен. «Военный реквием».

2006. Георгий Дмитриев. «Апостол правды» (запись).

2006. Владимир Мартынов. Апокалипсис (запись фрагментов).

2006. Игорь Стравинский. «Персефона».

2007. Эдуард Артемьев. Хоровые сцены из рок-оперы «Преступление и наказание» (запись).

⁴ В конце части «*Confutatis*» реальное время превращается в вечное, видимый мир исчезает, словно Виргилий ведет нас за собой плавно кругами все ниже и ниже. Далеко не всем исполнителям удастся точно прочесть такие очевидные намерения Моцарта, возможно, им не хватает духу заглянуть в бездну... Попов отважился. На концерте возникла полная иллюзия, что свет начинает понемногу меркнуть, звуки приглушаются. Небольшое, но равномерное *diminuendo* производило почти гипнотический эффект. Наступило небытие. «*Lacrimosa*» в исполнении В.С. Попова звучит непривычно мужественно. Не жалоба, не слезы и даже не скорбь, это скорее предстояние сильного человека перед лицом смерти и надежда на спасение. Подобно Орфею, Моцарт выводит нас из царства теней. В интерпретации Попова это восхождение прозвучало столь мужественно, что можно было поверить — у нас самих хватило сил вернуться к жизни. Нет, человек не червь, не прах, он божье творение, ему дарована воля — так прочел текст В.А. Моцарта Виктор Попов.

⁵ Вот некоторые имена: главный дирижер хора АХИ А. Петров, руководитель Большого детского хора им. В.С. Попова А. Кисляков, профессор Московской Консерватории А. Рудневский, руководитель ГАМОХ им. А. Коженикова Н. Азаров, профессор Московской консерватории, дирижер Большого театра и ансамбля «Студия новой музыки» И. Дронов, проректор АХИ А. Ампар, дирижер оркестра Большого театра М. Грановский, руководитель детского хора «Щедрик» П. Брохин (Германия), хормейстер Большого театра А. Критский, директор хора «Мастера хорового пения» В. Агафонников, доценты АХИ А. Цымбалов, Д. Храмов, А. Гавдуш, хормейстеры Большого детского хора А. Марцинкевич и Г. Журавлев, руководитель ансамбля «*Questa musica*» Ф. Чижевский, дирижер Государственного симфонического оркестра «Новая Россия» Д. Власенко, композиторы Ф. Степанов, В. Николаев, Д. Дианов, дирижер Академического Большого хора «Мастера хорового пения» Д. Кузнецов, преподаватель кафедры музыкально-театрального искусства, дирижер оперного класса АХИ И. Вашерук.

⁶ Конкурс молодых оперных певцов *Operalia* четырежды был покорен выпускниками Академии: в 2004 г. IV премию получил Д. Корчак, в 2005 г. I премия досталась В. Ладюку, в 2007 г. лауреатом I премии стала Е. Лехина, в 2014 г. III премию получил А. Немзер. Сейчас А. Башков, А. Бибичева, Г. Васильев, Н. Диденко, О. Диденко, А. Егоров, П. Колгатин, Е. Королева, Д. Корчак, А. Крайникова, В. Ладюк, Е. Лехина, Е. Митрохина, А. Морозов, А. Немзер, С. Создательева, Е. Ставинский, А. Татаринцев, Г. Фараджев, Т. Федотова, В. Шевцова, А. Якимов — это певцы с уже состоявшейся международной оперной вокальной карьерой.

Список источников

1. Русская духовная музыка в документах и материалах. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. Москва, 1998. Т. 1. 680 с.
2. Куликов Б.И. Слово о Свешникове // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С.С. Калинин. Москва, 1998. 328 с.
3. Васильев Г.Н. Александр Васильевич Никольский. Основные вехи жизненного и творческого пути // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий. Москва, 2006. 405 с.
4. Старчеус М.С. Личность музыканта. Москва, 2012. 846 с.
5. Особняк на Большой Грузинской. Воспоминания, заметки, беседы (к 50-летию Московского государственного хорового училища им. А.В. Свешникова). Москва, 1994. 280 с.
6. Хроника концертов Московского хорового училища и Академии хорового искусства / сост. Н.Б. Сербул // Виктор Попов в хоровом искусстве. Москва, 2009. 524 с.
7. Петров А.Е. Реквием от Виктора Попова напоминал «Страшный суд» // Вечерняя Москва. 15.02.2001. С. 6.

N.B. SERBUL

e-mail: natserb@mail.ru

Festivalnaya st., 2, Moscow, 125565, Russia

THE EXPANDING UNIVERSE OF VICTOR POPOV

The article is dedicated to the outstanding Russian musical figure, choirmaster and teacher Victor S. Popov. There are described some essential aspects of his artistic world, performing style, conception of vocal and choral education. Artistic activities of the different choirs led by him are presented in the article. The author also brings up the issue of specifics of vocal and choral education as a mode of the ancient sacral traditions' development.

Key words: Viktor Popov, Academy of Choral Art, vocal and choral performance and education.

Citation: Serbul N.B. The Expanding Universe of Victor Popov, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 78–87.

About author

Natalia Borisovna Serbul,

V.S. Popov Academy of Choral Art
Department of History and Theory of Music,
Professor, Associate Professor,
Honored Art Worker of the Russian Federation

References

1. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. Sinodal'nyi khor i uchilishche tserkovnogo peniya. Vospominaniya. Dnevnik. Pis'ma.* Moscow, 1998, vol. 1, 680 p.
 2. Kulikov B.I. Slovo o Sveshnikove, *Pamyati Aleksandra Vasil'evicha Sveshnikova. Stat'i. Vospominaniya.* Moscow, 1998, 328 p.
 3. Vasil'ev G.N. Aleksandr Vasil'evich Nikol'skii. Osnovnye vekhi zhiznennogo i tvorcheskogo puti, *Akademiya khorovogo iskusstva: ot uchilishcha k vuzu. Muzykal'nye traditsii na rubezhe tysyacheletii.* Moscow, 2006, 405 p.
 4. Starcheus M.S. *Lichnost' muzykanta.* Moscow, 2012, 846 p.
 5. *Osobnyak na Bol'shoi Gruzinskoi. Vospominaniya, zametki, besedy (k 50-letiyu Moskovskogo gosudarstvennogo khorovogo uchilishcha im. A.V. Sveshnikova).* Moscow, 1994, 280 p.
 6. Serbul N.B. Khronika kontsertov Moskovskogo khorovogo uchilishcha i Akademii khorovogo iskusstva, *Viktor Popov v khorovom iskusstve.* Moscow, 2009, 524 p.
 7. Petrov A.E. Requiem ot Viktora Popova napominal „Strashnyi sud”, *Vechernyaya Moskva*, 15.02.2001, p. 6.
-
-

А.С. ПЛЕХАНОВА

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГРАФИНИ П.С. УВАРОВОЙ

Благотворение только тогда благотворение, когда оно жертва.

Л.Н. Толстой

Анастасия Сергеевна Плеханова,

Владимирский государственный университет
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,
кафедра «История, археология и краеведение»
Гуманитарного института, соискатель
e-mail: vorobyovaas@gmail.com
Горького ул., д. 87, Владимир, 600000, Россия

Автор рассматривает феномен благотворительности с точки зрения этической позиции Л.Н. Толстого на примере общественной и культурной деятельности графини П.С. Уваровой. В статье показано особое отношение графини к благотворительной деятельности, направленной на сохранение русских культурных ценностей, развитие образования, науки и искусства. В качестве доказательной базы в статье используются материалы Государственного архива Владимирской области.

Ключевые слова: благотворительность, этика, образование, попечительство, музейное дело.

Для цитирования: Плеханова А.С. Благотворительная деятельность графини П.С. Уваровой // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 88–92.

Одним из самых сложных и внутренне противоречивых феноменов отечественной культуры является благотворительность. До сих пор общественность неоднозначно оценивает эту форму негосударственной поддержки социально-культурной сферы. Во многом это связано с аспектом морально-этических основ благотворительной деятельности.

Сущность этого явления с этической точки зрения пытался осмыслить русский писатель и философ Лев Николаевич Толстой (1828–1910). По его мнению, благотворительность как временная под-

держка, раздача «благ» не может существенно изменить жизнь людей. Л.Н. Толстой пришел к выводу, что для устранения общественного неравенства необходимо «делать добро, избегая формальностей, вступая в настоящие человеческие отношения, которые предполагают взятие на себя ответственности за жизнь другого человека» [1]. Благотворительность, по убеждению мыслителя, должна укреплять не только нравственные основы общества, но и приобщать человека к труду.

В записках для ежедневного чтения и размышлений от 27 февраля 1908 г. Л.Н. Толстой отмечает: «Благотворение только тогда благотворение, когда оно жертва» [2]. Приведенная авторская позиция в полной мере применима к общественной и культурной деятельности графини Прасковьи Сергеевны Уваровой (1840–1924), так как отражает ее особое отношение к жизни, верность моральным принципам, способность старательно и усердно «хлопотать с душой» (по В.И. Далю) за сохранение культурных ценностей, развитие образования, оказание помощи нуждающимся людям.

Графиня являлась олицетворением таких качеств русского национального характера, как самодисциплина и упорный труд, благодаря которым она достигла успехов в научной и общественной деятельности. Родившись в семье, принадлежавшей к роду князей Щербатовых, Прасковья Сергеевна получила домашнее образование, с детства усвоила «твердые жизненные правила и весьма консервативный образ мысли» [3, с. 97]. Л.Н. Толстой не скрывал своего увлечения молодой княжной П.С. Щербатовой, с удовольствием танцевал с ней на светских балах и беседовал о своих героях, «о суете мирской, о призвании человека» [3, с. 97]. Как известно, Прасковья Щербатова стала прообразом княжны Кити Щербацкой в его романе «Анна Каренина». В романе она предстает как в образе юной девушки, так и в качестве жены, хозяйки и молодой матери. И действительно

но, в браке с А.С. Уваровым (известным археологом и основателем Русского и Московского археологических обществ, Исторического музея в Москве и археологических съездов) она полностью вошла в роль жены, блестяще управляющей помещьем и занимающейся воспитанием детей.

Графиня П.С. Уварова относилась к поколению тех людей, деятельность которых составляла основу «общественного подъема», определившего бурное развитие России во второй половине XIX — начале XX века. Именно в это время не только происходило формирование научной среды, которая проявляла особый интерес к истории, просветительству и искусствам, но появились так называемые «ученые средства» [4, с. 11]: на развитие научных и образовательных учреждений стали привлекаться солидные капиталы меценатов и благотворителей, как правило, владельцев промышленных предприятий и земельных угодий. Они щедро субсидировали строительство музеев, земских школ, больниц, детских приютов. Всех их объединяла страстная приверженность делу просвещения народа и культурного созидания. Не имея каких-либо особых дарований в определенных областях художественного творчества, но обладая высоким эстетическим чувством и ощущая нравственную потребность способствовать прогрессу просвещения и культуры, они стремились обогатить жизнь людей созданием художественных собраний, изданием книг, выступали инициаторами и организаторами крупных начинаний в области культуры и просвещения. По словам П.С. Уваровой, пореформенный период открывал «всякому здравому человеку возможность поработать на пользу родины» [4, с. 7].

Графиня до самопожертвования была предана российской науке и с увлечением занималась общественной деятельностью, участвуя в работе земства, открывая школы, приюты, больницы, которые постоянно инспектировала. П.С. Уварова руководила Можайским благотворительным обществом и являлась почетным членом различных благотворительных мероприятий. Перед Русско-турецкой войной (1877–1878) она работала в Славянском благотворительном комитете, оказывавшем помощь сербам и болгарам, во время войны участвовала в организации лазаретов для раненых [3, с. 98].

Значительную часть своего времени она тратила на развитие школьного дела: занималась обустрой-

ством школ, подготовкой учителей, разработкой учебных программ, руководила шестью сельскими школами (можайской, порецкой, мышкинской, гаретовской, вешкинской и борисовской). Предметом ее особой гордости была школа-интернат для сирот и детей бедняков в Поречье, где воспитанники не только получали начальное образование, но и обучались «полезным ремеслам» в специально устроенных мастерских. Впоследствии заведение было преобразовано в «женскую четырехклассную школу с программой прогимназии и интернатом для сирот и бедных» [4, с. 16]. П.С. Уваровой удалось добиться получения школой статуса «министерской прогимназии», что существенно увеличило заработную плату преподавателей и расширило возможности выпускниц при устройстве на работу. Графиня настояла на том, чтобы министерские чиновники не вмешивались в «дела интерната и вообще в воспитательную часть заведения». Она лично объезжала села, убеждая крестьян отдавать учиться детей, в том числе и девочек,



П.С. Уварова.
Портрет Н.Е. Рачкова, конец XIX в.,
масло [4]

в школы, а не к сельским дьячкам. Прасковья Сергеевна разыскивала в учебных заведениях Москвы и Можайска способных учителей и воспитателей, нередко сама вела занятия в своих школах и, согласно воспоминаниям свидетелей этих событий, срывала голос, обучая грамоте по «звуковому методу», основанному на умении соотносить буквы со звуками родной речи.

С просьбами о попечительстве к П.С. Уваровой обращались и из соседних губерний. Так, например, в семейном Уваровском архиве сохранилось письмо из Тамбовской губернии (Тамбов, 12 марта 1902 г.), где один из членов правления Общества попечительства о детях, З. Орехова, обратилась к графине за материальной поддержкой: «Во время первого учредительного собрания (9-го марта) возник, разумеется, вопрос о средствах и было решено обратиться за помощью ко всем известным жертвователям Тамбова и Москвы. Зная Вашу отзывчивость, Графиня, на всякое благое начинание, зная, что Вы любите детей и сами посвящаете весьма значительную часть своего времени заботам о бедных, обездоленных детях, я предложила обратиться к Вам. Я уверена, Графиня, что Вы не откажетесь прийти на помощь молодому Обществу...» [5, л. 19].

Необходимо отметить, что на благотворительные нужды графиня жертвовала денежные средств-

ва из личного капитала. Из протокола заседания Товарищества помощи бедным (Владимирская губерния) датированного 2 февраля 1902 г. мы узнаем о том, что в начале была отслужена панихида «по двум Императорам Александру II и Александру III, в царствование которых открыто и действовало Товарищество в течении 17 апр.; — по учредителю товарищества покойному Графу А.С. Уварову и по умершим членам Совета, Правления и прочим членам Товарищества. После панихиды священник М.Д. Приклонский сказал речь о пользе Товарищества для местных жителей, потом отслужен был благодарственный молебен. После молебна А.Ф. Страшной рассказал вкратце историю 25-летия Товарищества, при коей выделил заботы и участие покойного Графа А.С. Уварова в том Товариществе. Ввиду всего этого Собрание постановило принести искреннюю благодарность супруге покойного Графа Прасковье Сергеевне Уваровой, как за участие самой, так и за покойного мужа в делах Товарищества. <...> Годовое собрание открылось чтением годового отчета и последнего протокола Товарищества Совета в котором по предложению Председателя Совета в ознаменование 25-летия Товарищества предлагается Общему Собранию учредить при Товариществе особый капитал для помощи членам, пострадавшим от разных несчастных случаев. Главный управляющий капиталом Графи-

*Дорожить родными памятниками,
ценить всякий остаток старины,
всякое здание, воздвигнутое нашими
предками, сохранить и защитить
их от всякого разрушения.*

ни Уваровой <...> прочел при этом письмо Графини Прасковьи Сергеевны Уваровой, в котором она пожертвовала Товариществу к 25-летию юбилею, прислала портрет покойного Графа А.С. Уварова и 500 рублей в основание нового капитала» [6, л. 1]. Результатом собрания стало создание Уваровского капитала с целью помощи бедным членам Общества «на случай какого-нибудь постигшего их несчастья». В дальнейшем денежный фонд должен был пополняться «добровольными пожертвованиями как членами Товарищества так и посторонними лицами» [5, л. 1], а также отчислениями из чистой годовой прибыли Товарищества. Следует отметить, что в ведении этого Товарищества находились города и села Владимирской губернии, в частности, г. Муром, села Чабаетово, Борисово, слободы Якиманская и Дмитриевская, деревни Натальино, Рожное [6, л. 1] и другие, что также требовало определенных вложений.

С 1867 г. П.С. Уварова возглавляла Благотворительное общество Можайска, основанное после избрания А.С. Уварова предводителем дворянства Можайского уезда в 1865 году. В Государственном архиве Владимирской области (ГАВО) хранятся материалы из семейного усадебного архива Уваровых, где из дела «Переписка по утверждению проекта устава общества вспоможествования учащих женщин и об участии П.С. Уваровой в деятельности этого и других благотворительных обществ» мы узнаем об основных направлениях деятельности общества, председателем которого с момента его образования 12 октября 1867 г. являлась графиня. Это благотворительное учреждение основывалось с целью «вспоможества местному населению в самом широком смысле этого слова». На первый план П.С. Уварова выводила несколько задач: «призрение сирот, обучение грамотности крестьянских малолетников, доставление работ бедным труженицам, развитие грамотности в народе и другие благотворительные цели» [5, л. 24].

Занимаясь благотворительностью, графиня использовала все свои возможности: происхождение, богатство, связи. Она неоднократно привлекала к работе «провинциального общества многих из среды Московской знати», изыскивая средства на содержание открытых им заведений [5, л. 24]. Также благодаря деятельности графини Можайское благотворительное общество и опекаемые им заведения состояли под покровительством Императрицы Марии Федоровны. «Таким образом графиня Уварова поднимала престиж общественных деятелей, земских учреждений, демонстрируя, как много

можно добиться на этом поприще» [4, с. 16]. Для Можайского земства и Благотворительного общества она стала такой же «послужилицей», как и для Московского археологического общества.

Графиня всегда была уважаемым гостем и членом различных мероприятий, посвященных общественной деятельности. В архиве Уваровых сохранилось письмо-приглашение от 14 декабря 1895 г. на празднование 25-летия Председательницы Московского общества воспитательниц и учительниц Е.И. Мамонтовой [5, л. 1]. П.С. Уварова являлась почетным членом Елисаветинского благотворительного общества в Москве и Московской губернии. В октябре 1902 г. графиня получила копию рескрипта (от 12 июня 1902 г.) от попечительницы великой княгини Елизаветы Федоровны, «во исполнение воли Государыни Императрицы Марии Федоровны», где выражалось «Высочайшее одобрение» работы в сфере благотворения и похвала достигну-

тым результатам в ней. В письме было высказано «искреннее желание — сохранить в составе Общества лицо одним из первых отозвавшееся на нужды», и содержалась просьба «не отказывать в возобновлении взносов... по званию Действительного Члена общества...» [5, л. 13]. Помимо активной деятельности, связанной с участием в работе Елисаветинского благотворительного общества, графиня являлась почетным членом Императорской академии наук и была избрана профессором в Дерптском, Харьковском, Казанском, Московском университетах и Петербургском археологическом институте. П.С. Уварова — первая русская женщина, получившая звание почетного академика.

После смерти мужа Прасковья Сергеевна продолжала четко следовать одному из важнейших его заветов: «научить дорожить родными памятниками, ценить всякий остаток старины, всякое здание, воздвигнутое нашими предками, сохранить и защитить их от всякого разрушения» [7, с. 152]. Поэтому она особенно заботилась о развитии музейного дела в России, поддерживая всех, кто занимался коллекционированием древностей, сохранением памятников русской культуры и искусства. Графиня пыталась не допустить вывоза древностей за пределы Родины. В письме министру внутренних дел А.Н. Хвостову от 1916 г. она говорит «о необходимости запретить вывоз древностей из России» [8, с. 64]. П.С. Уварова требовала принятия соответствующего закона, однако, он так и не был принят из-за сложной политической обстановки начала XX в., которая не позволяла российскому правительству уделять должное внимание вопросам охраны национального достояния. Кроме того, графиня возглавляла Комиссию общества по сохранению древних памятников, ездила с инспекциями по городам для исследования текущей ситуации с целью составления специальной схемы, по которой осуществлялась бы опись существующих древних памятников русской культуры [8, с. 63].

Графиня П.С. Уварова вела обширную переписку с деятелями культуры и искусства, которая по сей день хранится в Историческом музее г. Москвы. Среди тех, кто обращался к графине за советом и помощью, кто вел с ней научный диалог, были художники В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, Н.С. Остроухов, историк В.О. Ключевский, археолог В.Н. Сизов, искусствоведы И.В. Цветаев и Ф.И. Шмит и многие другие.

Так, Прасковья Сергеевна Уварова, как один из учредителей Комитета по устройству Музея изящных искусств в Москве (сейчас Музей изобразитель-

ных искусств им. А.С. Пушкина), вела длительную переписку с его создателем Иваном Владимировичем Цветаевым. Письма позволяют восстановить все этапы создания Музея: первоначальный замысел, историю формирования коллекций. В 1914 г. П.С. Уварова написала статью «И.В. Цветаев — творец Музея изящных искусств». Именно она помогала И.В. Цветаеву своими знаниями и советами, указаниями и рекомендациями в вопросе об устройстве художественного Музея, подключала свои обширные связи, благодаря которым перед ним открылись не только двери великосветских салонов, но и «приемные особ царской фамилии» [9, с. 105].

Благотворительная деятельность П.С. Уваровой была лишена формализма и носила регулярный характер. Особое внимание графиня уделяла проблеме сохранения русских культурных ценностей, развитию музейного дела в России. П.С. Уварова с увлечением занималась общественной деятельностью: участвовала в работе земства, устраивала школы, приюты, больницы, руководила Можайским благотворительным обществом и являлась почетным членом различных благотворительных мероприятий.

Список источников

1. Лукацкий М.А. Благотворительность: за и против. Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой о нравственных основаниях феномена филантропии [Электронный ресурс]. URL: http://www.jeducation.ru/5_2005/100.html (дата обращения: 19.10.2015).
2. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. Москва : Государственное Издательство Художественной Литературы, 1957. Т. 41. 608 с.
3. Бокова В.М. Долгий век «княжны Кити» // У книжной полки. 2006. № 1. С. 97–99.
4. Уварова П.С. Давно прошедшие счастливые дни / П.С. Уварова. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2005. 368 с.
5. Государственный архив Владимирской области (ГАВО). Ф. 631. Оп. 01. Д. 105. Л. 1, 13, 19, 24.
6. Государственный архив Владимирской области (ГАВО). Ф. 631. Оп. 01. Д. 101. Л. 1.
7. Уварова П.С. // Памятники Отечества: илл. альманах Всероссийского о-ва. охраны памятников истории и культуры. 1993. № 29 (1–2). Меценаты и коллекционеры.
8. Ганичева М. Прасковья Уварова (1840–1924): очерк // Новая книга России. 2008. № 5. С. 59–64.
9. Письма к другу: [Письма И.В. Цветаева к графине П.С. Уваровой] / сост. Н. Стрижова // Родина. 1997. № 8. С. 105–106.

A.S. PLEKHANOVA

e-mail: vorobyovaas@gmail.com
Gorky st., 87, Vladimir, 600000, Russia

CHARITY ACTIVITIES OF COUNTESS P.S. UVAROVA

The author examines the phenomenon of charity from the perspective of L.N. Tolstoy's ethical position by the example of social and cultural activities of Countess P.S. Uvarova. The article shows the special attitude of the Countess to the charity activities aimed at preservation of the Russian cultural values and development of the education, science and arts. Materials from the State Archive of Vladimir Region are used in the article as an evidential basis.

Key words: charity, ethics, education, patronage, museology.

Citation: Plekhanova A.S. Charity Activities of Countess P.S. Uvarova, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 88–92.

About author

Anastasia Sergeevna Plekhanova,

Vladimir State University,
Applicant of the Department of History, Archaeology
and Regional Studies of the Humanities Institute

References

1. Lukatskii M.A. *Blagotvoritel'nost': za i protiv. F.M. Dostoevskii i L.N. Tolstoi o npravstvennykh osnovaniyakh fenomena filantropii*. Available at: http://www.jeducation.ru/5_2005/100.html (accessed 19.10.2015).
2. Tolstoi L.N. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works in 90 vol.]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury, 1957, vol. 41, 608 p.
3. Bokova V.M. Dolgii vek "knyazhny Kiti", *U knizhnoi polki*, 2006, no. 1, pp. 97–99.
4. Uvarova P.S. *Davno proshedshie schastlivye dni*. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 2005, 368 p.
5. Gosudarstvennyi arkhiv Vladimirskoi oblasti (GAVO) [State Archive of Vladimir Region], coll. 631, aids 01, fol. 105, pp. 1, 13, 19, 24.
6. Gosudarstvennyi arkhiv Vladimirskoi oblasti (GAVO) [State Archive of Vladimir Region], coll. 631, aids 01, fol. 101, p. 1.
7. Uvarova P.S. *Pamyatniki Otechestva*, 1993, no. 29 (1–2).
8. Ganicheva M. Praskov'ya Uvarova (1840–1924), *Novaya kniga Rossii*, 2008, no. 5, pp. 59–64.
9. Strizhova N. (ed.) *Pis'ma k drugu* [Letters to the friend; Letters of I.V. Tsvetaeva to countess P.S. Uvarova], *Rodina*, 1997, no. 8, pp. 105–106.

НОВИНКА



Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки : сборник статей / авт.-сост. Е.А. Воронцова ; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. Москва : Этерна, 2015. 752 с.

Цель проекта — серии из трех сборников «Музеи — библиотеки — архивы в цифровом обеспечении исторической науки» — заключается в описании поставленной проблемы в преломлении основных хранилищ исторических источников, выступающих в ипостаси музейных предметов, изданий, архивных документов. В сборниках рассматриваются: место музеев — библиотек — архивов в информационной инфраструктуре науки; репрезентация их информационного потенциала; их собрания, фонды как информационный ресурс; технологии извлечения информации из источников и то, что ИКТ дают науке и музеям — библиотекам — архивам; коммуникация научного сообщества и сообществ хранителей информации.

Адресован историкам, музеоведам, а также тем, кого интересуют междисциплинарные исследования на стыке исторической науки с гуманитарными и иными науками, науковедением, информатикой.

*Международная
научно-практическая
конференция*

**«РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2016»
12–13 апреля 2016 года**

Цель «Румянцевских чтений — 2016» — привлечь внимание к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, их роли в реализации государственной культурной политики; способствовать поиску путей инновационного развития и расширению сотрудничества между учреждениями культуры, образования и науки.

Организаторы конференции: Российская государственная библиотека, Библиотечная Ассамблея Евразии.

Вопросы для обсуждения:

- Наука о библиотеке и библиотека — науке
- Научно-методическая деятельность библиотек: реалии и перспективы
- Подготовка библиотечных кадров. Ответственность вузов и библиотек
- Сохранность и реставрация библиотечных фондов в XXI веке
- Национальная электронная библиотека в системе библиотек России
- Библиотека в информационном обществе. Среда, формирующая библиотеку, и библиотека, формирующая среду. Новые механизмы трансляции знаний
- Изучение фондов и коллекций библиотек как культурного наследия.

Традиционно будет рассматриваться широкий спектр вопросов по теории и практике книговедения, библиотековедения, библиографоведения, истории рукописной и печатной книги, истории библиотек и формирования их фондов.

Информационная поддержка: журналы «Библиотековедение», «Обсерватория культуры», «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии»; издательство «Пашков дом».

Конференция будет проходить в форме пленарного заседания, заседаний секций и круглых столов. В рамках «Румянцевских чтений» состоятся: международный круглый стол, приуроченный к 25-летию создания СНГ и Году образования в СНГ, «Национальные библиотеки и единое информационное пространство СНГ: вызовы времени и перспективы развития»; круглый стол 12А «Электронная библиотека в контексте библиотечной деятельности: состояние стандартизации» Секции РБА по формированию библиотечных фондов; предсессионное заседание 32-й Секции РБА по библиотечному менеджменту и маркетингу «Эффективное управление библиотекой: проблемы и решения»; круглый стол «Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки».

К участию приглашаются специалисты библиотек, архивов, музеев, вузов, научно-исследовательских институтов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

Предполагается издать сборник материалов «Румянцевские чтения — 2016».

Контакты: ivanovaea@rsl.ru, ☎ +7 (495) 695-77-83

Подробнее — на сайте конференции: <http://rumchten.rsl.ru/>

УДК 316.77
ББК 71.05

А.Я. ФЛИЕР

СИМВОЛ В КУЛЬТУРЕ: ГЕНЕЗИС — ФУНКЦИИ — ЗНАЧИМОСТЬ*

Андрей Яковлевич Флиер,

Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева,
главный научный сотрудник,
доктор философских наук, профессор
e-mail: andrey.flier@yandex.ru
Космонавтов ул., д. 2, Москва, 129366, Россия

В статье рассматривается совокупность социальных функций символа в культуре, роли символического производства в социальной коммуникации, построение общих понятий в языке как символов. Сопоставлена роль религии и искусства с ролью языка и социального поведения как источников символического производства.

Ключевые слова: символ и знак, культура, социальные функции, коммуникация, образные системы в культуре, религия и искусство, язык и поведение как символопорождающие системы.

Для цитирования: Флиер А.Я. Символ в культуре: генезис — функции — значимость // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 94—99.

Культура — особая поведенческо-коммуникативная программа, обеспечивающая групповой (коллективный) характер человеческой жизнедеятельности. Исполнителем установок культуры является отдельный чело-

век, но именно благодаря культуре, он живет в тесном взаимодействии с другими людьми. Академик В.С. Степин определяет культуру как «надбиологическую программу» [1], т. е. не обусловленную биологическим происхождением человека. Мы полагаем, что культура абсолютно биологична по своему генезису и является результатом развития программы животной социальности, обеспечивающей такой же групповой характер жизнедеятельности большинства видов высших и многих низших животных. Однако в ходе своего развития культура приобрела множество социальных черт, обусловленных спецификой чисто человеческих взаимодействий, и к настоящему времени является в основном искусственно сконструированной информационной средой существования людей.

Культурную программу групповой жизнедеятельности можно условно разделить на несколько подпрограмм, среди которых наибольшей значимостью обладают две — поведенческая и коммуникативная.

Поведенческая подпрограмма регулирует практическое поведение человека по отношению к другим людям, способствуя его конструктивности и неконфликтности. В основе ее лежит система бытовых (прежде всего семейных и соседских) *обыча-*

* Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант № 15-03-00031 «Культурное регулирование социальной динамики»).

ее, в значительной степени являющихся результатом развития инстинктов животной социальности и повторяющих многие ее принципы. Необходимо отметить, что в истории предпринимались неоднократные попытки преодоления системы обычаев (т. е. воспроизводства традиций) и замены ее более эффективными системами регуляции социальных взаимодействий, основанными на целеустановках рационального разума. Наиболее известны среди таких альтернатив, во-первых, политическая власть (как в практическом, так и в законодательном воплощении), заменяющая традиционные обычаи насильственной регуляцией социальных отношений, соответствующей интересам носителей власти; во-вторых, религия, серьезно корректирующая обычаи идеальными умозрительными установками сознания и требующая поведения, соответствующего этим установкам; в-третьих, социальная свобода, также апеллирующая к большей рациональности поведения, определяемой разумом и свободной волей самого социального актора.

Эти альтернативы как раз и относятся к надбиологическим чертам культуры, обретенным в ходе истории. Но обычаи основываются на историческом социальном опыте коллективных взаимодействий и складываются стихийно, поэтому преодоление их носит частичный и более или менее условный характер. Они очень пластичны и в семейно-соседских отношениях в какой-то форме сохраняются всегда. А вот в публичной жизни людей обычаи уже не играют большой роли — современная поведенческая культура горожан в основном определяется политико-религиозно-демократическими ценностями, сложившимися в ходе человеческой истории.

Другая культурная подпрограмма — это система социальной коммуникации, в основе которой лежит способность человека к производству, восприятию и дешифровке *символов* и обмену *информацией в символизированном виде*. Символическое производство здесь понимается широко и включает в себя:

- ◆ порождение и использование слов разговорного языка (условных обозначений понятий, явлений, событий);
- ◆ письменные формы фиксации информации, алфавиты, иероглифические системы, грамматики;
- ◆ тексты любого вида;
- ◆ топонимику (названия мест, местностей, географических объектов) ;
- ◆ образные символы религии и искусства (в любых формах, от вербальной до архитектурной);
- ◆ праздничные, торжественные и иные ритуалы и обряды;
- ◆ военно-политический церемониал, геральдику, знаки различия;
- ◆ разнообразные изобразительные и звуковые сигналы;

- ◆ символическое (в той или иной мере театрализованное) поведение, этикет, вежливость;
- ◆ символическую жестикуляцию, мимику, позы;
- ◆ ритуальные телодвижения и танцы;
- ◆ символику одежды, прически, макияжа, украшений, оружия, предметов бытового обихода;
- ◆ символическое оформление пространства, фасадов и интерьеров построек, пространств между сооружениями и т. п.

Символическое производство в коммуникативной функции тоже является продуктом развития определенных способностей животных, активно обменивающихся информацией в пределах своих видовых возможностей. Исследования последних десятилетий показывают, что объемы информационных обменов между животными значительно больше, чем мы обычно представляем (см., например, [2]). Просто фиксация таких информационных обменов нередко требует специальной аппаратуры. Однако с коммуникативными возможностями человеческой культуры это не сопоставимо, в первую очередь, по масштабу символизации понятий.

Основная социальная функция символического производства и всей символической деятельности в наибольшей степени связана именно с коммуникацией, обменом информацией между людьми (как между современниками, так и трансляцией социального опыта следующим поколениям) и передачей информации в отчужденном от источника и компактно «свернутом» виде [3]. Другая функция культурной символики, столь же важная, — обучение людей «правильному» социальному поведению и постоянное психологическое стимулирование его (подробнее о социальных функциях культуры на стадии их зарождения см.: [4, 5]).

Таким образом, поведенческая и коммуникативная подпрограммы культуры тесно связаны и в разных ситуациях дополняют и обеспечивают друг друга.

Рассмотрим более детально феномен культурного символа. Символ представляет собой более или менее условное изображение (вербальное, визуальное, звуковое или какое-либо иное) некоего объекта или понятия. Символ, в первую очередь, *знак*, соответствующий всем параметрам знака, как его трактуют семиотики (см., например, [6]). Но не всякий знак — символ. На наш взгляд, различие между символом и знаком заключается и выражается в их контекстуальной зависимости/независимости. Знак, как правило, обозначает одно и то же, независимо от контекста употребления. Например, табурет (как понятие) будет означать конструкцию для сидения как во дворце, так и в избе или посреди чистого поля. А, например, монархический трон символизирует «царское место» только в контексте дворца, а посреди заводского цеха он уже такого смысла символизировать не будет. Символ всегда связан с контекстом его употребления.

Ч. Пирс делил феномен знака на знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы [7], Ю.М. Лотман — на иконические и условные знаки [8]. Пожалуй, в отношении символа как знака можно согласиться с Лотманом. Среди символов ясно выделяются иконические (иллюстративные) знаки, изображающие упрощенный вариант или узнаваемый фрагмент нужного понятия, что легко понимается даже не знакомым с этой символической системой

Рассмотрение исторической динамики социальной символики может быть соотнесено с исследованием представлений о социальном благе и зле в разные эпохи.

человеком (например, почти все знаки дорожного движения). Совсем иными являются условные знаки, для понимания которых необходимо знать символическую систему и что именно означает конкретный символ (например, значение символов букв в алфавите).

Еще одна важная особенность символа заключается в том, что символизации обычно подвергаются наиболее значимые, наиболее распространенные, часто встречающиеся феномены. При этом сам объект как физическое явление может быть единичным, но часто используемым в лексике и символизирующим какое-то важное понятие, т. е. речь идет именно о распространенности понятия в коммуникации. Например, Версаль как символ монархической роскоши.

Символы употребляются во многих социальных сферах, в числе важнейших можно назвать:

- ◆ сакральные образы;
- ◆ художественные образы (вербальные, изобразительные, звуковые и т. п.);
- ◆ образы власти;
- ◆ образы социальной престижности;
- ◆ образы национального достоинства и идентичности;
- ◆ образы гендерной привлекательности и пр.

Множественность и многообразие окружающего мира, особенно социальной реальности, созданной руками человека, как правило, уже не позволяют людям в общении говорить о каких-либо феноменах в единичном их понимании. Необходимо их объединять в типологические группы по каким-то основаниям и в интеллектуально-коммуникативном процессе оперировать уже такими группами. Это называется построением понятий. Чтобы не говорить о каждом дереве в отдельности, человек создал понятие «дерево», обобщенно обозначающее все ра-

стения подобного типа. Понятие «дерево» представляет собой символическое обозначение всего множества деревьев. Общие понятия в языке — это именно символы, оперирование которыми существенно упрощает непосредственное понимание и всю социальную коммуникацию.

В социальной коммуникации большую роль играет совпадение взглядов и оценок разными людьми каких-то явлений, событий, ситуаций. Когда взгляды людей по всем вопросам расходятся, им просто не о чем говорить. Совпадение взглядов и, шире, нахождение общих ценностных подходов является важнейшей составляющей любой социальной коммуникации, т. е. диалога (об этом подробнее см. [9]). А искомое совпадение взглядов напрямую связано с оперированием символами, равно понятными всем участникам диалога. Наличие общих символов представляется важнейшим фактором, обеспечивающим саму возможность конструктивной коммуникации.

Очень важную роль в процессах социальной регуляции играет символика социальной престижности. Обычно она сосредоточена в предметах одежды, знаках различия, статуса (коронах, митрах, рыцарских поясах), носимых наградах, каких-то символических атрибутах в руках, оружии и т. п. Заметным проявлением символики престижности является мода. Огромную роль играют разного рода проявления уважения к чужому статусу. Фактически этому посвящен весь этикет, дворцовый церемониал, вежливость, гостеприимство. Акцией защиты своего статуса (личной чести) являлась дуэль, участники которой жертвовали жизнью ради статусной символики. Значение, которое все эти феномены имеют в культуре, демонстрирует, что на протяжении всей истории имела место постоянная конкуренция социальных статусов, она являлась чрезвычайно важным инструментом регуляции социальных отношений. Символика социальной престижности всегда была одной из наиболее значимых символических подсистем социальной жизни общества.

Чрезвычайно важны символические образы в процессе самоидентификации человека. Следует оговориться, что под самоидентификацией мы имеем в виду не только определение человеком своей этнической (национальной) принадлежности, но в такой же мере понимание им своей социально-сословной (классовой), политико-идеологической (партийной) и религиозной (конфессиональной) принадлежности. Поскольку профессионально разобраться в объективных основаниях подобной самоидентификации могут только специалисты, рядовой человек совершает свое самоопределение, ориентируясь главным



БИБЛИОТЕКА И НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Всероссийский библиотечный конгресс:
XXI Ежегодная Конференция
Российской библиотечной ассоциации

при поддержке Министерства культуры Российской Федерации
и Правительства Калининградской области

14—20 мая 2016 года
Калининград

Штаб-квартира РБА

Факс: + 7 (812) 310-01-95

Тел: + 7 (812) 718 85 36

Email: office@rba.ru

<http://www.rba.ru/conference/2016/>

Вопросы для обсуждения:

- «Основы государственной культурной политики» в практике работы российских библиотек;
- новый этап развития Национальной электронной библиотеки;
- роль библиотеки в общественной миссии культуры;
- общественно-государственное партнерство в культурной политике;
- библиотеки в инфраструктуре чтения и др.

Во время Конгресса будет работать
XVII Выставка издательской продукции,
новых информационных технологий,
товаров и услуг (для библиотек)





Это издание
может стать открытием
для художника,
искусствооведа,
библиофила, книголюб

Издательство «Пашков дом»
предлагает
одно из самых интересных
изданий по искусству книги

Д.В. Фомин
**Искусство книги
в контексте
культуры 1920-х годов**

Восемьсот страниц увеличенного
формата, 1500 иллюстраций

Справки и приобретение:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
ФГБУ «Российская государственная
библиотека»
Издательство «Пашков дом»
E-mail: pashkov_dom@rsl.ru
Тел.: +7 (495) 695-59-53



образом, на знакомые ему символические образы, знаковые фигуры истории и современности. Можно назвать индивидуальную самоидентификацию человека, скорее, его самоопределением в знакомых символах, нежели в реалиях своего местоположения в социальной конфигурации бытия.

Ключевой проблемой понимания функций символа в культуре является представление об источниках символического производства, «фабриках» символической продукции в истории человечества. Традиционное представление о том, что в прошлом главными «фабриками», производящими культурные символы, выступали религия и искусство, вызывает определенные сомнения. Если судить о культуре минувших веков по произведениям писателей прошлого, вполне адекватно описывавших культурные установки представителей разных сословий, то роль религии и в особенности искусства в формировании культуры необразованного большинства населения представляется совсем небольшой. Конечно, в различные эпохи влияние религии на сферы жизни было неодинаковым. Но, по всей видимости, религиозность людей была очень индивидуальной, ее глубина определялась совокупностью обстоятельств жизни и уровнем образованности конкретного человека. Представление о тотальной глубокой религиозности всего населения даже в эпоху средневековья является литературным мифом позднейших времен.

Что касается литературы и искусства, то они влияли в основном на культуру аристократии. В Европе знакомство с литературой и искусством у большей части населения фактически началось только в XX в., с распространением грамотности, а затем — радио и телевидения, транслировавших музыку, спектакли и т. п., но в особенности — благодаря кино. До этого влияние актуального искусства на массу населения было очень фрагментированным (в основном через церковь), а народная художественная культура в основном транслировала традиционные символы, а не производила новые. Еще большая сложность в этом вопросе наблюдалась в странах Востока. Так что источником символического производства, оказывающим серьезное воздействие на культуру масс, литература и искусство стали сравнительно недавно (фактически параллельно со снижением влияния религии, возможно, по-своему компенсируя это снижение).

Поэтому, на наш взгляд, основными «фабриками» символического производства были насыщенный образами словарный запас разговорных языков и более или менее театрализованный характер культурно-обусловленного социального поведе-

ния людей. Именно это является основной сферой производства символов, влияющих на процессы жизнедеятельности и поддерживающих ее коллективный характер, именно здесь символическая насыщенность лексики их общения играли в прошлом и играют поныне особую социально-консолидирующую роль.

До XX в. значительная часть городского и практически вся масса сельского населения Европы была неграмотна, радио, телевидения и Интернета еще не было. Функцию Интернета в основном выполнял приходской священник, возможности которого по трансляции актуальной информации (в проповеди) были минимальны. Поэтому человек прошлого ориентировался в мире главным образом по знакомым ему символам, часть из которых, конечно, давала ему религия, но большинство — формировались стихийно в языке, ритуалах и обычаях непосредственного соседского взаимодействия. Культурно-регулятивная роль подобных символов в прошлом была очень существенной. Современный человек в большей мере опирается на непосредственно событийную информацию, почерпнутую в СМИ.

Рассмотрение исторической динамики в доминантной тематике социальной символики разных эпох может быть соотнесено с исследованием преобладающих представлений о социальном благе и зле в разные эпохи [10]. Следует отметить, что эта тематика в разные периоды истории в основном коррелирует с представлениями о благе и зле, хотя, конечно, о полном тождестве речь не идет. Тем не менее в первобытную эпоху в социаль-

*Символика
постиндустриальной эпохи
сосредоточена на тематике
защиты человеческого
достоинства.*

ной символике преобладала тематика соблюдения соседских обычаев. Это получило наглядное воплощение в ритуалах крестьянских праздников, некоторые элементы которых ведут свое происхождение из времен первобытности, в них делается акцент на гостеприимстве, добром отношении к соседям, всем комплексе архаических обычаев и традиций патриархата и т. п. Для символики аграрной эпохи характерно выражение лояльности к господствующей религии, покорность судьбе, что получило яркое отражение в многочисленных пословицах и поговорках. Индустриальная эпоха в своей социальной символике характерна воспеванием материального достатка, коммерческой

удачливости, предпринимательской хитрости, что отразилось, например, во множестве анекдотов и крылатых выражений, многие из которых в различных вариантах имеют интернациональное распространение, а также в типичных образах героев кинофильмов. Символика постиндустриальной эпохи, если судить по публичным манифестациям, сосредоточена в основном на тематике защиты человеческого достоинства. Разумеется, это только доминантная символика, статистически относительно преобладающая над иной, но вовсе не исключаящая и иных тематизмов.

Остается открытым вопрос о том, насколько можно считать производство символов основной социальной задачей культуры, как полагал Э. Кассирер [11] и в большой мере склонялся к этому Л. Уайт [12]? Ответ на этот вопрос в основном зависит от оценки роли символического производства в обеспечении группового (коллективного) характера жизнедеятельности человека. Мы полагаем, что символическое производство играет чрезвычайно важную обеспечивающую роль в групповой жизнедеятельности людей. Естественно, под символическим производством понимается не только религия и искусство, влияние которых велико, но не абсолютно, а в первую очередь — язык и практика социальных взаимодействий. Именно здесь возникает основная масса символов, обеспечивающих регуляцию социальной жизни людей, обучающих их «правильному» социальному поведению и стимулирующих его. Социальное поведение людей является процедурой исполнения определенных культурных установок, а их порождение связано в основном с символической составляющей культуры.

Нет сомнений, что умозрительные идеальные ценности порождаются в основном религией, литературой и искусством, а также философией и гуманитарной наукой. Но сколь велико их влияние на повседневную культуру рядового человека, на нормы его социальных взаимодействий и коммуникаций? Судя по всему, в культуре функционируют параллельно две ценностно-символические системы: *идеальная*, формирующая галерею умозрительных эталонов социального поведения (в основном религиозных подвижников и культурных героев), и *социально-практическая*, обобщающая опыт реального социального взаимодействия и коммунициро-

вания в коллективной жизнедеятельности людей. Первую порождают в основном религия и искусство, а вторую — язык и практика социальных взаимодействий. А как они соотносятся друг с другом и как влияют друг на друга — вопрос, требующий специальных исследований.

Список источников

1. Степин В.С. Культура // Вопросы философии. 1999. № 8. С. 61.
2. Резникова Ж.И. Интеллект и язык животных и человека. Основы когнитивной этологии. Москва : Академкнига, 2005. 518 с.
3. Пинкер С. Язык как инстинкт. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 456 с.
4. Флиер А.Я. Культура как социально-регулятивная программа: этап становления [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2015. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/culture-as-a-social-regulatory-program-the-stage-of-formation/> (дата обращения: 26.09.2015).
5. Флиер А.Я. Культура как символическая деятельность: этап становления [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2015. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/culture-as-a-symbolic-activity-the-stage-of-formation/> (дата обращения: 26.09.2015).
6. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
7. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. Москва : Логос, 2000. 448 с.
8. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
9. Орлова Э.А. Организация экспертизы социальной эффективности инновационных проектов [Электронный ресурс] // Культура культуры. 2015. № 4. URL: <http://cult-cult.ru/organization-of-expertise-of-social-efficiency-of-innovative-projects/> (дата обращения: 12.10.2015).
10. Флиер А.Я. Добро и зло в культурно-историческом понимании [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2015. № 3. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2015/3/Flier_Good-Evil/ (дата обращения: 26.09.2015).
11. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. 272 с.
12. Уайт Л. Наука о культуре // Л. Уайт. Избранное : Наука о культуре. Москва : РОССПЭН, 2004. С. 3–462.

A.Y. FLIER

A SYMBOL IN CULTURE: THE GENESIS — FUNCTIONS — SIGNIFICANCE

The article analyzes the set of social functions of a symbol in culture, the roles of the symbolic production in social communication, the building of the general concepts of a language as symbols. There are compared the role of religion and art and the role of language and social behavior as sources of the symbolic production.

Key words: tokens and symbols, culture, social functions, communication, image-bearing systems in culture, religion, art, language and behavior as symbol-bearing systems.

Citation: Flier A.Y. A Symbol in Culture: the Genesis — Functions — Significance, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 94–99.

About author

Andrey Yakovlevich Flier,

D.S. Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Senior Researcher, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
e-mail: andrey.flier@yandex.ru

Kosmonavtov st., 2, Moscow, 129366, Russia

Acknowledgements

This article has been written with the support of the Russian Foundation for Humanities (grant № 15-03-00031 “Cultural Regulation of Social Dynamics”).

References

- Stepin V.S. Kul'tura, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1999, no. 8, p. 61.
- Reznikova Zh.I. *Intellekt i yazyk zhivotnykh i cheloveka. Osnovy kognitivnoi etologii*. Moscow, Akademkniga Publ., 2005, 518 p.
- Pinker S. *Yazyk kak instinkt* [The Language Instinct]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2004, 456 p.
- Flier A.Ya. Kul'tura kak sotsial'no-regulyativnaya programma: etap stanovleniya [Culture as a Social Regulatory Program: The Stage of Formation], *Kul'tura kul'tury* [Culture of Culture], 2015, no. 1. Available at: <http://cult-cult.ru/culture-as-a-social-regulatory-program-the-stage-of-formation/> (accessed 26.09.2015).
- Flier A.Ya. Kul'tura kak simvolicheskaya deyatel'nost': etap stanovleniya [Culture as a Symbolic Activity: The Stage of Formation], *Kul'tura kul'tury* [Culture of Culture], 2015, no. 1. Available at: <http://cult-cult.ru/culture-as-a-symbolic-activity-the-stage-of-formation/> (accessed 26.09.2015).
- Saussure F. de. *Kurs obshchei lingvistiki* [Cours de linguistique générale]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2004, 256 p.
- Peirce Pirs Ch.S. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected works in philosophy]. Moscow, Logos Publ., 2000, 448 p.
- Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Tallinn, Eesti Raamat Publ., 1973, 92 p.
- Orlova E.A. Organizatsiya ekspertizy sotsial'noi effektivnosti innovatsionnykh projektov [Organization of Expertise of Social Efficiency of Innovative Projects], *Kul'tura kul'tury* [Culture of Culture], 2015, no. 4. Available at: <http://cult-cult.ru/organization-of-expertise-of-social-efficiency-of-innovative-projects/> (accessed 12.10.2015).
- Flier A.Ya. Dobro i zlo v kul'turno-istoricheskom ponimanii [Good and Evil in Cultural and Historical Understanding], *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2015, no. 3. Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2015/3/Flier_Good-Evil/ (accessed 26.09.2015).
- Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophie der symbolischen Formen]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2002, 272 p.
- White L. *Nauka o kul'ture* [The Science of Culture], *Izbrannoe : Nauka o kul'ture*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, pp. 3–462.

А.Л. ЮРГЕНЕВА

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ТЕЛО КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФОТОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Александра Львовна Юргенева,

Государственный институт искусствознания,
отдел теории искусства, соискатель

e-mail: Ivovushka@yandex.ru

Козицкий пер., д. 5, Москва, 125000, Россия

В статье исследуется взаимосвязь изобретения фотографии и существующих в европейской культуре XIX в. телесных практик. Фотография рассматривается как средство самопознания: различные фотографические жанры способствовали выстраиванию тех или иных отношений зрителя с собственным телом. Сущность фотографии как медиа отражала противоречивые процессы в культуре, где она представляла универсальным инструментом для изучения мира материи и мира духа.

Ключевые слова: фотография, медицина, фотопортрет, культура XIX в., дагеротип, визуальная культура, телесность, этнография, анатомия.

Для цитирования: Юргенева А.Л. Человеческое тело как объект исследования европейской фотографии второй половины XIX века // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 100–111.

Европейскую культуру второй половины XIX века характеризует особое восприятие тела, возникшее в условиях, когда интенсивное расширение научного знания о материальном мире происходило в среде укреплявшего свои позиции среднего класса. В повседневности телесные жесты были сдерживаемы нормами этикета и христианской морали, в то же время общество и институты, утверждающие реализацию «верных» пластических практик, сами были источниками постоянного акцентирования внимания на жизни тела. Медицина раскрывала все новые тайны физиологии, но она же пыталась выработать инстру-

менты подавления биологической составляющей человеческого существа. В этом культурном контексте универсальная способность фотографии фиксировать действительность оказывалась значимой как для частной жизни обывателя, так и на уровне целых областей научного знания. Различные жанры и области ее применения отражали весь спектр форм существования тела: одни укрепляли и поддерживали представления о теле как биологическом футляре души, другие — утверждали значимость индивидуального личностного начала. Можно сказать, что природа фотографии в полной мере воплощала собой маятниковый характер отношения современников к физической реальности в целом, и в особенности к человеческому телу.

XIX век был отмечен пристальным вниманием к видимому миру, а значит, и к физической реальности, что по сути являлось результатом попытки познания более тонких материй. Максимальным раскрытием идеи этих поисков можно считать чудесное обнаружение с помощью фотографии невидимого невооруженным глазом изображения Христа на Туринской плащанице. Впоследствии автор снимков Секундо Пиа писал: «Запертый в своей темной комнате, я испытывал эмоцию необычайной силы, когда видел, как впервые на пластине, которую я оставил в закрепителе, проявляется божественный лик» [1, с. 164]. Это откровение человека, которому открылся облик земного воплощения Бога, полученный с помощью технологии, считавшейся источником абсолютно достоверных изображений. Стремление к постижению скрытого от глаз посредством видимого в определенном смысле согласуется с учением позитивизма, означенного выходом в 1930–1940-е гг. во Франции шести томов «Курса позитивной философии» О. Конта: истина, если она существует, может быть найдена и постигнута человеческим разумом. Эта тенденция вылилась в постоянное допытывание у видимого мира о его правде. Р. Сеннет, анализируя

культуру повседневности того времени, оценивает внимание общества к внешнему облику, манере поведения, жестам, издаваемым звукам как желание «прочитать» личность и определить в ней возможные нарушения, которые представляют опасность для окружающих, т. е. для установленной системы отношений. «Единственный способ как-то защитить себя в условиях подобной культуры — заковать себя в непроницаемую броню» [2, с. 186]. Так и происходило. И хотя «тело является первостепенным ярчайшим симптомом всего того, что пока еще скрыто — как в каждом конкретном индивидууме, так и в “теле” общества» [3, с. 259], весь визуальный ряд, со всем множеством деталей, в который погружен субъект, также мог быть источником сведений о его индивидуальных характеристиках. Внешний вид предметов, окружавших человека, настолько сильно ассоциировался с его телом, что на детали интерьера переносилось представление о нагоде, а это приводило в свою очередь к моде на чехлы для драпировки ножек мебели (см. подробнее: [2, с. 186]) как свидетельства абсолютной моральной устойчивости личности их владельца. Эта бытовая деталь говорит о том, насколько тесно связанными между собой представлялись явления материального мира и, одновременно, насколько неслучайными казались эти связи. Подобное представление находило подтверждение в способности фотографии запечатлевать все попадающие в область кадра объекты: каждая деталь играла роль в формировании характера, смысла и атмосферы изображения.

В этих условиях фотография, рождение которой официально состоялось 19 августа 1839 г. во Французской академии наук, заняла совершенно особенное место в культуре и в ее отношении с телом. Изначально она возникла в лоне науки, которая предполагала широкое применение фотографической техники в своих нуждах. Фотография была результатом одного из экспериментов, которые в бесчисленном множестве проводились в самых различных сферах научного знания с единой целью — объяснить механизм функционирования окружающего мира. Не имеет смысла вновь перебирать все признаки, которые заставляли полагать одним из главных ее свойств документальное отражение реальности. Важен тот факт, что она оказалась способной восполнить тот «недостаток адекватных невербальных средств передачи информации» [4, с. 127], в которых так нуждалась наука. Открытие фотографии позволило привнести аспект максимальной объективности в метод научного наблюдения и описания. М. Фризо отмечает, что фотография, по крайней мере в рамках становления этнографии как науки, «являлась научным методом сама по себе» [3, с. 167].

В научной сфере этого периода можно выделить еще одну область, для которой на данном эта-

пе наблюдение являлось по сути единственным методом — это психиатрия. Она еще не обладала набором действительно эффективных средств воздействия на состояние больных, поэтому единственное, что она могла предложить обществу — это оградить его от людей с психическими расстройствами. Поэтому фиксация сведений о течении и проявлениях заболеваний была для психиатрии того времени одной из основных функций, которая в будущем должна была помочь выработать свой собственный инструментарий для борьбы с душевными расстройствами. Можно сказать, что в этой медицинской отрасли вопрос о «борьбе текстоцентричной науки против находящейся во власти образов идеологии» [5, с. 10], обращенный Флюссером к Новому времени, решался в пользу визуальной составляющей. Недаром созданная Ж.-М. Шарко фотолаборатория в лечебнице Сальпетриер, где он руководил отделением больных истерией, была, по свидетельству М. Фризо, «одной из наиболее оснащенных мастерских эпохи» [3, с. 262]. Пациенты лечебниц обретали статус безликого объекта наблюдения, набора симптомов и реакций тела. Следует отметить, что в подобное положение они, с точки зрения общества, автоматически попадали не столько в силу официально установленного диагноза, но в результате неспособности контролировать свои эмоции и свое тело. Они утрачивали личностную составляющую, поскольку нарушалась механика общепринятого поведения. Р. Сеннет формулирует существовавшее представление о норме следующим образом: «... личность, в отличие от естественного характера, контролируется самосознанием. Контроль, который индивид осуществлял в отношении своего естественного характера, предполагает сдерживание своих желаний; если он вел себя сдержанно — значит, что он приводил свою личность в соответствие со своим естественным характером» [2, с. 168]. Что же говорить об экстремальном эмоциональном проявлении, обнаруживающем себя в припадках различной природы? Исключение из общества больного, по крайней мере до его возможного выздоровления, было самоценным и полностью удовлетворяло защитным функциям социальной системы. Закон 1838 г., принятый во Франции, устанавливал право на принудительное помещение душевнобольного в лечебницу по распоряжению префектуры и знаменовал собой уже неприкрытое желание власти контролировать социальное поведение всех членов общества. В то же время этот закон утвердил неспособность человека на самостоятельное обращение за помощью: больной оказывается лишенным прав, так же как и преступник, его образ абстрагируется, личность сводится до диагноза, так же как до приговора. Репортаж американской журналистки Н. Блай, ставший отдельной книгой («Десять дней в доме сумасшедших»), был сделан уже в конце 1880-х гг. из

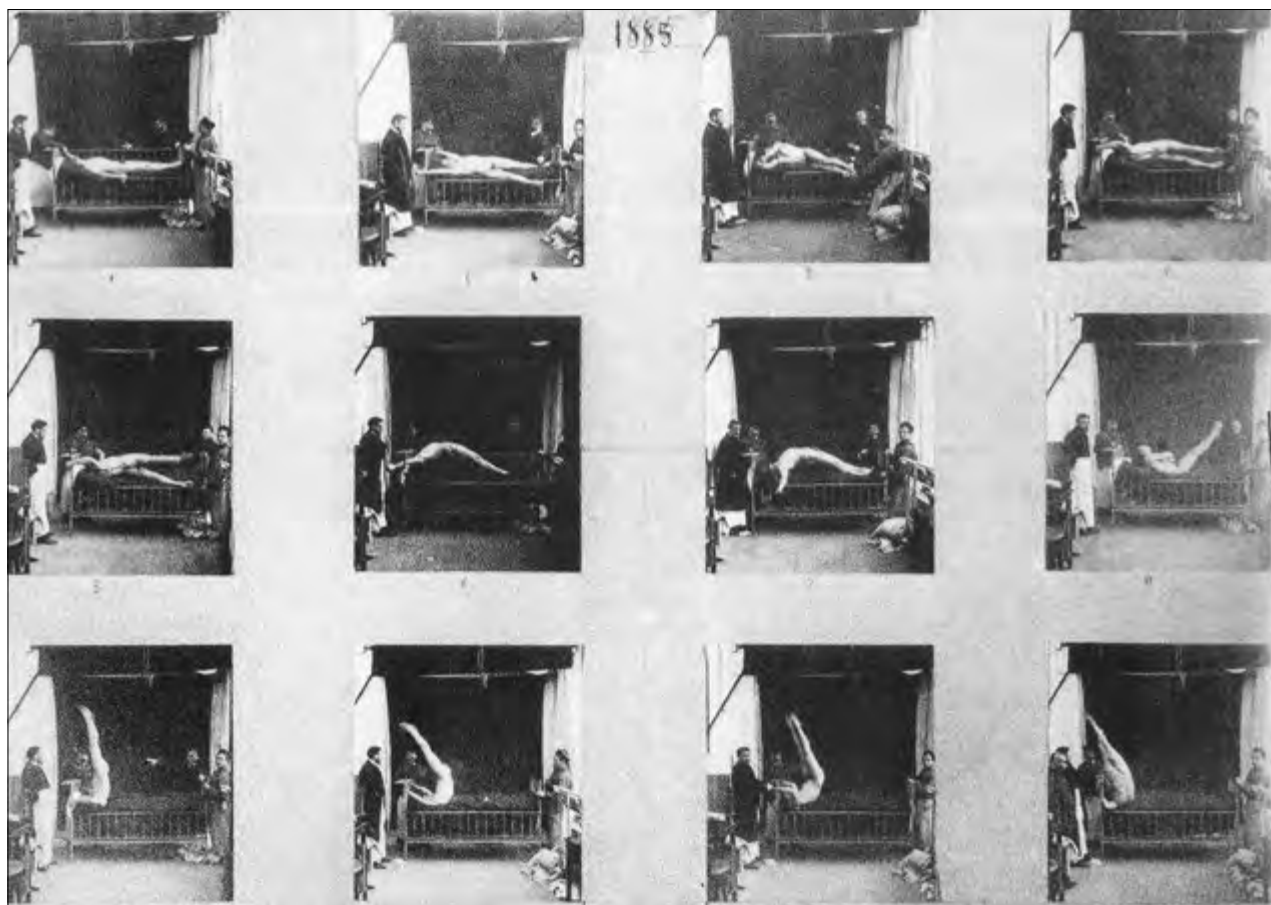


Рис. 1. Приступ истерии у мужчин. Лаборатория Сальпетриера, Альбер Лонд (1885)

лечебницы «Октагон» на острове Рузвельта. Он свидетельствует об устойчивости такой защитной модели, ведь прежде никого не волновало, как именно лечат и в каких условиях содержат больных. Важен был сам факт того, что они определены в надлежащее для них местопребывание. В своей книге Блай отмечает, что одним из самых разрушительных для личности факторов была полная изоляция: «Что, кроме пытки, может вызвать безумие быстрее этого лечения?.. Возьмите совершенно вменяемую и здоровую женщину, запирайте ее и заставьте сидеть с 6 утра до 8 часов вечера на жесткой скамье, запретите ей говорить и двигаться в эти часы, не давайте ей читать, пусть она ничего не знает о происходящем в мире, кормите ее плохой едой и добавьте еще жестокое обращение, и посмотрите, сколько времени потребуется, чтобы свести ее с ума. Два таких месяца сокрушат ее психическое и физическое здоровье...» (цит. по: [6]; перевод наш. — А.Ю.). Кроме всего прочего, журналист отмечает ограничение движения тела как один из методов борьбы с душевным недугом: сдерживание телесной оболочки является символом контроля над болезнью. Силу общественного резонанса, который вызвала эта книга, можно объяснить не только обнаруженным несоот-

ветствием между устаревшей концепцией лечения и новыми подходами, но и шоком, который испытали обыватели перед самим безумием (и подобным «лечением безумия» как неотъемлемым свойством самого заболевания). Безумие, от которого прежде они были избавлены, с этого момента вторглось в их реальность и стало его частью.

Одновременно, особое значение приобрели оптические приборы, которые помимо своих прямых функций имели также значение инструмента социальной манипуляции и саморепрезентации: «...хотя аристократ допускал, чтобы его не портретировали в придворном платье, но “щелкали” в простом черном костюме девятнадцатого века, однако из мести он носил своего рода очки, которые <...> служили тому, чтобы хозяин монокла сводил всех других до уровня подданных оптической медиатехнологии» (цит. по: [7, с. 152]). Иными словами, оптические приборы автоматически выстраивали субъектно-объектные отношения между смотрящим и находящимся в поле зрения или попадающим в объектив. Поэтому фотография, уже исходя из своей природы, закрепляла за пациентами образ «предмета» исследования. Структура, не предполагавшая реального исцеле-

ния, а только лишь изолировавшая здоровых от больных и составлявшая бесконечный фотокаталог патологий, позволяла выстроить систему отношений, где через фотоснимок происходило абстрагирование от личности до понятия «болезни». Артикуляция тела выражала уже не персональные желания, а жесты недуга. Техника хронофотографии, используемая для съемки эпилептических истерических припадков, позволяла зафиксировать их последовательность (рис. 1). Это принудительное разделение динамической жизни тела на фазы, которые невозможно было выделить невооруженным глазом, сводило его до доступного научному изучению объекта. Однако динамика объекта не исчезала бесследно, но трансформировалась в динамику наблюдателя, с которым происходили изменения в процессе научного познания. Н. Сосна, анализируя текст Р. Краусс, приводит следующий принцип, выведенный исследователем: «Созерцатель не просто по необходимости активен, но и постоянно трансформируется, процесс разглядывания устроен таким образом, что идентичность смотрящего уже не может быть сохранена» [8, с. 50]. В данном случае этот принцип может быть понят шире, здесь речь идет уже не о конкретном ученом, но об изменениях, привносимых фотографией в научный мир в целом. Общество испытывало страх перед ничем не сдерживаемой эмоциональностью и отказывало себе в этом праве, вынося ее за свои границы. Способность к свободному эмоциональному проявлению человека была передана фигуре Другого, постоянно находящегося под медицинским наблюдением.

Подобным образом функционировала и этнографическая фотография. Путешественники отправлялись в колонии, вооруженные фотографической техникой, и снимали не только встречавшиеся им на пути достопримечательности, но и местных жителей, которые так разительно отличались от европейцев. На этих снимках аборигены представляли либо совершенно нагими, т. е. так, как они ходят в привычной для них повседневности, либо в традиционных праздничных нарядах и украшениях: их тела отмечены минимальными, с точки зрения европейца, признаками культуры. Снимок мог быть выполнен в соответствии с канонами жанра портрета и представлять индивидуальный или групповой его вариант. Отличительной чертой этого направления фотографии было создание двух вариантов снимка модели (сидящей или стоящей): делались сним-

ки в фас и профиль, — это как раз и наделяло его признаками, помещавшими этот жанр в поле научного взгляда (рис. 2). Такая наглядная репрезентация пропорций и линий давала документальное основание для наделяния местных жителей статусом одного из неевропейских типов. Свободное тело, лишенное тех форм, которые ему придавали предметы европейского гардероба XIX в., выступало объектом наблюдения цивилизованного человека. Этнографическая фотография оказывалась аккумулятором признаков «дикаря» и, одновременно, позволяла перенести ту жизнь тела, которая подавлялась в обществе, на собранные в ней образы и тем самым совершить отказ от них. Можно предположить, что этот фотографический жанр давал визуальную модель, на которую могли опереться и утвердить свою позицию властные структуры.

Культура, стремившаяся к глубинному познанию мира через визуальные формы, создавала необъятную по своему масштабу фотографическую энциклопедию явлений. В различных сферах создаются гигантские фотоархивы, призванные выявить точные законы природы, социального и биологического функционирования человека. В криминалистике, по схожим с методами психиатрии принципам, в последние три десятилетия XIX в. создаются картотеки преступников, где личное дело каждого помимо подробного описания содержит фотокарточку (сначала только в фас, затем в двух вариантах — в фас и профиль). В течение примерно десяти лет картотека полицейской префектуры Парижского округа, по свидетельству А. Бертильона, который и изобрел антропометрический метод опознания, содержала 90 тыс. фотографий [3, с. 264]. Примечательно, что отец Бертильона являлся вице-президентом Антропологического общества Парижа, поэтому



Рис. 2. Индианка племени ботокудо, дагерротип (1844)

связь между антропологией и криминалистическим опознанием в прямом смысле слова носит генеалогические черты. Принцип каталога в свою очередь напрямую ведет к попыткам типизации, а следовательно, к обобщенным понятиям, таким как: Дикарь, Болезнь, Преступник. Фотография позволила визуализировать подобное обобщение, явить его истинный облик в открытом Ф. Гэлтоном составном портрете. Фризо видит причину реализации этого открытия в потребности «справиться с избытком предоставляемой данными информации» и потребности упорядочить и сгруппировать тот объем визуальной информации, который накопился в различных сферах, прибегающих к помощи фотографии. Подобный снимок являлся полной противоположностью портрету, поскольку основывался на стирании всех индивидуальных черт и выявлении устойчивых признаков заболевания, фамильного рода или расы. Этот «портрет» позволяет отобразить себя телу целого сообщества или открыть облик недуга, замаскированного за личностными нюансами больного. Черты болезни или склонности к преступлению, при всей их привязанности к телесности (в ее естественно-научном понимании), до возникновения фотографии в их физическом воплощении являлись симптомами или приметами, они описывались большей частью словесно и были связаны с процессом наблюдения постоянно изменяющегося тела, угадывания фаз и свойств. Это были разрозненные фрагменты, которые требовали определенной дополнительной работы для выстраивания из них целостного образа. Теперь на фотоснимке, созданном путем серии наложений, отклонения от нормы общественного поведения (а значит, и нормы внешнего облика) обретали свое «лицо»: Безумие, Мошенничество или Убийство проходили путь от понятия к телесной форме, — документальность фотографии утверждала их физическую реальность. Невероятным образом фотография позволяла увидеть абстракцию, того Другого, который мог позволить себе пренебречь законами культуры. Эта визуализация могла стать для науки в некотором роде искуплением того факта, что ей приходится «взять на себя заботу обо всем этом низовом дискурсе» [9, с. 164].

М. Фризо предполагает, что открытие В. Рентгеном нового типа излучения и создание им радиографических изображений стало толчком для возникновения идеи фотографического отображения души и дальнейшей популяризации спиритической фотографии (опыты А. Роша). В этих попытках проникновения все глубже и глубже, срывания одной за другой завесы видимого мира, видится раздражение от сознания того, что окружающая реальность постоянно скрывает нечто от человеческих глаз. Опыт И. Барадюка, который

является автором книги «Человеческая душа, ее движения и свечения, а также иконография невидимых флюидов» (1896), были продолжением мысли о визуализации невидимого в обычных обстоятельствах. В ней он пишет: «Флюиды незримого являют о себе своей собственной, сокровенной и неотъемлемой силой свечения. ... Нам нужно научиться контролировать тот психо-одофлюидный ток, прохождение которого фиксирует пластинка» (цит. по: [3, с. 282]). Фотография оказалась воплощением представления о возможности влиять на человеческую душу (человеческое поведение) путем воздействия на его тело. Душа, приспособленная с помощью фотографического (т. е. научного) метода к специфике человеческого зрения, также становилась объектом изучения и присвоения наблюдателем. Ч. Дарвин в своей книге «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) пытается проанализировать механизм, который делает возможным визуальное отображение эмоций. В начале он отмечает, что исследуемый им вопрос очень темен, но его изучение является крайне необходимым. Эта книга — попытка предоставить обществу наглядное объяснение связи души и тела. Он рассматривает основные эмоциональные состояния — страх, стыд, влюбленность, радость и прочие, — так же, как демонстрировалась работа отдельных частей тела в анатомическом театре, прослеживая путь от зарождения чувства до телесного жеста, следуя по пути нервных окончаний, сосудов и сухожилий. Свою теорию ученый выстраивает, основываясь на принципе эволюции, предполагая, что ряд жестов, выражающих чувства, передавался от одного предка человека другому, пока они не стали повторяться бессознательно, в том числе и в реакциях самого организма, характеризующихся приливами крови к разным органам и прохождению по нервным клеткам «нервной силы» [10, с. 20]. В своей работе Дарвин дает научное обоснование пользы подавления эмоциональных проявлений, при этом предлагаемая им стратегия утверждает все тот же метод воздействия на душевную составляющую через тело: «подавление, насколько это возможно, всех внешних знаков смягчает наши душевные волнения. Кто дает волю сильным жестам, усиливает свой гнев; кто не сдерживает выражение страха, тот испытывает еще сильнее страх <...>. Эти следствия вытекают отчасти из тесной зависимости, существующей между почти всеми душевными волнениями и их внешними проявлениями; частью же все это обуславливается прямым влиянием усилия на сердце, а стало быть, и на мозг» [10, с. 221]. Физиология эмоций, раскрывая тайну движений души, должна была заставить отрешиться от них, передав их в ведение процессов, происходящих с телом.



Рис. 3. Студенты первого курса медицинского факультета, Пенсильванский университет (1890)

Вокруг тела как предмета наблюдения в XIX в. вырастает целый институт. Анатомические театры, зародившиеся в рамках культуры барокко, из зрелища, которое могло завершаться сытным обедом с вином и пивом, как было на открытии в лондонском Barber Surgeons' Hall в 1638 г. (две трети от стоимости входного билета приходилось на еду [11, с. 377]), превращались в специальное узкоспециализированное пространство, находящееся в единой системе врачебной практики и медицинского образования. Автобиографическое сочинение В. Вересаева «Записки врача» (1895—1900) содержит множество ценных документальных свидетельств из медицинской сферы Европы и России того времени. В том числе он отмечает внутреннее сопротивление пациентов и их родственников, направленное против манипуляций с телом. Государственные больницы, куда обращались те, кто не был в состоянии заплатить за прием у частного врача, обладали правом на осмотр пациента студентами и вскрытие тел умерших «бесплатных» больных в научных целях, что регулярно приводило к отказу от госпитализации: «из боязни вскрытия близкие нередко всеми мерами противятся помещению больного в больницу, и он гибнет дома вследствие плохой обстановки и неразумного ухода...» [12, с. 266]. Страх за целостность тела близкого человека, основанный на христианском догмате о всеобщем воскрешении, когда душе вновь понадобится ее земное тело, был сильнее желания продления его жизни. Р. Мюшембле высказывает точку зрения о том,

что медицина практически стала в конце XIX в. новой религией [13, с. 263]. В этом смысле тело оказывается разрываемо на части между двух вер — веры в воскресение и веры в исцеление. И если подобное соотношение сил представляется, несмотря ни на что, естественным для христианской культуры, то существовал еще один специфический элемент: стыд не позволял женщинам обратиться за врачебной помощью и становился причиной их гибели. Вересаев приводит слова известного немецкого гинеколога того времени, профессора Гофмейера: «Преподавание в женских клиниках более, чем где-либо, затруднено естественной стыдливостью женщин и вполне понятным отвращением их к демонстрациям перед студентами. На основании своего опыта я думаю, что в маленьких городках вообще едва ли было бы возможно вести гинекологическую клинику, если бы все без исключения пациентки не хлороформировались для целей исследования» (цит. по: [12, с. 270]). Причем это касалось не только обследований, связанных с областью гинекологии, но и любого врачебного осмотра, предполагавшего обнажение до нижней рубашки. Такое отношение было свойственно не только бедным слоям населения. Писатель приводит свою беседу с образованной, полностью сознающей важность науки знакомой, которая честно ответила, что также не пошла бы на подобный осмотр [12, с. 269]. В примечаниях к изданию Ю. Бабушкин приводит фрагмент одного из требований берлинских рабочих во время стачки 1893 г.: «...больным



Рис. 4. Лице и вскрытие прекрасной жительницы Франкфурта. Генрих Хассельхорст (1864)

должна быть предоставлена полная свобода соглашаться или не соглашаться на пользование ими для целей преподавания» [12, с. 476]. Этот исторический эпизод указывает на остроту вопроса о жизни тела в обществе, ощущении его уязвимости, и стремлении людей, незащищенных чином, родословной и состоянием, обезопасить свое тело, избавить его от пытливого и бесцеремонного научного взгляда.

К концу XIX в. научная и медицинская сферы, несмотря на положение о сдерживании телесных проявлений, сделали тело публичным не только в рамках дискурса, но и непосредственно с позиций тактильного и визуального воздействия. То есть в случае, когда тело наделялось статусом объекта, оно выходило из-под покровов правил этикета и одновременно лишалось права на интимность своего существования, с этого момента оно становилось общественным достоянием.

Фотографии анатомов за работой, в их жутком повседневном окружении, являлись одной из вариаций все тех же этнографических снимков (рис. 3). На них был представлен достоверный образ профессии со всеми присущими ей атрибутами, также как могли быть представлены ремесленники, охотники, лесорубы или возницы собачьих упряжек. Тела покойников были лишь антуражем деятельности живых, расходным материалом для насыщения информационного голода науки. Однако в работах живописцев, которые обращались к этой тематике, усматривается оцен-

ка этого противоречия и драматическое восприятие опредмечивания тела. Они резко отличаются от работ предшественников, которые могли представлять собой также как и в фотографии просто групповые портреты анатомов за работой, какие были созданы, к примеру, Я. ван Эйком, Рембрандтом, П. ван Миревельтом или К. Тростом. Работы художников XIX в. оказываются на пересечении нескольких традиций, в них встречаются: старый сюжет о корыстных врачах (который унаследовал и образ анатома), романтическая антитеза живого—мертвого и модный в конце столетия мистицизм, — все они выстроились вокруг современного бытового сюжета анатомического вскрытия и воплотили собой новую тенденцию отношения к телу и смерти. Как отмечает в своей работе М.Ф. Альварез, во второй половине XIX в. происходит некий перелом и возникает новая структура живописного образа, репрезентирующего смерть: на картинах изображен стол в морге или больнице, на котором лежит труп молодой женщины, анатом либо просто смотрит на него, либо проводит вскрытие.

Примеры такой структуры можно встретить на известной картине испанского художника Э. Симоне «Анатомия сердца» (или «У нее было сердце?», 1890), где пожилой анатом поднимает к свету извлеченное сердце девушки, распростертой на столе, или в работе немца Г. Хассельхорста «Лице и вскрытие прекрасной жительницы Франкфурта» (рис. 4), или в работе австрийца Г. фон Макса «Анатом» (1869), где анатом, приподняв покрыва-

ло, задумчиво смотрит на тело покойницы. Так или иначе мы сталкиваемся с антитетической парой «анатом — умершая молодая женщина». Вскрытие прекрасного тела выступает метафорическим воплощением поиска технологии функционирования окружающего мира — человеческого организма и общества. М.Ф. Альварес видит в этих изображениях то самое допытывание правды у природы, о котором мы говорили выше: «Анатомическое вскрытие репрезентировано как акт снятия одного за другим скрывающего истину природы слоя, которое воплощает собой действие рассечения органических оболочек женского тела...» [14, с. 171] (перевод наш. — А.Ю.). Тело женщины предстает неспособным к сопротивлению объектом, прекрасным сосудом, скрывающим тайны бытия, в нем сливаются воедино Пандора и ящик. Тот факт, что для картин использовался образ именно женского тела, вероятно, с одной стороны, опирается на идущую от мастеров эпохи Возрождения традицию изображения обнаженного женского тела, возлежащего на постели, в рамках античных или библейский сюжетов; а с другой — на идущее из средневековья представление Отцов церкви о том, что женщина в большей степени связана с природными силами, чем мужчина.

Ф.К. Канто, относящийся к более позднему поколению художников, в 1900 г. представил на Международной выставке в Париже свою картину «Mors in vita». Композиционно эта картина разбивается на три уровня: на первом плане полуобнаженное тело молодой девушки, на втором плане двое служащих кладут на стол еще одно тело, закутанное в простыни, а на третьем плане изображены широкие окна морга, сквозь которые видны ветви цветущих деревьев. Сюжет анатомического театра и морга претерпевает изменения. Здесь происходит переход от концепции поиска скрытой в теле информации к метафорическому указанию на скоротечность жизни.

Однако фотография не только выражала тенденцию к опредмечиванию человеческого тела, она в то же время позволяла ее преодолеть. В начале фотографической эпохи дагеротипический портрет переносил идею парадного портрета в область демократических возможностей, со временем он отходил все дальше от понятия статусного акта репрезентации своей персоны к портрету как естественному жесту. Фотография прошла этот путь, перерождаясь в новые технические формы: от дагеротипии к мокроколлодионному процессу и серебряно-желатиновой печати. Тщательный подбор атрибутов, свидетельствующих о положении в обществе человека на снимке, роде его занятий или его увлечениях, поза, выбранная из ряда традиционных вариантов для фотопортрета, — эти черты во многом были унаследованы от живописного портрета и со всей достоверностью свидетельство-



Рис. 5. Томас Дрю (ок. 1850—1855)

вали о существовании конкретного человека как личности, члена социума, которого отличают неповторимые индивидуальные черты (рис. 5). Мода на свадебный портрет жениха и невесты, которую задала королева Виктория, началась с самого возникновения фотографии. Так же как семейный фотоснимок, где изображены муж с женой вдвоем или в окружении детей, эти снимки были важны для зарождения новых кланов промышленников и разбогатевших буржуа, которым было необходимо оставить потомкам достоверное свидетельство того момента, когда началось возвеличивание рода. В особенности значимым этот акт запечатления был для молодой американской нации, которая творила свою историю в «реальном времени» и которой было необходимо укрепить родословные, зарождающиеся в Новом свете, создать свой пантеон предков и свои исторические документы. Фотопластины, а затем и фотокарточки позволяли «выстроить с помощью портретов “генеалогию”, которую сможет оценить свет» [15, с. 42]. Эти снимки свидетельствуют о том, что человек — это нечто большее, чем просто тело, что он обладает значением для истории, его жизнь вплетена в систему социальных отношений, он обладает спектром некоторых обязанностей и его существование приносит определенный результат для общества. Мода на фотографию, потребность зафиксировать существование всех членов семьи и культура траура, также введенная королевой Викторией,



Рис. 6. Ференц Лист, венгерский композитор (1858)

спровоцировали возникновение в Великобритании отдельного направления, родственного жанру посмертного портрета и посмертной маски. Родственники приглашали фотографов для того, чтобы запечатлеть родных в последние мгновения их жизни или уже покойными, но явленными в образе живых. Этот особый жанр гармонизировал факт существования в культуре фотографий и живописных работ на материале анатомических театров и моргов. Здесь мертвое тело все еще сохраняло статус, присущий человеку при жизни, оно обладало значимостью не в силу своих биологических и медицинских характеристик, но благодаря своей социальности, своим семейным связям или результатам своей деятельности (посмертные снимки известных людей).

Фотографический портрет живого человека позволял предвосхитить и направить тот пристальный взгляд, под надзором которого человек находился в повседневности (рис. 6). Статичность образа давала возможность избежать «ошибок», которые могли быть допущены в реальности и стать причиной неверного истолкования личности, представленной телом. Со временем, в ходе совершенствования технологии фотографии, возрастает число снимков, сделанных не в ателье, а в «диких» условиях, поэтому пластика человеческого тела в пределах фотоснимка также приобретает большую естественность; фотография отходит от заданных канонов и возвра-

щается в привычную для субъекта среду. Круг персон, представленных на портретах, стремительно расширяется, включая в себя все новые социальные типы. Однако эта близкая к этнографической фотографии разновидность портрета не замещала собой снимок с продуманным образом, но существовала параллельно.

Еще одним жанром, который позволял телу противостоять опредмечиванию, была эротическая фотография. С одной стороны, она напротив обращала тело модели в безвольный объект наблюдения и желания, погружала его в систему товарных отношений — все это можно найти в традиционной критике порнографии. Но нельзя при этом забывать и о теле, которое находится по другую сторону снимка — теле смотрящего.

Чувственная фотография XIX в. создавалась исключительно как объект досуга или развлечения, что отличало ее от существовавших в истории прежде изображений сексуального содержания. Помимо получения удовольствия как такового, она несла на себе функцию освобождения плоти, пробуждения внутренней сексуальности, присущей субъекту от природы, о которой существовал столь обширный дискурс, но которой было отведено так мало места в визуальном поле официальной культуры. Фотографии этого рода были предназначены прежде всего для мужского взгляда, а согласно Р. Сеннету мужчинам XIX в. было свойственно «понимание имморальности как пространства свободы...» [2, с. 32]. В отличие от начала столетия, когда используемый в одежде муслим подчеркивал формы тела и его пластику (его даже мочили, чтобы движения были нагляднее), одежда 1840-х гг. была, по выражению Сеннета, «защитной» [2, с. 211], а в 1890-х гг., обретя привлекательность, она, тем не менее, не стала более открытой, так, например, женские «наряды для тела теперь включали новый, сексуальный слой» [2, с. 211], который был представлен нижней юбкой из шуршащей ткани. Таким образом, жизнь тела в целом и сексуальность в частности была облачена в еще одну оболочку, сквозь которую она могла проявить себя в публичном пространстве только на уровне слуха, или в рамках существовавшего словесного дискурса, но не зрения.

Чувственные фотоизображения создавали возможность для каждого субъекта в формировании собственного интимного визуального поля, направленного на активизацию сексуальности. Иными словами, унитарность и грубая функциональность порнографии, в которой ее обвиняют на протяжении всего ее существования, была, и, по всей видимости, остается заложенным в нее механизмом личностной защиты. Выстраивание отношений с сексуальным образом происходит через тело самого смотрящего, он одновременно полу-

часть удовлетворение от приближения к обладанию объектом и от самопознания, которое неизбежно при взаимодействии с собственным телом и его самоактуализации. В своей статье о ню в фотографии начала XX в. А. Плущер-Сарно отмечает, что «созерцающая некую “другую телесность”, он (зритель. — А.Ю.) обретает обновленный образ “собственного тела”. Ню создает сам горизонт восприятия “телесности”» [16]. Реальность собственного тела осознавалась зрителем посредством фотоснимка, т. е. пространства «виртуальной» действительности. При этом, правда, нужно учитывать степень документальности, которой обладала фотография в представлении современников: для них модели на снимках были не отстраненными образами, а реальными женщинами, которых от смотрящего отделяет определенный период времени и некоторое расстояние, что не мешает им принадлежать той же действительности. Таким образом, крупница жизненной силы тела закладывалась фотографом в сделанный им чувственный снимок; она активизировалась благодаря сексуальному возбуждению, которое возникало у субъекта при разглядывании изображения. Она разжимается как пружина и объединяет эфемерное тело модели и тело зрителя, приобщая последнего к жизни собственной физической реальности. И этот новый разворачивающийся образ тела разительно отличается от того, с которым мужчина сталкивался в повседневности. В этот момент он покидает пространство культуры, которая делает его предметом своего наблюдения, где он сам вынужден делать вид, что у него вовсе нет тела согласно руководству по правилам вежливости «Обычай света» (1889): «...культурный человек — это тот, кто может забыть сам и дать забыть окружающим, что у него есть тело» (цит. по: [13, с. 267]). Его ожившее вдали от посторонних глаз тело вырывалось за пределы существования объекта наблюдения, ограниченного чужим взглядом, и само становилось наблюдателем.

Фотография в качестве медиа была на службе у субъекта, который пытался сохранить свободу своего тела. М. Фуко в своем исследовании выделяет сексуальный аспект из возможных проявлений жизни тела, фактически делая его главным проявлением телесной витальности. Институты, утверждавшие нормы артикуляции тела в обществе и ведущие контроль над их соблюдением, лежат в основе описываемой им системы отношений власти и человека. По его наблюдениям, «на протяжении XIX в. секс кажется вписанным в два весьма различных регистра знания: биологии размножения, которая непрерывно развивалась в соответствии с общей научной нормативностью, и медицины секса, которая подчинялась совершенно иным правилам формирования» [9, с. 152]. Можно предположить, что не только сексуальная



Рис. 7. Дагеротипист (1845)

жизнь, но и все прочие аспекты существования обывателя находились под подобным перекрестным взглядом: человек изучался как биологический вид, а его заболевания все еще во многом рассматривались в качестве социальных маркеров. Обыватель искал возможности избавиться от навязанной ему роли объекта изучения и постоянного назначения ему инструкций для физического существования. Само приобретение фотоснимков сексуального содержания в некоторой степени можно рассматривать как акт утверждения демократического права каждого на свободу своего тела. Фотографический портрет, напротив, не шел вразрез с культурными установками, а предлагал использовать небольшую уловку, играя по существующим правилам: статика фотографии позволяла обойти категорию времени, взять паузу для ответа перед пытливым взглядом общества и предоставить ему выверенный концентрат собственной личности. Отчасти поэтому столь характерным и необходимым стало появление карточек-визиток, которые на небольшой поверхности были способны вместить всю идентичность субъекта, а если быть точнее, — те ее аспекты, которыми хотел бы быть представлен ее владелец. Это, по сути, коммерческое изобретение, поставленное на массовое производство А.А.Э. Дезде-ри, позволяло подготовить оппонента к встрече с владельцем карточки или оставить в памяти знакомых свой идеальный образ. Вероятно, эти направления фотографии были способны гармонизировать самовосприятие субъекта в условиях парадокса, где одни сферы культуры акцентиро-

вали внимание на физиологии тела, а другие, напротив, требовали забыть о его материальности; человек сводился к биологическому объекту, но одновременно был обязан всем своим существом воплощать и поддерживать сложившуюся систему ценностей. Фотография позволяла быть не только объектом наблюдения, но и наблюдателем, который посредством снимков познает окружающую реальность и самого себя (рис. 7). Этот вид медиа способствовал реализации подходов к изучению тела и формирования его официальной всесторонней репрезентации. Он же и наделял субъекта свободой, открывал ему приемы манипуляции. Другими посредством своего отображенного тела, открывал путь к своему телу и выстраивал телесную картину окружающего мира.

Список источников

1. Мандзен М.-Ж. История одного призрака // Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва : НЛО ; Ин-т философии РАН, 2011. С. 156–180.
2. Сеннет Р. Падение публичного человека / пер. с англ. О. Исаевой, Е. Рудницкой, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. Москва : Логос, 2002. 424 с.
3. Фризо М. Новая история фотографии. Санкт-Петербург : Machina ; А.Г. Наследников, 2008. 337 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. Москва, 2003. 464 с.
5. Флюссер В. За философию фотографии /пер. с нем. Г. Хайдаровой. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 146 с.
6. DeMain B. TenDays in a Madhouse : The Woman Who Got Herself Committed [Электронный ресурс]// Mental Floss. 02.05.2011. URL: <http://mentalfloss.com/article/29734/ten-days-madhouse-woman-who-got-herself-committed> (дата обращения: 03.08.2015).
7. Кимтлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. Москва : Логос/Гнозис, 2009. 272 с.
8. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва : НЛО ; Ин-т философии РАН, 2011. 212 с.
9. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Москва : Магистериум, 1996. Т. I. 448 с.
10. Дарвин Ч. Выражение душевных волнений / пер. М. Филиппова. Санкт-Петербург : Типография А. Пороховщикова, 1896. 224 с.
11. Brockbank W. Old Anatomical Theatres and What took Place Therein // Medical History. 1968. Vol. 12. P. 371–384.
12. Вересаев В. Собрание сочинений : в 5 т. Москва : Правда, 1961. Т. 1. 479 с.
13. Мюшембле Р. Оргазм или любовные утехы на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней / пер. с фр. О. Смолицкой. Москва : НЛО, 2009. 512 с.
14. Mireia Ferrer Álvarez. The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting // Faces of death: visualising history / edited by Andrea Petö and Klaartje Schrijvers. Pisa : Plus-Pisa university press, 2009. 238 p.
15. Штарль Т. Новый мир образов. Использование дагеротипии // Новая история фотографии. Санкт-Петербург : Machina ; А.Г. Наследников, 2008. С. 33–58.
16. Плущер-Сарно А. Пустота воображаемого: Метафизика эротической фотографии 1920-х гг. [Электронный ресурс]. URL: <http://plucher.livejournal.com/67548.html> (дата обращения: 19.07.2014).

A.L. YURGENEVA

HUMAN BODY AS AN OBJECT OF STUDY OF THE EUROPEAN PHOTOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

The article explores the interrelation between the invention of photography and the bodily practices in use in the European culture of the 19th century. Photography is considered as an instrument of self-discovery: different photographic genres provide certain links between the viewer and his or her body. The essence of photography as a medium reflects some contradictory processes in the culture where it became a universal tool for exploring the worlds of both matter and spirit.

Key words: photography, medicine, photographic portrait, culture of the 19th century, daguerreotype, visual culture, physicality, ethnography, anatomy.

Citation: Yurgeneva A.L. Human Body as an Object of Study of the European Photography of the Second Half of the 19th Century, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 100–111.

About author

Aleksandra Lvovna Yurgeneva,

State Institute of Art Studies,
Candidate of the Department of Media Arts
e-mail: lvovushka@yandex.ru
Kozitsky lane, 5, Moscow, 125000, Russia

References

1. Mondzain M.-J. Istorija odnogo prizraka [The Ghost story], Sosna N. *Fotografia I obraz: vizualnoe, neprozrachnoe, prizrachnoe* [Photography and image: the visual, the opaque, ghostly]. Moscow, NLO Publ., Institute of philosophy RAC, 2011, pp. 156–180.
2. Sennett R. *Padenie publichnogo cheloveka* [The fall of public man]. Moscow, Logos Publ., 2002, 424 p.
3. Frizot M. (ed.) *Novaya istoria fotografii* [The new history of photography]. St-Petersburg, Machina Publ., A.G. Naslednikov, 2008, 337 p.
4. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rashireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow, Kanon-Press-Z, 2003, 464 p.
5. Flusser V. *Za filosofiyu fotografii* [Towards a philosophy of photography]. St. Petersburg, Publ. of Sankt-Peterburg University, 2008, 146 p.
6. DeMain B. Ten Days in a Madhouse: The Woman Who Got Herself Committed, *Mental Floss*, 2011, May 2. Available at: <http://mentalfloss.com/article/29734/ten-days-madhouse-woman-who-got-herself-committed> (accessed 03.08.2015).
7. Kittler A. F. *Opticheskie media. Berlinskie lectii 1999* [Optical Media. The Berlin lectures 1999]. Moscow, Logos/Gnosis Publ., 2009, 272 p.
8. Sosna N. *Fotografia I obraz: vizualnoe, neprozrachnoe, prizrachnoe* [Photography and image: the visual, the opaque, ghostly]. Moscow, NLO Publ., Institute of philosophy RAC, 2011, 212 p.
9. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality]. Moscow, Magisterium Publ., 1996, vol. 1, 448 p.
10. Darwin Ch. *Vyrazhenie dushevnykh volneniy* [The Expression of the Emotions]. St. Peterburg, Tipography by A. Porokhovschikova, 1896, 224 p.
11. Brockbank W. Old Anatomical Theatres and What took Place Therein, *Medical History*, 1968, vol. 12, pp. 371–384.
12. Veresaev V. *Zapiski vracha* [Notes of a doctor]: collected works in 5 vol. Moscow, Pravda Publ., 1961, vol. 1, 479 p.
13. Muchembled R. *Orgazm ili ljubovnye utekhi na Zapade. Istoriya naslazhdeniya s XVI veka do nashikh dney* [The history of orgasm and the West: a history of pleasure from the sixteenth century to the present]. Moscow, NLO Publ., 2009, 512 p.
14. Mireia Ferrer Álvarez. The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting, *Faces of death: visualising history*, ed. by Andrea Petö and Klaartje Schrijvers. Pisa: Plus-Pisa university press, 2009, 238 p.
15. Starl T. Novyj mir obrazov. Ispolzovanie dagerrotipii [A new world of pictures : The use and spread of the daguerreotype process], *Novaya istoria fotografii* [The new history of photography]. St-Petersburg, Machina Publ., A.G. Naslednikov, 2008, pp. 33–58.
16. Plucer-Sarno A. *Pustota voobrazhaemogo: metafizika eroticheskoy fotografii 1920 g.* [The emptiness of the imaginary: the Metaphysics of erotic photography of the 1920s]. Available at: <http://plucer.livejournal.com/67548.html> (accessed 19.07.2014).

УДК 271.2-57
ББК 86.37-576.7,8

А.А. КАЩЕЕВ

ЗАПИСКИ О ПРЕБЫВАНИИ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА НИКОЛАЕВИЧА НА СВЯТОЙ ЗЕМЛЕ: МАТЕРИАЛЫ ИЗ АРХИВА АРХИМАНДРИТА ЛЕОНИДА (КАВЕЛИНА)

Алексей Анатольевич Кащеев,

Российская государственная библиотека,
отдел реставрации библиотечных фондов,
заведующий сектором превентивной консервации
e-mail: alexka27@mail.ru
ул. Воздвиженка, д. 3/5, Москва, 119019, Россия

В статье рассматривается деятельность архимандрита Леонида (Кавелина), известного церковного ученого, внесшего большой вклад в развитие книжной культуры. Тема статьи связана с паломничеством царствующих особ на Святую землю, с историей Русской духовной миссии в Иерусалиме, которые вызывают интерес у современных исследователей. Впервые публикуется документ, в котором описывается паломничество великого князя Константина Николаевича на Святую землю, выявленный при изучении архива архимандрита Леонида (Кавелина), хранящегося в научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки.

Ключевые слова: рукописный источник, архив, история Русской православной церкви, история России, Святая земля, книжная культура, Российская государственная библиотека.

Для цитирования: Кащеев А.А. Записки о пребывании великого князя Константина Николаевича на Святой земле: материалы из архива архимандрита Леонида (Кавелина) // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 112–121.

Внаучно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ) собраны уникальные коллекции документов, принадлежавших личностям, внесшим большой вклад в развитие книжной культуры России. Среди них архимандрит Леонид (Кавелин, 1822–1891), известный деятель Русской православной церкви, а также ученый, писатель, историк, археограф.

Архив архимандрита Леонида (Кавелина) насчитывает 669 ед. хр., каждая из которых по-своему ин-

интересна, но в данной статье хотелось бы остановиться на одном особенно важном для нас документе, в котором описываются значимые культурно-исторические события, а именно на «Записках о пребывании в составе Иерусалимской миссии» [1].

В последнее время исследователи проявляют повышенный интерес к истории Русской духовной миссии (РДМ) в Иерусалиме¹, к истории царской фамилии, поэтому хранящаяся в архиве архимандрита Леонида рукопись была изучена. Эту рукопись не представили в своих работах известные современные исследователи, такие как Р.Б. Бутова, К.А. Вах [3, 4, 5], освещавшие событие, важное для внешней политики Российского государства 1859 г. и истории паломничества члена Императорской фамилии великого князя Константина Николаевича. После Крымской войны происходит возобновление деятельности Русской духовной миссии. Великий князь Константин Николаевич под покровительством Императора курировал русскую деятельность на Православном Востоке. Среди известных государственных деятелей, являвшихся его немногочисленными помощниками, был и архимандрит Леонид [4, с. 9–10].

Оценивая это событие, К.А. Вах пишет: «Никто не ожидал, что появление князя из Русского императорского дома будет воспринято как пусть и краткое, но возвращение православной императорской власти в пределы древней Византии» [4, с. 11]. Этот визит способствовал дальнейшему приобретению новых русских владений в Палестине.

Следует отметить, что столь важное событие в истории Российского государства было описано в свое время в очерке «Иерусалим (письмо с эскадры Средиземного моря)», опубликованном в «Санкт-Петербургских ведомостях» [6], но их автор уделял больше внимания своим личным впечатлениям от посещения Святых мест, нежели паломничеству великого князя, хотя и зафиксировал подробно основные официальные моменты его пребывания на Святой земле.

Архимандрит Леонид был свидетелем происшедшего события и свои «Записки...» составил по свежим впечатлениям от него. В то время он находился на Святой земле, будучи членом Русской духовной миссии с 1857 по 1859 г. и тогда еще только иеромонахом². В свой первый приезд на Святую землю о. Леонид активно изучает турецкий и арабский языки, совершенствует свои знания в новогреческом и в свободное от служебных обязанностей время путешествует, описывая культурно-исторические места в подробных ежедневных записях. О тогдашнем пребывании архимандрита Леонида (Кавелина) на Святой земле в составе Миссии писали многие, например А.А. Дмитриевский [7], В.В. Каширина [8] и др.

В Палестине будущий архимандрит делает записи в своем «Палестинском дневнике» [9, л. 44–49] о событиях с 28 апреля по 9 мая, которые впослед-

ствии вошли в текст «Записок...» с дополнениями и незначительными изменениями. Он присутствовал при торжественной встрече великого князя Константина Николаевича (председателя Палестинского Комитета), прибывшего туда вместе с супругой и сыном [1, л. 1], а затем и сопровождал в паломничестве великокняжескую чету. За весь период своего пребывания на Святой земле великокняжеская чета осмотрела большое количество святых мест и многократно присутствовала на богослужениях [3].

Следует отметить, что стиль изложения архимандрита, очевидца событий, отличается живой образностью и лаконичностью. О. Леонид очень наблюдателен и отмечает мельчайшие подробности происходящих событий: каким тоном беседовал с ними великий князь, где присутствовал сам отец Леонид, в какие одежды были одеты члены царской фамилии, какие места посещали и т. д.

Интересно, что в своих более поздних записках, спустя 22 года, в июне 1867 г., архимандрит Леонид описал и приезд другой царской особы — великого князя Алексея Александровича — на Святую Гору. Он также был не только свидетелем, но и участником данного исторического события. Для ознакомления гостей с церковными древностями Афона и историей его святых обителей И.П. Игнатьев³ рекомендовал взять спутником архимандрита Леонида, который в то время был настоятелем русской посольской церкви в Константинополе. Этот визит царственных особ был подробно описан архимандритом и опубликован сначала в «Херсонских Епархиальных Ведомостях» [11], а затем и отдельно [12].

Публикуемые «Записки...» представляют собой рукописный документ на тетрадных листах, прошитых между собой (возможно, это фрагмент тетради, вырванной из дневника). Гражданское письмо одного почерка. Выделение отдельных слов цветом произведено публикатором для удобства чтения. Как нам удалось выяснить с помощью источниковедческого анализа, автором текста этих записок, возможно, является архимандрит Леонид (Кавелин). Почерк близок почерку архимандрита, причем обращает на себя внимание использование человеком, писавшим данный текст, архаичных знаков препинания, характерных не для XIX в., а для древнерусской письменности, знатком которой, как известно, был о. Леонид — например, используются двоеточия и тире в функции точки. Однако пока мы не можем с абсолютной уверенностью говорить о том, что это автограф архимандрита Леонида, поскольку требуется проведение дополнительного графологического анализа.

Следует отметить, что в архивной описи при описании данной архивной единицы хранения не было указано, что в ней речь идет о пребывании великого князя Константина Николаевича на Святой земле в качестве паломника. Возможно, следует добавить в заглавие единицы хранения «Паломничество

вел. кн. Константина Николаевича на Святую землю». Следует также уточнить датировку данного документа, исходя из даты этого культурно-исторического события, которое произошло весной 1859 г., и заменить «1857–1859» на «1859 г.» или «не ранее 1859 г.».

Рассматриваемый документ представляет большой интерес для исследователей истории, культуры России и Русской православной церкви, так как написан свидетелем событий, и в нем отражены детальные сведения о паломничестве членов царской фамилии, о составе делегации и местах, ими посещенных, а также и о самой Святой земле и Русской духовной миссии в Иерусалиме.

Обращаясь к архивным документам выдающихся деятелей Русской православной церкви, одним из которых был архимандрит Леонид (Кавелин), часто встречаешь документы не только духовного, но и светского содержания, которые открывают нам ранее неизвестные страницы истории Российского государства. Таковыми и являются публикуемые «Записки...».

ЗАПИСКИ О ПРЕБЫВАНИИ В СОСТАВЕ ИЕРУСАЛИМСКОЙ МИССИИ (НИОР РГБ. Ф. 148. К. 4. Ед. хр. 6. [1857–1859])

Его Высочество с супругою⁴ и сыном прибыл в Яфу⁵ во вторник 28 апреля, в 2 часа пополудни. Вышел на берег в сумерки и был встречен у пристани Митрополитом Петры Аравийской Мелетием⁶ и нашим Владыкою⁷. Турецкий Паша, Консул и другие почетные лица тоже участвовали в этой встрече. В среду въехал поутру в Рамле⁸, где имели отдых, а в 4 часа, когда спал полдневный жар, выехали на ночлег в Саал (за час пути до Агубоша). Абу-Гош⁹, знаменитый в свое время грабежом, а ныне мирный гражданин и большой любитель русских, приготовил было завтрак на 300 человек, но Его Высочество, спеша в Иерусалим, не принял его предложения (обещал заехать на обратном пути) и так переночевав в Саале и проехав мимо Абу-гоша, Царственные поклон[н]ики остановились в 6 вер[стах] от Иерусалима в нарочно приготовлен[н]ых палатках для отдыха. Здесь представлялся им Эфенди¹⁰ член Турецкого Меглиса (городового совета)¹¹, Консул всех наций, Духовенство Армянское со своим // (Л. 1 об.) Патриархом, Епископ Сирийский, Копты и Абесинцы, не было лишь Патриарха Латинского, который с худо скрываемою злобою смотрел на радостную встречу Православного Князя, в сравнении с тою скудною, которая тоже сделана была несколько лет тому назад Князю Католического



Въезд в Иерусалим
великого князя Константина Николаевича
(НИОР РГБ. Ф. 218. Ед. хр. 925—2. Л. 54)

Австрийского Эрцгерцога Максимилиана. Между тем как В[еликий] К[нязь] отдыхал в палатке, Патриарх¹² со всем духовенством готовился к торжественной встрече у врат храма Воскресения. Мы были тут же в облачении, но скоро нас потребовали к Яффским воротам, в которых мы ожидали въезда В[еликого] К[нязя]. В воротах он сошел с лошади, приложился к кресту и шествовал отсюда до врат Св[ятого] Храма пешком, ведя под руку Его Высочество и опираясь другою на плечо своего сына, 8-летнего Ник[олая] Кон[стантиновича]¹³. За ним шли наши матросы в легкой одежде, сообразной климату, а сам В[еликий] К[нязь] был одет в мундире и фуражке. У врат храма встретил Его Патриарх с Крестом Животворящего Древа, украшенного драгоценными // (Л. 2) камнями, стоящими 30,000 [сер.], и св[ятою] водою и приветствовал краткою речью, в которой напоминал Ему и окружающим, что со времени Греческого Императора Ираклия, пред которым врата Иерусалимского храма сами собою отворились (давая знать Патриарху, кто был неизвестный поклонник), это первый поклон[н]ик православный из Царского Дома, напомнил о попечении, о св[ятых] местах покойного Государя и пожелал тихого благоденствия нынешнему Государю и всей Царской семье. Тихие слезы умиления лились по ланитам¹⁴ Царственных Поклон[н]иков, плакали радостно и все окружающие их. Тронут был, видимо, важностию этой минуты и сам старец Патриарх и весь сонм¹⁵ Иерусалимских Пастырей, которые после этого дня могли, подобно Симеону¹⁶, воспеть: *ныне отпускаеши*. Началось поклонение Св[ятым] местам, от камня Помазания пошли на Голгофу, где они поклонились с глубоким душевным умилением на месте, *идеже стоит Пречистые нозе* // (Л. 2 об.) нашего Икупителя, потом к Св[ятому] Гробу и окончили, по обычаю, литию в храме

Воскресения. Патриарх сам читал многолетие Царскому Дому и громко Кирие Елеисон¹⁷, отвечал на молитвы благожеланиями. Из храма тем же порядком со свечами и кадильницами проводили Путешественников в приготовленные им помещения, вполне Царские, — комнаты убраны со вкусом и даже роскошью, ковры и мебель выписаны из Марсея, и сам Патриарх хлопотал об приличном устройстве. Окна дома выходят в Патриарший сад, а напротив окна нашего дома — мои придутся как раз напротив комнаты, занимаемой Его Высочеством] В[еликим] К[нязем] Николаем Кон[стантиновичем]. И видно, как он с резвостью ребенка своих лет бегают по саду каждое утро.

Пятница. Поутру Его Высочество посетил Патриарха, который предварительно представлял ему Высшее Духовенство. А в 2 часа пополудни имела счастье представлять[ь]ся Его Высочеству наша Миссия в полном ее составе. Милостиво беседовал с нами В[еликий] К[нязь], показывая ясно, // (Л. 3) какое он значение придает Миссии вообще и членам ее в особенности: у о[тца] Иувеналия¹⁸ спрашивал о месте воспитания, о сестре¹⁹... Меня тоже о месте воспитания и, услышав, что я служил в Лейб-Гвардии Волыном полку²⁰ 12 лет²¹, милостиво выразился: «Так мы старые знакомые?» и «Когда оставил полк?» Я отвечал, что имел счастье быть при крещении нового Шефа (Ник[олая] Конст[антиновича]) и что весьма счастлив видеть теперь его разцветающим юношей... «Какое стечение обстоятельств! — сказал В[еликий] К[нязь]. — Могли ли вы думать, оставляя Петербург, встретить здесь, в Иерусалиме, вашего Шефа!» И окончил беседу, что он весьма сожалеет о моем удалении и надеется, что я и впредь не откажусь служить общему делу. В 5 часу Его Высочество отправился по Крестному пути, заходил в Капитолию, по-нашему — Бичевание, на месте Претории Пилатовой. Любовался с террас дома нынешнего Пилата (Турецкого военачальника) видом Омаровой мечети и Святая Святых. Осмотрел // (Л. 3 об.) церковь Иоакима и Анны, и Овчую купель и прибыл в Гефсиманию, где встретил его Патриарх с духовенством, здесь было пето краткое молебствие, и певчие наши составляли левый хор. После подробного осмотра Гевсиманского храма, который был великолепно освещен лампадами, как в день Успения, пошли в Гефсиманский сад, оттуда выйдя, сели на лошадей и поднялись на вершину Елеона, чтобы поклонит[ь]ся месту Вознесения и полюбоваться градом Давидовым при солнечном закате. В часов-



Вид Патриаршего дома в Иерусалиме, в котором жил великий князь Константин Николаевич с семьей во время паломничества (НИОР РГБ. Ф. 218. Ед. хр. 925—2. Л. 53 об.)

не Вознесения Отец Ювеналий сказал, по приглашению Митрополита Мелетия, Эктению о здравии Царского Дома, а мы пропели тропарь и кондак Вознесению. После ходили на верхнюю террасу, с которой виден Иордан и Мертвое море и уже когда смеркалось возвратились в город.

Суб[б]ота. В 7½ часов утра В[еликий] К[нязь] ездил осматривать загородное место, купленное Консулом для возведения нашего здания в Иерусалиме, и очень // (Л. 4) был доволен выбором места, а главное, говорил и впоследствии. В 10 часов слушал русскую обедню на Голгофе, которую служил Архиерей с нами и 2 священника, придворной и



Монастырь Саввы Освященного (НИОР РГБ. Ф. 218. Ед. хр. 925—2. Л. 130 об.)



Мечеть Омара
(НИОР РГБ. Ф. 218. Ед. хр. 925—2. Л.92 об.)

флотской, пели походные певчие Его Выс[очества] после обеда. В 5 часов Его Выс[очество] осматривал Сионскую Мечеть (дом Тайной Вечери), Армянский монастырь, церковь Англиканскую и Сирийскую.

В **Воскресенье** слушал Патриаршую обедню на Св[ятую] Гробе. Патриарху сослужили оба наместника его, наш Владыко и Архиерей Фаворский. Престол на этот раз был устроен в пределе Ангела. Его Выс[очество] вторую половину обедни стоял внутри этаго придела. После обедни удостоил посещением дом нашей Миссии, причем Владыко поднес Ему и Ее Выс[очествам] перламутровые иконы, снова милостиво беседовал с нами о разных предметах спрашивал, шутил. Вечеру прогуливался вокруг городских стен, осматривал все замечательное. В этот день и я с отц[ом] Иувеналием поехал сопровождать в Савинский монастырь²² Николая Александровича Новосельского²³, главного Директора Общества Пароходов, // (Л. 4 об.) Торговли²⁴, моего старого Петерб[ургского] знакомого. Мы приехали в монастырь уже поздно, часу в 8-м, поужинали, и я готовился к служению на завтра в Вифлееме, где предполагалось быть Патриаршей обедне. Ночь почти провели без сна и не прежде успокоились, как расположившись на террасе, такая духота в келии и множество комаров. Утром выехали в 4 часа по дороге в Вифлеем. На половине пути встретили Патриарха и узнали, что последовала перемена — обедня в Вифлееме отменена, а В[еликий] К[нязь] в 2 часа приедет в Лавру Св[ятого] Саввы. Я воспользовавшись этим известием, возвратился назад в любимую мною Лавру. Его Выс[очество] действительно прибыл в 2 часа в сильную жару, встречен был у врат обители Патриархом с крестом и Св[ятой] водою, за ним старец — Игумен От[ец] Ио[а]саф с иконою Воскресения и аз грешный стоял в облачении с Евангелием, и два иеромонаха тоже с Иконами. Войдя в мона-

стырь (Ее Высоч[ество] оставались дома, не желая нарушать устав обители), сперва поклонился гробу Преп[одобного], где мы пропели ему тропарь *слез твоих теченьми* // (Л. 5). Отсюда — в церковь, где был поражен размерами и величием храма, и после обычного молебствия не отдыхали в фондарике²⁵. Вскоре пригласили к завтраку, на коем были, кроме свиты Его Выс[очества], Патриарх, два наместника, наш Архиерей, аз грешный и игумен От[ец] Ио[а]саф, которого едва-едва почти насильно усадили за стол. В[еликий] К[нязь] был очень к нему внимателен, за завтраком пил за его здоровье, неоднократно принимал его благословенье. За завтраком последовал краткий отдых, а когда спала жара, Его Высоч[ество] изволил осматривать монастырь во всех подробностях, причем неоднократно спрашивал у меня объяснений или перевода слов Старца, который просил меня находить[ь]ся при нем. Его Высоч[ество] изволил остат[ь]ся весьма доволен этой поездкой и, когда сел на лошадь, спросил меня: «А вы с нами?» На что я отвечал, что прошу позволения остаться проститься со старцем, ибо посещаю обитель уже в последний раз. И, перемолвив и простясь со старцами и братиею, получив от них благословение и благожелание, выехал за два часа до рассвета // (Л. 5 об.) в сопровождении одного из братии. Старец, служивший в это время утреню, велел мне в последнюю минуту разлуки пойти из церкви на гроб Препод[обного] Саввы. И, придя туда, покадил, благословил меня иконою, стоящею на гробе Препод[обного], вручая меня его заступлению. «Жаль мне, что ты покидаешь нас, — сказал добрый старец, — я много любил тебя, не забудь нас, а мы тебя будем всегда помнить». Тронутый до глубины сердца этими словами, я припал к ногам старца и, облыбывав их, спешил удалиться, чтобы скрыть волнение чувств от ожидавших меня проводников.

Вторник. Утром Его Высоч[ество] осматривал монастыри Коптский и Абисинский. В 1 часу был завтрак у Консула, который почтил посещением Его Выс[очество]. Было приглашение и мне. Мне пришлось сидеть против В[еликого] К[нязя], и он неоднократно в течение стола обращался ко мне с милостивыми словами, при этом я имел случай сказать, что мать моя из фамилии Нахимовых, и он почтил воспоминанием память Павла Степановича, // (Л. 6) убитого под Севастополем²⁶. Утром этого дня я был с визитом у воспитателя В[еликого] К[нязя] Ник[олая] Конс[тантиновича] А.С. Горковенко²⁷, моего старого знакомого. Он представил меня своему воспитан[н]ику. Он напомнил ему, что служил в его полку — он показал мне свой дорожный альбом, оставил у себя завтракать и поручил купить ему Иерусалимских изделий крестов и четок... Вечеру в 4 часа мы отправились в свите В[еликого] К[нязя] на посещение Омаровой мечети и Святая Святых. Вслед за ним

ворвалось туда почти все христианское население Иерусалима и даже Евреи. Теснота и давка была страшная. Мечеть Омарова построена на месте бывшего Соломонова храма, великолепно снаружи и внутри и представляет совершенный образец Мавританского зодчества, снаружи она обложена разноцветными кафлями с надписью из Корана. Внутри ротонда вокруг священного камня, который, по мусульманским преданиям, держится на воздухе. Под ним есть ход, где хранятся разные священные для Мосульман вещи, но я туда не сходил по чрезвычайной //



Мечеть Эль-Акса
(НИОР РГБ. Ф. 218. Ед. хр. 925—2. Л. 93)

(Л. 6 об.) тесноте и скоплении народа. Мечеть Эль Алке²⁸ — бывший христианский храм Богородицы. Святыня Святых сохранились очень хорошо, разделены на три части рядами колонн, алтарная часть украшена своими напоминает Св[ятую] Софию, мозаика на потолках и арках также закрыта позолотой, окна из разноцветных стекол проливают приятный полусвет. Место, где воспитывалась Св[ятая] Дева, огорожено решеткою, и мы поклонились ему с благоговением. Внизу такой же храм, но без украшений, только стены выбелены. Далее показывали водопровод, Златые Врата, заключенные изнутри. Под сводами их есть древний храм, гробница Соломонова и прочее. Выйдя из двора Мечети, Его Выс[очество] отдыхал некоторое время у Паши, который все время сопровождал его сам. Радость христиан, обязанных возможности посетить эти места, недоступные для них, была невыразима.

6 Середя. Его Выс[очество] ездил в Вифлеем, где Патриарх служил обедню в храме, а на престоле Рождества читали Евангелие о самом событии // (Л. 7) После завтрака и посещение окрестностей, но я не был там, оставаясь в Иерусалиме, приготавливался к ночному служению на Гробе Господнем литургии по просьбе Ник[олая] Алекс[андровича] Новосельского. Для этого мы затворились с ним в храме с 7 часов вечера, долго беседовали, он исповедовался у меня после всенощной на Голгофе, и прочли вместе правило к Св[ятому] Причащению в часовне Св[ятого] Гроба. В час ночи начал литургию. Присутствовало довольно матросов и офицеров, которым Его Выс[очество] дозволил посещать Св[ятые] места, разделив на три смены так, что когда одни уходили в Яффу, другие приходили на их место. И надобно было видеть их восторг и благодарение к своему благодетелю за такую милость — они любят его как отца. Веселы, бодры видом, и довольство на лицах написанное свидетельствуют о тех благих переменах, которые в короткое время произведе-

ны во флоте энергическою волею Его Выс[очества]. После литургии матросы прикладывались к выставленному в храме Воскресения Кресту с частицей Животворящего // (Л. 7 об.) Древа и получали частицу антидора.

7 Четверг. Утром был у Его Выс[очества] В[еликого] К[нязя] Николая Константиновича, отнес ему купленные по Его поручению вещи, причем поднес от себя маленькую Кувуклию — Часовню Гроба Господня, цветы и собрание разных раковин из Красного моря, Тивериадского озера²⁹, Иордана и Св[ятых] мест. Также просил Его Выс[очество] доставить 200 Крестов в Волынский полк, в роту Его Высочества, в знак моей памяти о месте моего служения. Он принял мои ничтожные подарки с детскою радостью и простотою и подарил мне на память об нем свой портрет с собственноручною надписью. В 10 часов Патриарх служил заупокойную обедню по Го[сударю] Ник[олаю] Пав[ловичу]³⁰ в храме Воскресения, а после обедни — панихиду, на которой вместе с диаконами было 80 человек духовенства. В 4 часа В[еликий] К[нязь] ездил в Вифанию. По возвращении в 7½ часов был у Е[го] В[ысочества] обеденный стол для духовенства. Патриарх наш и Армянский, оба Наместника, наш архиерей и аз грешный (от[ец] Ювеналий не был, ибо готовился к служению литургии // (Л. 8) на Гробе Господнем). Меня посадили между женою Гофмаршала Чичерина и фрей[лей] леною Ея Выс[очества] графиней Комаровской³¹, в доме которых жил в Петербурге покойный Ив[ан] Вас[ильевич] Киреевский³². Воспоминание о нем было предметом нашей беседы в течение всего стола. После обеда пошли в гостиную, где пили кофе и курили трубки. Ее Выс[очество] В[еликая] К[нягиня] Александра Иосифовна беседовала через Генерального консула Мухина³³ с Патриархом нашим, а Его Выс[очество] занимался



Великий князь у Гроба Господня
(НИОР РГБ. Ф. 218. Ед. хр. 925—2. Л. 55)

беседою остальных. В[еликий] К[нязь] шутя обратился ко мне: «А что, О[тец] Леонид³⁴, вот вы, теперь возвратясь в монастырь, введете-ка там моду курить трубки и пить кофе, как здешние монахи?» Я отвечал тоже шутя: «Кофе-то ничего В[аше] В[ысочество] — можно, а трубки нет — раскольники узнают, монастырь сожгут». — «Да, это правда, они, кажется, называют табак чертово зелье...» Эту беседу я привел вам, чтобы показать, как он был с нами прост и милостив. Вообще же шла беседа серьезная. Его Высо[чество] говорил между прочим, какие у нас мощи присланы Царскому Дому от Византийского // (Л. 8 об.) Императора и хранятся в церкви Зимнего Дворца. Говорил о том, что он рождение каждого из своих детей старается почтить приношением тем русским Святым, в день которых они родились. Только не знает, чтобы сделать в память рождения В[еликого] К[нязя] Константина Николаевича [Константиновича] 10 Августа³⁵, ибо искал, да не нашел ни одного рус[с]кого святого. Я воспользовался этим, напомнил, что есть Лаврентий Калужский Чудотворец³⁶, рассказал ему житие его и что есть монастырь. И он остался этим весьма доволен, обещал вспомнить о сем по возвращении в Петербург. В заключении беседы подарил всем присутствующим по фарфоровому яйцу с изображениями; мне с изображением В[еликомученика] Георгия, говоря: «Это по воен-

ной памяти»³⁷. И после отзывался о нас своим приближенным, что он весьма полюбил нас и весьма сожалеет, что я оставляю свой пост.

8 Пятница. Назначено было служить обедню на Св[ятом] Гробе, по желанию Его Выс[очества] дал О[тец] Ювеналий, к нему присоединились впоследствии придворный Протои[е]рей // (Л. 9) и флотский священник. После литургии обходили Св[ятые] места и возвратились в алтарь Храма Воскресения. Здесь в присутствии их Высочеств Патриарх сам отделил для них частицы Св[ятых] мощей и дал В[еликому] К[нязю] часть мощей Его Ангела — Царя Константина, Ее Выс[очеству] — часть мощей Царицы Александры. И также для вдовствующей Императрицы, Государю послал — камень от Гроба Господня. В 7½ часов был у Его Выс[очества] обед для светских лиц, Консулов Паши, ввечеру пили чай у Его Выс[очества] Николая Константиновича, он показывал мне свой дневник.

9 Суб[б]ота. Обедня в Гефсимании в 10 часов русская, служил наш архиерей с нами двумя. Перед литургиею они еще раз выезжали на Елеонскую гору посмотреть оттуда на Иерусалим при дневном освещении. После обедни принимали прощальные визиты, я был у В[еликого] К[нязя] Николая Константиновича. Он, прощаясь со мной, сказал: «Я тебя полюбил, просись у папа остаться при мне, остригешь волосы, наденешь фрак». Мы с воспитателем посмеялись над этим и расстались, получив // (Л. 9 об.) обещание помнить друг друга — он человек очень добрый и скромный. Другой воспитатель — молодой человек барон Мирбах — родственник Елены Фадеевны Кошевой, тоже подружился со мной, и вообще вся свита Его Высоч[ества] оказывала нам особое внимание и справедливость. Требуется заметить, что люди, окружающие Его Выс[очество], делают честь его вкусу и выбору, ибо все отмечается добрым направлением и способностями к делу. В 3 часа служили для их Высочеств путешествующий молебен в часовне Гроба. Войдя внутрь, они долго и горячо молились и вышли оттуда глубоко взволнованные и с заплакан[н]ыми глазами, все окружающие были тронуты. Мы поехали их провожать верст за пять за Иерусалим, и простились у д. Колоний. Приняв от нас благословение, Его Выс[очество] просил молит[ь]ся об нем, а дорогою милостиво разговаривал с обоими, в течении ½ часа раз[с]прашивал о Иерусалимских делах. Мы возвратились с проводов вместе // (Л. 10) с Патриархом, который на днях уезжает в Константинополь.

Примечания

¹ Русская духовная миссия в Иерусалиме была организована 31 июля 1847 года. С 1854 г., в связи с Крымской войной, деятельность РДМ была приостановлена до 23 марта 1857 г., именно тогда было принято решение о восстановлении Миссии в Иерусалиме. См.: [2].

- ² Миссию возглавлял архимандрит Кирилл (Наумов), а в штате были иеромонах Леонид (Кавелин) и иеромонах Ювеналий (Половцев). Иеромонах Леонид (Кавелин) пробыл в Иерусалиме всего лишь год и четыре месяца, по 20 мая 1859 года. См.: [2].
- ³ Игнатъев Николай Павлович (1832–1908) — русский государственный деятель, посол в Константинополе в 1864–1867 годах. См.: [10].
- ⁴ Великая княгиня Александра Иосифовна (1830–1911) — урожденная Александра-Фредерика-Генриетта-Паулина-Марианна-Елизавета, принцесса Саксен-Альтенбургская; супруга великого князя Константина Николаевича.
- ⁵ Яффа — один из главных портов Израиля. Именно сюда приходили корабли с паломниками, которые направлялись в Иерусалим.
- ⁶ Митрополит Мелетий (1786–1868) на протяжении длительного времени был духовником русских паломников, которые называли его «*святый Петр*». Архимандрит Антонин (Капустин), выдающийся ученый-востоковед, начальник Русской духовной миссии в Иерусалиме с 1865 по 1894 г., в некрологе «Преосвященный Мелетий, наместник Иерусалимского Патриарха, митрополит Петры Аравийской» писал: «Он умел привлечь к себе и благородных и простордных высокою, апостольскою кротостью обращения, неизменным спокойствием духа, светлым взглядом на жизнь, совершенно простым, искренним и ласковым словом и отрадно действовавшим на приближавшихся к нему постоянным благодушием, переходившим нередко в добрую и любезную шутиливость. Большинство слушавших его принимали слова его за слова пророка или святого человека, вдохновляемого Богом. <...> Когда не было в Иерусалиме ни Миссии русской, ни консульства, преосвященный Мелетий, можно сказать, был все для русских». См.: [13].
- ⁷ Кирилл (Наумов), архимандрит — начальник Русской духовной миссии в Иерусалиме (1 сентября 1857 — 22 июня 1863 года). См.: [2].
- ⁸ Рамле — город в Израиле. Расстояние до Иерусалима 36 км. В XIX в. был транзитным пунктом для христианских паломников.
- ⁹ Название Абу-Гош связано со своевольным шейхом черкесского происхождения, чей клан прибыл в Израиль в XVI веке. Каждого проходящего по дороге в Иерусалим и обратно они заставляли платить пошлину, а отказавшихся могли убить и ограбить. Конец этому был положен только при египетском губернаторе Ибрагим-паше, который ок. 1835 г. победил клан Абу-Гош.
- ¹⁰ Эфенди — почетный титул, соответствующий русскому «господин». См.: [14].
- ¹¹ Городской совет в Иерусалиме был создан в 1863 г. во время господства Османской империи.
- ¹² Патриарх Кирилл II (1795–1877) — епископ Иерусалимской православной церкви; с 1845 по 1872 г. — Патриарх Иерусалимский и всей Палестины.
- ¹³ Великий князь Николай Константинович Романов (2 февраля 1850 — 14 января 1918) — первенец великого князя Константина Николаевича, внук Николая I.
- ¹⁴ Ланита — щека. См.: [15, стб. 8].
- ¹⁵ Сонм (соньмъ) — собрание, скопление. См.: [16, стб. 780].
- ¹⁶ Симеон Богоприимец — житель Иерусалима, благочестивый праведник, которому выпало на долю воспринять в храме младенца Иисуса. Память его чтится православной церковью 3(15) февраля.
- ¹⁷ Кирие элейсон (греч. «Господи, помилуй») — молитвенное призывание.
- ¹⁸ Отец Ювеналий (1826–1904), архиепископ — духовный писатель. Происходил из дворянского рода Половцевых; образование получил в Михайловской артиллерийской академии. В 1855 г. принял монашество в Оптиной пустыни. Был членом Иерусалимской Миссии, затем настоятелем Глинской пустыни, наместником Александро-Невской, затем Киево-Печерской лавр. Возведенный в 1892 г. в сан епископа Балахнинского (викария Нижегородской епархии), Ювеналий был затем епископом Курским, а с 1898 г. — архиепископом Литовским.
- ¹⁹ Берг (Половцова) Вера Андреевна (1815 — после 1855). Была замужем за Карлом Борисовичем Бергом. С 1848 г. и в 1850-х гг. состояла на придворной службе: камерфрау при жене великого князя Константина Николаевича великой княгине Александре Иосифовне и ее малолетних дочерях Ольге и Вере.
- ²⁰ Волынский лейб-гвардии пехотный полк (12 декабря 1806 — 1917). Шеф полка с 2 февраля 1856 г. по 5 августа 1878 г. — великий Князь Николай Константинович.
- ²¹ Леонид (Кавелин), архимандрит (в миру Лев Александрович) в 1840 г. определен был офицером в лейб-гвардии Волынский полк, где прослужил 12 лет до 1852 г. и с чином капитана вышел в отставку, после чего принял монашество в Оптиной пустыни.
- ²² Лавра Саввы Освященного (монастырь Мар-Саба) — православный греческий мужской монастырь на территории Западного берега реки Иордан, в Иудейской пустыне, в долине Кедрон. Основан ок. 484 г. прп. Саввой Освященным. Является одним из древнейших общежительных монастырей.
- ²³ Новосельский Николай Александрович (1819–1898) — российский общественный деятель, один из учредителей РОПиТ в 1856 г., директор-распорядитель РОПиТ в 1856–1861 годах.
- ²⁴ Русское общество пароходства и торговли (РОПиТ) — российская судоходная компания, основана в 1856 году.
- ²⁵ Архондарик (или фондарики) — приемная комната для гостей в православном монастыре, также гостиница для паломников, как правило, в Греции (на Афоне, в Метеорах) или в Египте (Синайский монастырь). В нем также ведутся духовные беседы с паломниками.
- ²⁶ Нахимов Павел Степанович (1802–1855) — русский адмирал, герой обороны Севастополя 1854–1855 годов.
- ²⁷ Горковенко Алексей Степанович (1821–1876) в 1832 г.

поступил в морской корпус, откуда вышел мичманом в 1837 году. По окончании Крымской войны, в течение которой состоял при главном командире Кронштадтского порта, был назначен воспитателем Его Императорского Высочества великого князя Николая Константиновича.

²⁸ Мечеть Эль-Акса построена в форме параллелограмма, с куполом. По преданию, это древняя базилика Юстиниана, где была церковь Введения во храм Пресвятой Богородицы. Под мечетью — подземелье (до 140 шагов в длину, 12 — в ширину), со сводами из огромных камней.

²⁹ Тивериадское озеро, более известное как Галилейское море, а в древнем и современном Израиле как озеро Кинерет — пресноводное озеро на северо-востоке Израиля.

³⁰ Николай I Павлович (1796—1855) — император Всероссийский с 14 декабря (26 декабря) 1825 по 18 февраля (2 марта) 1855 года, царь Польский и великий князь Финляндский. Третий сын императора Павла I и Марии Федоровны, родной брат императора Александра I, отец императора Александра II.

³¹ Комаровская Анна Егоровна (1832 — после 1906) — графиня, гофмейстерина двора великой княгини Александры Иосифовны.

³² Киреевский Иван Васильевич (1806—1856) — русский философ-идеалист, литературный критик, публицист.

³³ Мухин Николай Ефимович — статский советник, генеральный консул России в Сирии и Палестине.

³⁴ Иеромонах Леонид (Кавелин) служил в составе Русской духовной миссии в Иерусалиме в 1857—1859 годах.

³⁵ В тексте допущена ошибка. 10 августа родился великий князь Константин Константинович (10 августа 1858—1915), второй сын, четвертый ребенок в семье.

³⁶ Лаврентий Калужский, Христа ради юродивый, чудотворец, блаженный (ум. 10 августа 1515). Около места погребения Лаврентия построен Лаврентьевский монастырь.

³⁷ 23 мая 1855 г. нижние чины Волынского лейб-гвардии полка (единственного из всех гвардейских полков, участвовавшего в Крымской войне) получили знаки отличия ордена Святого Георгия.

Список источников

1. Записки о пребывании в составе Иерусалимской миссии. Рукою не установленного лица [1857—1859] // Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ). Ф. 148. К. 4. Ед. хр. 6. 10 л.
2. *Никодим (Ротов), арх.* История Русской духовной миссии в Иерусалиме [Электронный ресурс] // Московский Патриархат. Русская духовная миссия в Иерусалиме: официальный сайт. Иерусалим : РДМ. URL: <http://rusdm.ru/history/33> (дата обращения: 05.08.2015).
3. *Бутова Р.Б.* Романовский Иерусалим [Электронный ресурс] // Императорское Православное Палестинское Общество: официальный сайт. Москва : ИППО, 2004. URL: <http://ippo.ru/history/rp/3/1/> (дата обращения: 23.09.2014).
4. Великий князь Константин Николаевич на Святой земле в 1859 году: к 150-летию августейшего паломничества в Святую землю : научное издание / Государственный архив Российской Федерации ; сост. К.А. Вах ; ред. К.А. Вах ; пер. Г.А. Шпэт. Москва : ИНДРИК, 2009. 192 с., [1—4, 192].
5. *Вах К.А.* Великий князь Константин Николаевич и русское паломничество в Святую землю [Электронный ресурс] // О Павловске с любовью. URL: <http://pavlovsk-spb.ru/konst-nikolaevich/russkoe-palomничество-v-svyatuyu-zemlu.html> (дата обращения: 13.08.2014).
6. А.Г. Иерусалим (письмо с эскадры Средиземного моря) // Санкт-Петербургские Ведомости : газета политическая и литературная. 1859. 21 августа. №180.
7. *Дмитриевский А.А.* Очерк жизни и деятельности архимандрита Леонида (Кавелина). 1918 // Российская национальная библиотека. Ф. 253. Ед. хр. 176.
8. *Каширина В.В.* Архимандрит Леонид (Кавелин) перед отъездом в Иерусалимскую Миссию // Альманах «Святая Земля». Вып. 1. Иерусалим, 2012. С.112—125.
9. *Леонид (Кавелин), архимандрит.* Дневники. Автограф. 1858—1859. Чернила и карандаш // Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ). Ф. 148. К. 4. Ед. хр. 3. 74 л.
10. *Игнатъев Николай Павлович.* 29.01.1832—03.07.1908 [Электронный ресурс] // ПомниПро: электронный мемориал. URL: <http://pomnipro.ru/memoriyapage14053/biography> (дата обращения: 01.07.2015).
11. Херсонские Епархиальные Ведомости. № 20 (15 октября 1867 г.). Одесса, 1867. С. 57—80.
12. *Архимандрит Леонид (Кавелин).* Двухдневное пребывание на Св. Горе Афонской его императорского высочества великого князя Алексея Александровича / Санкт-Петербургский Комитет Духовной Цензуры ; цензор Архимандрит Фотий. Санкт-Петербург : Типография Дома Призрения Малолетних Бедных, 1868. С. 28 [1—3].
13. *Антонин (Капустин), арх.* Из Иерусалима. Статьи, очерки, корреспонденции. 1866—1891. Москва, 2010. С. 371—372.
14. Толковый словарь русского языка : [в 4 томах] / сост. В.В. Виноградов [и др.] ; под ред. Д.Н. Ушакова ; гл. ред. Б.М. Воли и Д.Н. Ушакова. Москва, 2000. Т. 4. 1499 с.
15. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Санкт-Петербург, 1902. Т. 2. 919 с.
16. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Санкт-Петербург, 1912. Т. 3. 996 с.

A.A. KASHCHEEV

NOTES ON GRAND DUKE KONSTANTIN NIKOLAYEVICH'S VISIT TO THE HOLY LAND: THE MATERIAL FROM THE ARCHIVE OF ARCHIMANDRITE LEONID (KAVELIN)

This article reviews the activities of Archimandrite Leonid (Kavelin), a well-known ecclesiastical scholar, who greatly contributed to the book culture development. It tells about a royal pilgrimage to the Holy Land, about the history of Russian ecclesiastical mission, the topics which interest modern researchers. There is a document published for the first time, describing the pilgrimage of Grand Duke Konstantin Nikolaevich to the Holy Land, revealed by the study of the archive of Archimandrite Leonid (Kavelin) stored in the Department of Manuscripts of the Russian State Library.

Key words: manuscript source, archive, history of the Russian Orthodox Church, history of Russia, the Holy Land, book culture, the Russian State Library.

Citation: Kashcheev A.A. Notes on Grand Duke Konstantin Nikolayevich's Visit to the Holy Land: the Material from the Archive of Archimandrite Leonid (Kavelin), *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp.112–121.

About author

Aleksey Anatolyevich Kashcheev,
Russian State Library,
Department of Restoration of Library Collections,
Head of the Section of Preventive Conservation
e-mail: alexka27@mail.ru
Vozdvizhenka, 3/5, Moscow, 119019, Russia

References

1. Zapiski o prebyvanii v sostave Ierusalimskoi missii. Ru-koyu neustanovlennogo litsa [1857–1859], *Nauchno-issledovatel'skii otдел rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* (NIOR RGB) [Manuscripts Department of the Russia State Library], coll. 148, box 4, item 6, 10 p.
2. Nikodim (Rotov), arkh. *Istoriya Russkoi dukhovnoi missii v Ierusalime*. Available at: <http://rusdm.ru/history/33> (accessed 05.08.2015).
3. Butova R.B. *Romanovskii Ierusalim*. Available at: <http://ippo.ru/history/rp/3/1/> (accessed 23.09.2014).
4. Vakh K.A., Shpet G.A. (eds.) *Velikii knyaz' Konstantin Nikolaevich na Svyatoi zemle v 1859 godu: k 150-letiyu av-gusteishogo palomnichestva v Svyatuyu zemlyu*. Moscow, INDRIK Publ., 2009, 192 p.
5. Vakh K.A. *Velikii knyaz' Konstantin Nikolaevich i russkoe palomnichestvo v Svyatuyu zemlyu*. Available at: <http://pavlovsk-spb.ru/konst-nikolaevich/russkoe-palomnichestvo-v-svyatuyu-zemlu.html> (accessed 13.08.2014).
6. Ierusalim (pis'mo s eskadry Sredizemnogo morya), *Sankt-Peterburgskie Vedomosti : gazeta politicheskaya i literaturnaya* [St. Petersburg Vedomosti], 1859, August, 21, no. 180.
7. Dmitrievskii A.A. Ocherk zhizni i deyatel'nosti arkhimandrita Leonida (Kavelina). 1918 *Rossiiskaya natsional'naya biblioteka* [National Library of Russia], coll. 253, item 176.
8. Kashirina V.V. Arkhimandrit Leonid (Kavelin) pered ot'ezdom v Ierusalimskuyu Missiyu, *Svyataya Zemlya* [Holy Land, Almanac], 2012, no. 1, pp.112–125.
9. Leonid (Kavelin), arkhimandrit. Dnevnik. Avto-graf. 1858–1859. Chernila i karandash, *Nauchno-issledovatel'skii otдел rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* (NIOR RGB) [Manuscripts Department of the Russia State Library], coll. 148, box 4, item 3, 74 p.
10. Ignat'ev Nikolai Pavlovich. 29.01.1832–03.07.1908, [*PomniPro: Virtual memorial*]. Available at: <http://pomni-pro.ru/memorypage14053/biography> (accessed 01.07.2015).
11. *Khersonskie Eparkhial'nye Vedomosti*, 1867, no. 20, pp. 57–80.
12. Arkhimandrit Leonid (Kavelin). *Dvukhdennoe prebyvanie na Sv. Gore Afonskoi ego imperatorskogo vysochestva velikago knyazya Aleksiya Aleksandrovicha*. St. Petersburg, Tipografiya Doma Prizreniya Maloletnikh Bednykh, 1868, p. 28 [1–3].
13. Antonin (Kapustin), arkh. *Iz Ierusalima. Stat'i, ocherki, korrespondentsii*. 1866–1891. Moskva, 2010, pp. 371–372.
14. Vinogradov V. V. *Tolkovy slovar' russkogo yazyka*, in 4 vol. Moscow, 2000, vol. 4, 1499 p.
15. Sreznevskii I.I. *Materialy dlya slovary drevnerusskogo yazyka po pis'mennym pamyatnikam*. St. Petersburg, 1902, vol. 2, 919 p.
16. Sreznevskii I.I. *Materialy dlya slovary drevnerusskogo yazyka po pis'mennym pamyatnikam*. St. Petersburg, 1912, vol. 3, 996 p.

УДК 792.2(470+57)"199"
ББК 85.334.3(2)6

П.Б. БОГДАНОВА

ДЕВЯНОСТЫЕ: ПЕРЕМЕНЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Полина Борисовна Богданова,

Российский государственный гуманитарный университет,
Институт филологии и истории, кафедра истории театра
и кино, доцент, кандидат искусствоведения

e-mail: polina11@mail.ru

Чаянова ул., д. 15, корп. 7, Москва, 125047, Россия

В теоретической статье анализируются условия работы режиссуры в постсоветском театре, в эпоху формирования рыночной экономики и общества потребления. Отмечается общее снижение статуса художника в культурном пространстве по сравнению с поколениями эпохи модерна. Рассматриваются новые методы приспособления к рынку, публике, поиск популярности, иных подходов к общественным связям. Делается вывод о значительном изменении не только статуса, но и творческой психологии режиссуры эпохи постмодерна.

Ключевые слова: творческий статус, центризм, модель театра, постоянная труппа, «открытый» театр, высокая культура, низкая культура, pobrow, популярность, модерн, постмодерн.

Для цитирования: Богданова П.Б. Девяностые: перемены в театральном процессе // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 122—127.

Общая ситуация в культуре с 1990-х годов существенно изменилась. Та художественная идеология, которая в советский период питала культуру и искусство, в частности театральное, утратила свою актуальность. Понятие

театрального центра перестало существовать. В социуме произошло расслоение, что привело к образованию отдельных самостоятельных и автономных сфер со своим слоем населения, обладающим собственной системой ценностей, своими потребностями в искусстве. Все это и привело к тем изменениям, которые произошли в театре. Театр, как и все искусство, перестал быть носителем идеологии. Он стал просто театром, начал выполнять миссию рядового учреждения культуры и больше не претендовал быть в авангарде общественного процесса.

Статус искусства в целом в значительной степени снизился. Оно больше не играло важной роли в деле просвещения публики, перестало вырабатывать передовые идеи, которые бы воспринимались всем обществом как «эстетические революции».

К 1990-м гг. стало понятно, что роль и место искусства в жизни общества были значительно преувеличены. Заслуга в этом принадлежала, конечно, И.В. Сталину, который еще в 1930—1950-е гг. превратил искусство в средство тотальной пропаганды социалистической идеологии. Эту сталинскую стратегию восприняли и шестидесятники, а вслед за ними и следующее поколение режиссеров. Только они стали проводниками не официальной социалистической идеологии, а некоей контридеологии, основанной на демократических ценностях.

Изменение статуса искусства не могло не привести к изменению статуса творческой, художественной профессии. Художник перестал быть престижной фигурой. Это утверждение касается и режиссерской профессии. Режиссер стал не общественным лидером в прежнем смысле, а только организатором зрелища, профессионалом, который

должен заботиться о спросе на свою продукцию. И гораздо в меньшей степени экспериментатором, новатором, первопроходцем-революционером. Режиссеры, сформированные ценностями еще предыдущих периодов, ощутили смену ситуации в театре болезненно. Они обнаружили, что их влияние больше не распространяется на весь социум, как это было в 1960–1980-е годы. Столкнулись с тем, что отныне они замыкаются кругом своей среды, своего зрителя. Причем зрителя еще прежнего, чьи художественные вкусы и пристрастия сформировались в более благополучные для искусства годы.

В постсоветской реальности произошел и кризис художественного авторитаризма, который с особенной ясностью проявлялся в профессии режиссера. Ибо режиссер по определению фигура авторитарная, каковой он и являлся на протяжении всей режиссерской эры, то есть XX века. Режиссер как жесткий и единовластный организатор зрелища словно утратил энергию, что в свою очередь привело театр 1990-х годов к утере контакта с публикой. В 1990-е гг. в театре воцарилась тягучая пауза, спектакли шли в полупустых залах. И только к нулевым годам ситуация изменилась. Но это произошло с приходом нового поколения режиссуры, так называемого поколения *post*.

В постсоветской реальности лидирующую роль в театре стал играть не режиссер, а скорее директор или продюсер, т. е. специалист, ориентированный на новый формирующийся художественный рынок и систему спроса. У продюсера отсутствуют выраженные художественные предпочтения. Он подходит к искусству с коммерческой точки зрения и готов продавать то, что стоит дороже. Совершенно ясно, что продюсерский театр повернул ситуацию в сценическом искусстве в сторону коммерции. Это не могло не привести к потере художественного вкуса и творческому индифферентизму. Однако не стоит упрощать ситуацию, утверждая что коммерческая продукция может быть только низкопробного качества. Вовсе нет. Просто проблема вкуса публики в новой реальности, в которую вступило искусство, несколько трансформировалась. В довольно скором времени, а именно в первой четверти XXI в. возникнет новый тип культуры, который американский социолог и журналист Д. Сибрук назвал «культурой супермаркета» [1, с. 33]. Эта культура смешает высокое и низкое и даст некий третий вариант, в котором коммерческая составляющая войдет в художественную продукцию на равных с художественной составляющей. «Эпоха вкуса», как назвал ее Д. Сибрук, закончится и наступит «эпоха *pobrow*» [1], что означает некий срединный уровень, у которого отсутствует верх и низ.

В театре с 1990-х годов набирает силу новая сценическая форма — антреприза, которая на первое место ставит проблему заработка актеров. Антреприза в своих репертуарных предпочтениях опира-

ется на развлекательные жанры и собирает большие залы не только в столичных городах, но и на периферии. Стоит отметить, что в антрепризе не будут работать «серьезные» режиссеры.

Антреприза в основном ориентируется на «звездный» состав, на узнаваемых по кино и сериалам актеров. Ансамблевость, на которую опирались лучшие режиссеры «эпохи вкуса», будет предана забвению почти повсеместно.

Происходит трансформация прежней театральной модели, работавшей по принципу «закрытого театра», где все подчинялось воле, вкусам и художественной программе руководителя. Антреприза работает по принципу «открытого театра», который измеряется не масштабом целостного театрального организма с постоянным репертуаром и труппой, воплощающей некую монопрограмму его лидера, а масштабом одного спектакля, на который приглашаются актеры из разных театров отыгрывать спектакль столько времени, сколько он собирает публику и приносит доход. Единомыслие, как это называлось прежде, от новой сборной команды не требуется. Не требуется и способность к длительным отношениям с коллективом, интерес к творческому росту, необходимость придерживаться той театральной веры, которую проповедует этот коллектив. Важны только профессиональные качества и готовность работать на результат. Это одно из обстоятельств, которое поставило под удар достижения русской театральной школы и педагогики, базирующихся на принципах МХАТа и К.С. Станиславского. В традициях этой школы всегда важным считался театр процесса, а не результата. Лучшие спектакли О.Н. Ефремова, Г.А. Товстоногова, А.А. Васильева и других режиссеров были поставлены в эстетике и этике именно театра процесса.

С 1990-х годов по принципу антрепризы стал работать МХТ им. А. Чехова, в котором после смерти О.Н. Ефремова не было режиссера-лидера, а был руководитель, исполнявший роль художественного директора, О.П. Табаков. Он начал приглашать на постановки многих режиссеров. И в XXI в. этот театр достиг достаточно заметных результатов, потому что в обширном и пестром репертуаре всегда находилось место «модному» постановщику, который производил какую-либо сенсацию, поднимал репутацию театра и соответственно увеличивал кассу.

В нулевые и десятые годы по принципу антрепризы стали работать уже многие крупные театры, которые завоевывали известность за счет «громких» имен постановщиков, очень часто европейских. Такими театрами стали Государственный театр наций под руководством Е.В. Миронова, Государственный академический театр им. Моссовета и др.

В 1990-е гг. начал формироваться художественный рынок [2] в России. Особенно активно это происходило в сфере изобразительного искусства. Поя-

вилось множество галерей, торгующих предметами живописи и другой художественной изобразительной продукцией. Что касается театра, то тут дело обстояло сложнее. По-прежнему заказчиком театральной продукции являлось государство. Оно финансировало театры и потому было вправе требовать от них соответствующей продукции. Но на практике существовало много противоречий. Режиссеры, будучи на содержании у государства, выдвигали при этом лозунг о свободе творчества и не собирались выполнять государственный заказ. Такового в 1990-е, нулевые и последующее десятилетие практически не было. Хотя государство в самое последнее время стало задумываться о том, почему оно должно кормить театры. И стало ставить вопросы о содержании и качестве художественной продукции, подводя театры к тому порогу, за которым должна начаться либо цензура, либо хозяйственная и организационная самостоятельность театральных коллективов, к которой они, впрочем, готовы не были.

Практически, начиная с 1990-х гг. театры стали все больше и больше зависеть от зрителя. Это был основной покупатель продукции. Он же и заказчик. Его роль активизировалась по сравнению с предыдущими периодами. Он во многом навязывал театру свои вкусы. И театр должен был эти вкусы учитывать.

Зритель и стал новым участником театрального процесса. Его чрезвычайная активность, с которой он выдвигал свои новые запросы к искусству, привела к тому, что театр стал быстро трансформироваться и в большей степени выполнять заказ зрителя, чем руководствоваться собственными художественными соображениями.

Прежде режиссер выбирал материал пьесы и формировал замысел, исходя из своих эстетических, художнических взглядов, из своего мировоззрения. Теперь режиссер уже не может не считаться со зрительским вкусом и зрительскими требованиями к театру. Причем, зритель с нулевых годов — это уже не та интеллигентская прослойка, которая являлась основным потребителем искусства театра в 1950–1980-е годы. Теперь это средние слои населения, офисные менеджеры, представители бизнеса, у которых не сформировано идеологических и культурных требований. Но возникла необходимость развлечься, отдохнуть, провести досуг. Такому зрителю не предложишь «сложных» решений, которые выдвигали режиссеры в предыдущие эпохи, когда зритель был в подчиненном положении, а режиссер — лидером, возвышающимся над зрителем, просвещающим его и преподающим ему некие жизненные и эстетические уроки. Понятно, что в такой ситуации «выигрывал» образованный зритель, для которого существовали ценности культуры и художественного творчества. Зритель в XXI в. уже не разделяет эти ценности. Он скорее подвержен влиянию моды, идет за сенсациями, предпочитает попу-

лярных творцов. Такой зритель в принципе не может оценить адекватно художественную новацию. Ему безразличны стили, которыми пользуется художник. Он реагирует скорее на сильные эффектные зрелища, чем на углубленные художественные интенции. Новый зритель не образован эстетически, но образован в плане рекламы, клипов, всевозможных видеоинсталляций. Поэтому ему важнее четкий и эмоциональный видеоряд, а не глубина внутренних проживаний актера. Ему ближе всякого рода перформансы, зрелищность, а не изыски психологического театра, который, кстати, в XXI в. уже почти исчез из арсенала театрального искусства.

Меняется вместе с тем и актерское творчество. Критериями в подходе к актеру становится его популярность, способность работать на результат, т. е. освоить требования разных постановщиков, отсюда — профессиональная гибкость и мобильность. В XXI в. театры и режиссеры не занимаются «воспитанием» актера (эта практика шла еще от классического МХАТа). А режиссер, приглашающий того или иного исполнителя в свой спектакль, в большей степени использует уже имеющиеся у актера возможности, а не стремится открыть новые. Это приводит к нивелировке актерского стиля. В принципе, в каждой следующей постановке нового режиссера актер пользуется уже проверенными, зарекомендовавшими себя приемами. И если такой режиссер, как Г.А. Товстоногов, некогда, собирая свой актерский коллектив, стремился к тому, чтобы его актеры росли творчески и совершенствовали свои возможности, то в XXI в. режиссеры скорее эксплуатируют актерские таланты и бренды.

В театре 1960–1980-х гг. актеры опирались на свою индивидуальность, свое внутреннее человеческое и художническое содержание. Поэтому в эти десятилетия (и еще раньше) существовала целая плеяда первоклассных актеров-личностей, таких как: И.М. Смоктуновский, Е.П. Леонов, И.М. Чурикова, А.С. Демидова, В.С. Высоцкий и др. А одна из лучших ролей С.Ю. Юрского — Чацкий в «Горе от ума» на сцене Российского государственного академического Большого драматического театра становилась не только театральным, но и общественным событием. В театре XXI в. таких ролей у актеров нет. Равно как и отсутствуют актеры-личности в прежнем понимании.

Для поколения режиссеров-шестидесятников и семидесятников очень важным был вопрос новаторства. В принципе театр эпохи «оттепели» ставил своей задачей соответствовать новому духу времени, вырабатывать иные средства сценической выразительности. Особенно актуальной проблема новаторства была для следующего поколения — А.А. Васильева, Л.А. Додина, В.В. Фокина и др. У новых поколений режиссуры в XXI в. новаторство уже не является важным моментом профессионального самоутверждения. Для них гораздо

важнее новые средства воздействия на зрителя. Они активно пользуются всем арсеналом наработанных средств театра и умело сочетают в своем творчестве чужие приемы и стили. Эта режиссура отличается эклектичностью, что вовсе не является недостатком в ситуации постмодерна.

В период модерна театральный процесс распределялся на генеральные линии развития — мейнстрим — и боковые — периферийные. С 1990-х гг. в эпоху утвердившегося постмодерна эта структура изменилась [3]. Исчез мейнстрим, и театральный процесс стал распадаться на отдельные направления, за каждым из которых стояла своя субкультура. Поскольку общество оказалось сильно расслоено, постольку практически каждый слой стал присваивать себе тот или иной культурный тренд. Так, существовал тренд бывшей советской интеллигенции, представителями и выразителями которой в театре стали П.Н. Фоменко на новом этапе своей деятельности, поколение семидесятников, продолжавшее активно работать, а также их последователи, такие режиссеры, как С.В. Женовач, Е.Б. Каменькович. За трендом «новой драмы» стояла субкультура российской провинции, ее молодежи, представителей тех слоев обедневшего населения, которые больше всех восприняли постсоветские реалии. Во второе десятилетие XXI в. возникло направление, которое можно назвать игровым, за ним стояла субкультура новой постсоветской режиссуры больших столичных городов — Москвы и Санкт-Петербурга: К.Ю. Богомолов, А.А. Могучий, Д.А. Крымов и др. Культурных тенденций, которые появились с 1990-х гг., было гораздо больше. В данной статье ограничиваюсь только названными.

Американский социолог и журналист Джон Сибрук, автор книги «Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры» пишет: «...массы, состоящие из неотесанных необразованных хамов с бутылкой пива... в социальной иерархии располагались ниже, чем потребители элитарной культуры» [3, с. 33]. Культурный статус таким образом мог заменять социальный, утверждает он. У нас именно так и было, когда интеллигенция, потреблявшая высокую культуру, несмотря на свою бедность, считала себя высшим классом именно в силу обладания высоким культурным вкусом. Впрочем, это была иллюзия, которая только служила оправданием социальной бедности. Смешанный тип культуры, в котором исчезла оппозиция высокого и низкого, основан на соединении в едином пространстве различных и равнозначных культурных трендов, за каждым из которых стоит своя субкультура. Интересно, что культура советской интеллигенции, бывшая в свое время мейнстримом, с 1990-х гг. превратилась лишь в один из трендов.

Постсоветское общество с 1990-х гг. вступило в век имиджей и миражей. В «культуре супермаркета», характеризующей общество потребления, «хорошо» с точки зрения вкуса стало означать «по-

пулярно» [3, с. 47]. Поэтому требование публичности — стало неперенным требованием времени. Важно всегда и везде «присутствовать» — на страницах газет, на экране ТВ, в Интернете. Разные режиссеры при этом ориентируются на разную публику. С более традиционными запросами к театру и более радикальными. Поэтому художники выбирают соответствующие стратегии. Эти стратегии включают в себя не только эстетические ориентации художника, но и имидж, публичную позицию в СМИ, декларацию принципов взаимоотношений с властью, публикой. Радикальные художники должны выбрать более агрессивную стратегию, позиционировать себя как конфликтную фигуру по отношению к традиционному театру, опираться на особые формы и средства выразительности. В результате возникает имидж, который тиражируется в СМИ.

Надо отметить, что эта часть художественной работы в условиях рынка приобрела гораздо большее значение, чем прежде в условиях советской театральной культуры. Тогда, в 1930–1940-е гг., режиссер позиционировал себя как художник, проводящий в жизнь советскую идеологию. Но в эпоху оттепели стратегия усложнилась, поскольку лучшие и более прогрессивные режиссеры позиционировали себя как активные члены общества с гражданской позицией, которая могла расходиться в принципиальных моментах с государственной идеологией. Это была своего рода двойная игра: для государства и власти и для интеллигенции, последняя, как правило, являлась основным потребителем художественной продукции. С 1950-х гг. и существовала эта особая публика — интеллигенция, со своими художественными, социальными и политическими запросами. Лучшие режиссеры-шестидесятники ставили спектакли именно для этой наиболее просвещенной в художественном и идеологическом отношении аудитории. Государству бросали «куски» в виде каких-нибудь «Сталеваров», которые должны были показать, что художник обслуживает государственный заказ на идеологически выдержанную продукцию в социалистическом духе. Таким образом, некая двойная игра и была стратегией советских поколений режиссеров. Старшее поколение, шестидесятники, были при этом в большей степени ориентированы на социальные проблемы, на улучшение общественной ситуации. Более молодое — семидесятники, ориентировались и на социальные, и на эстетические субъективистские вещи. Но оба поколения работали в оппозиции к официозу, более или менее выраженной.

Итак, основным заказчиком и потребителем искусства была интеллигенция как наиболее передовая общественная группа. Режиссура выражала претензии на высоту владения профессией, на глубину художественного высказывания, на независимость мнения, на оппозиционность. При этом вы-

ступала как публичный художественный лидер, как сила, направляющая общественное сознание. Вот суть стратегии режиссуры в эпоху модерна.

Режиссер в постсоветской реальности, в условиях рынка, должен не столько вести зрителя за собой, сколько подстраиваться под него, нравиться ему, становиться популярным, модным. Эта новая стратегия во многом изменила психологию и практику режиссуры. Способом самоутверждения новых поколений режиссеров стало стремление к известности самыми разными средствами. Важно стало излагать некие новые, заостренные, привлекающие внимание идеи; быть радикальным, эпатажным, смелым, ниспровергая старые истины. Так К. Серебренников в начале своей карьеры сделал довольно громкое заявление, высказавшись, что «духовность — это убежище для бедных», когда ему говорят об идеализме и духовности, он готов взяться за револьвер [4]. Или К.Ю. Богомолов уже во втором десятилетии нового века заявил, что собирается разрушить театр-храм [5]. Подобные заявления, претендующие на радикальность, хотя и содержат в себе определенный смысл, все же цель подобного рода заявлений — выстрелить в воздух и произвести фейерверк, пусть недолгий, но эффектный.

Другой способ самоутверждения — это количество постановок. Чем их больше, тем режиссер выглядит более востребованным. Поэтому разные режиссеры, кто вынужденно, кто добровольно, включаются в гонку, переходя из театра в театр, занимая в своих постановках «звезд» первой величины, не брезгуя эпатажем, шокирующими сюжетами и темами, всякими средствами привлечения внимания. Понятно, что такой путь — это путь внешней экспансии, завоевания территорий, а не путь самоуглубления и художественного поиска. Но таковы требования рынка, и многие режиссеры сегодня идут у него на поводу. В этом заключен драматизм положения нынешней режиссуры.

Стоит напомнить, что поколение А.А. Васильева, Л.А. Додина, прибегая к невероятно длительным и углубленным репетициям, стремились к получению высокого художественного качества своих спектаклей. Они утверждали себя как мастера. Само это слово «мастер» в культуре модерна заключало в себе очень большой смысл. «Мастер» — синоним посвященного, избранного, знающего некие скрытые тайны художественного ремесла.

Режиссура поколения *post* усматривает в этом режиссерский авторитаризм и отрицает его, отказываясь от жесткого диктата по отношению к публике. И в принципе соглашается с позицией невмешательства, собственной «авторской смерти», избегает оппозиций «хорошо — плохо», «высокое — низкое». Предпочитает моду подлинному авторитету, основанному на профессиональных достижениях. Главный критерий состоятельности того или иного ре-

жиссера — зрительский успех у своей аудитории вне зависимости от качества его художественной продукции. Так К.С. Серебренников или Д.А. Крымов, будучи дилетантами в профессии режиссера, выпускающие спектакли подчас очень средних художественных достоинств, имеют громкие имена и признание публики, слышат популярными фигурами. Для сравнения можно привести пример того, как воспринимался один из первых и лучших спектаклей А.А. Васильева «Первый вариант “Вассы Железновой”». Этот спектакль, обладая высоким художественным совершенством, нравился достаточно узкой аудитории, которая была способна его оценить по достоинству. Успех А.А. Васильева был основан на признании его несомненного таланта и высокого мастерства, а не на его популярности, и само понятие «популярность» было неприменимо к серьезному художнику.

Есть еще одно отличие режиссера поколения *post* и режиссера эпохи модерна. Критерием состоятельности последнего выступала сложность и глубина художественных решений, объемность личностного содержания. Художник-модернист всегда непростой творец, понимание которого требует от публики определенно высокого уровня мышления и вкуса. Рыночная ситуация, ориентация на спрос выдвинули иные критерии — доступность, простота восприятия, занимательность. Публика в условиях рынка, как уже говорилось, не обладает высокими художественными запросами, она требует понятного искусства, часто принимая за новации внешне эффектные, но вторичные театральные идеи и приемы.

Вместе с тем поколению *post* свойственен больший демократизм в противовес высокой, иногда с налетом снобизма и превосходства позиции поколения А.А. Васильева, Л.А. Додина, В.В. Фокина. Режиссеры поколения *post* более доступны благодаря социальным сетям, не создают загадочный имидж творца, сидящего в башне из слоновой кости. Публикуют бытовые фото, демонстрируют своих детей, что создает впечатление их большей открытости.

Режиссерам поколения *post* вместе с тем не свойственна борьба и противостояние с органами власти, чиновниками, как это было свойственно предыдущим поколениям. Те боролись за свои спектакли, прибегали к различным средствам, в том числе и компромиссным, чтобы выпустить их в свет. И если поколение О.Н. Ефремова и Ю.П. Любимова умело играть с партийными и государственными органами и отстаивать свои позиции, то поколение А.А. Васильева и М.З. Левитина иногда вели игру в непризнанных гениев. Правда, другие их коллеги из того же поколения умели лавировать, подключать авторитетных, признанных официозом защитников и все-таки добиваться прохождения спектаклей. Жесткий идеологический контроль и был главным тормозом в работе шестидесятников и семидесятников.

У поколения post были другие условия становления. Они сформировались в более свободные времена и не знали власти цензуры и идеологической прессы. Поэтому они не озабочены общественной проблематикой и не высказываются по поводу социальных проблем. К.Ю. Богомолов признается в одном из интервью, что ставит не о политике или социуме. А скорее об эстетике. Его как художника раздражает низкопробная культура, являющаяся отличительной чертой времени. И отношение к ней у режиссера скорее вкусовое, нежели идеологическое. Он «троллит», как он выражается зритель, «троллит» политику [6, с. 3], то есть высмеивает, вышучивает, дурачит. И такое «развлечение» ему самому доставляет немалое удовольствие. Это его игра с жизнью и социумом. И игра — единственная форма взаимодействия с миром, которая ему присуща. От серьезных отношений он, похоже, закрыт. И не собирается их обсуждать публично.

Таким образом, поколение post в большей степени иронично, нежели серьезно. Но за их спектаклями не стоят большие социальные проблемы, национальные конфликты, войны. Такое впечатление, что они еще не покинули свои детские комнаты и продолжают самозабвенно играть, доставляя себе

и другим немало удовольствия, но не отваживаясь на серьезные взаимоотношения со взрослым, малопривлекательным для них миром.

Список источников

1. Сибрук Д. Nowrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. 304 с.
2. Костина А.В., Кожаринова А.Р. Конструктивный социальный потенциал массовой культуры: специфика проявления в информационном обществе. Москва : URSS : Ленанд, 2015. С. 52.
3. Кравченко С.А. Социология постмодернизма. Москва : Изд-во МГИМО, 2010. 400 с.
4. Серебренников К. Раз в месяц публика хочет быть раздражена // Современная драматургия. 2002. № 1. С. 178.
5. Сквозное действие. Константин Богомолов [Электронный ресурс] // Телеканал Театр. URL: <http://telekanalteatr.ru/skvoznoe-dejstvie-konstantin-bogomolov.html> (дата обращения: 04.09.2015).
6. Быков Д.А. Режиссер года 2015: Константин Богомолов [Электронный ресурс] // GQ: мужской журнал. 08.09.2015 г. URL: http://www.gq.ru/moty/gq_chelovek_goda_2015_8578/128318_rezhisser_goda_2015_konstantin-bogomolov.php (дата обращения: 23.09.2015).

P.B. BOGDANOVA

THE NINETIES: CHANGES IN THE THEATRICAL PROCESS

This article is of theoretical nature. It analyzes the operating conditions of stage direction in the post-Soviet theatre, the period when the market economy and consumer society were formed. In the cultural space, generally reduced status of an artist could be noticed, in comparison with the previous generations, referred by the author to the modern era. In this context, there are reviewed the new ways to adapt to the market, public, to find popularity or new approaches to public relations. It is concluded that not only the status of the post-modern stage direction significantly changed but also its creative psychology did.

Key words: creative status, centrism, model of theatre, permanent troupe, “open” theatre, high culture, low culture, nobrow, popularity, modernism, post-modernism

Citation: Bogdanova P.B. The Nineties: Changes in the Theatrical Process, *Observatory of Culture*, 2016, vol.1, no. 1, pp. 122–127.

About author

Polina Borisovna Bogdanova,

Russian State University for the Humanities,
Institute of Philology and History, Associate Professor
of the Department of History of Theatre and Cinematography, Candidate of Art Studies
e-mail: polina11@mail.ru
Chayanov st., 15, build. 7, Moscow, 125047, Russia

References

1. Sibruck D. Nowrow. Kul'tura marketinga. Marketing kul'tury. Moscow, Ad Marginem Press, 2012, 304 p.
2. Kostina A.V., Kozharinova A.R. *Konstruktivnyi sotsial'nyi potentsial massovoi kul'tury: spetsifika proyavleniya v informatsionnom obshchestve*. Moscow, URSS, Lenand Publ., 2015, p. 52.
3. Kravchenko S.A. *Sotsiologiya postmodernizma*. Moscow, MGIMO University Publ., 2010, 400 p.
4. Serebrennikov K. Raz v mesyats publika khochet byt' razdrazhena. *Sovremennaya dramaturgiya*, 2002, no. 1, p. 178.
5. Skvoznoe deistvie. Konstantin Bogomolov. Available at: <http://telekanalteatr.ru/skvoznoe-dejstvie-konstantin-bogomolov.html> (accessed 04.09.2015).
6. Bykov D.A. Rezhisser goda 2015: Konstantin Bogomolov. *GQ: muzhskoi zhurnal*, 08.09.2015. Available at: http://www.gq.ru/moty/gq_chelovek_goda_2015_8578/128318_rezhisser_goda_2015_konstantin_bogomolov.php (accessed 23.09.2015).

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется по электронной почте на адрес **observatoria@rsl.ru** в формате Microsoft Word.

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 реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах — имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации, — размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

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).

Список источников оформляется в соответствии с принятыми стандартами (ГОСТ 7.0.5-2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как сноски в конце статьи. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуточные 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.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке — информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) — в отдельном файле MS Word по электронной почте. Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала или направляются по запросу автора.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/ru/s3/s17/s364/treb/>

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

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

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории. Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

В РЕДАКЦИИ

Приобрести отдельные номера журнала за текущий год, а также подписаться на журнал на любой период можно в отделе маркетинга и деловых коммуникаций.

тел.: **+7 (495) 695-79-47;**

+7 (499) 557-04-70, доб. 10-64

e-mail: **bvdogovor@rsl.ru**

Адрес для визита: Воздвиженка, д. 1
(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить по тел. 10-64)

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141.

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

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB)
<http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

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

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

Редакция журнала ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Главный редактор

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора — ответственный секретарь

Шибанова Екатерина Александровна

**Заместитель заведующей отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

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

Перевод и транслитерация:

Зуев А.Е., Руденко Д.В., Старых М.Д.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.

Начальник отдела предпечатной подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подольск Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Дедова Н.В.,

Коршунова Г.В., Макаров А.Н.

Индексирование статей

Адаменко А.С.

Маркетинг: Алексеева Н.Г.,

Кувшинова А.О.

PR и реклама Амелина М.Н.

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

ул. Воздвиженка, д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

Тел./факс: 8(495)695-94-82

E-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации —
ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель — ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Подписано в печать 02.03.2016

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 500 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

ISSN - 2072 - 3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 1

1/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

