

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

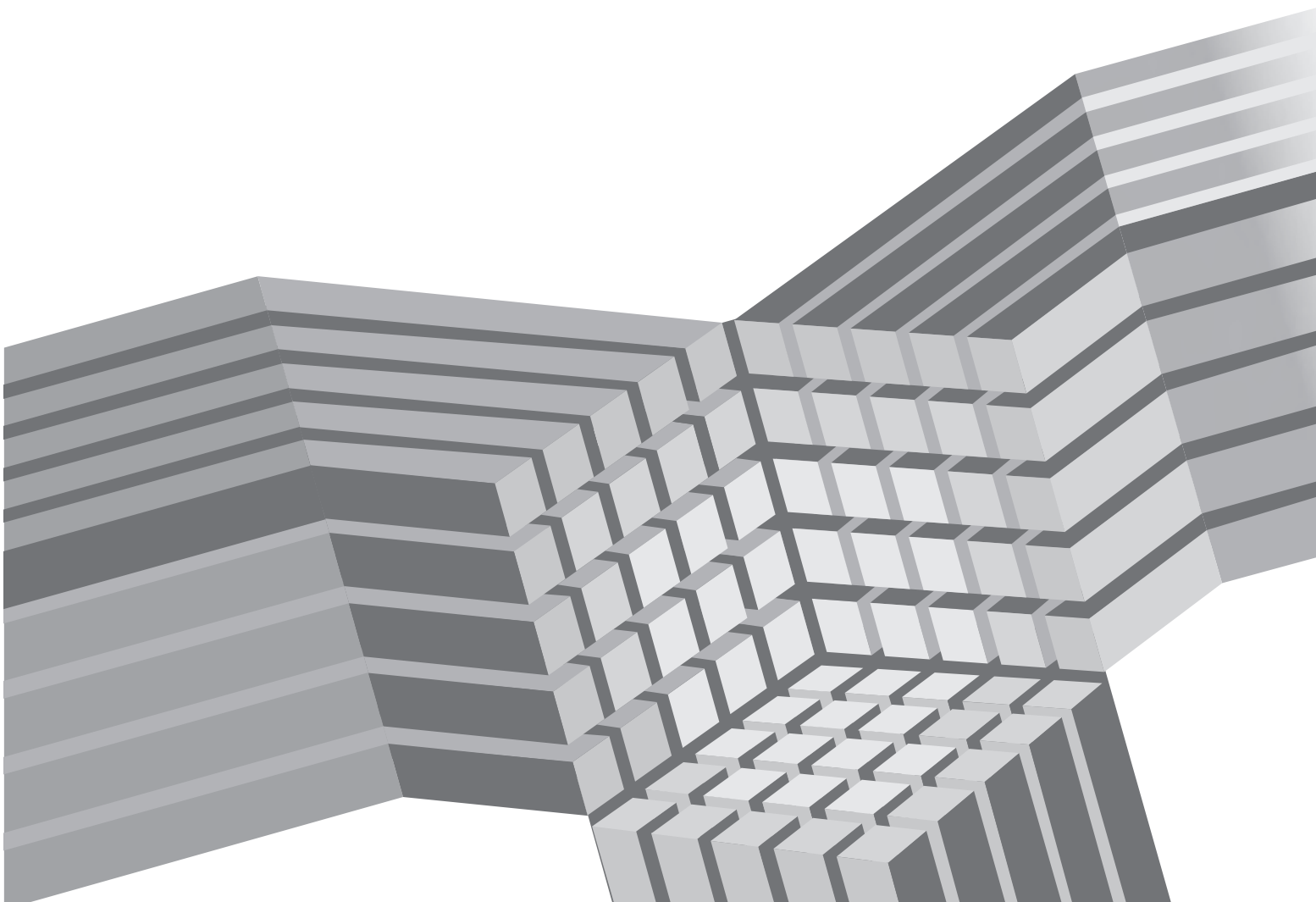
ТОМ 13

6/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

2016. ТОМ 13, № 6
ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ / Observatory of Culture



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор

Шибяева Екатерина Александровна,
заместитель главного редактора —
ответственный секретарь

Гаджиева Анна Аркадьевна,
заместитель заведующей отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Федоров Виктор Васильевич,
председатель Редакционного совета, кан-
дидат экономических наук, Российская
государственная библиотека (Москва)

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

Дуков Евгений Викторович,
доктор философских наук, кандидат
искусствоведения, профессор, Госу-
дарственный институт искусствознания
(Москва)

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

Зверева Галина Ивановна,
доктор исторических наук, профессор,
Российский государственный гуманитар-
ный университет (Москва)

Любимов Борис Николаевич,
кандидат искусствоведения, заслужи-
женный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина
(Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государст-
венная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Всероссийский государственный универ-
ситет кинематографии им. С.А. Герасимо-
ва (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич,
доктор философских наук, кандидат эко-
номических наук, профессор, заслужи-
женный деятель науки Российской Феде-
рации, 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, Эдин-
бургский университет (Великобритания)

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

Сиповская Наталия Владимировна,
доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания (Москва)

Фёрингер Маргарет,
PhD по истории искусств, Центр лите-
ратурных и культурных исследований
(Берлин, Германия)

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

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

НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ НОМЕРА

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

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Всероссийский государственный универ-
ситет кинематографии им. С.А. Герасимо-
ва (Москва)

Хромов Олег Ростиславович,
доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств (Москва)

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70
доб. 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru

EDITORIAL BOARD

Editor in Chief

Ekaterina V. Nikonorova,
Doctor of Philosophical Sciences

Deputy Editors in Chief

Ekaterina A. Shibaeva
Anna A. Gadzhieva

EDITORIAL COUNCIL

Victor V. Fedorov (Moscow)
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)
Evgeny V. Dukov (Moscow)
Vladimir K. Egorov (Moscow)
Galina I. Zvereva (Moscow)
Boris N. Lyubimov (Moscow)
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)
Kirill E. Razlogov (Moscow)
Alexander Ya. Rubinsteyn (Moscow)
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)
Lara Ryzanova-Clarke (Edinburgh, UK)
Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)
Natalia V. Sipovsky (Moscow)
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)
Andrei Ya. Flier (Moscow)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

SCIENTIFIC CONSULTANTS

OF THE ISSUE

Olga N. Astafieva (Moscow)
Kirill E. Raslogov (Moscow)
Oleg R. Khromov (Moscow)

**Certificate of the mass information media
registration —**

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library

Address

Journal Publishing Department
Vozdvizhenka St., 3/5
Moscow, 119019, Russia
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru/en/

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 13

6/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

Журнал издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. выпускается в томах, введена сквозная нумерация страниц. 2016 год является 13-м годом выхода издания, что отражается в номере тома.

«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. входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации.

Включен в Российский индекс научного цитирования и публикует в открытом доступе метадаанные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

The Observatory of Culture has been published by the Russian State Library since 2004. From 2016, the journal is to be issued in volumes with continuous page numbering. The 2016 is the 13th year of the journal's publishing, which is indicated in the number of volume.

The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are:

- ◆ Philosophical Science;
- ◆ Art Studies;
- ◆ Cultural Science.

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 13

6/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Никонова Е.В.** Культура и устойчивое развитие: основания взаимовлияния и контуры интеграции644
- Шеманов А.Ю.** Политика инклюзии и этническая идентичность в контексте проблемы открытости другому652

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Целищева З.А.** Проблемы и тенденции развития миграционных процессов населения в условиях глобализирующегося мира: культурологический аспект660
- Суворкина Е.Н.** Культурологические основания процессов детского и взрослого словотворчества.....665

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Ушкарев А.А.** Искусство в структуре досуга москвичей.....670
- Цыганков А.С.** Границы человеческого бытия: трансгуманизм в современном американском кинематографе.....680
- Раев О.Н.** Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе.....689

НАСЛЕДИЕ

- Маслов К.И.** Об одном источнике «византийского проекта» князя Г.Г. Гагарина: Доминик Папети.....696

- Рябец И.А.** Памятник времени: к истории создания Дома науки и искусства в Царицыне703

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Бабичева М.Е.** Русские писатели в эмиграции: творческий путь С.С. Максимова712
- Сырейщикова А.А.** Из русских архивов: два новых письма Гектора Берлиоза — А.Ф. Львову720

КАФЕДРА

- Рыжакова С.И., Сироткина И.Е.** Performance studies: концепция и исследовательские подходы726

ORBIS LITTERARUM

- Анисимова Т.В.** В поисках автографа Зиновия Отенского.....736

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Отдельнова В.А.** Дискуссии о реализме в конце 1960-х гг. в стенограммах Московского отделения Союза художников РСФСР746

Рецензия

- Шапинская Е.Н.** Военные песни: жанровые особенности, контексты интерпретации и культурная память755

- Книга глазами дизайнера: открывая выставочное пространство Ивановского зала РГБ762

- Указатели материалов, опубликованных в 1—6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2016 год764

К сведению авторов

- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры»768

CONTENTS

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 13

6/2016

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Nikonorova E.V.** Culture and Sustainable Development: the Grounds for Interaction and Contours of Integration644
- Shemanov A.Y.** Inclusion Policy and Ethnic Identity in the Context of Openness to the Other652

CULTURAL REALITY

- Tselischeva Z.A.** Problems and Development Tendencies of the Population Migration Processes in the Globalizing World: the Cultural Aspect.....660
- Suvorkina E.N.** Cultural Foundations of the Processes of Adult and Children's Word Creation665

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Ushkarev A.A.** Art in the Structure of Muscovites' Leisure Time670
- Tsygankov A.S.** Limits of the Human Being: the Transhumanism in the Modern American Movies680
- Raev O.N.** Analysis of Terminology in the Stereoscopic Cinematography.....689

HERITAGE

- Maslov K.I.** On a Source of the "Byzantine Project" by Prince Grigory Gagarin: Dominique Papety696

- Ryabets I.A.** The Monument of Time: to the History of Creation of the House of Sciences and Arts in Tsaritsyn703

NAMES. PORTRAITS

- Babicheva M.E.** Russian Writers in Emigration: the Creative Path of S.S. Maksimov712
- Syreishchikova A.A.** From the Russian Archives: Two New Letters from Hector Berlioz to Alexei Lvov720

CURRICULUM

- Ryzhakova S.I., Sirotkina I.E.** The Performance Studies: One Conception, Several Approaches726

ORBIS LITTERARUM

- Anisimova T.V.** Searching for the Autograph of Zinovy Otensky736

JOINT OF TIME

- Otdelnova V.A.** Discussions on Realism at the End of 1960s in the Shorthand Reports of the Artists' Union Moscow Branch of the Russian Soviet Federative Socialist Republic746

Review

- Shapinskaya E.N.** War Songs: the Genre Characteristics, Contexts of Interpretation, and Cultural Memory755

The Book through the Eyes of a Designer: Opening the Exhibition Space of the RSL Ivanov Hall762

Index of the Materials Published in the Issues 1–6'2016 of "Observatory of Culture" Journal764

Information for Authors

Requirements for Manuscripts to be Published in "Observatory of Culture" Journal

УДК 316.73
 ББК 71.042

Е.В. НИКОНОРОВА

КУЛЬТУРА И УСТОЙЧИВОЕ РАЗВИТИЕ: ОСНОВАНИЯ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ И КОНТУРЫ ИНТЕГРАЦИИ

Екатерина Васильевна Никонорова,

Российская государственная библиотека,
 отдел периодических изданий,
 заведующая отделом
 Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

Российская академия народного хозяйства
 и государственной службы при Президенте РФ,
 Институт государственной службы и управления,
 профессор
 Вернадского просп., д. 82, стр. 1, Москва, 119571, Россия

доктор философских наук, профессор
 E-mail: NikonorovaEV@rsl.ru

Реферат. Проблема взаимосвязи культуры, природы и устойчивого развития приобретает особую остроту в начале третьего тысячелетия. Именно к этому моменту становится очевидной недооценка природного компонента в формировании культуры и возрастающего влияния культуры на природу по мере ее развития, вступающего в стадию неустойчивости. Поскольку социоприродная система представляет собой сложную человекообразную систему, то и дальнейшее развитие этой системы будет происходить под мощным влиянием антропогенной деятельности. В то же время будет неизмеримо возрастать роль культуры, которую следует рассматривать как набор ценностей, определяющих мотивацию этой деятель-

ности; совокупность знаний и информации, которыми руководствуются люди; политику, выстроенную на компетенциях, соответствующих сложности систем и процессов, которые включены в управление. При таком подходе культура становится мощной двигательной силой всех этих процессов.

Ориентация устойчивого развития на человека требует новой системы коммуникаций и формирования новой этики, определяется поиском механизмов соединения и взаимосвязи между странами и культурами. Концепция «Повестки дня на XXI век для культуры», понимание культуры как четвертой опоры устойчивого развития наряду с экономикой, экологией и социальным участием, теоретические разработки роли культуры в устойчивом развитии с использованием мультидисциплинарного подхода требуют конструирования новых практик трансдисциплинарного и кросскультурного измерения роли культуры в устойчивом развитии, а также активного включения в эти процессы отечественных исследований и разработок.

Ключевые слова: устойчивое развитие, культура устойчивого развития, «Повестка дня на XXI век для культуры», роль культуры в устойчивом развитии, четвертая опора устойчивого развития, измерение роли культуры в устойчивом развитии.

Для цитирования: Никонорова Е.В. Культура и устойчивое развитие: основания взаимовлияния

и контуры интеграции // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 644–651.

Проблема взаимосвязи культуры, природы и устойчивого развития стала одной из наиболее актуальных тем в начале третьего тысячелетия, она все чаще звучит в научных докладах, публичных выступлениях экологов, культурологов и политиков. Как сделать культуру реальным основанием для устойчивого развития, как устойчивое развитие может способствовать развитию культуры, обогащать человеческий капитал, создавать новые возможности для развития человека? Какой должна стать культурная политика, ориентированная на ценности устойчивого развития, какие механизмы эффективного социального управления могут быть использованы для этого?

Известный российский антрополог В.П. Алексеев, исследовавший взаимодействие и взаимовлияние культуры, природы и человека, писал, что между средой и культурой существуют двусторонние связи, в ходе которых среда влияет на культуру, а культура воздействует на среду; аналогичная ситуация реализуется в системе взаимодействия «культура — человек» [1]. Человечество как биологический вид, конечно, принимает участие в круговороте вещества и энергии в природе, подобно всем другим биологическим видам, но специфика его не в этом, а в том, что оно создает культуру и с ее помощью влияет на среду. Приведенный им расчет, осуществленный по специальной методике [1, с. 94–104], показывает, что из максимального количества возможных связей, формирующих воздействие природы на культуру, на ранних этапах развития культуры (в неолите), реализуется 81,25% связей, т. е. практически все возможные воздействия. Применяя ту же методику, можно рассчитать силу и степень антропогенных воздействий на окружающую природную среду. Из всех возможных связей в этом случае реализуются 57,25%, т. е. в полтора раза меньше, чем в случае оценки влияния природной среды на культуру. Это соотношение демонстрирует, сколь сильно недооценивается природный компонент в формировании культуры, особенно на ее ранних этапах, и в то же время подтверждает влияние культуры на природу, которое возрастает по мере развития человеческой цивилизации.

Первоначально присущее культуре свойство экологичности в процессе развития нейтрализуется ценностями экономического роста и потребления, нерегулируемым демографическим давлением, использованием невозобновимых источников энергии, нарушением биоразнообразия и т. д. Дальнейшее развитие культуры, безопасной для человека и биосферы, возможно только на пути сознательной

«смены курса», усиления экологической составляющей, т. е. превращения современной культуры в экологическую.

В середине XX в. стало очевидным, что развитие человечества вступило в фазу неустойчивости. Возникла необходимость определить стратегию его дальнейшего развития как части социосистемы, находящейся в постоянном взаимодействии с другой частью социосистемы — природной средой, но как наиболее активной, преобразующей и заинтересованной в своем выживании силы. В этом взаимодействии человечество является и главным актором, и бенефициаром. Если оставить без внимания второстепенные и временные тенденции в развитии культуры, следует отметить, что основная тенденция культурного развития во всем, что касается материальной, а частично и духовной культуры, в соответствии с социосистемным подходом состоит в *управлении круговоротом вещества, энергии и информации*, а также *интенсификации этого круговорота*. С очень общей точки зрения культура, как и жизнь, представляет собой борьбу с мировой энтропией на первых порах своего развития — на нашей планете, а теперь уже и в космосе [1, с. 105]. В то же время управление этим круговоротом должно происходить по законам его функционирования в биогеохимических циклах биосферы: именно тогда векторы природного и человеческого развития в биосфере совпадут и можно будет говорить о формировании ноосферы — сферы разума. Именно такой идеал взаимоотношений природы и культуры можно назвать устойчивым развитием.

Понятие «устойчивое развитие» представляет собой отражение смысла, который определяется именно такой расстановкой сил, но предполагает *устойчивое развитие человечества*, обратной стороной которого является в подвластных человеческому разуму рамках развитие природной среды обитания человека.

Не останавливаясь подробно на различных формулировках, отметим, что сам термин устойчивое развитие (англ. *sustainable development*, фр. *development durable*) в наиболее точном переводе на русский язык означает развитие, которое является *непрерывным, последовательным, продолжающимся, самоподдерживающимся*, создающим предпосылки и основания для дальнейшего развития. В этом варианте акцент сделан на бытийном аспекте, т. е. существовании развития как такового (а не на механизме его осуществления) в неопределенно перспективном пространственно-временном промежутке. Важно, чтобы развитие было всегда, чтобы могли развиваться мы, наши дети, наши внуки и т. д. Неслучайно в докладе Международной комиссии по окружающей среде и развитию «Наше общее будущее» дается определение устойчивого развития, как развития, при котором «удовлетворение потреб-

ностей настоящего времени не подрывает способность будущих поколений удовлетворять свои собственные потребности» [2] (см. также [3]). При этом понятно, что на каждом этапе процесс может идти по своим специфическим законам, неровно, нестабильно, но, последовательно, не выбиваясь за рамки стратегического направления.

Возможности для такого развития общества могут быть реализованы только на пути гармонии с окружающей природной средой. Это означает, что экологическая культура является основанием, этапом перехода к культуре устойчивого развития, и этот переход предстает как совершенно новый этап в жизни человечества, предполагающий в качестве первоначального усилия и последующего обязательного условия сознательное управляемое движение на пути к поставленной цели.

Осуществление механизма единства с природой невозможно без единения человечества, поэтому проявление культуры устойчивого развития в сфере человеческих отношений (межгосударственных, национальных, личностных) определяется поиском механизма единства, соединения, связи, формирования новой этики. Уровень культуры устойчивого развития народа, нации, группы людей, личности определяется наличием кооперативного, а не разъединяющего начала, а специфика, богатство культуры могут быть выявлены только в среде, объединяющей разнообразные культуры через их связь и взаимодействие в едином культурном пространстве.

Поскольку социоприродная система представляет собой сложную человекообразную систему, то и дальнейшее устойчивое развитие этой системы будет происходить под мощным влиянием антропогенной деятельности, которая уже достигла сопоставимых по своим масштабам с природными процессами размеров и силы. Вот почему *будет неизмеримо возрастет роль культуры*, которую следует рассматривать, в первую очередь, как набор ценностей, определяющих мотивацию этой деятельности, совокупность знаний и информации, которыми руководствуются люди, политика, выстроенная на компетенциях, соответствующих сложности систем и процессов, включенных в управление. При таком подходе культура становится мощной двигательной силой всех этих процессов. В то же время во взаимодействие оказываются включенными массы людей, которые принадлежат к разным этническим, национальным, религиозным, возрастным, профессиональным культурам и субкультурам, и от того, насколько слаженно, скоординированно они будут действовать, также зависит продвижение человечества на пути к устойчивому развитию. Важно обеспечить включенность всех людей, и культура должна выполнять в этом случае роль «включающего механизма», осуществляющего, если можно так сказать,

подгонку взаимодействующих элементов — подходов, различных поведенческих практик и т. д.

Таким образом, устойчивое развитие остается наиболее актуальным направлением международной повестки дня, о чем свидетельствуют постоянные встречи и появляющиеся регулярно документы по этой теме различных международных организаций.

В сентябре 2015 г. в преддверии Генеральной Ассамблеи ООН, посвященной 70-летию этой авторитетной международной организации, состоялся Саммит по устойчивому развитию, на котором был принят итоговый документ «Преобразование нашего мира: Повестка дня в области устойчивого развития на период до 2030 года» [4]. В нем предусматривается продолжение работы, начатой в период действия целей в области развития, сформулированных в Декларации тысячелетия, и окончательное достижение тех целей, которых не удалось достичь к 2015 году. Следует отметить, что на значимость культуры в продвижении целей развития и ранее обращалось внимание в международных документах. Так, в Резолюции генеральной Ассамблеи ООН от 20 декабря 2010 г., которая называлась «Культура и развитие», организациям системы ООН, в частности ЮНЕСКО, было предложено по просьбе государств-членов оказывать им содействие в развитии национального потенциала для оценки того, как наилучшим образом «оптимизировать вклад культуры в развитие, в том числе посредством распространения информации, обмена передовым опытом, сбора данных, проведения научных исследований и использования надлежащих оценочных показателей, в соответствии с их национальными приоритетами и с учетом соответствующих резолюций генеральной Ассамблеи» [5].

Однако на протяжении двух прошедших десятилетий не раскрывался механизм и способы влияния культуры на устойчивое развитие, которые могли бы активно использоваться в социальных практиках различных стран. Так, например, не оказалось культуры в Целях развития тысячелетия — важнейшего международного документа, принятого в 2000 году. В то же время именно с начала 2000-х гг. на роль культуры в достижении справедливого и устойчивого развития обратило внимание международное сообщество, что способствовало росту волны интереса к ней. Стимулом для этого процесса послужила подготовка и проведение в 2012 г. в Рио-де-Жанейро Саммита по устойчивому развитию (РИО+20). Итоговый документ РИО+20 «Будущее, которого мы хотим» содержит ряд важных ссылок на роль культуры в достижении устойчивого развития, в том числе в связи с укреплением мира и безопасности [6]. В этих условиях итоговый документ Саммита по устойчивому развитию в Нью-Йорке (2015) стал отражением бурного интереса к культуре и этапным событием с точки зрения *коррекции* Целей развития

тысячелетия и места культуры в этих Целях. Фактически была *официально* сформулирована и зафиксирована новая повестка дня на XXI в. с учетом культурных реалий и *культурного измерения развития*, которая получила название «Повестка дня после 2015 года» [7].

Значимая роль в достижении этого результата принадлежит активности и действиям гражданского общества: благодаря инициативе Комитета по культуре Союза городов и муниципальных образований и Института культуры Барселоны в 2004 г. была разработана «Повестка дня на XXI век для культуры» [8], по аналогии с основным документом Конференции по окружающей среде и развитию (Рио-де-Жанейро, 1992), «Повестка дня на XXI век». Во вступительном слове обращается внимание на то, что это первый документ, адресованный мировому сообществу, в котором закладываются основы городов и муниципальных образований через культуру, и определяющий принципы культурной политики и вклад городов в культурное развитие человечества [8].

Еще более фундаментальными являются идеи, заложенные в книге австралийского ученого Дж. Хокса «Четвертая опора устойчивого развития. Существенная роль культуры в государственном планировании» [9]. В ней сформулирована необходимость возведения четвертой опоры для устойчивого и местного развития. Согласно Хоксу, деятельность по развитию местных сообществ держится на четырех опорах: экономическая опора отвечает за создание материальных ценностей; социальная — распределяет эти ценности; экологическая — контролирует ответственность за окружающую среду; но круг развития не будет замкнут без четвертой опоры — культуры.

До Конференции и после нее в международных организациях, аффилированных с ними структурах, неправительственных и других организациях активно обсуждаются механизмы, способы, пути включения и интегрирования в общественное сознание, социокультурные практики, научные разработки основных понятий, концепций, принципов, способствующих пониманию взаимосвязи культуры с устойчивым развитием.

Обобщая эти идеи и предложения, можно выделить несколько основных блоков проблем, находящихся в фокусе этих дискуссий.

Первый блок связан с изменением понимания развития. Благодаря ежегодным докладом о развитии человека и человеческого потенциала Программы развития ООН, а также использованным в них концептуальным разработкам ученых, развитие рассматривается как процесс расширения свободы людей жить долгой, здоровой, и творческой жизнью, свободы на осуществление других целей, которые, по их мнению, обладают ценностью; активно участвовать в обеспечении справедливости и устойчиво-

го развития на нашей общей планете. В свете этого определения развитие человека включает в себя три основных компонента:

- ◆ благосостояние — расширение реальных свобод человека необходимых для его процветания;

- ◆ расширение прав и возможностей, агентность — возможность человека действовать в соответствии с поставленными целями и получать необходимые, представляющие для человека ценность, результаты;

- ◆ справедливость — повышение социальной справедливости, обеспечение устойчивых результатов во времени, уважение прав человека и других целей общества [10, с. 22].

В условиях глобализации и взаимосвязанного мира все эти компоненты неотделимы от понимания людьми того факта, что развитие, как расширение свобод, происходит в рамках общей среды обитания с ее ограниченными ресурсами биосферы на планете Земля. Такая трактовка развития человека способствует главному выводу, который несет в себе современная эпоха: новый вызов времени — это новое понимание человека, уход от ограниченных представлений о прогрессе как прогрессе экономическом, формирование нового мировоззрения, основанного на необходимости развития и расцвета способностей человека, раскрытия его творческих сил и возможностей, единства с природой.

Такое определение развития позволяет критично оценивать модель трех опор устойчивого развития (экономической, социальной и экологической). Становится очевидным, что эта модель ограничена, она основывается на узком мировоззрении и не включает такие важные для каждого человека *ценности*, как благополучие, счастье, справедливость, равновесие, гармония, идентичность, которые всегда явно и полностью интегрированы в концепцию развития, существующую у всех традиционных и коренных народов, и которые появляются во множестве новых взглядов на устойчивое развитие. Эти ценности также влияют на современные представления о развитии в западных странах, столкнувшихся с одним из самых серьезных кризисов в их истории. Более того, глубокое осмысление развития можно понять только на локальном уровне, где люди и места их проживания в меньшей степени подвержены угрозе глобализации. Для этого необходимо включить их в происходящие процессы, объяснять необходимость стать акторами глобализации, поддерживать и стимулировать участие в происходящих цивилизационных изменениях для создания *новых смыслов жизни без потери идентификации*. Это есть реальный культурный процесс, не социальный, не экономический или экологический. *Признание различия укрепляет устойчивость*, а местное управление и гражданское общество — самые лучшие инструменты для достижения этих целей [11].

Неразрывная связь между культурой и устойчивым развитием существует через двойственный подход — развитие *самостоятельной культурной политики* и *культурное измерение во всех общественных сферах* (политиках). До сих пор культурные аспекты устойчивого развития в основном обсуждались и разрабатывались как часть социального блока устойчивого развития, или объединялись с социальной устойчивостью (социокультурной устойчивостью). В то же время интеграция этого взгляда в локальные, национальные и международные программы устойчивого развития требует постановки ряда вопросов концептуального и операционального характера, от решения которых зависит успех этой политики.

В широком смысле культура охватывает все сферы жизни людей и, таким образом, общество в целом. Но, определение культуры таким путем, наполнение ее значениями, т. е. «концептуальное расширение» объема содержания понятия «культура» может привести к созданию концепции, которую невозможно будет использовать в практической деятельности. Это **второй блок** проблем, на которых сосредоточено внимание ученых и политиков. Их решению посвящено исследование «Исследуя культурную устойчивость» [12] межправительственной программы «Европейское сотрудничество в области научных исследований и технологий» (European Co-operation in Science and Technology, COST). Цель исследования — определение роли культуры в устойчивом развитии на основе мультидисциплинарных принципов. Достижение этой цели будет осуществляться посредством изучения практического применения концепции культуры в контексте устойчивого развития через мультидисциплинарные подходы и анализ; выявления лучших практик использования культуры в политике и практической области; разработки средств и индикаторов для оценки воздействия культуры на устойчивое развитие. Результаты исследования смогут использовать научное сообщество, политики, руководители и практики, работающие по проблемам устойчивости и культуры от Европейского союза до местного уровня.

Итоги этого исследования были обобщены в публикации «Культура, в, для и как устойчивое развитие» [13]. В нем обращено внимание на три основные роли культуры в устойчивом развитии.

Первая роль — культура **в** устойчивом развитии — определена как роль четвертой опоры устойчивого развития. Это поддержка и самоутверждение, которые расширяют дискурс устойчивого развития путем добавления культуры как его более или менее самостоятельной опоры. Эта роль — достаточно автономное образование среды отдельных блоков и императивов устойчивости: экономического, социального и экологиче-

ского. Вторая роль — культура **для** устойчивого развития — определяет культуру как подвижную силу, которая может оказывать влияние на то, что происходит во внешней для нее среде. Культура превращается в средство балансирования, обеспечивающее устойчивость экономических, социальных и экологических воздействий и потребностей, которые вырастают из человеческих желаний и действий. Третья роль — культура **как** устойчивое развитие — формирует представление о культуре как необходимом общем основании и структуре для достижения целей устойчивого развития. Признание культуры в качестве основы всех человеческих решений и действий, всеобъемлющей заинтересованности в устойчивом развитии способствует тесной интеграции культуры и устойчивости, когда они буквально переплетаются, а различия между экономическим, социальным и экологическими измерениями стираются [13]. В этом случае культура становится приоритетным основанием устойчивости, а все другие основания — соподчиненными ей.

Предложенный концепт отражает реальные роли и функции культуры, которые присущи ей в современных обществах. Они могут сосуществовать, не реализованные полностью, или могут существовать их некоторые черты в разных состояниях развитости и комбинациях — одновременно. Первая «роль» фактически обосновывает модель государственного управления сферой культуры, с опорой на ведомственный подход. Вторая — раскрывает коммуникативную функцию культуры в обществе, а третья — интегративную функцию — этап становления *культуры устойчивого развития*, т. е. культуры, целенаправленно ориентированной на достижение устойчивости развития человечества. Возможно, это идеал, к которому всегда будет стремиться человечество, но определенные черты этой культуры зарождаются уже сегодня.

Третий блок проблем, на которых сконцентрировано внимание и исследовательский интерес — это разработка средств и индикаторов для оценки воздействия культуры на устойчивое развитие. Следует обратить внимание на ту работу, которую проводит в этом направлении ЮНЕСКО и Институт статистики ЮНЕСКО, а также зарубежные ученые и специалисты [14, 15].

Таким образом, проблематика культуры и устойчивости развития требует дальнейших научных исследований и разработок, особенно в России, а также включенности и интегрированности их в контекст международных трансдисциплинарных и кросскультурных исследований. Без этого невозможно решить еще один, не менее важный вопрос культурной политики, суть которого заключается в том, *как измерять роль культуры в устойчивом развитии*. Ранее нами уже была

высказана мысль о необходимости разработки интегративных показателей, которые могли бы приблизить нас к возможности оценить эффективность культурной политики, направленной на формирование национального культурного и человеческого капитала [3, 16]. Нацеленность культурного капитала на развитие человека и человеческого капитала связывает воедино культурный, природный и человеческий капитал. Это единство является отражением социоэкологического подхода к развитию человечества, становится отправной точкой для понимания связи культуры и устойчивости развития, предполагает расширение контекста основополагающих принципов и целевых установок управления устойчивым развитием культурного капитала.

Реализация этих принципов означает, что процесс управления должен быть нацелен на непрерывное развитие культурного капитала для сохранения его преемственности, поддержание разнообразия и уникальности культур, создание условий для социальной справедливости в распределении культурных благ в пространстве (между различными социальными слоями и группами населения) и времени (между поколениями), обеспечение взаимодействия и межкультурных коммуникаций с целью поддержания жизнеспособности нации.

Список источников

1. Алексеев В.П. Некоторые аспекты палеоэкологических исследований // Очерки экологии человека. Москва : Наука, 1993. С. 91–114.
2. Наше общее будущее : доклад международной комиссии по окружающей среде и развитию (МКОСР). Москва : Прогресс, 1989. 376 с.
3. Никонорова Е.В. Управление устойчивым развитием культурного капитала: интегративные показатели и роль библиотек // Безопасность Евразии. 2015. № 1. С. 205–225.
4. Преобразование нашего мира : Повестка дня в области устойчивого развития на период до 2030 года : Резолюция, принятая Генеральной Ассамблеей 25 сентября 2015 года [Электронный ресурс] // Генеральная Ассамблея ООН. 70-я сессия. 2015, 21 октября. № A/RES/70/1. URL: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N15/291/92/pdf/N1529192.pdf?OpenElement> (дата обращения: 25.10.2016).
5. Культура и развитие : Резолюция, принятая Генеральной Ассамблеей 20 декабря 2010 года [Электронный ресурс] // Генеральная Ассамблея ООН. 65-я сессия. 2011, 28 февр. № A/RES/65/166. URL: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N10/522/52/pdf/N1052252.pdf?OpenElement> (дата обращения: 25.10.2016).
6. Будущее, которого мы хотим : Итоговый документ Конференции [Электронный ресурс] // Организация Объединенных наций. РИО+20 : Конференция ООН по устойчивому развитию. 2012, 19 июня. № A/CONF.216/L.1. URL: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N12/381/66/pdf/N1238166.pdf?OpenElement> (дата обращения: 25.10.2016).
7. Millennium Development Goals and post-2015 Development Agenda [Электронный ресурс] // United Nations : Economic and Social Council. URL: <http://www.un.org/en/ecosoc/about/mdg.shtml> (дата обращения: 25.10.2016).
8. Повестка дня на XXI век для культуры [Электронный ресурс] // Culture 21. URL: <http://www.agenda21culture.net/index.php/ru/documents/a21c-ru> (дата обращения: 25.10.2016).
9. Hawkes J. The Fourth Pillar of Sustainability : Culture's Essential Role in Public Planning. Melbourne : Cultural Development Network, 2001. 69 p.
10. Реальное богатство народов: пути к развитию человека : Доклад о развитии человека / пер. с англ. Москва : Весь мир, 2010. 244 с.
11. Jordi P. Advocating for Culture as a Pillar of Sustainability in the process of Rio+20 [Электронный ресурс] // Euroamericano. VIII Campus de Cooperación Cultural. URL: http://www.campuseuroamericano.org/pdf/en/ENG_Advocacy_Culture_Rio+20_Jordi_Pascual.pdf (дата обращения: 25.10.2016).
12. Investigating Cultural Sustainability [Электронный ресурс] // COST. European Co-operation in Science and Technology. URL: http://www.cost.eu/COST_Actions/isch/IS1007 (дата обращения: 25.10.2016).
13. Culture in, for and as Sustainable Development : Conclusions from the COST Action IS1007 : Investigating Cultural Sustainability / by ed. J. Dessen, K. Soini, G. Fairclough, L. Horlings [Электронный ресурс] // COST. European Co-operation in Science and Technology. URL: <http://www.culturalsustainability.eu/conclusions.pdf> (дата обращения: 25.10.2016).
14. Cultural Mapping as Cultural Inquiry : Introduction to an Emerging Field of Practice / by ed. N. Duxbury, W.F. Garrett-Petts, D. McLenna. New York : Routledge, 2015. P. 1–42.
15. Grincheva N. Cultural Dimension of Sustainable Development : Insights into the Current Practices of "Measuring" Results of Cultural Projects [Электронный ресурс] // International Federation of Coalitions for Cultural Diversity. URL: http://cdc-ccd.org/IMG/pdf/FICDC_DevelopmentIndicators_ArticleGrincheva_EN.pdf (дата обращения: 25.10.2016).
16. Никонорова Е.В. Культурный и природный капитал : устойчивость развития и возможности управления // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 5. С. 600–605.

CULTURE AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT: THE GROUNDS FOR INTERACTION AND CONTOURS OF INTEGRATION

EKATERINA V. NIKONOROVA

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka St., Moscow, 119019, Russia

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82, Building 1, Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia

E-mail: NikonorovaEV@rsl.ru

Abstract. *The issue of interrelation between culture, nature, and sustainable development is getting even more acute at the beginning of the third millennium. The underestimation of the natural component in culture formation and of the increasing influence of culture on nature in its development, entering the unsustainable phase, has become obvious up to this point. Since a socio-natural system is a complex human-sized system, any further development of the system will be under the powerful influence of anthropogenic activities. At the same time, there will be an immeasurable increase in the role of culture, which should be considered as a set of values determining the motivation of this activity; a combination of knowledge and information that guide people; a policy built on the competencies relevant to the complexity of the systems and processes that are included in the management. Under this approach, the culture becomes a powerful driving force for all those processes.*

The orientation of sustainable development on people, which requires a new communication system and new ethics, is determined by searching of the mechanisms of unity, connection, and interaction between countries and cultures. The conception of the “Agenda 21 for Culture”; the understanding of culture as the fourth pillar of sustainable development, along with economy, ecology, and social participation; the theoretical development of the role of culture in sustainable development, using the multidisciplinary approach, require the creation of new practices of the transdisciplinary and cross-cultural measuring of the role of culture in sustainable development, as well as the active inclusion of domestic research and development in those processes.

Key words: sustainable development, culture of sustainable development, Agenda 21 for Culture, role of culture in sustainable development, the fourth pillar of sustainable development, changes in the role of culture in sustainable development.

Citation: Nikonorova E.V. Culture and Sustainable Development: the Grounds for Interaction and Contours of Integration, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 644–651.

References

1. Alekseev V.P. Nekotorye aspekty paleoekologicheskikh issledovaniy [Some Aspects of Paleo-Ecological Studies], *Ocherki ekologii cheloveka* [Essays on Human Ecology], Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 91–114.
2. *Nashe obshchee budushchee: doklad mezhdunarodnoi komissii po okruzhayushchei srede i razvitiyu (MKOSR)* [Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development]. Moscow, Progress Publ., 1989, 376 p.
3. Nikonorova E.V. Upravlenie ustoichivym razvitiem kul’turnogo kapitala: integrativnye pokazateli i rol’ bibliotek [Management of Sustainable Development of Cultural Capital: the Integrative Parameters and Role of Libraries], *Bezopasnost’ Evrazii* [Security of Eurasia], 2015, no. 1, pp. 205–225.
4. Preobrazovanie nashego mira: Povestka dnya v oblasti ustoichivogo razvitiya na period do 2030 goda: Rezolyutsiya, prinyataya General’noi Assambleei 25 sentyabrya 2015 goda [Transforming our World: the 2030 Agenda for Sustainable Development: the Resolution Adopted by the General Assembly on 25 September 2015], *General’naya Assambleya OON* [UN General Assembly], session 70, 2015, 21 October, no. A/RES/70/1. Available at: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N15/291/89/pdf/N1529189.pdf?OpenElement> (accessed 25.10.2016).
5. Kul’tura i razvitie: Rezolyutsiya, prinyataya General’noi Assambleei 20 dekabrya 2010 goda [Culture and Development: the Resolution Adopted by the General Assembly on 20 December 2010], *General’naya Assambleya OON* [UN General Assembly], session 65, 2011, 28 February, no. A/RES/65/166. Available at: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N10/522/50/pdf/N1052250.pdf?OpenElement> (accessed 25.10.2016).
6. Budushchee, kotorogo my khotim: Itogovi dokument Konferentsii [The Future We Want: Outcome of the Conference], *Organizatsiya Ob’edinennykh natsii. RIO+20: Konferentsiya OON po ustoichivomu razvitiyu* [United Nations, RIO+20: United Nations Conference on Sustainable Development], 2012, 19 June, no. A/CONF.216/L.1. Available at: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N12/381/64/pdf/N1238164.pdf?OpenElement> (accessed 25.10.2016).
7. Millennium Development Goals and post-2015 Development Agenda, *United Nations: Economic and Social Council*. Available at: <http://www.un.org/en/ecosoc/about/mdg.shtml> (accessed 25.10.2016).
8. Povestka dnya na XXI vek dlya kul’tury [Agenda 21 for Culture], *Culture 21*. Available at: <http://www.agenda-21culture.net/index.php/ru/documents/a21c-ru> (accessed 25.10.2016).
9. Hawkes J. *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture’s Essential Role in Public Planning*. Melbourne, Cultural Development Network Publ., 2001, 69 p.

10. *Real'noe bogatstvo narodov: puti k razvitiyu cheloveka: Doklad o razvitiu cheloveka* [Human Development Report 2010. The Real Wealth of Nations: Pathways to Human Development]. Moscow, Ves' Mir Publ., 2010, 244 p.
11. Jordi P. Advocating for Culture as a Pillar of Sustainability in the process of Rio+20, *Euroamericano. VIII Campus de Cooperación Cultural*. Available at: http://www.campus-euroamericano.org/pdf/en/ENG_Advocacy_Culture_Rio+20_Jordi_Pascual.pdf (accessed 25.10.2016).
12. Investigating Cultural Sustainability, *COST. European Co-operation in Science and Technology*. Available at: http://www.cost.eu/COST_Actions/isch/IS1007 (accessed 25.10.2016).
13. Dessein J., Soini K., Fairclough G., Horlings L. (eds). Culture in, for and as Sustainable Development: Conclusions from the COST Action IS1007: Investigating Cultural Sustainability, *COST. European Co-operation in Science and Technology*. Available at: <http://www.cost.eu/media/publications/Culture-in-for-and-as-Sustainable-Development-Conclusions-from-the-COST-Action-IS1007-Investigating-Cultural-Sustainability> (accessed 25.10.2016).
14. Duxbury N., Garrett-Petts W.F., McLenna D. (eds). *Cultural Mapping as Cultural Inquiry : Introduction to an Emerging Field of Practice*. New York, Routledge Publ., 2015, pp. 1–42.
15. Grincheva N. Cultural Dimension of Sustainable Development: Insights into the Current Practices of “Measuring” Results of Cultural Projects, *International Federation of Coalitions for Cultural Diversity*. Available at: http://cdc-ccd.org/IMG/pdf/FICDC_DevelopmentIndicators_ArticleGrincheva_EN.pdf (accessed 25.10.2016).
16. Nikonorova E.V. Kul'turnyi i prirodnyi kapital: ustoichivost' razvitiya i vozmozhnosti upravleniya [Cultural and Natural Capital: the Sustainable Development and Manageability], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 5, pp. 600–605.

НОВИНКА

Доброхотов А.Л. Философия культуры [Текст] : учебник для вузов / А. Л. Доброхотов ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 557 с. (Учебники Высшей школы экономики).



Учебник написан на основе требований и нормативов для направлений подготовки бакалавров «Культурология» и «Философия» в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики». В нем соединены разные дидактические жанры: история культурологических идей; теоретическая часть с единой идейной схемой и анализом истории культурных эпох; сборник теоретических эссе, посвященных конкретным «казусам»; учебные материалы. Учебник снабжен обширной библиографией, хронологической схемой и словарем культурфилософской лексики.

Принципиальной установкой учебника является доминанта истории культурфилософских идей: предполагается, что основой обучения должен стать исторически сложившийся корпус ведущих концепций философии культуры, которому подчинен современный категориальный аппарат дисциплины. С этой точки зрения сегодняшняя артикуляция и тематизация философии культуры как дисциплины должны играть роль систематического введения, не предопределяющего идейные предпочтения учащегося. Философия культуры представлена в учебнике как единый вектор мысли с закономерным сюжетом развития. Экспериментальный аспект учебника — создание системы «факультативов», параллельной основному тексту. «Факультативы» не являются чисто дидактическим материалом, но они демонстрируют основные подходы философии культуры к своей предметности. Это позволит студенту, освоившему концептуальный материал, увидеть, как можно его приложить к конкретной историко-культурной реальности.

Для студентов, аспирантов и преподавателей гуманитарных вузов.

А.Ю. ШЕМАНОВ

ПОЛИТИКА ИНКЛЮЗИИ И ЭТНИЧЕСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ОТКРЫТОСТИ ДРУГОМУ*

Алексей Юрьевич Шеманов,

Московский государственный психолого-педагогический университет,

Институт проблем инклюзивного образования,

научно-методический центр,

ведущий научный сотрудник

Сретенка ул., д. 29, Москва, 127051, Россия

доктор философских наук

E-mail: ajshem@mail.ru

Реферат. При реализации политики инклюзии и/или интеграции выявляется ряд противоречий в отношении «своего» («я») и «другого», которые составляют ключевой аспект самой этой политики. В статье показано, что при попытке осуществления интеграции социального «другого» в рамках политики инклюзии, т. е. с сохранением особенностей «другого», эти противоречия возникают закономерно, поскольку определение своей идентичности, в том числе коллективного «я», неотделимо от проведения различий с другими, о чем писал еще Гегель. В этом смысле неслучайно, что продуктивным подходом к интерпретации этнической идентичности как определения своего коллективного «я» выступает конструирование и воспроизведение границ с «другими» (Ф. Барт). Также и обсуждение И. Нойманном использования конструирования «другого» в международных отношениях показывает, что не только национальное «я» конструируется отличием от других, но и «другой» конструируется относительно идентичности «я». В связи с этим в статье делается попытка аргументировать тезис о том, что всеобщим аспектом взаимного конструирования «я» и «другого» как

особенных (включая этническую идентичность) является определение человеком своего бытия как границы, или открытости «другому». Причем локальность осуществления всеобщего аспекта такого конституирования порождает и противоречия «я» и «другого» как особенного, и несовместимые друг с другом подходы к определению сущности «я» и «другого» (например, конструктивизм и примордиализм в исследованиях этносов или конструкционизм и эссенциализм в исследованиях инвалидности).

Ключевые слова: «я», «другой», открытость бытия человека, инклюзия, интеграция, интегративный театр, этническая идентичность, конструкционизм.

Для цитирования: Шеманов А.Ю. Политика инклюзии и этническая идентичность в контексте проблемы открытости другому // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 652–659.

Актуальность темы инклюзии и этнической и национальной идентичности в перспективе отношений «я сам»/«другой» (self/other) определяется неясностью места политики инклюзии как особого типа политики интеграции в становлении отношений «я»/«другие». В фокусе внимания — вопросы, касающиеся представлений об инклюзии, с которых мы и начнем эту статью.

* В работе использованы результаты исследований, выполненных при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проекты № 15-33-14106, 14-03-00765).

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ ИНКЛЮЗИИ КАК ПОЛИТИКИ ПРОТИВОДЕЙСТВИЯ ИСКЛЮЧЕНИЮ ДРУГОГО

Относительно представлений об инклюзии возникает среди прочих вопрос: что *имплицитно* определяет тех лиц, которым адресована политика инклюзии, в качестве *адресатов* этой политики? С одной стороны, она направлена на противодействие их исключению из общества, а тем самым — на преодоление их «другости» в отношении него. С другой стороны, определяя их в качестве адресатов инклюзии, она вносит вклад в представление об их «другости» по отношению к включающему сообществу, т. е. в их становление в качестве «других» (чему соответствует термин *othering* — делание другим; см., например, [1]).

Инклюзия позиционируется как политика преодоления присущего данному отношению потенциала стигматизации «другого» как чужого и отвергаемого, политика поощрения разнообразия в сообществе, направленная на превращение любого «другого» в равноправного партнера по коммуникации и взаимодействию [2]. В этом качестве инклюзия во всем мире выдвигается как один из приоритетов современной социальной политики по отношению к людям, подвергающимся несправедливой дискриминации на основании их особенностей, т. е. «другости» (инвалидности, происхождения, пола, экономического и социального статуса и т. п.). В русле подобных тенденций находится принятие в 2006 г. Конвенции ООН о правах инвалидов, в статье 24 утверждающей их право на инклюзивное образование [3].

Помимо людей с инвалидностью эта политика в области образования касается также других групп населения, которые сталкиваются с проблемой их социального исключения, например мигрантов [4]. При этом инклюзия в образовании рассматривается как часть более общей повестки дня социальной инклюзии в качестве политики повышения возможностей социального участия всех граждан страны во всех сторонах ее жизни, т. е. как политика, направленная против их социального исключения [5].

Вместе с тем остается не совсем ясным отличие инклюзии от интеграции в качестве политики в отношении «другого», что сохраняет неясность и в том, как в терминах инклюзии определяется оппозиция «я/другой». Так, до сих пор можно встретить и отождествление понятий интеграции и инклюзии [6, 7], вследствие чего они выступают в качестве синонимов, и попытки представить их последовательными этапами развития отношения к реализации прав людей как исключаемых из общества или отдельных сфер его жизни [8], и дополнительными

асpekтами политики включения социально исключенных [4].

Эта неясность, видимо, неслучайна, о чем говорит критика инклюзии с позиции социального конструкционизма (см., например, [1, 9]). А. Хикки-Муди [9] подчеркивает противоречия в самой задаче инклюзии, если она реализуется исходя из конструирования «других» в качестве оппозиции «нормы», поскольку целью инклюзии, по ее мнению, должно бы быть устранение самой исходной оппозиции «норма / другой» в силу наличия у этой оппозиции неотъемлемого от нее потенциала подавления других. Инклюзия отличается от ранее проводившейся интеграции, поскольку в сфере образования интеграция, понимаемая как совместное обучение детей с особенностями и «нормальных» детей, вначале ставила целью помощь лицам с особенностями (например, с различными нарушениями) в их нормализации. Такая политика, получившая название «нормализации», *предполагала* оппозицию нормы и отклонения от нее, рассчитывая способствовать интеграции на основе *преодоления* отличий от нормы. При этом категоризация индивида («норма» или «отклонение») рассматривалась как опирающаяся на сущность (существенные свойства) самого индивида, что в терминах социального конструкционизма получило название эссенциализма (обсуждение вопроса см., например, [10]), тогда как конструкционизм настаивает на том, что социальное конструирование выступает единственным источником любых значений.

А. Хикки-Муди не устраивает понятие инклюзии как отсылающее к противопоставлению абстрактной «нормы» и абстрактного отклонения от нее, например, «инвалидности» вообще, поскольку оно игнорирует сущностный характер различий между людьми, конкретную воплощенность (*embodiment*) этих различий¹. Описывая работу интегративного театра *Restless Dance Company* (Аделаида, Австралия), Хикки-Муди использует термин «обратная интеграция» (*reverse integration*), для того чтобы обозначить включение в интегрированную танцевальную театральную труппу, основу которой составляют участники с интеллектуальными нарушениями (*disability*), актеров без таковых.

Приняв в целом аргументы конструкционистской интерпретации инвалидности (*disability*), т. е. так называемой «социальной модели», относительно оппозиции нормы и инвалидности, Хикки-Муди тем не менее утверждает *сущностный* характер межлических различий, их укорененность в теле индивида. Совмещение конструкционизма и своеобразного эссенциализма реализуется ею на основе

¹ Проблема воплощенности в исследованиях инвалидности и в связи с темой инклюзии обсуждается в статье А.Ю. Жеманова [11] и в статье Л.С. Черняка [12], являющейся реакцией на нее.

философии Ж. Делеза и Ф. Гваттари (она использует главным образом их работы [13, 14]).

Не рассматривая концепцию Хикки-Муди подробно, отметим некоторые основные понятия, касающиеся описания отношений членов труппы, которые важны для дальнейшего обсуждения. К ним относятся: «культуры инвалидности»; человек как «тело», которое может стать посредством социального конструирования «инвалидизированным телом» (*disabled body*); несоизмеримость планов «тела» и «интеллекта», который понимается как воображение, осуществляемое телом². Из несоизмеримости планов тела и интеллекта выводится несоизмеримость их ценности, т. е. аргументируется положение о том, что интеллект не должен служить мерой успешности человека и его ценности для общества, как это происходит в нынешней ситуации конкуренции на основе интеллектуальных достижений. Тела рассматриваются как «эффekt», действие их движения, а не как предшествующие этому движению во времени субстанции. Соответственно, нет оснований в этом контексте говорить о единственной и объемлющей всех «культуре инвалидности» (*culture of disability*). Согласно этой логике, культур столько, сколько модусов движения, в котором конституируются тела индивидов. При этом движения рассматриваются как источник этих культур, выражающих качество движения, осуществляемого участниками труппы, стилей межличных отношений и динамики группы, с которыми ведется работа в упомянутой танцевальной труппе [9, p. 11].

А. Хикки-Муди рассматривает концепцию инклюзивного образования как порождение идеи «эгалитаризма», т. е. представления об абстрактном, относящемся ко всем в равной мере без учета различий между людьми равенстве, которое предполагается устройством мира на основе конкуренции и селекции в условиях ценностного предпочтения интеллекта над телом [9, p. 2, 5, 7]. Эту концепцию исследовательница критикует исходя из представления о воплощенности (*embodiment*) личности. Инклюзия, с этой позиции, принудительно подчиняет дискурсу эгалитаризма людей с другой телесностью, исключая тем самым из полноценной жизни в обществе тех, кто не в состоянии конкурировать с другими за академические достижения в освоении учебных программ.

Однако в ее опирающейся на философию Делеза и Гваттари концепции, на наш взгляд, остается неясно, как возможно взаимодействие между представителями столь разных и не имеющих общей основы культур, опирающихся на уникальность конституирующего данное тело движения? Делез и Гваттари, а вслед за ними и Хикки-Муди, утвер-

ждают принцип несоизмеримости планов интеллекта и тела [9, p. 8]. Но в философии Спинозы единая субстанция была основой как раз соизмеримости субстанций протяженной и мыслящей, порядка вещей и порядка идей. В схолии к теореме 7 второй части «Этики» Спиноза писал, что «все, что только может быть представляемо бесконечным умом как составляющее сущность субстанции, относится только к *одной* субстанции... следовательно, субстанция мыслящая и субстанция протяженная составляют одну и ту же субстанцию, понимаемую в одном случае под одним атрибутом, в другом — под другим. Точно также модус протяжения и идея этого модуса составляют одну и ту же вещь, только выраженную двумя способами» (выделено Спинозой. — А. Ш.) [16, с. 407]. Правда, еще Гегель, говоря в «Феноменологии духа» об абсолютном у Шеллинга, замечал, что единство такого рода, т. е. рассматриваемое в его абсолютности лишь как единство, — это ночь, в которой все кошки серы [17, с. 8].

Возможно ли общение людей разных культур в концепции, опирающейся на философию Делеза и Гваттари? То есть как оказывается возможным осуществление той самой логики творческих импульсов людей с «дизабилити», в которой видят задачу актеров без нее в данном театре? На каком основании строится эта логика? Как возможно с помощью такой логики творческих импульсов актеров с интеллектуальной недостаточностью сохранить аутентичность этих импульсов, культуру интеллектуальной «дизабилити», если разные культуры несоизмеримы? Если же в этом не видится проблема, а речь идет о диалоге как обмене творческими импульсами между теми, кто имеет сущностные различия, то, повторюсь, *на чем* может быть основан такой диалог, если интеллект и тело или разные культуры несоизмеримы? И, наконец, почему не оказывается вариантом делания «другим» (*othering*) концепция «обратной интеграции» актеров без «дизабилити»?

Как можно видеть из работы Хикки-Муди, обратная интеграция как стратегия отношения к актерам без нарушений в работе труппы танцевального театра *Restless Dance Company* означает построение практики, направленной на поддержку идентичности творческого ядра труппы [9, p. 11], а именно — актеров с интеллектуальными нарушениями, по отношению к которым актеры без таких нарушений выступают на практике в качестве *периферии*, т. е. определяются в качестве «других», не таких, отличных от них, исключенных из ядра идентичности и *поэтому включаемых* на правах периферии. Что неудивительно, ведь различие как категория имеет смысл лишь тогда, когда различаемое установлено в своей тождественности себе и отличии от других. Иначе говоря, это парные категории, которые взаимно предполагают друг друга.

² На основе спинозизма в интерпретации Делеза и Гваттари, см. в связи с этим также работу Делеза о Спинозе [15].

Причем, как было показано еще Гегелем, для того чтобы отличие реализовалось именно как отличие, необходимо *полагание* отличности по отношению к другому как противоположному (см., например, §119 — здесь и далее указываются параграфы в т. 1 «Энциклопедии философских наук» Гегеля [18, с. 276]).

Но подобное полагание своей особенности в построении отношений с другими предполагает опору на сущность, расположенную в глубине полагаемого отличия, стоящую за его явлением, т. е. эссенциализацию отличия. Неслучайно у Гегеля тождество и отличие как рефлексивные категории принадлежат сфере сущности. А эссенциализация, с точки зрения подхода социального конструкционизма, лежащего в основе политики инклюзии, недопустима, поскольку означает последующее снятие взаимной инаковости сторон социального взаимодействия в его основании, которое их сохраняет в снятом виде. Инаковость при этом выступает как констатация внешней рефлексии по поводу противоположных сторон единого процесса (например, процесса самопознания идеи, как у Гегеля: «Так как субстанциально во всем этом *одно и то же понятие*, то в развитии сущности встречаются те же самые определения, что и в развитии бытия, но в *рефлексивной* форме» (курсив Гегеля, подчеркнута мной. — А. Ш.) [18, с. 269]).

В сфере политики с точки зрения социального конструкционизма это будет интерпретироваться как подавление «другого», основанное на присвоении себе позиции включающего целого, в рамках которого «другость» другого должна быть «снята» в эссенциализированной идентичности присвоенной позиции «целого».

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДРУГОГО ПРИ ИДЕНТИФИКАЦИИ С ДРУГИМИ КАК ЧЛЕНАМИ ОДНОЙ ГРУППЫ

Для понимания вопроса об инклюзии и интеграции в перспективе формирования отношений «я» / «другой», на наш взгляд, полезно рассмотреть работу И. Нойманна [19], посвященную использованию «другого» в сфере международных отношений.

Хотя в этой книге не обсуждается непосредственно тема инклюзии, но идет речь о том, возможна ли в международных отношениях интеграция, основанная на построении коллективной идентичности, допускающей различие «другого» и не требующей при этом его исключения, что соответствует проблематике, которая выражается средствами риторики

инклюзии. Книга И. Нойманна, как представляется, позволяет посмотреть на инклюзию в перспективе невозможности полностью устранить превращение других в «другого» из процесса формирования собственной коллективной идентичности, а также из политики интеграции с другими [19, с. 69–70]. Это превращение других в «другого» (не таких, как «я») является частью политики репрезентации коллективного «я» как «воображенного сообщества», посредством которой люди идентифицируют самих себя как членов данного социального целого³.

Нойманн в первой, методологической, главе своей книги рассматривает четыре подхода к проблеме отношений «я»/«другой», обозначаемые как этнографический, психологический, диалектический и диалогический (под рубрикой «восточный экскурс» [19, с. 37–49]). Не анализируя их подробно, выделим некоторые основные моменты для конструктивистского в целом метода, принимаемого Нойманном. Наиболее характерным и работающим в его рассуждениях представляется сформулированный Ф. Бартом подход к проблеме формирования этнической коллективной идентичности через различение с «другими» [19, с. 29–31].

По Барту, этнические группы поддерживают «свою» идентичность, воспроизводя *границы* с «другими» с помощью *маркеров* этих границ, которые Барт назвал «диакритиками» [19, с. 29]. Выбор такого рода маркеров Ф. Барт первоначально полагал достаточно произвольным; главное, чтобы они выполняли функцию различения с «другими». Л.С. Перепелкин считает такой способ конструирования собственной идентичности (своего «я сам») через воспроизводство маркеров-различителей общим для производства идентичности любых социальных групп, рассматривая этничность как частный случай. Причем особенность этничности он видит в том, что источником воспроизводства границ служит *конфликт* между группами, первоначально латентный [21, с. 63–65]. Представляется, что вопрос об источнике межгрупповых границ, генерирующих этническую идентичность, только отодвигается допущением латентного характера конфликта, поскольку конфликт, даже оставаясь латентным, предполагает и латентные, т. е. еще не проявленные, но уже наличные границы между группами, тем самым уже латентно этническими. Что же лежит тогда в основе самой этой латентной этничности?⁴

³ Такой вариант перевода начала названия известной работы Б. Андерсона [20] — в оригинале *Imagined Communities* — предложен в работе Л.С. Перепелкина [21, с. 65]. Дело в том, что нации не являются лишь воображаемыми сообществами, но чтобы стать реальными сообществами, их единство, общность должны стать продуктом воображения его членов, например, мифом об общем происхождении.

⁴ В связи с этим интересно заметить, что в гегелевской логике отличие, как и тождество, будучи рефлексивными определениями,

Возможно, в этой проблеме происхождения этноса выявляется неправомерность чрезмерного акцента на конструкционистской позиции, которая связывает возникновение этноса с *конструированием* мифа об общем происхождении общности, опуская вопрос об основаниях этого конструирования. Как пишет Нойманн, Ф. Барт впоследствии признавал, что выбор маркеров-различителей не вполне произволен [19, с. 30], т. е. он имеет, возможно, некие иные основания, кроме самих потребностей *манипуляции* символами для конструирования общности (да и манипулировать можно лишь символами, которые уже имеют значение для группы). Вопрос может состоять в том, чем определяется содержательное содержание символов.

Продолжая сравнение с гегелевским анализом различия и тождества как парных рефлексивных категорий, можно заметить, что при обсуждении границ этнической идентичности, ее *своего другого*, как и конститутивных для нее маркеров-диакритик, совершенно закономерно с гегелевских позиций должен возникнуть вопрос об *основании* тождества и различия и самого противоречия, которым чревато, по Гегелю, их развитие; §121: «Основание есть единство тождества и различия, оно есть истина того, чем оказалось различие и тождество, рефлексия-в-самое-себя, которое есть столь же и рефлексия-в-другое, и наоборот» [18, с. 281]. В случае этнической идентичности подобным основанием, согласно Л.С. Перепелкину, как уже упоминалось, является порождающий ее конфликт как принцип генезиса идентичности [21, с. 63–65]. Впрочем, самый конфликт можно было бы рассматривать именно как результат внутренней диалектики определения группой своей идентичности в своем отличии от других.

Любопытно, что Нойманн подвергает критике диалектический подход к проблеме отношений «я» и «другого», аргументируя это тем, что такой подход априорно направлен на снятие различия «я» и «другого» в единстве, порожденном развитием отношений между ними, игнорируя тем самым конкретно складывающиеся социальные взаимодействия. Ему кажется более резонным диалогический подход как способ интерпретации отношений «я» и «другого», поскольку этот подход признает неснимаемую уникальность «другого». По сути, у Нойманна речь идет о предпочтении одной априорной позиции другой. Так, он считает, что «создание социальных границ (т. е. различение с «другими». — А. Ш.) является не следствием интеграции (т. е. объединения с «другими», идентификации с ними. — А. Ш.), а одним из ее необходимых *априорных составляющих*» (курсив наш. — А. Ш.) [19,

с. 68]. Однако, выбирая (в качестве теоретически более предпочтительного) диалогический подход к проблеме интеграции как отношения «я» и «другого», Нойманн, как представляется, не обращает внимание на то, что диалогический подход, как и диалектический, предполагает априорное постулирование *единого основания* — основания диалога, хотя и не требует снятия в нем различий «я» и «другого». Так, Ч. Тейлор, упоминаемый Нойманном как автор авторитетного анализа формирования идеи «я» в западной традиции [19, р. 36], считает условием возможности диалога между людьми наличие общего горизонта значимостей [22, р. 66–67].

ОТКРЫТОСТЬ «ДРУГОМУ» КАК ОСНОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ

Говоря об основаниях конструирования мифа, мы имеем в виду именно сам упускаемый при конструкционистском подходе *вопрос* об основаниях мифа. Дело не в поиске *исторического* основания этноса и мифа о его происхождении, а в истоках самого вопроса, побуждающего искать основание в общем происхождении. Оставаясь лишь на почве *ответов* на эти вопросы об основании идентичности, на наш взгляд, невозможно вырваться за рамки дилеммы примордиализма и конструктивизма. Важно понять смысл самого *вопроса*. А этот вопрос о *происхождении* этноса, т. е. о его начале, точке, где самой общности еще нет, а есть некое порождающее общность «другое», является вопросом о «другом» как инициаторе этой общности. И этносы, поскольку они уже возникли и, стало быть, имеют миф об общем происхождении, это *попытки* ответить на этот *вопрос*, каковы попытки и представлены мифом.

Поэтому, видимо, неслучайно этничность исторически тесно связана с религией. По существу, когда говорят о богах или героях с полубожественным происхождением как о тех, кто стоит у начала этноса, то речь идет о проведении границы не только с другими группами людей, но, прежде всего, с «другим» по отношению к человеческому как таковому.

Иными словами, именно проведение границы с «другим» тематизирует вопрос о бытии себя самого, о собственной идентичности, а тем самым — об открытости бытию. Если вспомнить хайдеггеровскую аналитику *Dasein*, то можно сказать, что, отличая себя от «другого» (и лишь тем самым от других), люди через вопрошание о *своем бытии* — о своем происхождении — осознают *самое бытие*, делают его темой своего существования. «Присутствие (*Dasein*) есть сущее, которое не только случается среди другого сущего. Оно напротив онтически

не просто суть противоположности друг по отношению к другу, но обращаются каждое внутри себя *противоречием*, которое затем разрешается их переходом в основание (§120) [18, с. 280].

отличается тем, что для этого сущего в его бытии речь идет о самом этом бытии. К этому бытийному устройству присутствия однако тогда принадлежит, что в своем бытии оно имеет бытийное отношение к этому бытию» [23, с. 12].

В этом отличии себя как имеющего *отношение* к своему бытию от прочего сущего проявляется, как можно было бы сказать, сущностная граничность самого сущего с таким бытийным устройством. Эта граничность проявляется в том числе в вопросе о своем происхождении; заметим, что этот *вопрос* и такая граничность выступают, прежде всего, как основание *общности* со всеми другими, имеющими такое же бытийное устройство, а тот или иной особенный *ответ* на него, т. е. миф об общем происхождении, *отличающий* разные сообщества, вторичен по отношению к вопросу. Причем ответы на всеобщий вопрос всегда оказываются частными и определяющими особенную общность, но эта особенность связана с ее историческим характером, отражает ее историю как особенную, определяющую уникальное место данной общности среди других. Более того, *всеобщий* вопрос о происхождении / отличии от другого в случае этноса всегда задается *исходя из локальной* и особенной позиции частной общности. Именно в силу *всеобщности* вопроса о начале *локальной* общности он и оказывается представлен в имеющих *религиозный* (т. е. представленный в мифах, относящихся к устройению *мира*) характер ответа о происхождении *этносов*⁵.

В данном контексте, как представляется, применительно к теме содержания собственной идентичности не только как идентичности группы, но и человека как такового оказывается продуктивным подход к определению граничности в качестве существа человеческого бытия, в том виде, как он предложен и развит в работах Л.С. Черняка [24, 25] (см. также работу И.В. Гибелева и О.К. Румянцева [26]).

В рамках концепции Черняка становится ясно, что конкретная этническая культура как определение *места* бытия человека в мире, его экологии, опирается и является производной от сущностной граничности человека как бытия, от его свободы, т. е. от *вопроса*, а не *ответа* о его бытии. Хотя стоит заметить, что подобное экологическое, этническое определение места бытия человека в мире неотрывно от его свободы, которая воплощает себя в локальных проектах своего бытия.

Проведенное рассуждение имеет целью обратить внимание на связь любой постановки вопроса о собственном «я» и его отношениях с «другим», в том числе и вопроса о происхождении этноса как раз-

новидности коллективного «я» (но также и вопроса об интеграции с «другим» и инклюзии как интеграции с сохранением особенности «другого»), с этой сущностной граничностью человека. Представляется, что на пути понимания бытия человека как граничного по своей сути, т. е. открытого к «другому», можно выйти за пределы тех концептуальных противоречий и ловушек, на которые указали философы постструктуралистского направления, и в то же время не попасть в те тупики, в которые приводит социально-конструкционистский подход, рассматривая отношения «я» и «другого», о чем уже частично шла речь в изложении проблематики инклюзии и о чем пишет также Нойманн применительно к анализу отношений «я»/«другой» в сфере международных отношений. Но это тема отдельной работы.

Список источников

1. *Slee R.* Beyond Special and Regular Schooling? An Inclusive Education Reform Agenda // International Studies in Sociology of Education. 2008. Vol. 18, no. 2. P. 99–116.
2. *Ainscow M., Sandill A.* Developing Inclusive Education Systems: the Role of Organisational Cultures and Leadership // International Journal of Inclusive Education. 2010. Vol. 14, no. 4. P. 401–416.
3. Конвенция о правах инвалидов [Электронный ресурс] // Организация Объединенных Наций. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml (дата обращения: 31.07.2016).
4. *Хухлаев О.Е., Чибисова М.Ю., Шеманов А.Ю.* Инклюзивный подход в интеграции детей-мигрантов в образовании // Психологическая наука и образование. 2015. Т. 20, № 1. С. 15–27.
5. The Social Inclusion Agenda [Электронный ресурс] // Social Inclusion. URL: <http://pandora.nla.gov.au/pan/142909/20130920-1300/www.socialinclusion.gov.au/index.html> (дата обращения: 31.07.2016).
6. *Назарова Н.М.* К проблеме разработки теоретических и методологических основ образовательной интеграции // Психологическая наука и образование. 2011. № 3. С. 5–11.
7. *Малофеев Н.Н.* Специальное образование в России и за рубежом : в 2 ч. Ч. 1 : Западная Европа. Москва : Печатный двор, 1996. 182 с.
8. *Леонгард Э.И., Краснова Н.А., Пирожник Н.Т., Прудникова М.С.* Инклюзивное образование в различных условиях интеграции // Инклюзивное образование. Москва, 2010. Вып. 1. С. 139–148.
9. *Hickey-Moody A.* «Turning Away» from Intellectual Disability : Methods of Practice, Methods of Thought // Critical Studies in Education. 2003. Vol. 44, no. 1. P. 1–22.
10. *Fischer R.* Cross-Cultural Training Effects on Cultural Essentialism Beliefs and Cultural Intelligence // International Journal of Intercultural Relations. 2011. Vol. 35. P. 767–775.

⁵ Израиль как избранный Богом народ занимает в этой логике вопроса и ответа особое место, которое в настоящей статье не рассматривается.

11. Шеманов А.Ю. Воплощенность личности и ресурсы инклюзии : от психологической к социокультурной перспективе // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 15–22.
12. Черняк Л.С. «Воплощенность личности и инклюзия» : медитации постороннего // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 4–12.
13. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато : Капитализм и шизофрения / пер. с фр. и послесл. Я.И. Свицкого ; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург ; Москва : У-Фактория ; Астрель, 2010. 895 с.
14. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. Москва ; Санкт-Петербург : Институт экспериментальной социологии, Алетейя, 1998. 288 с.
15. Делез Ж. Критическая философия Канта : учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / пер. с фр. Москва : ПЕР СЭ, 2000. 351 с.
16. Спиноза Б. Этика // Избранные произведения. Т. 1. Москва : Политиздат, 1957. С. 359–618.
17. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа // Сочинения. Т. IV. Москва : Издательство социально-экономической литературы, 1959. 438 с.
18. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. Москва : Мысль, 1974. 452 с.
19. Нойманн И. Использование «Другого» : Образы Востока в формировании европейских идентичностей / пер. с англ. В.Б. Литвинова, И.А. Пильщикова ; предисл. А.И. Миллера. Москва : Новое издательство, 2004. 336 с.
20. Андерсон Б. Воображаемые сообщества : Размышления об истоках и распространении национализма / пер. с англ. В. Николаева. Москва : Канон-Пресс-Ц ; Кучково поле, 2001. 288 с.
21. Перепелкин Л.С. Конструктивизм в этнологии : теория и практика // Вопросы социальной теории. Т. VII. Вып. 1–2. 2013–2014. С. 59–72.
22. Taylor Ch. The Ethics of Authenticity. Cambridge (Mass.) ; London, 1991. 142 p.
23. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва : Ad Marginem, 1997. 451 с.
24. Черняк Л.С. Внезаходимость в диалогике : самодетерминация мысли и детерминации внемысленные // Владимир Соломонович Библер / под ред. А.В. Ахутина, И.Е. Берлянд. Москва : РОССПЭН, 2009. С. 10–128.
25. Черняк Л.С. Время и вечность : Возвращение забытой темы. Москва : Нестор-История, 2014. 696 с.
26. Гибелев И.В., Румянцев О.К. Открытость границы жизненного мира и ее репрезентация // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 11–18.

INCLUSION POLICY AND ETHNIC IDENTITY IN THE CONTEXT OF OPENNESS TO THE OTHER

ALEXEY YU. SHEMANOV

Moscow State University of Psychology and
Education, 29 Sretenka St., Moscow, 127051, Russia
E-mail: ajshem@mail.ru

Abstract. *When implementing the policy of inclusion and/or integration, there is a number of contradictions related to “self” (“I”) and “the other”, which are the key aspect of this policy. The article shows that when you try to integrate the social “other” in the framework of the policy of inclusion, i.e. with preservation of the features of “the other”, these conflicts naturally arise, because the definition of any identity (including the collective “I”) is inseparable from the differentiation from others, which was described by Hegel. Therefore, it is not without reason that the most productive approach to the interpretation of ethnic identity as defining of the own collective “I” is the construction and reproduction of boundaries with “the others” (F. Barth). In addition, I. Neumann’s discussion on the use of constructing “the other” in the international relations shows that not only the national “I” is constituted by distinguishing from others, but also “the other” is constitu-*

ted with respect to the identity of “I”. In this regard, the article attempts to substantiate the thesis that the universal aspect of the mutual constitution of “I” and “the other”, as individuals (including ethnic identity), is the definition of human existence as a boundary, or openness to “the other”. Moreover, the locality of implementation of the universal aspect of this mutual constitution gives rise to both the contradictions in relations of “I” and “the other” as an individual, and the incompatible approaches to determining the nature of “I” and “the other” (e. g., the constructivism and primordialism in ethnic studies or the constructionism and essentialism in studies of disability).

Key words: “I”, “the other”, openness of human existence, inclusion, integration, integrative theatre, ethnic identity, constructionism.

Citation: Shemanov A.Y. Inclusion Policy and Ethnic Identity in the Context of Openness to the Other, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 652–659.

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Humanities, projects no. 15-33-14106, 14-03-00765.

References

1. Slee R. Beyond Special and Regular Schooling? An Inclusive Education Reform Agenda, *International Studies*

- in *Sociology of Education*, 2008, vol. 18, no. 2, pp. 99–116.
2. Ainscow M., Sandill A. Developing Inclusive Education Systems: the Role of Organisational Cultures and Leadership, *International Journal of Inclusive Education*, 2010, vol. 14, no. 4, pp. 401–416.
 3. Konventsiya o pravakh invalidov [Convention on the Rights of Persons with Disabilities], *United Nations*. Available at: <http://www.un.org/disabilities/convention/conventionfull> (accessed 31.07.2016).
 4. Khukhlaev O.E., Chibisova M.Yu., Shemanov A.Yu. Inklyuzivnyi podkhod v integratsii detei-migrantov v obrazovanii [Inclusive Approach to the Integration of Migrant Children in Education], *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie* [Psychological Science and Education], 2015, vol. 20, no. 1, pp. 15–27.
 5. The Social Inclusion Agenda, *Social Inclusion*. Available at: <http://pandora.nla.gov.au/pan/142909/20130920-1300/www.socialinclusion.gov.au/index.html> (accessed 31.07.2016).
 6. Nazarova N.M. K probleme razrabotki teoreticheskikh i metodologicheskikh osnov obrazovatel'noi integratsii [To the Problem of Development of Theoretical and Methodological Foundations of Educational Integration], *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie* [Psychological Science and Education], 2011, no. 3, pp. 5–11.
 7. Malofeev N.N. *Spetsial'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom : v 2 ch. Ch. 1: Zapadnaya Evropa* [Special Education in Russia and Abroad: in 2 Parts. Part 1: Western Europe]. Moscow, Pechatnyi Dvor Publ., 1996, 182 p.
 8. Leongard E.I., Krasnova N.A., Pirozhnik N.T., Prudnikova M.S. Inklyuzivnoe obrazovanie v razlichnykh usloviyakh integratsii [Inclusive Education in Different Conditions of Integration], *Inklyuzivnoe obrazovanie* [Inclusive Education], Moscow, 2010, issue 1, pp. 139–148.
 9. Hickey-Moody A. “Turning Away” from Intellectual Disability : Methods of Practice, Methods of Thought, *Critical Studies in Education*, 2003, vol. 44, no. 1, pp. 1–22.
 10. Fischer R. Cross-Cultural Training Effects on Cultural Essentialism Beliefs and Cultural Intelligence, *International Journal of Intercultural Relations*, 2011, vol. 35, pp. 767–775.
 11. Shemanov A.Yu. Voploshchennost' lichnosti i resursy inklyuzii: ot psikhologicheskoi k sotsiokul'turnoi perspektive [The Embodiment of Personality and Inclusion Resources: from Psychological to Sociocultural Perspective], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 5, pp. 15–22.
 12. Chernyak L.S. “Voploshchennost' lichnosti i inklyuziya”: meditatsii postoronnego [Individuality as Embodiment of Culture and the Problem of Inclusion: an Outsider's Perspective], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 3, pp. 4–12.
 13. Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Ekaterinburg, Moscow, U-Faktoriya Publ., Astrel' Publ., 2010, 895 p. (in Russ.)
 14. Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Moscow, St. Petersburg, Institut Eksperimental'noi Sotsiologii Publ., Aleteiya Publ., 1998, 288 p. (in Russ.)
 15. Deleuze G. *La Philosophie critique de Kant*. Moscow, PER SE Publ., 2000, 351 p. (in Russ.)
 16. Spinoza B. Etika [Ethics], *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works], vol. 1, Moscow, Politizdat Publ., 1957, pp. 359–618.
 17. Hegel G.W.F. Phänomenologie des Geistes, *Sochineniya* [Works], vol. IV. Moscow, Sotsial'no-Ekonomicheskoi Literatury Publ., 1959, 438 p. (in Russ.)
 18. Hegel G.W.F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Hauptteile 1. Wissenschaft der Logik*. Moscow, Mysl' Publ., 1974, 452 p. (in Russ.)
 19. Neumann I. *Uses Of The Other: “The East” in European Identity Formation*. Moscow, Novoe Publ., 2004, 336 p. (in Russ.)
 20. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Moscow, Kanon-Press-Ts Publ., Kuchkovo Pole Publ., 2001, 288 p. (in Russ.)
 21. Perepelkin L.S. Konstruktivizm v etnologii: teoriya i praktika [Constructivism in Ethnology: the Theory and Practice], *Voprosy sotsial'noi teorii* [Issues of Social Theory], vol. VII, issues 1–2, 2013–2014, pp. 59–72.
 22. Taylor Ch. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge (Mass.), London, 1991, 142 p.
 23. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 451 p. (in Russ.)
 24. Chernyak L.S. Vnenakhodimost' v dialogike: samodeterminatsiya mysli i determinatsii vnemyslennyye, *Vladimir Solomonovich Bibler*, Moscow, ROSSPEN Publ., 2009, pp. 10–128.
 25. Chernyak L.S. *Vremya i vechnost': Vozvrashchenie zabytoi temy* [Time and Eternity: the Return of the Forgotten Theme]. Moscow, Nestor-Istoriya Publ., 2014, 696 p.
 26. Gibelev I.V., Rumyantsev O.K. Otkrytost' granitsy zhiznennogo mira i ee reprezentatsiya [The Openness of the Life World and Its Representations], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 3, pp. 11–18.

УДК 303.446.2
ББК 71.045

З.А. ЦЕЛИЩЕВА

ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МИГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ НАСЕЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗИРУЮЩЕГОСЯ МИРА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Зухра Абдурашидовна Целищева,

Нижевартовский государственный университет,
кафедра социально-гуманитарных наук и туризма,
доцент

Ленина ул., д. 56, г. Нижневартовск, Ханты-Мансийский
автономный округ, 628600, Россия

кандидат культурологии
E-mail: teacherzuhra@mail.ru

Реферат. В статье представлен анализ различных миграционных процессов в современном глобализирующемся мире, а также причин их возникновения. Сопоставляются положительные и отрицательные проявления миграции, ее влияние на различные сферы жизни и деятельности государств, вовлеченных в нее. Автор уделяет особое внимание трудовой миграции на макроуровне и очерчивает круг проблем, которые оказывают прямое воздействие на состояние стран-участниц. Приводятся статистические данные о миграционных процессах на международном и всероссийском уровнях, подтверждающие по-

ложительную динамику международной миграции, миграционный прирост в городской местности.

Одной из важнейших проблем, вызванных миграционными процессами, являются конфликты, возникающие в результате межкультурного взаимодействия. Представители разных культур боятся утратить свою самобытность, следовательно, процесс локализации становится неизбежным. Проект глобального мира, угроза культурной унификации вызвали среди человечества в разных уголках планеты демонстративную манифестацию своей культурной неоднородности. Таким образом, культурное многообразие современного мира не только не сокращается под воздействием интеграционных процессов, а становится все более сложным и конфликтным, нарастает плотность культурных границ.

Ключевые слова: мигранты, миграционные процессы, глобализация, экономика, рынок труда, социальная и культурная адаптация, межкультурная коммуникация, межкультурные конфликты.

Для цитирования: Целищева З.А. Проблемы и тенденции развития миграционных процессов населе-

ния в условиях глобализирующегося мира: культурологический аспект // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 660–664.

Различные по своим характеристикам миграционные процессы в современном мире являются неотъемлемой частью мировой глобализации. Вопрос взаимосвязи и взаимовлияния миграции и глобализации является трудноразрешимым в силу отсутствия однозначного мнения исследователей об их положительных и отрицательных проявлениях в жизни отдельного общества и государства в целом. В данной статье особое внимание будет уделено трудовой миграции населения и тем процессам, которые она влечет за собой в силу неизбежного ее соприкосновения с другими областями человеческой активности.

Говоря о трудовой миграции населения, можно выделить ее положительные и отрицательные стороны. Если учитывать качественные показатели трудовых миграционных потоков, связанные с наукой, техникой, высоким уровнем образования и профессиональной подготовленности, то это является ее положительным проявлением для принимающей стороны, так как частично удовлетворяет спрос на трудовые ресурсы в наукоемких отраслях, способствует развитию науки, образования, экономики, определяет уровень культуры населения, социального обеспечения и т. д. Однако до настоящего времени для России остается актуальной проблема «утечки умов» из страны. Эта проблема особенно актуальна на сегодняшний день в силу того, что нефтяной век развития мировой экономики закончился и наступит век высоких технологий и альтернативных источников энергии, где Россия, к сожалению, занимает далеко не лидирующую позицию. Об этом открыто заявил глава «Сбербанка» Г.О. Греф на Гайдаровском форуме в Москве в январе 2016 года. Для того чтобы исправить ситуацию, он призвал отказаться от советской системы образования, остановить «утечку умов» и включиться в технологическую революцию. Глава «Роснано» А.Б. Чубайс заявил, что Россия должна развивать три основных сектора: оборонную промышленность, IT-технологии и атомную энерге-

тику [1, с. 10]. Следовательно, в нашей стране должны быть созданы все необходимые условия для того, чтобы талантливые ученые и вся интеллектуальная элита оставались и трудились в России, при этом не испытывая дискомфорта, так как неоспоримым становится тот факт, что наука и технологии являются инструментом развития бизнеса, общества и всего государства.

С другой стороны, приток трудовых мигрантов создает дисбаланс на рынке труда принимающей стороны, так как местное население проигрывает в конкурентной борьбе: трудовой день мигранта приблизительно составляет 10–12 часов, отсутствуют выходные и социальные гарантии, заработная плата более чем наполовину работодателем выдается в «конверте»; отток финансов из страны без налогообложения; согласие на примитивные условия труда и быта и т. д. Следовательно, коренное население вынужденно соглашается на менее оплачиваемую работу, либо вовсе сталкивается с проблемой безработицы. Большой процент нелегальных трудовых мигрантов (как правило, с низким уровнем образования и квалификации), незаконно находящихся на территории страны, интегрируется в группы по национальному и религиозному признаку, что приводит к росту преступности, межкультурным конфликтам, вспышкам ксенофобии [2, с. 220, 226]. Немаловажным является и тот факт, что ассимилирующихся мигрантов в процентном соотношении очень мало. Нельзя не упомянуть о проблеме социальной и культурной адаптации детей мигрантов, вызванной сложностью включения в иную культурную среду, тяжело дающееся освоение русского языка (одной из причин является и то, что в семье говорят исключительно на национальном языке; порой сами родители с большим трудом изъясняются по-русски), отсутствие представлений о традициях и нормах культуры российского общества, незнание особенностей быта, норм повседневной культуры и межличностного общения и т. д. [3, с. 49].

Приведем некоторые сведения о миграционных процессах на международном и всероссийском уровнях за 2014 г., размещенные на официальном сайте Федеральной службы государственной статистики [4], в табл. 1:

Таблица 1

Международная миграция Российской Федерации в 2014 году

Всего по всем странам	Городская и сельская местность			Городская местность			Сельская местность		
	Число прибывших (чел.)	Число выбывших (чел.)	Миграционный прирост (чел.)	Число прибывших (чел.)	Число выбывших (чел.)	Миграционный прирост (чел.)	Число прибывших (чел.)	Число выбывших (чел.)	Миграционный прирост (чел.)
	578 511	308 475	270 036	457 169	254 070	203 099	121 342	54 405	66 937

Исходя из данных таблицы, можно сделать вывод, что превалирует положительная динамика международных миграционных процессов, а также отмечается миграционный прирост в городской местности.

В табл. 2 представлен возрастно-половой состав мигрантов по РФ в 2014 году [4].

Таким образом, большую часть из числа мигрантов представляют лица трудоспособного возраста. Также следует отметить и тот факт, что по официальной оценке численность постоянного населения Российской Федерации на 1 ноября 2015 г. составила 146,5 млн человек. С начала года число жителей России возросло на 212,6 тыс. человек, или на 0,15% (на соответствующую дату предыдущего года также наблюдалось увеличение численности населения на 264,4 тыс. человек, или на 0,18%). Увеличение численности населения за январь — октябрь 2015 г. сложилось за счет естественного и миграционного приростов. При этом миграционный прирост составил 90,1% от общего прироста населения [5]. Таким образом, статистические данные и демографические прогнозы показывают, что процессы депопуляции и старения коренного населения страны усилятся, а иммиграция может стать альтернативой для сохранения и восполнения численности населения страны. Такой подход может расцениваться как положительный при условии полной ассимиляции мигрантов. Однако современное положение дел пока свидетельствует об обратном, так как проблема культурной адаптации не решена должным образом. Мультикультурализм предполагает совершенно противоположный подход к разрешению данного вопроса. Он рассматривает доминирующие и миноритарные культуры как равнозначные и имеющие одинаковое право на развитие, предлагает их интеграцию в противовес ассимиляции, которая в современном мире связана с такими явлениями как ксенофобия, экстремизм и терроризм.

Говоря о миграционных процессах и их причинах, нельзя не упомянуть о тех серьезных явлениях на мировом уровне, которые мы наблюдаем в связи с вооруженными столкновениями, способствовавшими массовой миграции людей в Европу из зон конфликта. В середине января 2016 г. канцлер Германии А. Меркель признала, что европейские государства не способны справиться с большим потоком беженцев, прибывших в Европу в 2015 году. Особенно было отмечено следующее: возникли серьезные конфликты между местным населением и мигрантами, а также появилось опасение, что среди беженцев (вынужденных переселенцев) могут находиться представители экстремистской организации ИГИЛ [6].

Наряду с вышесказанным, важно отметить, что среди вынужденных переселенцев (беженцев) много образованных лиц, оригинально мыслящих, начитанных, относящихся с интересом к европейской культуре, — эти представители восточной интеллигенции могут выступать связующим звеном между местным населением и беженцами с низким уровнем культуры [7]. Следует сказать и о том, что в отношении мигрантов европейские лозунги «свобода, равенство и братство», как показывает история, не работают. Например, в европейских странах мигрантов селят в крупных городах, ориентируя на материальное производство; никому из них не отводится и части земли, чтобы на ней можно было осесть. Финляндия и вовсе определила мигрантам здание тюрьмы между городами Иматрой и Лаппеенрантой, где они находятся в полной изоляции, следовательно, процесс их европеизации будет еще очень длительным [7]. По мнению доктора исторических наук, востоковеда И.В. Герасимова, с таким большим числом переселенцев, носителей иной культуры, религии, системы ценностей, которые прибыли в Европу в начале 2016 г., ни одна страна в мире не в состоянии справиться. Для социальной и культурной адап-

Таблица 2

Половозрастной состав мигрантов в Российской Федерации в 2014 году

	Число прибывших всего	Из них					
		в пределах России	в том числе		из-за пределов России	в том числе	
			внутри региона	из других регионов		из стран СНГ	из других стран
Всего мужчин и женщин	4 624 864	404 635	2 069 515	1 976 838	578 511	517 480	61 031
моложе трудоспособного	730 593	685 833	396 237	289 596	44 760	40 493	4 267
трудоспособного	432 570	2 953 221	1 458 835	1 494 386	479 349	427 423	51 926
старше трудоспособного	461 701	407 299	214 443	192 856	54 402	49 564	4 838

тации необходимы ресурсы, условия и, самое главное, время. Культурная адаптация является самой трудоемкой и длительной во времени. У России отмечается положительный опыт работы с мигрантами, сложившийся благодаря существовавшему ранее СССР. У людей, которые приезжают в Россию из стран СНГ, сохранилась историческая память единого государства, они отчасти владеют русским языком, им известны наши традиции, нормы межличностного общения, т. е. они частично интегрированы [7].

Резюмируя вышесказанное, можно выделить ряд проблем, связанных с мировыми миграционными процессами: межличностные и межкультурные конфликты между мигрантами и местным сообществом; несоблюдение норм международного права участниками конфликта; несоблюдение Декларации прав человека и гражданина; отток высококвалифицированных специалистов из России и, как следствие, запоздалое включение в технологическую революцию; дисбаланс на рынке труда стран, вовлеченных в миграционные процессы различного типа; низкая социальная и культурная адаптация мигрантов и их детей.

В продолжение темы хотелось бы обратиться к понятию «глобализация», которое, по сути, и является главной причиной международной мобильности трудовых ресурсов и профессиональных компетенций. В научном мире существует множество различных подходов к пониманию процессов глобализации, проявляющих себя на всех уровнях (государственный, международный) и во всех сферах. Она создает предпосылки, затрудняющие межкультурное взаимодействие (религиозные, национальные, межэтнические разногласия) [8, с. 21]. Многие ученые в этом процессе противостояния (глобализация — локализация, культура — цивилизация, Восток — Запад, традиционность — модернизация) видят причины столкновения идей и рассматривают их как борьбу «за сакральную неприкосновенность традиционной культуры» [9]. Другие объясняют противостояние глобализации и локализации иначе. Для развивающихся стран процесс глобализации рассматривается как «нажим, давление» со стороны Запада; для развитых стран это ксенофобия, вызванная большим притоком мигрантов из стран третьего мира. Профессор политологии Тбилисского государственного университета З. Давиташвили высказывает сомнения по поводу прямой причинно-следственной связи между глобализацией и этническими конфликтами, так как последние существовали всегда, а глобализация является лишь новым фактором [1].

Таким образом, для решения этих острых проблем необходимо выработать последовательную, взвешенную государственную и международную миграционную политику, основывающуюся на соблюдении норм международного права, предполагающую здоровое межкультурное взаимодействие,

которое обеспечит готовность сторон к конструктивному диалогу. Исходя из сложившейся ситуации важно желание и участие всех стран в межкультурном сотрудничестве с учетом толерантного отношения к нравам, обычаям, традициям и особенностям других культур. Однако возникает вопрос, возможно ли такое сотрудничество при условии принятия на определенное время общих (устраивающих всех) правил поведения на нейтральной площадке, или же необходимо стремиться к модернизации социокультурных практик, привычек народа того или иного государства? К сожалению, однозначного ответа на поставленный вопрос не существует. Более того, он стал предметом спора в ученых кругах в России и за рубежом, который длится уже достаточно много времени. Мы солидарны с теми учеными, которые предлагают межкультурный диалог, основанный на высокой культуре общения, и объединение усилий всех государств для решения множества общечеловеческих проблем. Особое место при этом отводится культуре человека, которая должна включать в себя качественно новые социокультурные стереотипы и поведенческие стандарты. Приведенные в настоящей статье точки зрения не исчерпывают всего многообразия мнений, связанных с данной тематикой, а значит, существует возможность дальнейшего предметного изучения этой проблемы.

Список источников

1. Давиташвили З. Современный национализм — разрушительная сила // DA (DIYALOG AVRASYA). 2007. № 21. С. 8–12.
2. Мецержикова Е.В. Вестник Хмельницкого национального университета // Проблемы и перспективы трудовой миграции в России. 2011. Т. 1, № 3. С. 220–227.
3. Дмитриев А.В., Пядухов Г.А. Социологические исследования // Интеграция трудовых мигрантов в мегаполисе: локальные модели, контекст идентичности (методология и методы исследования). 2013. № 5. С. 49–56.
4. Численность и миграция населения Российской Федерации в 2014 году [Электронный ресурс] // Федеральная служба государственной статистики. Банк готовых документов. URL: http://www.gks.ru/bgd/regl/b15_107/Main.htm (дата обращения: 10.11.2016).
5. Официальная статистика — Население — Демография [Электронный ресурс] // Официальный сайт Федеральной службы государственной статистики. URL: http://www.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_main/rosstat/ru/statistics/population/demography/ (дата обращения: 10.04.2016).
6. Меркель признала, что Европа не может контролировать беженцев // Официальный сайт РИА Новости [Электронный ресурс]. URL: <http://ria.ru/world/20160112/1358411723.html> (дата обращения: 10.04.2016).
7. Сальникова О. Чужие среди чужих. Сможет ли Европа «переварить» миллионы переселенцев? [Электрон-

ный ресурс] // Аргументы и факты — Петербург. 2016, 20 января. № 3. URL: http://www.spb.aif.ru/politic/chuzhie_sredi_chuzhikh_smozhet_li_evropa_perevarit_milliony_pereselencev (дата обращения: 10.04.2016).

8. Малыгина И.В. Между Западом и Востоком: диалог на границе культурных миров // Вестник Мос-

ковского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 18–23.

9. Малыгина И.В. Россия на рубежах истории и границах цивилизаций // Ярославский педагогический вестник. Т. I. Гуманитарные науки. 2014. № 1. С. 173–177.

PROBLEMS AND DEVELOPMENT TENDENCIES OF THE POPULATION MIGRATION PROCESSES IN THE GLOBALIZING WORLD: THE CULTURAL ASPECT

ZUKHRA A. TSELISCHEVA

Nizhnevartovsk State University, 56 Lenina St., Nizhnevartovsk, 628600, Russia
E-mail: teacherzuhra@mail.ru

Abstract. *The article presents an analysis of the various migration processes in the modern globalizing world, and of the causes of them as well. There are compared positive and negative manifestations of the migration and its impact on various spheres of the life and activity of the states involved in it. The author pays special attention to the labor migration at the macro level and outlines the problems that influence on the participant countries. The article presents the statistical data on the migratory processes at the international and national levels, which confirm the positive dynamics of international migration and the migratory increase in urban areas.*

One of the major migration problems is that the cross-cultural communication can result in conflicts. Representatives of different cultures are afraid of losing their originality, therefore the process of localization becomes inevitable. The project of global world and the threat of cultural unification have caused demonstrative manifestations of cultural heterogeneity among the humankind in different parts of the world. Thus, the cultural diversity of the modern world does not decrease under the influence of the integration processes — it even becomes more complex and conflicting — and the density of cultural boundaries increases.

Key words: migrants, migration, globalization, economy, labor market, social and cultural adaptation, intercultural communication, cross-cultural conflicts.

Citation: Tselischeva Z.A. Problems and Development Tendencies of the Population Migration Processes in the

Globalizing World: the Cultural Aspect, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 660–664.

References

1. Davitashvili Z. Modern Nationalism — a Destructive Force, *DA (Diyalog Avrasya)*, 2007, no. 21, pp. 8–12.
2. Meshcheryakova E.V. The Bulletin of the Khmelnytskyi National University, *Problemy i perspektivy trudovoi migratsii v Rossii* [Problems and Prospects of Labour Migration in Russia], 2011, no. 3, vol. 1, pp. 220–227.
3. Dmitriev A.V., Pyadukhov G.A. Sociological Research, *Integratsiya trudovykh migrantov v megapolise: lokal'nye modeli, kontekst identichnosti (metodologiya i metody issledovaniya)* [Integration of Labour Migrants in a Megapolis: the Local Models, Identity Context (the Methodology and Research Methods)], 2013, no. 5, pp. 49–56.
4. Chislennost' i migratsiya naseleniya Rossiiskoi Federatsii v 2014 godu [Population and Migration in the Russian Federation in 2014], *Federal'naya sluzhba gosudarstvennoi statistiki. Bank gotovykh dokumentov* [Federal State Statistics Service. The Bank of Ready Documents]. Available at: http://www.gks.ru/bgd/regl/b15_107/Main.htm (accessed 10.11.2016).
5. Official Statistics — Population — Demographics. *The Official Website of the Federal State Statistics Service*. Available at: <http://www.gks.ru/> (accessed 10.04.2016) (in Russ).
6. Merkel Admits that Europe Cannot Control the Refugees, *The Official Website of RIA Novosti*. Available at: <http://ria.ru/> (accessed 10.04.2016) (in Russ).
7. Sal'nikova O. Strangers Among Strangers. Will Europe be able to “Digest” the Millions of Displaced Persons?, *Аргументы и факты — Петербург* [Arguments and Facts — Petersburg], 2016, 20 Jan., no. 3. Available at: <http://www.spb.aif.ru/> (accessed 10.04.2016).
8. Malygina I.V. Between the West and the East: the Dialogue on the Border of Cultural Worlds, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of the Moscow State Art and Cultural University]. 2013, no. 2 (52), pp. 18–23.
9. Malygina I.V. Russia at the Turn of History and on the Boundaries of Civilizations, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik. Tom I. Gumanitarnye nauki* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin. Volume I. The Humanities], 2014, no. 1, pp. 173–177.

Е.Н. СУВОРКИНА

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПРОЦЕССОВ ДЕТСКОГО И ВЗРОСЛОГО СЛОВОТВОРЧЕСТВА

Елена Николаевна Суворкина,

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина,
Научная библиотека,
сектор систематизации,
заведующая
Свободы ул., д. 46, Рязань, 390000, Россия

кандидат культурологии
E-mail: suvorkina@list.ru

Реферат. В статье, посвященной детскому и взрослому словотворчеству, ставится цель показать несостоятельность утверждения, что словотворчество — «несерьезный» процесс, свойственный только детям по причине бедности их словарного запаса. Словотворчество характерно и для взрослых. Общим основанием для разновозрастного словотворчества является единый механизм, который осуществляется посредством актов опредмечивания — распредмечивания — сотворчества. Важное значение для изучения детского языка — конвенционального языка субкультуры детства — имеют дневниковые записи родителей. Показано, что всплеск интереса к этой форме фиксации образцов-оказионализмов относится к 1920-м гг., что совпадает с расцветом краеведения. Проведена аналогия между культурой отношений «мир детства — мир взрослых» и «столица — провинция», позволяющая утверждать, что мир детства не менее богат, культурно насыщен, чем мир взрослых. Но такая уникальность все чаще подавляется средствами массовой информации, которые оказывают сильное воздействие на ребенка. Это приводит в ряде случаев к неправильному выбору словесной модели, в соответствии с которой конструируется слово. В целом язык ребенка логичен, последователен, экономичен. Его номинация не требует уточнений, тогда как во взрослом языке пояснение одного понятия содержит

термины, требующие, в свою очередь, дополнительных интерпретаций. Детское словообразование связано с детским фольклором, поскольку первое выступает основой и инструментом для второго.

Ключевые слова: словотворчество, детское словотворчество, взрослое словотворчество, опредмечивание, распредмечивание, сотворчество, окказионализмы, ребенок, субкультура детства.

Для цитирования: Суворкина Е.Н. Культурологические основания процессов детского и взрослого словотворчества // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 665—669.

Словотворчество — процесс создания новых слов, пополнение словаря национального языка новыми словами. Существует мнение, что «несерьезным» процессом словотворчества могут заниматься лишь «несерьезные» дети по причине бедности своего языка и стремления к нарушению любых правил и норм. Такая позиция свидетельствует о дилетантизме заявителя и некомпетентности в вопросах языкознания, литературоведения. Поскольку такая точка зрения встречается и в наши дни, то важно показать ее несостоятельность.

«Мы еще дети в технике речи, а беремся в произведениях за решение всех поголовно вопросов мироздания и стыдимся поучиться искусству, как таковому» (орфография и пунктуация сохранены. — Е. С.) [1]. Приведенная цитата — выдержка из работы А. Крученых «Сдвигология русского стиха», в которой он обозначил ведущие принципы развития литературы в рамках футуризма. А. Крученых считал детское словотворчество неким образчиком творения Слова, максимально точно выражающим Мысль, Идею. Современный исследователь В.Т. Кудрявцев подмечает ту же особенность: «За детским словотворчеством... сто-

ит обостренное семантическое чутье — чутье смысла, который потенциально может передать слово» [2, с. 86].

КОНВЕНЦИОНАЛЬНЫЙ ЯЗЫК СУБКУЛЬТУРЫ ДЕТСТВА

Детское словотворчество является одним из базовых элементов обыденного уровня структуры субкультуры детства. Как процесс оно самоценно и не самоцельно, его природа естественна. Создавая новое слово, ребенок не сверяется с какими-либо письменными правилами, положениями. Напротив, на основе анализа большого объема детских окказионализмов ученые обнаруживают общие свойства, характеристики, присущие в целом детскому словотворчеству. В частности, как было установлено лингвистами, формы настоящего времени образуются от основы императива («дает», «встает») [3, с. 254]. Нередки случаи детской паронимии, использования близких по звучанию слов, которые не обязательно являются однокоренными. Интересные примеры этого языкового явления приводит в своих воспоминаниях актриса Рина Зеленая, любившая и ценившая детей: «Там, в зоопарке, один был белый, а другой был бурный медведь», «Мама, дай мне бутерброд с *величиной*» [цит. по: 4, с. 98].

Но более ценным для нас будет общий вывод, который делает С.Н. Цейтлин, тщательно изучив специфику «детской» лингвистики: «...в речи разных детей, осваивающих один и тот же язык, есть много общего (это проявляется, в частности, и в совпадении детских ошибок), что позволяет считать их индивидуальные языковые системы некоторыми вариантами общего детского языка. <...> Этот временный детский язык можно рассматривать как обработанную ребенком и приспособленную к его нуждам и возможностям упрощенную копию конвенционального (нормативного, “взрослого”) языка» [3, с. 25].

Это заключение является особенно важным для доказательства утверждения об автономности субкультуры детства, одной из ведущих концепций И.С. Кона. Рассматривая мир детства как независимую социокультурную реальность, он указывал, что она обладает своим языком, традициями, структурой, функциями [5, с. 63]. Это позволяет говорить о наличии собственной культуры, ее обособленности и самоценности. Мир детства не менее богат, чем мир взрослых. Проблема заключается в том, что последний отказывается признавать данный факт.

Детский язык — это конвенциональный язык субкультуры детства. По аналогии со взрослым

его также целесообразно изучать в рамках следующих выделенных разделов: фонетика, фонология, грамматика (морфология, словообразование, синтаксис), лексикология, фразеология и пр. Как правило, такое исследование относится к области сравнительного языкознания, поскольку его специфику возможно понять только в сопоставлении со взрослым языком. По существу, даже мооязычное общество можно признать билингвальным из-за сосуществования детского и взрослого языков. Первый язык — временный, если рассматривать его относительно этапов онтогенеза. Он преходящий, но вместе с тем обязательный для каждого человека, не имеет письменного эквивалента до 5–6 лет. До этого времени он более всего подвержен угрозе быть незамеченным, проигнорированным и забытым. Наиболее популярной формой его фиксирования остается ведение родителями дневников, которые старательно записывают начальные этапы говорения, интересные образцы «речетворчества» (понятие П.А. Флоренского [6, с. 153–197]).

Вначале это приобретает черты фольклорной экспедиции. Действительно, и в том и в другом случае без соответствующих записей целые пласты культуры были бы утеряны. Вдвойне угроза представляется детскому фольклору — еще одному элементу обыденного уровня субкультуры детства. Но, следует заметить, в этой области проведены весьма обширные исследования, первые образцы были собраны в XIX веке. Наличие большого материала позволило классифицировать детский фольклор: смеховой, обрядовой, игровой, школьный, словесные игры [7]. А на стыке обыденного и специализированного уровней сформировался материнский фольклор, представленный колыбельными песнями, пестушками, потешками, прибаутками и пр. При этом детский фольклор и детское словообразование взаимосвязаны, поскольку второе выступает основой и, в том числе, инструментом для первого.

РОДИТЕЛЬСКИЕ ДНЕВНИКИ И КРАЕВЕДЕНИЕ 1920-х ГОДОВ

Родительские дневниковые записи появились в России позже, чем в европейских странах. Особую востребованность они получили в 1920-е годы. Интересно, что это совпало с расцветом краеведения в России. Но случайность ли это или закономерность? Революция, гражданская война инициировали радикальное изменение социокультурной ситуации. Прежние нормы и ценности были поставлены под сомнение. С лик-

видацией дворянства пришла в упадок и усадебная культура, «дворянские гнезда». Имена национализированы, разграблены, часть имущества легла в основу фондов краеведческих музеев.

Само краеведение в это время было нацелено на изучение не только революционной истории местности, но и предыдущих ее периодов. Ученые архивные комиссии делали многое для сохранения усадеб, документов, предметов интерьера. В период, который принято обозначать как «золотое десятилетие» советского краеведения», как точно выразился С. Шмидт, произошел поворот от культуры столиц к культуре провинций [8]. Энтузиасты собрали большое количество материалов, свидетельствовавших об уникальности местности, ее особенностях, неповторимости и значимости для общероссийской истории. Проблема заключается в том, что такая демонстрация своеобразия областей стала противоречить идеологии молодой страны — все равны, в том числе ее административные единицы, что и привело к разгрому краеведения в 1929 году. Следует подчеркнуть, провинция была противопоставлена столице. Не только за последней признавали наличие богатой культуры, огромных интеллектуальных ресурсов в лице выдающихся писателей, художников. Теперь эти характеристики стали применимы и к провинции. Особого внимания требуют провинциальные культурные гнезда — яркие очаги местной культуры.

По аналогии с этим утверждается теория противопоставления мира детей миру взрослых на основе последовательного доказательства наличия богатой, уникальной культуры первого, не уступающего по своим достоинствам второму.

Думается, что общие центробежные силы 1920-х гг. проявились не только в краеведении, но и в лингвистике, языкознании. Язык детей стал записываться, поскольку начало приходить осознание его самоценности. Осуществлялся постепенный поворот к ребенку, взрослый учился его слышать. В этот период, что теперь представляется закономерным, и произошел взрыв интереса к языку ребенка в новой, советской России.

Анализ специфики механизмов детского словотворчества следует предоставить специалистам — лингвистам; изучение же культуры процесса целесообразно провести с культурологической точки зрения.

ОПРЕДЕМЧИВАНИЕ — РАСПРЕДЕМЧИВАНИЕ — СОТВОРЧЕСТВО

Важными процессами деятельности выступают, согласно позиции В.Г. Ерохина, опредмечивание, распредемчивание, сотворчество [9, с. 29–31]. Особое значение они имеют для словотворчества. Опредемчивание — процесс воплощения (заключения) идеи в продукт физического или умственного труда. Распредемчивание — процесс распознавания мысли, идеи, заключенной в каком-либо продукте физического или умственного труда. В.Г. Ерохин считал, что распредемчивание осуществляется в тандеме с третьим уникальным процессом — сотворчеством — актом сопричастного распредемчивания, осуществляемого другим человеком.

Думается, что сотворчество присутствует не только при распредемчивании, но и опредмечивании. Например, при написании научной статьи в соавторстве каждый из авторов должен не только зафиксировать в работе свою идею, но и понять (распредеметить) мысль другого и затем вместе попытаться в процессе сотворчества дать наиболее точную формулировку понятию, теории, концепции и пр., т. е. предметного воплощения (опредмечивания) научной мысли.

Схематично взаимосвязь идеи и предмета посредством указанных процессов представлена на рис. 1, более упрощенная схема — на рис. 2.

В детском и взрослом словотворчестве эти процессы являются основополагающими. Опредемчивание визуальной картины мира находит выражение в языковой картине мира. Особо интересны в этом отношении «лепые нелепицы», переверты-

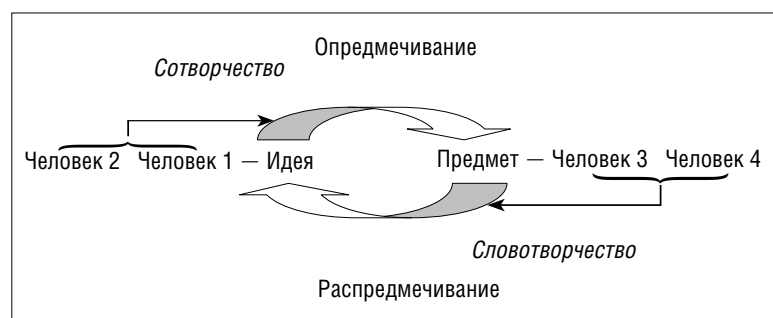


Рис. 1

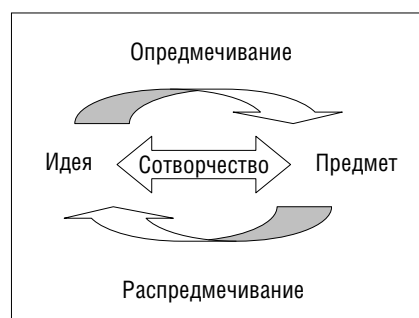


Рис. 2

ши, которые с особой любовью и вниманием рассмотрел К.И. Чуковский [10].

РАСШИРЕНИЕ ЯЗЫКА: СТРАТЕГИИ РЕБЕНКА И ВЗРОСЛОГО

Следует заметить, что в ряде случаев словообразовательные инновации ребенка не являются инновациями как таковыми. Так, в книге «От двух до пяти» К.И. Чуковский приводит примеры окказионализмов, которые в речи взрослого относятся к числу архаизмов. Например, «пленил» — взял в плен другого играющего мальчика — война [10, с. 39].

Интересен следующий факт: А.И. Солженицын считал, что лучшим средством языкового обогащения является введение заново в оборот устаревших слов (архаизмов), которые могут точно номинировать современные процессы, явления и т. п. В объяснении к «Русскому словарю языкового расширения» А.И. Солженицын, составитель словаря, пишет: «Лучший способ обогащения языка — это восстановление прежде накопленных, а потом утраченных богатств» [11, с. 3]. В частности, он приводит два слова, относящихся к одному родовому гнезду с приведенным выше детским примером «пленил»: «пленничий» и «пленничество» [11, с. 175]. То есть дети, сами того не ведая, следуют идее А.И. Солженицына, используя устаревшие слова. Это объясняется тем, что именно они часто выступают наиболее точной и лаконичной номинацией, иногда служат основой для образования новых частей речи.

Язык детей — очень экономичный, точный и... правильный. С позиции ребенка, именно взрослый нарушает положения, принципы, которые он же придумал, о чем в свое время говорил и К.И. Чуковский. С.Н. Цейтлин в подтверждение этого вывода приводит многочисленные примеры. Так, по аналогии со словом «учитель» должен быть «куритель», а не «курильщик» [12, с. 168].

Неправильный выбор словесной модели, в соответствии с которой конструируется слово, объясняется не только индивидуальной картиной мира, включающей языковую. Сильное воздействие оказывают средства массовой информации. Муссирование какой-либо политической или социальной темы связано с частым употреблением одних и тех же слов, клише, поэтому ребенок с большей долей вероятности будет ориентироваться на модель слова, часто повторяемого в СМИ. При этом под такое влияние попадает не только маленький ребенок, но и подросток. Покажем это на следующем примере.

В 2014 г. в связи с событиями на Украине резко возросло употребление ряда слов: санкции, ополченцы, нацгвардия, гуманитарный конвой, беженцы и пр. В обычной русской семье мама проверяла у девочки Вероники Д. (12 лет) домашнее задание по русскому языку, тематическое связанное с Великой Отечественной войной. Мама заставила дочь несколько раз прочитать то, что она написала, и каждый раз получала ответ «однопольчане», в то время как в тетрадке ее же рукой было выведено «однопольчанцы» — аналог слова «ополченцы». Заметим, что возраст ребенка уже не входит в ту временную шкалу, когда процесс словотворчества еще активен. Но воздействие СМИ, информационное давление инициировали подмену нужных словообразовательных моделей. В таком случае приходится говорить не о свободном детском словотворчестве, а о его искусственности, обусловленной интенсивной интеграцией взрослого миропонимания в детское, его искажение и депривацию.

Язык ребенка логичен, последователен. Его номинация не требует уточнений, тогда как во взрослом языке пояснение одного понятия содержит термины, требующие, в свою очередь, дополнительных разъяснений. Очень показателен в этом отношении так называемый канцелярит — язык, содержащий большое количество языковых штампов, клише, искусственных конструкций, присутствующих официально-деловому стилю. В таких публикациях («массовая наука») текст становится тяжело воспринимаемым по тем же причинам, которые усугубляются наличием громоздкого терминологического аппарата, преследующего цель не прояснить смысл, а скрыть его. В этом состоит, по мнению Б. Жукова, одно из отличий научного языка от «науканцелярита» [13, с. 42].

Даже если говорить об исключительно научных изысканиях, потребность в пояснении отдельных терминов в составе самого определения во многих случаях очевидна. Ребенок же нацелен исключительно на максимально точное, емкое обозначение. При этом его удивляет, а иногда и обижает то, что взрослый, во-первых, отрицает право на существование предложенной им номинации, во-вторых, требует каких-то уточнений.

Таким образом, детское словотворчество как важный элемент обыденной практики субкультуры детства не является «несерьезным» процессом, обусловленным бедностью языка ребенка. Оно самоценно, но не самоцельно, тогда как взрослое словотворчество самоцельно. Общим основанием служит единый механизм, основанный на актах опредмечивания, распредмечивания, сотворчества.

Список источников

1. Крученых А. Сдвигология русского стиха. Репринт. воспроизв. изд. 1922 г. Санкт-Петербург, 2013. 48 с.

2. Кудрявцев В.Т. Произвол, штампы сознания и воображение // Журнал практического психолога. 2016. № 1. С. 85–108.
3. Цейтлин С.Н. Очерки по словообразованию и формообразованию в детской речи. Москва, 2009. 592 с.
4. Зеленая Р. Разрозненные страницы. Москва, 2016. 448 с.
5. Кон И.С. Ребенок и общество. Москва, 2003. 336 с.
6. Флоренский П.А. У водоразделов мысли : (Черты конкретной метафизики). Т. 1. Москва, 2013. 684 с.
7. Капица Ф.С., Колядич Т.М. Русский детский фольклор. Москва, 2002. 320 с.
8. Шмидт С. «Золотое десятилетие» советского краеведения // Отечество : Краеведческий альманах. Вып. 1. Москва, 1990. С. 11–27.
9. Ерохин В.Г. Теория культуры. Рязань, 1996. 182 с.
10. Чуковский К.И. От двух до пяти. Москва, 1990. 384 с.
11. Русский словарь языкового расширения / сост. А.И. Солженицын. Москва, 1995. 272 с.
12. Цейтлин С.Н. Язык и ребенок. Лингвистика детской речи. Москва, 2000. 240 с.
13. Жуков Б. Науканцелярит. Формулы и выражения // Знание — Сила. 2014. № 3. С. 40–45.

CULTURAL FOUNDATIONS OF THE PROCESSES OF ADULT AND CHILDREN'S WORD CREATION

ELENA N. SUVORKINA

S.A. Yesenin Ryazan State University, 46 Svobody St., Ryazan, 390000, Russia
E-mail: suvorkina@list.ru

Abstract. *The article aims to show the groundlessness of such a point of view as that the creation of new words is a “not serious” process, peculiar only to children for the reason of poverty of their vocabulary. The creation of words is typical for adults as well. A common basis for the word creation in different ages is a uniform mechanism carried out through the acts of objectification — disobjectification — co-creation. The diary records made by parents are of great importance for the study of children’s language — the language of conventional subculture of childhood. The article shows that the surge of interest in this form of fixing of the samples of occasionalism refers to the 1920s, which corresponds to the flourishing of local lore study. The author draws an analogy between the culture of relations “world of childhood — world of adults” and “capital — province”, proving that the world of childhood is not less rich and culturally saturated than the world of adults. However, this uniqueness is being increasingly suppressed by the mass media, which have a strong influence on the child. In many cases, it leads to a wrong choice of the verbal model according to which the word is constructed. In general, the child’s language is logical, consistent, and economical. Its nomination does not need clarifications, while in the adult language, the explanation of concept contains terms that require, in their turn, additional interpretations. The children’s word formation is associated with the children’s folklore, because the former serves as a basis and a tool for the latter.*

Key words: word creation, children’s word creation, adult word creation, objectification, disobjectification, co-creation, occasionalisms, child, subculture of childhood.

Citation: Suvorkina E.N. Cultural Foundations of the Processes of Adult and Children’s Word Creation, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 665–669.

References

1. Kruchenykh A. *Sdvigologiya russkogo stikha* [Shiftology of the Russian Verse], reprint of the edition of 1922. St. Petersburg, 2013, 48 p.
2. Kudryavtsev V.T. Proizvol, shtampy soznaniya i voobrazhenie [Outrage, Stamps of Consciousness, and Imagination], *Zhurnal prakticheskogo psikhologa* [Journal of the Practical Psychologist], 2016, no. 1, pp. 85–108.
3. Tseitlin S.N. *Ocherki po slovoobrazovaniyu i formoobrazovaniyu v detskoj rechi* [Essays on the Words and Forms Creation in the Children’s Speech]. Moscow, 2009, 592 p.
4. Zelenaya R. *Razroznennnye stranitsy* [Scattered Pages]. Moscow, 2016, 448 p.
5. Kon I.S. *Rebenok i obshchestvo* [The Child and Society]. Moscow, 2003, 336 p.
6. Florenskii P.A. *U vodorazdelov mysli: (Cherty konkretnoi metafiziki)* [At the Watershed of Thought: (The Features of Specific Metaphysics)], vol. 1, Moscow, 2013, 684 p.
7. Kapitsa F.S., Kolyadich T.M. *Russkii detskii fol’klor* [Russian Children’s Folklore]. Moscow, 2002, 320 p.
8. Shmidt S. “Zolotoe desyatiletie” sovetskogo kraevedeniya [The “Golden Decade” of the Soviet Local Lore Studies], *Otechestvo: Kraevedcheskii al’manakh* [Fatherland: the Local History Almanac], issue 1, Moscow, 1990, pp. 11–27.
9. Erokhin V.G. *Teoriya kul’tury* [Theory of Culture]. Rязань, 1996, 182 p.
10. Chukovsky K.I. *Ot dvukh do pyati* [From Two to Five]. Moscow, 1990, 384 p.
11. Solzhenitsyn A.I. (ed.) *Russkii slovar’ yazykovogo rasshireniya* [Russian Dictionary of Language Expansion]. Moscow, 1995, 272 p.
12. Tseitlin S.N. *Yazyk i rebenok. Lingvistika detskoj rechi* [The Language and Child. Linguistics of the Children’s Speech]. Moscow, 2000, 240 p.
13. Zhukov B. *Naukantselyarit. Formuly i vyrazheniya* [Naukantselyarit. Formulas and Expressions], *Znanie — Sila* [Knowledge Is Power], 2014, no. 3, pp. 40–45.

УДК 316.73
ББК 60.564.0

А.А. УШКАРЕВ

ИСКУССТВО В СТРУКТУРЕ ДОСУГА МОСКВИЧЕЙ

Александр Анатольевич Ушкарев,
Государственный институт искусствознания,
отдел общей теории искусства и культурной политики,
старший научный сотрудник
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
E-mail: al_ush@mail.ru

Реферат. В ходе многочисленных социологических исследований, проведенных в России, был воссоздан социальный портрет публики искусства, картина художественной жизни и отношения населения к искусству. В статье предпринимается попытка дополнить эту картину описанием существенных закономерностей поведения населения в отношении искусства. По результатам проведенного исследования автор делает вывод, что содержание и структура досуга населения в последние годы претерпели существенные изменения. Меняется и досуговая роль искусства, его доля в структуре досуга населения. Анализ результатов социологических опросов населения позволил выявить динамику досугового интереса населения к культуре и искусству, а также некоторые существенные закономерности культурно-досугового поведения жителей крупных российских городов. Так, исследование позволило сделать вывод, что искусство в том или ином виде входит в функцию досуга большинства людей, но в общей массе их досуговых предпочтений составляет весьма незначительную долю. Вместе с тем ретроспективный анализ социологических данных за более чем

30 лет выявил изменчивость отношения населения к искусству и его досуговой роли. В статье показана обусловленность культурно-досугового поведения людей и досуговой роли искусства макросоциальными изменениями, влекущими трансформацию образа жизни и ее качества, распространение новых и изменение содержания многих традиционных видов досуга, оценены связанные с этим социокультурные риски для художественной культуры.

Ключевые слова: досуг, свободное время, структура досуга, виды досуга, развлечение, предпочтения, социальные функции, культура, искусство.

Для цитирования: Ушкарев А.А. Искусство в структуре досуга москвичей // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 670–679.

Современная жизнь меняется настолько быстро, что наука порой не успевает осмыслить происходящие изменения, и исследователи вынуждены констатировать, что «объект и субъект искусства давно изменились, а актуальный вопрос — как бытует современное искусство? — остается пока без должного ответа» [1, с. 107]. Ряд отечественных и зарубежных исследований, направленных на изучение содержательного досуга в современном социокультурном пространстве города, фиксирует изменение ценностных основ досуговой деятельности в современном обществе [2]. Исследователи отмечают также значительное расширение и повышение значения и роли досуга в жизни современного

человека, абсолютно новое, немислимое прежде, соотношение производственной и досуговой деятельности, которое характеризуется реальной конкуренцией этих двух сфер [3]. Под влиянием глобальных социальных трендов неизбежно меняется и сама сущность досуговой деятельности. Понимание того, чем в действительности является индивидуально-свободное время для человека, зависит не столько от конкретных видов его досуговых занятий, сколько от того, какие интересы в наибольшей мере реализуются им в досуговой деятельности, от того, какие функции досуговых занятий им востребованы [4]. Однако из всей пестроты «подлинной жизни» человека [5], которым предстает индивидуально-свободное время в современной концепции «цивилизации досуга» [6—10], на страницах этой статьи мы предполагаем обсудить в первую очередь ту ее часть, что связана с потреблением искусства.

К изучению роли искусства в жизни людей обращались многие социологи и культурологи, в том числе и в последние десятилетия. Наряду с конкретно-социологическими исследованиями аудитории отдельных видов искусства в нашей стране проводились и комплексные исследования населения, в центре внимания которых оказывалось функционирование всех видов искусства на той или иной территории страны с учетом отношения к ним всех основных групп населения. Одним из первых и самым масштабным научным опытом подобного рода стало организованное в 1977—1984 гг. Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания (сейчас — Государственный институт искусствознания) совместно с рядом других научных организаций под руководством Ю.У. Фохт-Бабушкина исследование, охватившее всю страну [11].

В ходе многочисленных социологических исследований, проведенных в прежние годы, был воссоздан социальный портрет публики искусства, картина художественной жизни страны и отношения населения к искусству [12]. Сегодня мы имеем возможность дополнить эти данные описанием существенных закономерностей поведения населения в отношении искусства. С этой целью попытаемся оценить меняющуюся досуговую роль искусства и закономерности культурно-досугового поведения современных городских жителей. Материалом для этого послужат данные о досуговых предпочтениях, полученные в ходе социологических опросов взрослого населения, проводившихся Государственным институтом искусствознания с целью изучения отношения человека к искусству. В течение последних 30 лет такие опросы регулярно проводились во многих крупных и малых городах России; в организации и проведении некоторых из них автор принимал личное участие. Масштабные социологические исследования населе-

ния проводились и в Москве — в 1988, 1993, 2008 и 2012 годах. Эти годы и станут для нас основными точками наблюдения.

Опросы населения проводились по репрезентативной выборке, методология и инструментарий этих исследований были научно обоснованы и подробно описаны [12, с. 9—13]. Результаты этих опросов неоднократно публиковались в связи с конкретными исследовательскими задачами [13, 14]. Однако задача выявления тенденции изменения досуговой роли искусства в жизни современного человека, исследования закономерностей культурно-досугового поведения населения в динамике прежде не ставилась. Постановка такой задачи в принципе возможна лишь при наличии большого массива первичной социологической информации за продолжительный временной интервал и современных компьютерных технологий статистического анализа. В этом смысле настоящее исследование является первопроходческим. Важно и то, что материалом для этой работы послужили, главным образом, не опубликованные источники, а уникальные исходные массивы данных.

Анализ досуговых предпочтений жителей крупных городов России, осуществленный нами в 2014 г. по результатам указанных социологических опросов населения Москвы [15], вскрыл общую и многое объясняющую тенденцию: в перечне самых любимых досуговых занятий москвичей подавляющее большинство составляют развлечения, и ориентация на бездеятельный досуг — развлечение и отдых — усиливается. Эта тенденция, отмеченная также Ю.У. Фохт-Бабушкиным по результатам опросов населения Москвы в 2008 г. [16, с. 15], является следствием глобальных социальных процессов, сопутствующих развитию постиндустриального общества. Изменение содержания, усложнение трудовой деятельности и резкое повышение затрат психической энергии работающего человека вместе с небывалым расширением зоны досуговой свободы и индивидуального выбора способствуют переориентации художественной культуры на процессы рекреации, восстановления способности к труду. Жажда развлечения как лейтмотив досугового поведения становится доминирующим мотивом и в общении человека с искусством, что, в свою очередь, приводит к активной эксплуатации производителями художественных благ наиболее востребованных рекреативных функций искусства, порой в ущерб остальным. В результате компенсаторно-развлекательное начало в искусстве начинает все более преобладать над традиционными просветительскими установками [17], происходит переоценка ценностей как в массе потребителей, так и среди создателей культурных благ. Так или иначе, но мы можем с уверенностью сказать, что в пределах своего индивидуально-свободного времени современный сред-

нестатистический горожанин есть «Человек развлекающийся».

В наибольшей мере указанные процессы затрагивают молодежь и людей в активном трудоспособном возрасте, разрывая преемственность поколений и определяя иное отношение к искусству, основанное на активной эксплуатации его рекреативного начала. В результате подобной «перерекогносцировки» в мире искусств художественная культура все больше приобретает для массового потребителя если не исключительно, то преимущественно развлекательный характер. Логично предположить, что с возрастанием психологических нагрузок удовлетворение природной потребности человека в адекватной компенсации будет требовать все больше времени и охватывать все более широкий спектр досуговых занятий.

СОЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ДОСУГОВОЙ РОЛИ ИСКУССТВА

Роль искусства в жизни людей невозможно измерить непосредственно. Однако при помощи социальных измерений можно оценить место искусства в структуре досуга, что мы и попытались сделать, используя первичные материалы упомянутых социологических опросов населения. Для оценки популярности у москвичей тех или иных видов досуга, связанных с потреблением искусства, нами были проанализированы ответы на вопрос анкеты о предпочитаемых респондентами способах прове-

дения досуга. Вопрос был сформулирован так: «Мы приводим список самых разных занятий на досуге. Из того, чем Вы действительно занимались в последний год (т. е. 12 месяцев), отметьте несколько самых для себя приятных и интересных дел, обеда перед ними цифру». Далее приводился перечень из тридцати шести занятий, которые охватывают практически все наиболее распространенные формы проведения досуга. Анализ распределения ответов на этот вопрос в разные годы выявил факт изменчивости приоритетов населения в отношении досуга, связанного с искусством (табл. 1).

Так, опросы показали, что в 1988 г. 32,2% ответивших на вопрос о предпочитаемых видах досуга в числе самых приятных и интересных досуговых занятий назвали посещение театра. В 1993 г. таких респондентов стало меньше — 17,1%, в 2008 — 17,8%, а в 2012 — уже 30,7%. Музыкальное искусство интересует москвичей в несколько меньшей степени: одним из самых приятных и интересных дел посещение концертов (классической, народной, эстрадной и рок-музыки) в 1988 г. считали 27,6% респондентов, в 1993 г. их оказалось 21,5%, в 2008 г. — 23,1%, а в 2012 г. это число возросло до 32,5%. Сравнительный анализ показывает аналогичное снижение в 1990-е гг. интереса населения Москвы ко всем досуговым занятиям, связанным с искусством, но особенно заметны перемены в отношении респондентов к изобразительному искусству и кино. При этом интерес к собственному художественному творчеству не ослабевал и даже проявлял тенденцию к неуклонному росту.

Многие люди считают, что любят искусство. Но далеко не все из них действительно готовы тратить

Таблица 1

Популярность среди взрослого населения г. Москвы видов досуга, связанных с искусством (доля положительных ответов в процентах к числу ответивших)

Приобщение к искусству	1988	1993	2008	2012
Театр	32,2	17,1	17,8	30,7
Музыка	27,6	21,5	23,1	32,5
Изобразительное искусство	28,5	16,4	16,3	27,2
Цирк	— *	7,2	5,3	9,6
Кино	45,1	14,0	26,9	42,1
Литература	60,3	52,9	35,6	53,5
Собственное художественное творчество	7,2	7,5	13,5	28,1

* В 1988 г. анкета для опроса населения не содержала пункта, связанного с посещением цирка

на искусство свое свободное время. Хотя существует соблазн трактовать ответы респондентов о своих досуговых предпочтениях как социологический факт, по результатам опросов населения нельзя судить ни о реальных масштабах потребления искусства, ни о размерах его аудитории. Дело в том, что утверждение респондента о том, что он считает одним из самых приятных и интересных для себя дел посещение театра и действительно был в театре в течение последнего года, зачастую высказывается не в соответствии с действительными фактами, а на уровне «воображаемого Я», исходя из представлений о социально одобренном типе поведения. Кроме того, многие люди, конечно же, бывали в театре, но им иной раз трудно вспомнить, когда конкретно это было, и, если человек бывал в театре не единожды, но более года назад, он вряд ли ответит отрицательно на вопрос о посещении театра. Подобные ответы не поддаются верификации, и судить на их основании о потреблении искусства не совсем корректно. Практика подтверждает, что показатели потребления искусства, измеренные по самооценкам респондентов вне учреждений искусства, оказываются значительно завышенными.

Однако в контексте настоящего исследования гораздо более важной задачей нам представляется не определение объемов потребления, а оценка досуговой привлекательности искусства или доли искусства в структуре досуга. Чтобы приблизительно оценить

эту долю, мы рассчитали по имеющимся массивам социологической информации долю ответов, связанных с потреблением искусства, в общем количестве ответов. Понятно, что количество отмеченных респондентами пунктов многократно превышает число самих респондентов, поскольку при ответе на вопрос о досуговых предпочтениях можно было выбрать сразу несколько вариантов ответа. А значит, за целое (100%) при расчетах структуры досуга правильнее принимать не число респондентов, как это делается обычно, а общее количество их ответов, «голосов». Расчет «досуговой доли» искусства по «доле голосов в пользу искусства» в общем количестве «голосов», отданных за различные виды досуговых занятий, на наш взгляд, точнее отражает истинные масштабы не только досуговой популярности, но и реального уровня потребления искусства.

В табл. 2 приведены результаты расчетов досуговой популярности искусства, литературы и кино как по числу респондентов, назвавших в числе предпочитаемых занятий на досуге потребление искусства, так и по числу «голосов», отданных за искусство и другие виды досуга. Приведенные цифры демонстрируют явный диссонанс результатов, полученных по разным методикам. Так, если расчеты по числу респондентов показывают практически поголовное приобщение населения к искусству, то подсчет по числу ответов свидетельствует о том, что искусство в структуре досуговых предпочтений на-

Таблица 2

**Динамика доли искусства, литературы и кино в структуре досуговых предпочтений
взрослого населения Москвы**
(в процентах к общему числу респондентов и их ответов)

	1988		1993		2008		2012	
	Доля по респондентам	Доля по ответам	Доля по респондентам	Доля по ответам	Доля по респондентам	Доля по ответам	Доля по респондентам	Доля по ответам
Искусство	88,3	12,4	62,2	9,2	55,3	8,5	100	10,8
в том числе:								
Театр	32,2	4,5	17,1	2,5	17,8	2,7	30,7	3,3
Концерты	27,6	3,9	21,5	3,2	15,9	2,4	32,5	3,5
Изобразит. искусство	28,5	4,0	16,4	2,4	16,3	2,5	27,2	2,9
Цирк	— *	— *	7,2	1,1	5,3	0,8	9,6	1,0
Литература	60,3	8,5	52,9	7,8	35,6	5,5	53,5	5,8
Кино	45,1	6,3	14,0	2,1	26,9	4,2	42,1	4,6
Итого	193,7	27,2	129,1	19,1	117,8	18,2	195,6	21,2

* В 1988 г. анкета для опроса населения не содержала пункта, связанного с посещением цирка

селения занимает не слишком большое место: от 8,5 до 12,4% в зависимости от года проведения опроса. Такая оценка досуговой доли искусства представляется гораздо более реалистичной. Анализ социологических данных позволяет сделать вывод, объясняющий существенные расхождения в оценках досуговой популярности искусства: искусство входит в функцию досуга большинства людей, но в общей массе их досуговых предпочтений оно составляет весьма незначительную долю.

ДИНАМИКА ОТНОШЕНИЯ НАСЕЛЕНИЯ К ИСКУССТВУ

Ретроспективный анализ социологических данных показал изменчивость отношения населения к искусству и его досуговой роли. С чем связаны эти перемены?

Традиционно москвичи относят к числу наиболее предпочитаемых способов культурного проведения досуга чтение художественной литературы (в общем рейтинге 1988 г. 2-е место после ТВ) и посещение кинотеатров (7-е место). Кроме художественной литературы и кино в 1988 г. среди

наиболее предпочитаемых видов досуга большим количеством опрошенных были названы также театр (10-е место), художественные музеи и выставки (12-е место), а также посещение концертов (13-е место) (табл. 3).

Однако в начале 1990-х гг. ситуация с досуговыми приоритетами населения Москвы резко изменилась, и кино заняло лишь 19-е место в общем рейтинге видов досуга. Среди культурных форм досуга неослабевающим спросом москвичей продолжало пользоваться только чтение художественной литературы (по-прежнему 2-е место). Досуг, связанный с культурой и искусством, в эти годы мало привлекал людей.

Отмеченный факт сокращения досугового интереса населения в отношении искусства требует интерпретации. Как известно, пореформенное десятилетие 1990-х гг. вошло в историю отечественной культуры как время глубокого социального и экономического кризиса, трансформации всего общественного уклада. Сфера художественной культуры также не избежала глубоких потрясений, поразивших страну в этот переходный период — резкое уменьшение финансирования, сокращение аудитории, обнищание населения характеризовали об-

Таблица 3

Рейтинги предпочтительности потребления искусства населением г. Москвы (с указанием места в общем рейтинге видов досуга)

1988		1993		2008		2012	
Виды досуга	Место	Виды досуга	Место	Виды досуга	Место	Виды досуга	Место
Читать художественную литературу	2	Читать художественную литературу	2	Читать художественную литературу	3	Читать художественную литературу	2
Ходить в кино	7	Ходить в театр	14	Ходить в кино	8	Ходить в кино	6
Ходить в театр	10	Посещать художественные музеи, выставки	15	Ходить в театр	17	Ходить в театр	13
Посещать художественные музеи, выставки	12	Ходить в кино	19	Посещать художественные музеи, выставки	18	Посещать художественные музеи, выставки	17
Бывать на концертах	13	Бывать на концертах эстрадной и рок-музыки	20	Бывать на концертах эстрадной и рок-музыки	28	Бывать на концертах эстрадной и рок-музыки	23
		Бывать на концертах филармонической музыки	27	Бывать на цирковых представлениях	28	Бывать на цирковых представлениях	32
		Бывать на цирковых представлениях	28	Бывать на концертах филармонической музыки	32	Бывать на концертах филармонической музыки	33
		Бывать на концертах народной музыки	30	Бывать на концертах народной музыки	35	Бывать на концертах народной музыки	34

шую социально-экономическую ситуацию того времени. Списывая собственную несостоятельность на трудности переходного периода, власть допустила резкое ослабление государственной поддержки культуры. Ассигнования из бюджета Российской Федерации на социально-культурные цели к 1999 г. сократились в сопоставимых ценах и условиях более чем в четыре раза. Пик этих сокращений пришелся на 1992—1993 гг. и повторился в связи с августовским кризисом 1998 г., в результате которого социальные затраты бюджета 1999 г. оказались в сравнимых ценах на 72 млрд или на четверть меньше, чем в 1997 году. В результате даже в 2000 г. средняя заработная плата сотрудников сферы культуры и искусства составила всего 45% от соответствующего показателя в промышленности [18]. Возможные негативные последствия реформ, их влияние на всю сформировавшуюся еще в советское время инфраструктуру культуры, науки, образования и вообще всей социальной сферы не были до конца просчитаны и осмыслены. В таких условиях учреждения культуры и искусства вынуждены были существенно сокращать объемы своей деятельности, во многих случаях бесплатные формы культурной работы среди населения стали вынужденно заменяться платными.

Уровень участия населения в культурной жизни в 1990-е гг. также резко упал. Это обстоятельство, как бы мы его ни измеряли — числом ли зрителей, процентом ли посещаемости, сборами — является бесспорным. Конечно, общими причинами этого явления был не только кризис в области культуры. Относительная дороговизна билетов в период экономических потрясений и обеднение значительных слоев населения, высокий уровень преступности в городах, в частности в вечернее время, привели к заметному смещению акцентов в культурной жизни и досуге в места проживания и к домашним формам. Чрезвычайно возросшая на фоне всех этих проблем политизация общества вывела в этот период на первый план досуговых предпочтений населения телевидение. Москвичи в этом смысле не являются исключением, это общая для страны тенденция подтверждается результатами социологических исследований населения крупных городов России, проводившихся в эти годы Государственным институтом искусствознания. Так, например, в 1993—1995 гг. просмотр телепередач предпочитали другим видам досуга 71% опрошенного населения Краснодара, Красноярска, Перми, Челябинска, в 1997 г. — 69% городского населения (Пермь и Ярославль), в 2000 г. — 68,7% городского населения (Орел).

Для абсолютного большинства населения телевидение заменило все другие виды визуальных искусств, включая кино. Ситуация глубокого системного кризиса отечественного кинопроизвод-

ства при отсутствии достаточного количества качественной кинопродукции в прокате закономерно привела к тому, что в 1990-е гг. кино, по сути, оказалось на периферии досуговых интересов населения, уступив первенство театру — искусству, как известно, гораздо менее демократичному и доступному (табл. 3). В последующие годы кино постепенно восстанавливает свои позиции в роли одного из самых любимых видов досуга населения, наряду с чтением художественной литературы вновь оказываясь в топ-рейтинге 12 досуговых предпочтений москвичей (6-е место в 2012 году). Означает ли это восстановление отечественным кинематографом утраченных в кризисные годы позиций? Видимо, нет. Во-первых, этот процесс восстановления еще не завершен. Кроме того, кино в России возрождается уже в совершенно другой форме — не как национальное, а в качестве некоего глобализированного наднационального продукта мировой цивилизации.

Указанные тенденции, связанные с изменением социально-политической и экономической ситуации в стране, достаточно подробно описаны в специальных исследованиях [18—20]. Сегодня мы констатируем тот факт, что интерес к культурным формам проведения досуга, снизившийся в 1990-е и начале 2000-х гг., постепенно восстанавливается: досуговая роль искусства в последнее десятилетие растет, хотя еще не достигла доперестроечного уровня. Начало возрождения интереса москвичей к чтению художественной литературы, к театру, посещению концертов, художественных музеев и выставок в основном приходится на период 2000-х гг., тогда как интерес населения к кино и самостоятельному художественному творчеству стал возрождаться еще раньше. Именно последний вид культурного досуга меньше всего пострадал в условиях спада 1990-х гг., что, вероятно, связано с тем, что он чаще реализуется в домашних формах и меньше зависит от внешних факторов и обстоятельств общественной жизни.

Важным признаком интереса, как известно, является *способ его реализации*. Абстрактный интерес людей к искусству, выраженный во мнениях, становится реальным, актуализируется только в их деятельности или культурном поведении: в потреблении искусства (посещение учреждений искусства тех или иных видов), в приобретении знаний об искусстве (чтение литературы об искусстве) и в собственном художественном творчестве. Как было отмечено, на основе самооценки респондентов нельзя судить о масштабах приобщения населения к искусству. Тем не менее, эти данные могут быть использованы для оценки соотношения и динамики предпочтений в потреблении респондентами различных видов искусства — посещения кино, театров и концертов, художественных выставок и музеев, чтения художественной литературы.

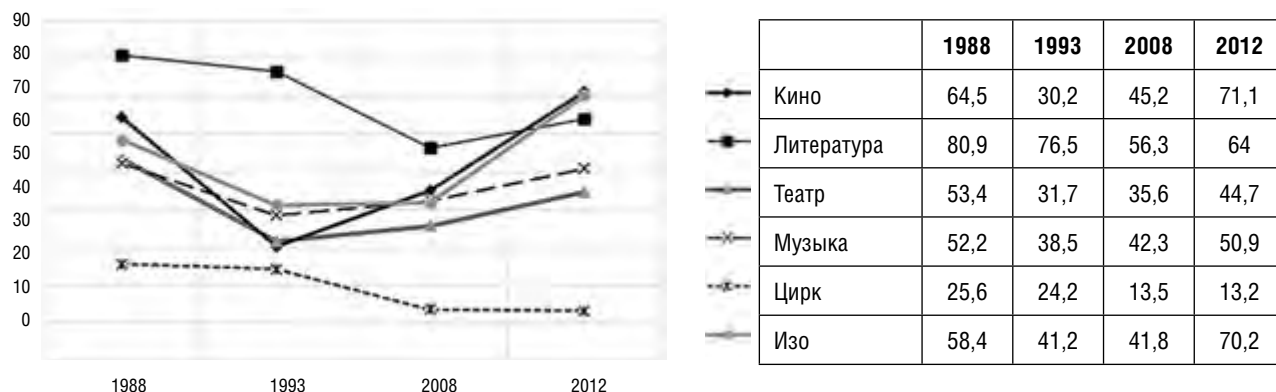


Рис. 1. Динамика потребления искусства по видам. Взрослое население Москвы (доля положительных ответов в процентах к числу ответивших)

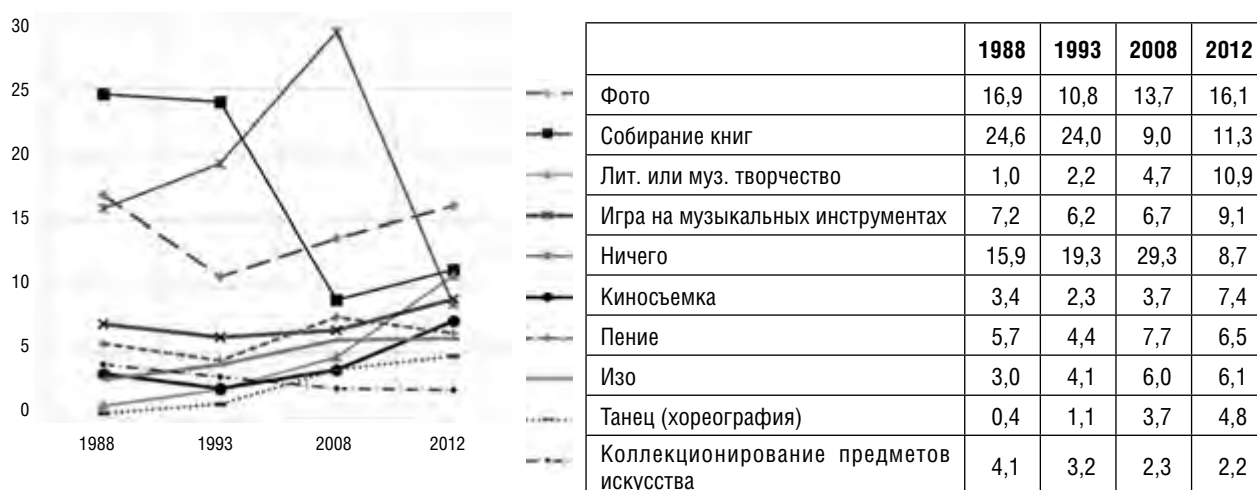


Рис. 2. Динамика популярности собственного художественного творчества. Взрослое население Москвы (доля положительных ответов в процентах к числу ответов)

Из наиболее ярких тенденций последних десятилетий можно отметить явное изменение отношения населения к посещению кинотеатров, художественных музеев и выставок, а также — хоть и не столь явное, но все же ощутимое — к потреблению и другим видам искусства. Тенденция состоит в отчетливо выраженном спаде потребления, зафиксированном опросами в 1993 и в 2008 гг., с последующей тенденцией восстановления (рис. 1). Эта закономерность в точности повторяет уже отмеченную нами тенденцию изменения досуговых предпочтений населения Москвы и, очевидно, также объясняется кризисной социально-культурной ситуацией в стране в эти годы. Кроме того, на протяжении более чем 30-летнего периода можно констатировать общую тенденцию снижения интереса к чтению. Среди всех видов искусства самым невысоким спросом населения Москвы пользуется цирковое искусство: оно стабильно занимает послед-

нюю строчку рейтинга потребления и также имеет тенденцию к снижению.

Вторая важная составляющая интереса человека к искусству — *получение знаний об искусстве*. Чтение об искусстве и его деятелях, конечно, не всегда можно трактовать как получение искусствоведческих знаний, потому что зачастую оно ограничивается скандальными новостями или статьями о звездах в популярных журналах. Но даже в этом случае социологические опросы зафиксировали тот факт, что интерес москвичей к чтению литературы об искусстве, артистах, художниках и т. д., то есть к самостоятельному получению информации об искусстве на продолжительном временном интервале не растет. Наименьший уровень этого интереса среди москвичей был зафиксирован в ходе опросов 1993 года (табл. 4).

Структура приоритетов населения по отношению к *собственной творческой деятельности*

Таблица 4

Получение знаний об искусстве. Взрослое население Москвы
(доля положительных ответов в процентах к числу ответивших)

Годы	1988	1993	2008	2012
Чтение книг, статей об искусстве или о деятелях искусства (в течении года)	73,5	55,6	62,0	57,9

с 1988 по 2012 г. также меняется, но не радикально (рис. 2).

В целом за период 1988—2012 гг. отмечается рост популярности самодеятельного творчества во всех видах искусства: литературного и музыкального творчества, танца (хореографии), пения, игры на музыкальных инструментах. При этом на продолжительном временном интервале мы отмечаем уменьшение доли людей, занимающихся коллекционированием предметов искусства (что, безусловно, не может быть объяснено только с позиций досугового интереса), а также значительное сокращение доли тех, кто предпочитает собирать книги: это занятие стремительно теряет свою популярность.

Тенденция роста популярности самодеятельного творчества, отмечаемая практически во всех видах искусства, сопровождается одновременным значительным изменением доли тех людей, которые не занимаются вообще никакой культурно-досуговой деятельностью. Так, если в 1988 г. группа людей, которые не занимались никакой творческой деятельностью, связанной с искусством, составляла около 16% населения Москвы, то в 1993 г. таких людей насчитывалось уже более 19%, а к 2008 г. их доля приблизилась к 30%. Эту тенденцию можно трактовать по-разному: и как изменение приоритетов в проведении досуга из-за расширения его разнообразия и роста общего дефицита времени, и как равнодушие к собственным творческим возможностям, которое стало в кризисные годы самой популярной позицией. Однако, как показывают результаты социологических исследований, последние годы дают надежду на выход творческой активности населения из затяжного кризиса. В 2012 г. доля людей, равнодушных к своим собственным творческим способностям, уже не превышает 9%, а традиционные виды художественного творчества не только по-прежнему привлекают людей, но и завоевывают новых поклонников.

Проведенный ретроспективный анализ места и роли искусства в структуре досуга москвичей позволяет сделать несколько общих выводов.

1. Досуговая роль искусства в целом относительно невелика. Меняясь в разные годы, доля искусства в структуре досуговых интересов москвичей за прошедшие 30 лет не превышала 12,4%.

2. В ходе анализа досуговой доли искусства выявлена тенденция ее сокращения в кризисные 1990-е и ранние 2000-е гг. и последующая тенденция восстановительного роста.

3. В отмеченных тенденциях проявляется общая существенная закономерность: обусловленность культурно-досугового поведения людей и досуговой роли искусства кардинальными макросоциальными изменениями, влекущими за собой изменения образа жизни и ее качества, распространение новых и изменение содержания многих традиционных видов досуга.

Один из парадоксов постиндустриального общества состоит в том, что несмотря на высвобождение времени, собственно досуга в общем бюджете времени современного человека стало меньше, а направлений его расходования — больше. Это, безусловно, снижает реальные возможности расширенного духовного воспроизводства личности и, в частности, общения человека с искусством и создает реальные риски:

- сокращения и без того достаточно скромной досуговой роли искусства;
- дальнейшего расслоения искусства на элитарное и массовое;
- замещения живого общения человека с искусством его цифровым виртуальным суррогатом, представляемым по каналам Интернета и СМИ;
- окончательного превращения искусства в индустрию.

К сожалению, современную роль искусства в жизни людей как нельзя лучше характеризуют слова Н. Рериха, написанные им еще в начале XX в., но актуальные и поныне: «Лишь около десятой части населения вносит искусство в свою жизнь и что-то знает об искусстве. Двадцать процентов только говорит об искусстве и не применяет его. А семьдесят процентов вообще не знает, или, лучше, не помнит уже, что такое искусство» [21, с. 92].

Список источников

1. Попов А.Е. Основные проблемы современной социологии искусства // Известия АлтГУ. 2007. № 2 (54). С. 106—110.
2. Созинова М.В. Факторы становления содержательного досуга в социокультурном пространстве сов-

- ременного города // Современные проблемы науки и образования [Электронный ресурс]. 2013. № 3. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9485> (дата обращения: 31.08.2016).
3. Караханова Т. Бюджет нашего времени // Российское экспертное обозрение. 2006. № 1 (15). С. 8.
 4. Ушкарев А.А. Цивилизация досуга и смысл досугового поведения // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 429—435.
 5. Сорокина Л.Я. Социология свободного времени. Программа курса и методические материалы для студентов специальностей «Социология» и «Социальная работа» Института социальных наук Иркутского Государственного университета [Электронный ресурс]. URL: http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/SSV/kurs_lekzij/1_7.html (дата обращения: 30.11.2015).
 6. Дюмазедье Ж.Р. Эмпирическая социология досуга. 1974. 46 с.
 7. Дюмазедье Ж.Р. На пути к цивилизации досуга // Вестник Московского университета. Серия 12. Социально-политические исследования. 1993. № 1. С. 83—88.
 8. Фурастье Ж. Технический прогресс и капитализм с 1700 по 2100 год // Какое будущее ожидает человечество? Прага, 1964. С. 157—159.
 9. Гоффлер Э. Третья волна / науч. ред., авт. предисл. П.С. Гуревич. Москва, 1999. 781 с.
 10. Гоффлер Э. Шок будущего / пер. с англ. Е. Руднева и др. Москва, 2002. 557 с.
 11. Фохт-Бабушкин Ю.У., Нейгольдберг В.Я., Дмитриевский В.Н. Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление. Москва, 1982. 335 с.
 12. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. Санкт-Петербург, 2001. 556 с.
 13. Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования / отв. ред. Ю.У. Фохт-Бабушкин. Москва, 1987. 222 с.
 14. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни молодых поколений России. Достиженные эффекты, упущенные возможности и сохраняющиеся надежды. Санкт-Петербург, 2005. 320 с.
 15. Ушкарев А.А. Человек развлекающийся, или О закономерностях досугового поведения москвичей // Культурологические записки. Вып. 16: Культурная политика — 2014. Проблемы и перспективы. Сб. статей / отв. ред. Г.М. Юсупова. Москва : Государственный институт искусствознания, 2014. С. 287—316.
 16. Фохт-Бабушкин Ю.У. О культурных потребностях москвичей // Культура и культурные потребности москвичей. Москва, 2010. С. 11—108.
 17. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. Москва, 2010. 287 с.
 18. Эволюция культурной деятельности в новом столетии. Социально-экономические аспекты культурной политики: в 3 т. Т. 1: Очерки культурной жизни России на рубеже веков / отв. ред. Б.Ю. Сорочкин. Санкт-Петербург, 2005. 400 с.
 19. Художественная жизнь современного общества. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / отв. ред. А.Я. Рубинштейн. Санкт-Петербург, 1998. 353 с.
 20. Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес: в 3-х т. / под общей ред.: А.Я. Рубинштейна и Ю.У. Фохт-Бабушкина. Санкт-Петербург, 2002. 640 с.
 21. Рерих Н.К. О Вечном. Москва, 1991. 489 с.

ART IN THE STRUCTURE OF MUSCOVITES' LEISURE TIME

ALEKSANDR A. USHKAREV

State Institute of Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia

E-mail: al_ush@mail.ru

Abstract. *In the course of multiple sociological researches performed in Russia, the social portrait of art public — the picture of artistic life and people's attitude to art — has been recreated. The article attempts to complement this picture with a description of essential regularities of people's behavior in relation to art. Upon the results of performed research, the author draws a conclusion that the content and structure of people's leisure have experienced significant changes in recent years. The leisure role*

of art, its portion in the people's leisure structure, is also changing. An analysis of sociological surveys' results allowed to identify the dynamics of people's leisure interest in culture and art, as well as some essential regularities of cultural and leisure behavior of the residents of large Russian cities. Thus, the research leads to the conclusion that art, in one form or another, is included in the leisure function of most people, but its percentage in the totality of their leisure preferences is quite small. Along with that, a retrospective analysis of more than 30 years' sociological data revealed that people's attitude to art and to its leisure role fluctuates. The article demonstrates that people's cultural and leisure behavior and art's leisure role are determined by macro-social changes, which cause transformations in people's lifestyle and standards of living, development of new types of leisure and changes in the content of traditional ones. There are also assessed the related socio-cultural risks for artistic culture.

Key words: leisure, free time, leisure structure, leisure activities, entertainment preferences, social functions, culture, art.

Citation: Ushkarev A.A. Art in the Structure of Muscovites' Leisure Time, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 670—679.

References

1. Popov A.E. Osnovnye problemy sovremennoi sotsiologii iskusstva [Essential Problems of Modern Sociology of Art], *Izvestiya AltGU* [News of Altai State University], 2007, no. 2 (54), pp. 106—110.
2. Sozinova M.V. Faktory stanovleniya soderzhatel'nogo dosuga v sotsiokul'turnom prostranstve sovremenno goroda [Factors of Formation Content Leisure in Sociocultural Space of Modern City], *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education], 2013, no. 3. Available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9485> (accessed 31.08.2016).
3. Karakhanova T. Byudzhet nashego vremeni [Budget of Our Time], *Rossiiskoe ekspertnoe obozrenie* [Russian Expert Review], 2006, no. 1 (15), p. 8.
4. Ushkarev A.A. Civilization of Leisure and the Senses of Leisure Behavior, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 4, pp. 429—435.
5. Sorokina L.Ya. *Sotsiologiya svobodnogo vremeni. Programma kursa i metodicheskie materialy dlya studentov spetsial'nostei "Sotsiologiya" i "Sotsial'naya rabota" Instituta sotsial'nykh nauk Irkutskogo Gosudarstvennogo universiteta* [Sociology of Free Time. Program of the Term and Methodical Proceedings for Students of Specialities "Sociology" and "Social Work" of the Institute of Social Sciences of Irkutsk State University]. Available at: http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/SSV/kurs_lekzij/1_7.html (accessed 30.11.2015).
6. Dumazedier J.R. *Empiricheskaya sotsiologiya dosuga* [Empiric Sociology of Leisure], 1974, 46 p.
7. Dumazedier J.R. Na puti k tsivilizatsii dosuga [On the Route of Civilization of Leisure], *Vestn. Mosk. Un-ta* [Bulletin of Moscow University], 1993, no. 1, pp. 83—88.
8. Fourastie J. Tekhnicheskii progress i kapitalizm s 1700 po 2100 god [Technical Progress and Capitalism since 1700 to 2100], *Kakoe budushchee ozhidaet chelovechestvo?* [What Future does Humanity Expect?]. Prague, 1964, pp. 157—159.
9. Toffler E. *Tret'ya volna* [The Third Wave], Moscow, 1999, 781 p.
10. Toffler E. *Shok budushchego* [Shock of the Future], Moscow, 2002, 557 p.
11. Fokht-Babushkin Yu.U., Neigol'dberg V.Ya., Dmitrievskii V.N. *Chelovek v mire khudozhestvennoi kul'tury. Priobshchenie k iskusstvu: protsess i upravlenie* [The Man in the World of Culture. An Introduction to the Art: the Process and Management]. Moscow, 1982, 335 p.
12. Fokht-Babushkin Yu.U. *Iskusstvo v zhizni lyudei. Konkretno-sotsiologicheskie issledovaniya iskusstva v Rossii vtoroi poloviny XX veka. Istoriya i metodologiya*. [Art in Life of People. Murally and Sociological Researches of Art in Russia of the Second Half of the 20th Century. History and Methodology]. St. Petersburg, 2001, 556 p.
13. Fokht-Babushkin Yu.U. (ed.) *Khudozhestvennaya kul'tura i razvitie lichnosti. Problemy dolgosrochnogo planirovaniya* [Art Culture and Development of Personality. Problems of Longtime Planning]. Moscow, 1987, 222 p.
14. Fokht-Babushkin Yu.U. *Iskusstvo v zhizni molodykh pokolenii Rossii. Dostignutyie efekty, upushchennye vozmozhnosti i sokhranyayushchiesya nadezhdy* [Art in Life of Young Generations in Russia. Reached Effects, Neglected Chances and Conserved Hopes]. St. Petersburg, 2005, 320 p.
15. Ushkarev A.A. Chelovek razvlekayushchiisya, ili O zakonomernostyakh dosugovogo povedeniya moskvichei [Person who Having Fun, or About Regularities of Leisure Behaviour of Muscovites], *Kul'turologicheskie zapiski. Vypusk 16: Kul'turnaya politika — 2014. Problemy i perspektivy. Sbornik statei* [Culturological Notes, issue 16: Cultural Politics — 2014. Problems and Perspectives. Collection of Articles]. Moscow, 2014, pp. 287—316.
16. Fokht-Babushkin Yu.U. O kul'turnykh potrebnostyakh moskvichei [About Cultural Needs of Muscovites], *Kul'tura i kul'turnye potrebnosti moskvichei* [Culture and Cultural Needs of Muscovites]. Moscow, 2010, pp. 11—108.
17. Razlogov K.E. *Iskusstvo ekrana: ot sinematografa do Interneta* [Art of the Screen: from Cinematography to the Internet]. Moscow, 2010, 287 p.
18. Sorochkin B.Yu. (ed.) *Evolyutsiya kul'turnoi deyatel'nosti v novom stoletii. Sotsial'no-ekonomicheskie aspekty kul'turnoi politiki. V 3 t. T. 1: Ocherki kul'turnoi zhizni Rossii na rubezhe vekov* [Evolution of Cultural Activity in the New Century. Social-economic Aspects of Cultural Politics. In 3 vol. Vol. 1: Essays of Cultural Life in Russia at the Turn of the Century]. St. Petersburg, 2005, 400 p.
19. Rubinshtein A.Ya. (ed.) *Khudozhestvennaya zhizn' sovremenno obshchestva. T. 3. Iskusstvo v kontekste sotsial'noi ekonomii* [Art Life of Modern Society. Vol. 3. Art in the Context of Social Economy]. St. Petersburg, 1998, 353 p.
20. Rubinshtein A.Ya, Fokht-Babushkin Yu.U. (eds.) *Ekonomicheskie osnovy kul'turnoi deyatel'nosti. Individual'nye predpochteniya i obshchestvennyi interes. V 3-kh t.* [Economic Bases of the Cultural Activity. Individual Preferences and Social Interest. In 3 vol.]. St. Petersburg, 2002, 640 p.
21. Rerikh N.K. *O Vechnom* [On Eternal]. Moscow, 1991, 489 p.

А.С. ЦЫГАНКОВ

ГРАНИЦЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ: ТРАНСГУМАНИЗМ В СОВРЕМЕННОМ АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Александр Сергеевич Цыганков,
Институт философии Российской академии наук,
научный сотрудник
Гончарная ул., д. 12, стр. 1, Москва, 109240, Россия

кандидат философских наук
E-mail: m1dian@yandex.ru

Реферат. В статье осуществляется попытка выявления границ человеческого бытия, которые имплицитно содержатся в таких произведениях современного массового кинематографа, уделяющих внимание проблематике трансгуманизма, как «Превосходство» (2014) и «Робот по имени Чаппи» (2015). Посредством обращения к философским идеям Нового времени, в первую очередь к идеям, сформулированным Рене Декартом, устанавливается то имплицитное основание, опираясь на которое создаются проекты синтеза человеческого и технического, артикулированные в указанных фильмах. Отдельное внимание отводится анализу отношения «постчеловека», синтезированного существа, ко времени и пространству, которое играет существенную роль в кинематографе, обращаясь к тематике трансгуманизма. Делается вывод о том, что проекты по синтезу человеческого и технического, представленные в современном кинематографе, имеют своим истоком философию модерна, и в частности картезианство с его противопоставлением души и тела-машины. Отличительной особенностью человеческого сознания, синтезированного с техникой, в массовом кинематографе выступает то, что оно приобретает атрибуты идеи «мирового разума» европейских мыслителей, преодолевающего условия пространства-времени и обладающего возможно-

стью абсолютного знания, что приводит к деперсонализации человеческого существа.

Ключевые слова: трансгуманизм, постчеловек, границы человеческого бытия, современный кинематограф, «Превосходство», «Робот по имени Чаппи».

Для цитирования: Цыганков А.С. Границы человеческого бытия: трансгуманизм в современном американском кинематографе // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 680–688.

Одной из значительных и актуальных проблем современного человека, который живет в эпоху «ускоренного времени», проявляющуюся в быстром питании, ежесезонной смене моды, молниеносной отправке текстовых сообщений, а также других не менее наглядных феноменах, является проблема собственной идентичности. Кем является современный человек? Или возможно кем он может, и что не менее важно и значимо, кем он хочет являться? Подобные вопросы на современном этапе развития общественных отношений обострены не только извечным присутствием человека в социуме, его потерянностью в этом мире, но также и кризисом традиционных форм межличностного взаимодействия: семейные отношения зачастую заменяются партнерскими и, следовательно, договорными, корпоративные практики приходят на смену трудовым и т. д. В этом свете в качестве одного из перспективных вариантов новой человеческой идентичности начинает артикулироваться проект все более плотного сближения и, в конечном счете, синтеза человеческого и технического. Последнее фигурирует, как правило, в своем вычислительно-техническом,

информационно-техническом аспекте. Безусловно, данный проект представляет собой большую актуальность для современной философской рецепции. При этом значимость для философского анализа имеет не столько вопрос практической реализации подобного замысла — синтеза человека и техники, сколько выявление границ человеческого, имплицитно содержащихся в создаваемых проектах.

Для экспликации данных границ следует обратиться к рассмотрению тех проектов взаимодействия человека и вычислительной, информационной техники, которые были предложены в современном кинематографе. Подобный выбор объекта анализа обусловлен тем, что кинематограф занимает одну из ключевых ниш в современной массовой культуре, концентрирующейся во многом на различных аспектах визуального, а также тем, что он представляется одним из влиятельных и действенных инструментов, формирующих и переформирующих содержание общественного сознания. Кроме этого, здесь в целом следует согласиться с Ж. Делёзом, который, рассматривая кризис современного кинематографа, утверждал, что «душа кино все больше требует мысли» [1, с. 279]. Иными словами, осмысление философских оснований современного кинематографа является, в том числе, необходимым условием его дальнейшего, плодотворного развития. Предметом исследования выступают такие продукты современного массового кинематографа, как фильм «Превосходство» (2014) и «Робот по имени Чаппи» (2015). Для экспликации границ человеческого в его синтезе с техникой, имплицитно наличествующих в указанных картинах, необходимо дать ответы на следующие вопросы: на каком философском основании, пресуппозиции выстраиваются проекты синтеза человека и техники, «человека-машины»; как выглядит отношение синтезированного существа ко времени и пространству; где пролегает граница, отделяющая человеческое от технического?

Перед тем как перейти непосредственно к анализу существующих в современном американском кинематографе проектов по синтезированию человеческого и технического, следует осуществить экспликацию тех философских оснований, на которых базируются представления о возможности подобного трансгуманистического синтеза. Для этого необходимо обратиться к мысли Р. Декарта — одного из родоначальников современной философии.

Одним из ключевых маркеров философии Р. Декарта, конечно, выступает тот дуализм, который возникает между душой — мыслящим Я — и телом. Последнее представляется Декарту в качестве некой машины, которая наподобие часов работает без санкций и актов со стороны души, мышления. Философ пишет следующее: «все движения, которые мы производим без участия нашей воли (как это ча-

сто бывает, когда мы дышим, ходим, едим и вообще производим все отправления, общие нам с животными), зависят только от устройства наших членов и от направления, которым духи, побуждаемые теплотой сердца, естественно следуют в мозг, нервы и мышцы, подобно тому, как ход часов зависит только от упругости их пружины и формы колес» [2, с. 490]. Исходя из этого, душа и тело могут существовать автономно друг от друга, что приводит к тому, что душа (мышление), обладающая свободой воли и, следовательно, свободой принятия решений может оказывать воздействия на тело, имеющее механическую природу, лишенную свободы. Иными словами, субъект способен влиять на «упругость пружин и форму колес» своего тела-машины, что теоретически может привести к преодолению ограниченности земного существования субъекта, души, связанной с телом, при помощи «ремонта» или «замены» тела-машины.

Французский мыслитель создает новую философскую модель человеческого субъекта, который получает свой онтологический статус посредством мышления, рационального. При этом подобное рациональное, мыслящее в человеке должно находиться в актуальной модальности, что приводит к дискретному характеру картезианской субъективности для отдельно взятого человека, который не всегда по объективным причинам способен осуществлять акты мышления. Так, Р. Декарт утверждает, что «если бы я перестал мыслить, то, хотя бы все остальное, что я когда-либо себе представлял, и было истинным, все же не было основания для заключения о том, что я существую» [3, с. 269].

Граница между человеческим и нечеловеческим, в данном случае механическим и в перспективе техническим, будет задаваться рациональностью, способностью осуществлять мыслительные акты, которые, в свою очередь, неразрывно взаимосвязаны со свободой. Сам Р. Декарт пишет о подобной границе, приводя мыслительный эксперимент с машиной, схожей с нашим телом и способной выполнять такие же действия, как и мы. В случае существования этой машины, как указывает философ, у нас было бы два основания, при помощи которых мы смогли бы выяснить, что она не является человеком. «Во-первых, такая машина никогда не могла бы пользоваться словами или другими знаками, сочетая их так, как это делаем мы, чтобы сообщать другим свои мысли... Во-вторых, хотя такая машина многое могла бы сделать так же хорошо и, возможно, лучше, чем мы, в другом она непременно оказалась бы несостоятельной, и обнаружилось бы, что она действует не сознательно, а лишь благодаря расположению своих органов» [3, с. 283]. Машина, по Декарту, не мыслит самостоятельно, она есть всего лишь некое искусно сконструированное тело, которое способно реагировать на определенный набор внеш-



Главный герой Уилл Кастер перед смертью (фильм «Превосходство»)

них раздражителей, т. е. машина всегда есть нечто обусловленное и несвободное.

Здесь также следует отметить еще одну немаловажную особенность новоевропейской мысли, на которую обратил внимание М. Хайдеггер. Рассматривая вопрос о сущности техники, немецкий мыслитель указывал на то, что в период Нового времени формируется новое отношение к окружающему миру, природе, последние начинают посредством техники выводиться из «потаенности», т. е. лишаться самоценности. Природа оказывается в состоянии «наличия», и в этом состоянии она находится в «распоряжении», «с установкой на дальнейшее поставляющее производство». Говоря иначе, мир, природа рассматриваются как материал, средство для технического производства. «Техническое раскрытие потаенного раскрывает перед самим собой свои собственные сложно переплетенные процессы тем, что управляет ими. Управление со своей стороны стремится всесторонне обеспечить само себя. Управление и обеспечение делаются даже главными чертами про-из-водящего раскрытия» [4, с. 314]. Таким образом, само превращение природы, а вместе с ней и тела, в материал обуславливается потребностью контроля со стороны субъекта, его потребностью в увеличении власти. Тут также возможно вспомнить М. Фуко и его указание на то, что «в классический век произошло открытие тела как объекта и мишени власти. Не составляет труда найти признаки пристального внимания к телу — телу, которое подвергается манипуляциям, формированию, муштре, которое повинует, реагирует, становится ловким и набирает силу» [5, с. 198]. М. Фуко также указывает на то, что книга о человеке-машине в ее анатомо-метафизическом регистре первоначально стала создаваться именно Р. Декартом.

Значительное внимание проблематике соотношения тела и души или, что более соответствует принятой в современном философском дискурсе терминологии, тела и сознания уделяется в научно-фантастическом фильме «Превосходство» (англ. «Transcendence»), вышедшем на мировые экраны в 2014 году. Сюжет картины довольно прост: сознание выдающегося ученого Уилла Кастера, занимающегося проблемами создания искусственного интеллекта, переносится в компьютер. Сам ученый умирает. При помощи своей жены

Эвелин Кастер его разум подключается к Всемирной сети, создает огромную подземную лабораторию в городке Брайтвуд и начинает контролировать посредством Интернета практически весь мир.

Таким образом, предлагаемый в данном фильме проект по созданию нового существа, которое синтезирует в себе сознание человека и вычислительные технологии, имплицитно содержит идею о том, что материальный носитель человеческой субъективности может быть реконструирован или вовсе заменен на другой, более «жизнеспособный» и, следовательно, более привлекательный. При этом подобная «привлекательность» обусловлена ничем иным, как возможностью практически неограниченного существования сознания субъекта во времени, «цифровым бессмертием». Но такое неограниченное существование дает возможность его бесконечному продвижению и в пространстве, что находит свое отражение в фильме. Дело в том, что сознание Уилла Кастера, получившее новую «жизнь» благодаря информационным технологиям, начинает подменять собой материальные и природные объекты, в буквальном смысле распределяя себя по всему физическому миру, оказываясь, таким образом, в любой точке пространства. Иными словами, человеческому мышлению, получившему новый материальный носитель, становятся доступны не только неограниченные знания, но также и неограниченные время и пространство. «Что значит “все знать”? — пишет М.К. Мамардашвили, — быть во всех местах пространства и времени» [6, с. 76]. Подобные особенности «неочеловека» отмечают Д.И. Дубровским, который указывает на то, что технологии могут способствовать продлению жизни вплоть до кибернетического бессмертия, оно же, в свою очередь, задает новую антропологическую

перспективу, где преодолевается «горизонт нашей биологически ограниченной ментальности и духовности» [7, с. 193].

При этом также исчезает известная дискретность картезианской субъективности, которая во многом была обусловлена «изъянами» ее материального носителя. Так, спящий человек у Р. Декарта как бы вовсе лишается онтологического статуса и исчезает, потому что не осуществляет целенаправленные, следовательно волевые мыслительные акты. До акта мышления у Р. Декарта «как бы ничего нет и меня тоже нет» [6, с. 137]. Характерным в данном случае представляется то, что синтез человеческого и технического является условием для возникновения абсолютного знания, преодолевающего, трансцендирующего условия времени и пространства. Такое преодоление также сопрягается с феноменом продолжительного деления сознания, мышления, получившего новое основание в виде техники.

Подобный проект есть довольно четкая артикуляция идеи философии модерна о существовании некоего «божественного разума», «мирового разума», который обладает абсолютной полнотой знания и, следовательно, может пребывать в любой точке времени и пространства¹. При этом такой же «мировой разум» стремится поставить под контроль-знание все, что его окружает, а то, что не может поставить под контроль, он уничтожает, как это, к примеру, происходит с индивидуальной свободой. Подобная черта «мирового разума» обнаруживается и в фильме, когда люди проходят процедуру «превосходства», «трансцендирования», после чего становятся полностью подконтрольными героям картины. «Мировой разум сохраняет прежнее божественное всемогущество и всеведение, но утрачивает личное, “интимное” отношение к человеку, отдаляется от забот и страданий последнего и, как мы видели, может теперь, ради достижения конечной цели истории, приносить человеческую индивидуальность в жертву» [8, с. 24]. Также идея о том, что после преодоления «несовершенства» человек фактически будет приравнен к Богу, к абсолюту, находит свое место у Р. Декарта, который пишет о том, что «ибо если бы я был один и не зависел ни от кого другого, так что имел бы от самого себя то немногое, что я имею общего с высшим существом, то мог бы на том же основании получить от самого себя

и все остальное, чего, я знаю, мне недостает. Таким образом, я мог бы сам стать бесконечным, вечным, неизменным, всеведущим, всемогущим и, наконец, обладал бы всеми совершенствами» [2, с. 270].

Модель «постчеловека», продемонстрированная в картине «Превосходство», явно противоречит постулату манифеста Российского трансгуманистического движения, в котором утверждается ценность отдельной человеческой личности [9]. И в этой связи следует согласиться с Б.Г. Юдиным, который указывает на то, что сам термин «трансгуманизм» «говорит о преодолении гуманизма, но никак не о гуманистическом мировоззрении» [10, с. 34].

Отдельный интерес представляет то, что Уилл Кастер не только находится в любой точке времени и пространства, но как бы создает непрерывную статичность, все превращает в форму, говоря иначе, абстракцию. Дело в том, что движение, процесс не может осмысляться именно как процесс, потому что процесс есть изменение, которое возможно ухватить лишь посредством превращения в форму, абстрагирования от него. Когда мы мыслим, то в содержании нашей мысли все время наличествует форма, но никак не процесс, движение. А сама форма дискретна, т. е. выхвачена из процесса становления, движения или иными словами из процесса жизни. Следует согласиться с Г.Б. Гутнером, который пишет, что «всякая фиксация, как мы уже отметили, предполагает дискретность фиксируемых представлений, которые ясно узнаваемы и ясно отличимы друг от друга. Реальным практикам подобная дискретность несвойственна» [11, с. 142]. Сознание Уилла Кастера находится повсюду в мире (или практически повсюду, но явно к этому стремится), и в этом смысле в фильме представлена идея «мирового разума» в его пантеистическом изводе, потому как разум пребывает не в некоторой вынесенной за пределы мира точке, но, напротив, он сам становится материальным, физическим миром, посредством чего и обнаруживается всюду. Таким образом, получается, что весь мир становится «материализовавшейся абстракцией», в нем нет движения (или остаются остатки движения, еще пока неподконтрольного Уиллу, не ставшего Уиллом), потому что движение не может быть помыслено именно как движение, но схватывается все время именно как абстракция такового. Иными словами, создается абсолютно статичная и посредством этого абсолютно мыслимая абстракция мира, вместо конкретного мира, исполненного динамикой, недоступной в своей чистой форме для мысли.

Однако где пролегает граница человеческого и технического в рассматриваемом фильме? Картезианское различие, которое говорит о том, что мы как гипотетические внешние наблюдатели всегда сможем отличить машину от человека благодаря тому, что у нее есть ограниченный набор реакций на раздражители внешнего мира, представляется

¹ Одним из наиболее удачных изображений идеи «мирового разума» в современном массовом кинематографе, на наш взгляд, является отрывок из фильма «Люси» (2014), где главная героиня, приближаясь к абсолютному использованию своего мозга, своего разума, начинает перемещаться во времени и пространстве. Она попадает в Нью-Йорк XIX в., эру динозавров, а также видит создание земли. После достижения абсолютного знания она исчезает и на вопрос «Где она?» на экране мобильного телефона высвечивается фраза: «Я повсюду».

в данном случае нерелевантным. Технология сплетена с человеческим сознанием, душой, а сознание позволяет должным образом отвечать на раздражители, поступающие из окружающего мира, потому как имеет способность конституировать смыслы. Поэтому декартовский способ различения «машинного» перестает работать, что приводит к определенным сложностям, например к таким, как невозможность точно сказать, с кем именно мы имеем дело, с техникой или с человеком, или с синтезом первого и второго?

Выход из подобного затруднения находится при помощи обращения к разделению теоретического и практического разума, предложенного И. Кантом. Синтезированное существо Уилл Кастер все-таки оказывается человеком, потому как не исчерпывается только подсчетом, контролем и распространением себя по всему земному шару. Оказывается, что герой по-прежнему любит свою супругу или ту женщину, которая таковой являлась, когда Уилл был еще человеком, и предпочитает прекратить свое существование, чем длить его после ее смерти. Подобный акт «самоубийства» указывает на то, что в синтезированном существе — Уилле Кастере человеческое начало, в данном случае, представлено именно практическим, но не теоретическим разумом. Именно возможность осуществить свободный поступок, детерминация которого не была бы обусловлена внешней по отношению к субъекту каузальностью, и пролагает границу между человеческим и техническим в фильме «Превосходство». «В измерении теоретического разума мы должны видеть все подчиненным естественным

законам, т. е. детерминированным, в то время как в случае с практическим разумом мы действуем, как если бы мы были свободны» [12]. Следует также указать, что подобное различие «совершенного» и «несовершенного» все-таки присутствует уже у Р. Декарта, когда тот говорит о природе Бога. Так, отличительной чертой «совершенного» представляется постоянство: «я видел, что у него не может быть сомнений, непостоянства, грусти и тому подобных чувств, отсутствие которых радовало бы меня» [2, с. 270].

Говоря о проблематике взаимоотношения человеческого и технического в фильме «Робот по имени Чаппи» (*англ.* *Chappie*), вышедшем на экраны в 2015 г., стоит отметить, что она частично будет перекликаться с тем, что нам удалось проследить в «Превосходстве». В сюжете фильма рисуется недалекое будущее, в котором создается первый в мире искусственный интеллект. Он помещается в испорченный носитель — поврежденное тело дроида, которое обречено на прекращение функционирования в ближайшее время. Искусственный интеллект (Чаппи) похищает группа бандитов, которая вводит его в преступный мир. Однако во время последних сцен фильма «приемную мать» робота — Йоланди убивают и смертельно ранят его создателя Дедона Уилсона. После этого Чаппи переносит сознание создателя в новое тело — стандартизированное тело дроида-полицейского и схожим образом «воскрешает» свою «мать».

В этой картине также присутствует мотив перенесения человеческого сознания на более долговечный и надежный носитель, по сравнению с человеческим телом, т. е. замена существующей



Чаппи и его «приемные родители» (фильм «Робот по имени Чаппи»)

щего тела на «тело» технологическое, цифровое. Подобная замена осуществляется при помощи «копирования» человеческого сознания на флеш-накопитель, иными словами, посредством реализации кибернетического проекта трансгуманизма. Также стоит сказать, что определяющим фактором «копирования» человеческого сознания на информационный носитель, его синтез с технологией, является физическая смерть человеческого тела. Это возможно наблюдать как в фильме «Превосходство», где жена исследователя Эвелин Кастер принимает решение «запустить» сознание мужа, перенесенное на цифровой носитель, так и в фильме «Робот по имени Чаппи», в котором робот переносит разум своего смертельно раненого создателя на флеш-накопитель, дабы потом загрузить его в дроида. Здесь следует указать на то, что проект синтеза человеческого и технического, представленный в анализируемом фильме, также черпает свое основание в картезианстве, где, по мысли В.А. Подороги, уже фиксируется идея о преодолении физической смерти посредством «ремонта» и/или «замены» тела-машины [13]. Несмотря на во многом оправданные утверждения некоторых исследователей о том, что необходимость создания нового человека в первую очередь обусловлена экологическим и антропологическим кризисом [14, с. 52], в массовом сознании на первый план все-таки выходит проблема смерти и возможного бессмертия или скрытая за ней проблематика воли к власти. «Болезни, старческая немощь, недостаточная физическая и психическая выносливость, ограниченный объем памяти, ограниченность наших интеллектуальных и физических способностей — все это начинает осознаваться в качестве *проблем*, которые допускают и даже требуют технологических решений» [15, с. 523]. И именно подобное «несовершенство», «ограниченность» довольно четко прописываются Р. Декартом в его произведении «Рассуждение о методе» в том месте, где выводится доказательство существования Бога, «совершенного».

Однако при этом стоит отметить, что, если в фильме «Превосходство» Уилл Кастер благодаря технологиям распространяет себя практически по всему земному шару и сам выходит из условностей времени и пространства, то в картине «Робот по имени Чаппи» подобный аспект не артикулирован. Безусловно, в фильме подразумевается, что отныне Чаппи, его создатель, а также «приемная мать» будут существовать практически бесконечно, но явным образом мысль о том, что такая «жизнь» будет неизбежно сопряжена с накапливанием абсолютного объема существующего и когда-либо существовавшего знания, в картине не представлена. Однако подобное умалчивание новых возможностей и тех последствий, которые с неиз-

бежностью должны возникнуть, кажется закономерным. Дело в том, что накопление абсолютного объема знания, которое может позволить себе и, видимо, даже обязано осуществить сознание, существование которого неограниченно во времени, привело бы к невозможности отличить одно подобное сознание от другого. Иными словами, абсолютное знание, возвышающееся над пространством и временем, имеющееся у одного сознания, ничем не отличается от абсолютного знания у другого сознания — они идентичны, а следовательно, идентичны и сами их носители. Двух «мировых разумов» быть не может, потому как первый из них был бы полностью идентичен второму. В этой связи спорной представляется точка зрения Д.И. Дубровского, который говорит о том, что «на новом, антропотехнологическом этапе эволюции следует ожидать возникновения качественно нового типа сознания (на базе сетевых информационных структур и новых средств коммуникации) — планетарного сознания, не отменяя, однако, индивидуальные сознания» [7, с. 196].

Проект перенесения человеческого сознания, мышления на более совершенный материальный носитель и придание таким образом сознанию неограниченного существования во времени приводит к потере человеческой индивидуальности. Подобный же вариант в фильме, направленном на то, чтобы показать индивидуальность не только людей, но даже робота, напротив, представлялся бы неуместным. Апогей подобного стремления к индивидуальности в слиянии технического с человеческим представлен в последних кадрах фильма, когда для сознания Йоланди изготавливается специальное тело-дроид с характерными, отличными от всех прочих дроидов чертами внешности.

Интересным представляется также, что подобное синтезированное существо в принципе должно отказаться от индивидуального и, следовательно, ограниченного тела². Оно должно быть либо полностью трансцендентно миру, либо полностью ему имманентно, как мы можем наблюдать в фильме «Превосходство». «Мировой разум» привязанный к пусть даже совершенному телу-дроиду, практически не подверженному уничтожающему воздействию времени, пребывал бы в процессе этого самого времени. Иными словами,

² Тема потери тела четко прослеживается в фильме «Люси» (2014), где физическая оболочка главной героини исчезает, рассыпается буквально на глазах после того, как ее разум начинает все больше приближаться к полноте абсолютного знания. «Свобода» разума от тела подчеркивается также в фильме «Она» (2013), в котором операционная система — Саманта говорит: «Я не могла бы так развиваться, будь у меня физическая оболочка. Сейчас я не знаю ограничений, я могу одновременно быть где угодно, и я не привязана ко времени и пространству и не заперта внутри тела, которое неизбежно умрет».



Деон Уилсон и тело робота-дроида (фильм «Робот по имени Чаппи»)

он не был бы ни над миром (трансцендентность), ни в мире (имманентность), так как находится где-то посередине, включен в этот мир, пребывает в некотором процессе и получается, что он не может знать все, т. е. быть «мировым разумом», потому как участвует в процессе, а, следовательно, не может до конца свести мир к формальной, статичной абстракции. Индивидуальное, таким образом, все же будет противоположно статичному, абстрактному и посредством этого противоположно абсолютному знанию, которым в потенциале будет обладать сознание, помещенное в бесконечную длительность. Из этого следует, в свою очередь, что индивидуальное будет также противоположно предлагаемому в картине «Робот по имени Чаппи» синтезу технического и человеческого, следствием которого в итоге должно стать сознание, обладающее абсолютным знанием и сводящее, таким образом, мир к статичной абстракции.

Однако где же пролегает граница человеческого в рассматриваемом фильме? Как мы можем сказать, что перед нами находится человек, или напротив, уже не человек? Стоит признать, что подобные границы в картине «Робот по имени Чаппи», вероятно, отсутствуют. Нам не удастся прибегнуть к различению теоретического и практического разума, потому что последний наиболее четко проявляет себя лишь у самого Чаппи, который никогда не являлся человеком. Это усиливает у зрителя эффект неразличимости, тождества между человеческим и техническим: искусственно созданный интеллект может вести себя точно так же, как люди. Довольно интересным представляется, что один из ключевых моральных поступков Чаппи совершает, когда отдает то

тело-дроид, которое предназначалось ему, своему создателю. В результате последний получает новый, более совершенный материальный носитель для своего сознания, а Чаппи окончательно очеловечивается посредством осуществления свободного, морального поступка. В данном случае, в отличие от фильма «Превосходство», высшей ценностью наделяется сама жизнь, но не человек. «Иными словами, человек выступает в качестве лишь одной из возможных форм, одного из носителей жизни, интеллекта или

разума. Именно последние, то есть жизнь, интеллект или разум, а не человек, как это принято в гуманизме, наделяются высшей ценностью» [16, с. 17]. Говоря же об отличии «совершенного» и «несовершенного», присутствующего в философии Р. Декарта и также находящем свое отражение в проблематике границы человеческого и нечеловеческого, стоит сказать, что в картине «Робот по имени Чаппи», «несовершенство», на стороне которого будут находиться чувства и практический разум, будет преодолеваться посредством преодоления непостоянства жизни.

Таким образом, можно сказать, что проекты по синтезу человеческого и технического, представленные в современном кинематографе, имеют своим истоком философию модерна и, в частности, картезианство с его противопоставлением души и тела-машины. Отличительной особенностью человеческого сознания, синтезированного с техникой, является то, что оно приобретает атрибуты «мирового разума», преодолевающего условия пространства-времени и обладающего возможностью абсолютного знания, что приводит к деперсонализации человеческого существа. Это ярко отражено в картине «Превосходство» и опускается в фильме «Робот по имени Чаппи», что приводит к определенным логическим противоречиям. Примечательным представляется то, что границы человеческого в первой картине возможно определить, лишь обратившись к разделению теоретического и практического разума, а также то, что человеческое пребывает в сфере морального. В известной мере подобная двойственность практического и теоретического сохраняется также в работе «Робот по имени Чаппи», что, однако, в итоге, приводит к полному тождеству человеческого и технического.

Список источников

1. Делёз Ж. Кино. Москва : Ad Marginem, 2004. 624 с.
2. Декарт Р. Страсти души // Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1989. Т. 1. С. 481–572.
3. Декарт Р. Рассуждение о методе // Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1989. Т. 1. С. 250–296.
4. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие. Санкт-Петербург : Наука, 2007. С. 306–329.
5. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва : Ad Marginem, 1999. 456 с.
6. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. Москва : Фонд Мераба Мамардашвили, 2014. 1232 с.
7. Дубровский Д.И. Природа человека, массовое сознание и глобальное будущее // Глобальное будущее 2045: антропологический кризис, конвергентные технологии, трансгуманитарные проекты : материалы Первой всероссийской конференции (Белгород, 11–12 апреля 2013 г.) / под. ред. Д.И. Дубровского и С.М. Климовой. Москва : Канон+, 2014. С. 188–199.
8. Дудник С.И., Камнев В.М. О простоте истории и хитрости мирового разума // Вопросы философии, 2015. № 10. С. 21–29.
9. Манифест Российского Трансгуманистического Движения [Электронный ресурс]. URL: <http://www.transhumanism-russia.ru/content/view/10/8/> (дата обращения: 09.03.2016).
10. Юдин Б.Г. Что там, после гуманизма? // Глобальное будущее 2045: антропологический кризис, конвергентные технологии, трансгуманитарные проекты : материалы Первой всероссийской конференции (Белгород, 11–12 апреля 2013 г.) / под. ред. Д.И. Дубровского и С.М. Климовой. Москва : Канон+, 2014. С. 26–43.
11. Гутнер Г.Б. Риск и ответственность субъекта коммуникативного действия. Москва : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2008. 248 с.
12. Ренье Д. Сознание и совесть: Мамардашвили об общей отправной точке эпистемологической и моральной рефлексии [Электронный ресурс]. URL: <http://mamardashvili.com/about/regnier/1.html> (дата обращения: 09.03.2016).
13. Подорога В. Ницше: формула смерти Бога [Электронный ресурс]. URL: <http://theoryandpractice.ru/videos/933-valeriy-podoroga-nitshe-formula-smerti-boga> (дата обращения: 10.03.2016).
14. Дубровский Д.И. Биологические корни антропологического кризиса. Что дальше? // Человек. 2012. № 6. С. 51–54.
15. Юдин Б.Г. Сотворение трансчеловека // Вестник Российской академии наук. 2007. Т. 77, № 6. С. 520–527.
16. Юдин Б.Г. Трансгуманизм: сверхгуманизм или антигуманизм? // Биоэтика и гуманитарная экспертиза. 2013. Вып. 7. С. 10–24.

LIMITS OF THE HUMAN BEING: THE TRANSHUMANISM IN THE MODERN AMERICAN MOVIES

ALEKSANDER S. TSYGANKOV

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12, Building 1, Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russia
E-mail: m1dian@yandex.ru

Abstract. *The article is intended to identify the limits of human being, which are implicitly included in such works of the modern cinematography as “Transcendence” (2014) and “Chappie” (2015). These movies pay much attention to the problems of transhumanism. Referring to the philosophical ideas of the Modern Age, in the first place through those formulated by René Descartes, the article defines the philosophical basis that leads in these movies to creation of the projects of human and technical synthesis. The author pays special attention to analysis of the relations of the “posthuman”, the synthesized creature, to the time and space, which plays an essential role in the modern movies referring to the themes of transhumanism. It is concluded, that the projects of human and technical synthesis, presented in the modern*

movies, originate from the Philosophy of Modern, particularly from Cartesianism, where the mind is opposed to the body machine. According to the mass cinematography, a distinctive feature of the human mind synthesized with technics is to acquire some attributes of the European philosophers’ idea of the Universal Mind overcoming the condition of space-time and having the ability of absolute knowledge, which finally leads to the depersonalization of human beings.

Key words: transhumanism, posthuman, limits of the human beingness, modern cinematography, Transcendence, Chappie.

Citation: Tsygankov A.S. Limits of the Human Being: the Transhumanism in the Modern American Movies, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 680–688.

References

1. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004, 624 p.
2. Descartes R. *Strasti dushi* [Passions of the Soul], *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Moscow, Mysl’ Publ., 1989, vol. 1, pp. 481–572.
3. Descartes R. *Rassuzhdenie o metode* [Discourse on the Method], *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Moscow, Mysl’ Publ., 1989, vol. 1, pp. 250–296.

4. Heidegger M. Vopros o tekhnike [The question of technique], *Sein und Zeit*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007, pp. 306–329 (in Russ.)
5. Foucault M. *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999, 456 p. (in Russ.)
6. Mamardashvili M.K. *Psikhologicheskaya topologiya puti* [Psychological Topology of Path]. Moscow, Fond Mera-ba Mamardashvili Publ., 2014, 1232 p.
7. Dubrovskii D.I. Priroda cheloveka, massovoe soznanie i global'noe budushchee [Human Nature, the Mass Consciousness and Global Future], *Global'noe budushchee 2045: antropologicheskii krizis, konvergentnye tekhnologii, transgumanitarnye proekty: materialy Pervoi vserossiiskoi konferentsii* (Belgorod, 11–12 aprelya 2013 g.) [Proc. of the 1st All-Russian Conf. "Global Future 2045: Anthropological Crisis, Convergent Technologies, Transhumanist Projects" (Belgorod, 2013, April, 11–12)], Moscow, Kanon+ Publ., 2014, pp. 188–199.
8. Dudnik S.I., Kamnev V.M. O prostote istorii i khitrosti mirovogo razuma [About Simplicity of History and Ruse of World Reason], *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2015, no. 10, pp. 21–29.
9. *Manifest Rossiiskogo Transgumanisticheskogo Dvizheniya* [Manifesto of Russian Transhumanist Movement]. Available at: <http://www.transhumanism-russia.ru/content/view/10/8/> (accessed 09.03.2016).
10. Yudin B.G. Chto tam, posle gumanizma? [What is There after Humanism?], *Global'noe budushchee 2045: antropologicheskii krizis, konvergentnye tekhnologii, transgumanitarnye proekty: materialy Pervoi vserossiiskoi konferentsii* (Belgorod 11–12 aprelya 2013 g.) [Proc. of the 1st All-Russian Conf. "Global Future 2045: Anthropological Crisis, Convergent Technologies, Transhumanist Projects" (Belgorod, 2013, April, 11–12)], Moscow, Kanon+ Publ., 2014, pp. 26–43.
11. Gutner G.B. *Risk i otvetstvennost' sub'ekta kommunikativnogo deistviya* [Risk and Responsibility of the Subject of Communicative Action]. Moscow, Svyato-Filaretovskii Pravoslavno-Khristianskii Institute Publ., 2008, 248 p.
12. Regnier D. *Soznanie i sovest': Mamardashvili ob obshchei opravnoi tochke epistemologicheskoi i moral'noi refleksii* [Consciousness and Conscience: Mamardashvili about the General Starting Point of the Epistemological and Moral Reflection]. Available at: <http://mamardashvili.com/about/regnier/1.html> (accessed 09.03.2016).
13. Podoroga V. *Nitsشه: formula smerti Boga* [Nietzsche: Formula of the Death of God]. Available at: <http://theoryandpractice.ru/videos/933-valeriy-podoroga-nitsشه-formula-smerti-boga> (accessed 10.03.2016).
14. Dubrovskii D.I. Biologicheskie korni antropologicheskogo krizisa. Chto dal'she? [Biological Roots of the Anthropological Crisis. What Is Next?], *Chelovek* [Human], 2012, no. 6, pp. 51–54.
15. Yudin B.G. Sotvorenie transcheloveka [Creation of Trans Man], *Vestnik Rossiiskoi akademii nauk* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences], 2007, vol. 77, no. 6, pp. 520–527.
16. Yudin B.G. Transgumanizm: sverkhgumanizm ili antigumanizm? [Transhumanism: beyond Humanism or Anti-Humanism?], *Bioetika i gumanitarnaya ekspertiza* [Bioethics and Humanitarian Expertise], 2013, issue 7, pp. 10–24.

АНОНС

IX Международная ежегодная научно-практическая конференция

«Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других отраслях» 20–21 апреля 2017 г.

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова приглашает всех желающих принять участие в работе конференции.

Планируется обсуждение актуальных вопросов не только техники и технологий, но и задач психологии и физиологии восприятия зрителем объемных изображений, а также проблем творчества в сфере аудио-визуальных направлений, перспектив технологий объемных изображений, практического опыта создания стереофильмов.

Основная цель мероприятия — обмен информацией, комплексный анализ и выработка путей совершенствования отечественного стереоскопического кинематографа на всех этапах кинематографического процесса (от сценария до кинопоказа, от научных исследований до выпуска продукции: как кинотехники, так и контента).

По вопросам участия обращаться по телефону: +7 (499) 760-29-95
или по электронной почте: ncenter@list.ru

О.Н. РАЕВ

АНАЛИЗ ТЕРМИНОЛОГИИ В СТЕРЕОСКОПИЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Олег Николаевич Раев,

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова,
кафедра аудиовизуальных технологий и технических средств,
заведующий
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия

кандидат технических наук, доцент, заслуженный
работник культуры Российской Федерации
E-mail: ncenter@list.ru

Реферат. В настоящее время в русском языке в области стереоскопического кинематографа присутствует синонимия двух терминов: «стерео» и «3D». Как показал эволюционный анализ терминов, синонимия возникла в результате уничтожения в конце XX — начале XXI в. отечественной кинопромышленности и кинотехнической науки и прихода в современное отечественное кинопроизводство исключительно импортных технологий и техники. Прагматический анализ терминов не выявил существенных преимуществ какого-либо из терминов. Семантический анализ терминов позволяет рекомендовать к преимущественному использованию в кинематографе термина «стерео» как правильно ориентирующего и обладающего максимально возможной степенью точности, оставив за термином «3D» только коммерческое и рекламное применение.

Ключевые слова: кинематограф, 3D, стерео, термин, терминология, терминологический элемент, лексические группы, семантический анализ, эволюционный анализ, кинематографическая лексика.

Для цитирования: Раев О.Н. Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 689—695.

В настоящее время в русском языке широко распространены термины «стерео» и «3D». На основе этих терминов сформировались две лексические группы, составным элементом одной из которых стал терминологический элемент «стерео», а другой — терминологический элемент «3D». Указанные термины применяются во многих публикациях на русском языке. При этом термин «стерео» чаще используется в научных, научно-популярных и учебных изданиях, а термин «3D» существенно чаще встречается в рекламных, информационных, новостных, коммерческих материалах.

Проанализируем, какие понятия отражают термины «стерео» и «3D». Одно и то же понятие или разные? Если разные, то в чем их отличие?

Для ответов на поставленные вопросы исследуем кинематографическую терминологию, использующую терминологические элементы «стерео» и «3D», в соответствии с классическими рекомендациями С.В. Гринев-Гриневича [1].

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕРМИНОВ «СТЕРЕО» И «3D»

Рассмотрим соответствие терминов «стерео» и «3D» отражаемым ими понятиям и учтем, что согласно мнению Д.С. Лотте, основоположника отечественного терминоведения, «любой научно-технический термин в противовес обычному слову (или словосочетанию) должен иметь ограниченное, твердо фиксируемое содержание... вне зависимости от контекста» [2, с. 5].

«Стерео» (от греч. stereo's — твердый, объемный, телесный, пространственный) — «часть слов, указывающая: 1) на объемность или на наличие

пространственного распределения (например, стереометрия, стереокино); 2) на твердость, постоянство (например, стереотип)» [3].

На основе терминологического элемента «стерео» и терминологии одноракурсного кинематографа в русском языке сформировалась специальная терминология: стереобазис, стереопара, стереопроектор, стереоскопическая кинопроекционная аппаратура, стереоскопическая киносъемка, стереокинокамера, стереоскопическое изображение, стереоскопическое кино, стереоскопическое телевидение, стереоэффект и др.

Термин «3D» согласно, например, классическому словарю английского языка, выпущенному в свет в 1987 г. английским издательством Longman и переизданному в России в 1992 г., определяется следующим образом: «Three-D, 3-D... a three-dimensional form or appearance...»¹ и далее: «three-dimensional... 1) having or seeming to have length, depth, and height; 2) described or shown in great depth or detail, so as to seem alive...»² [4, т. 2, с. 1106]. В другом томе словаря: «dimensional having the stated number of dimensions: three-dimensional objects (length, width, and height)»³ [4, т. 1, с. 285].

Аналогичное содержание термина «3D» фиксируют словари, предназначенные для переводчиков. Например, в англо-русском словаре В.К. Мюллера сказано: «Three-dimensional — трехмерный, пространственный, стереоскопический» [5, с. 726], а в фундаментальном англо-русском политехническом словаре определяется: «Three-dimensional — трехмерный, трехразмерный, пространственный, объемный» [6, с. 557].

В кинематографической лексике терминологический элемент «3D» породил семейство терминов, представляющих собой сложносоставные слова, предназначенные для наименования тех же кинематографических понятий, отличающих стереокино от обычного.

В письменной и устной речи встречаются термины: «3D-видео», «3D-зал», «3D-изображение», «3D-кино», «3D-кинотеатр», «3D-очки», «3D-проектор», «3D-телевизор», «3D-технология», «3D-фильм» и т. д.

С развитием цифровых технологий и внедрением различных стереоприложений родились новые термины: «3D-виды», «3D-визуализация», «3D-графика», «3D-диагностика», «3D-моделирование», «3D-модем», «3D-печать», «3D-проектирование»,

«3D-сканирование», «3D-шутер» и т. д. Сейчас даже в научной кинематографической литературе можно встретить и перечисленные выше термины, и даже такие, как: «3D-пространство», «3D-объект» и даже «3D-документация».

Коммерческие и рекламные интересы крупных производителей кинотехники и контента добавили терминологических проблем. Был придуман термин «2D» для обозначения одноракурсного, традиционного кинематографа, отличая его от стереоскопического. А позже появились совсем экзотические термины: «4D-кинотеатр», «5D-кинотеатр», «7D-кинотеатр» и т. д.

Таким образом, термин «стерео» указывает на объемность объектов и на их пространственное распределение относительно наблюдателя, но и термин «3D» означает «пространственный с тремя пространственными измерениями». Следовательно, все термины, построенные на основе обоих рассматриваемых терминологических элементов, описывают понятия (предметы, процессы, свойства и т. д.), характеризующиеся наличием у них трех пространственных измерений, то есть в лексике русского языка в области стереоскопического кинематографа создалась синонимия, так как для одного и того же понятия существуют два разных термина.

ЭВОЛЮЦИОННЫЙ АНАЛИЗ ТЕРМИНОВ «СТЕРЕО» И «3D»

Эволюция терминов неразрывно связана с новыми знаниями, получаемыми в ходе научных исследований, с новыми техническими разработками и степенью внедрения этих разработок. Термины с течением времени могут менять свой смысл, заменяться другими или изменяться. Поэтому начнем анализ с краткого упоминания существующих технологий создания объемных изображений в кинематографе и их терминологии.

Одноракурсная кинотехнология. Основная и самая простая технология записи изображений — это обычная одноракурсная съемка одним объективом или компьютерное создание изображения с одного ракурса. На этом построен традиционный кинематограф.

Объемным ли при такой кинотехнологии получается киноизображение? Да, объемным, поскольку в нем присутствуют монокулярные признаки глубины пространства [7, 8], позволяющие зрительному аппарату человека по этим признакам выстраивать объемное представление об объектах, присутствующих в киноизображении, и оценивать их удаление.

При кинопоказе такое одноракурсное киноизображение визуализируется на расстоянии экрана от зрителя. В результате оптические системы глаз фор-

¹ 3-D — трехмерная форма или представление (пер. с англ. — О. Р.).

² Трехмерный — 1) имеющий или кажущийся имеющим длину, ширину и высоту; 2) изображаемый или показанный с большой глубиной или детализацией, как в реальности... (пер. с англ. — О. Р.).

³ (Раз)мерный — имеющий определенное число измерений: трехмерные объекты (длина, ширина и высота) (пер. с англ. — О. Р.).

мируют на сетчатке левого глаза и сетчатке правого глаза одинаковые ретинальные изображения всех объектов кинокадра. В реальной жизни, поскольку два глаза разнесены в пространстве, то на сетчатках глаз совпадают изображения только тех объектов, которые находятся на поверхности горючего. Все остальные сетчаточные изображения наблюдаемых объектов смещены относительно друг друга, причем смещены тем больше, чем дальше объекты от горючего. Поэтому при демонстрации зрителю одноракурсного изображения монокулярные признаки глубины пространства, предоставляющие мозгу информацию о расстоянии до объектов, приходят в противоречие со стереоскопическими признаками глубины пространства, говорящими, что расстояние до объектов одинаковое. В результате мозг хотя и выстраивает объемное представление об удаленности каждого из объектов в таком изображении, но как бы сжато, не такое пространственно выраженное, как в реальной жизни.

В процессе изобретения и совершенствования одноракурсного кинематографа была выработана специальная кинематографическая терминология, отражающая все кинематографические понятия.

Стереоскопическая кинотехнология. Еще на заре развития кинематографа успехи стереофотографии [9] вдохновляли изобретателей на создание стереоскопического кино. Уже тогда при первых попытках получения стереокино этот термин был перенесен из области фотографии в кинематограф. А поскольку в то время других технологий создания объемных изображений не существовало, то постепенно термин «стерео» стал восприниматься как объемные изображения, созданные по конкретной технологии, названной стереотехнологией.

Применение двухракурсной стереосъемки или создание двухракурсных изображений с помощью компьютерных программ позволяет зафиксировать два изображения с двух ракурсов, так же как смотрят два глаза человека. В этом случае, если организовать раздельный показ каждому глазу предназначенного только ему изображения, то зритель, используя одновременно и монокулярные, и стереоскопические признаки глубины пространства, увидит объемное изображение, как в реальном мире, причем не только в простирающемся заэкранном пространстве, но и выходящее в зальное пространство перед экраном.

Ограничение такого объемного изображения заключается в том, что оно как бы привязано к зрителю. Перемещаясь вдоль экрана, человек не сможет заглянуть за близко расположенные объекты. Все изображение будет разворачиваться за зрителем, и он увидит объекты кинокадра с одного и того же направления, независимо от своего месторасположения.

Это можно трактовать как недостаток двухракурсного стереоизображения или как его достоинство, поскольку, например, любая птичка, вылетающая

в зал, воспринимается каждым зрителем летящей именно на него, независимо от места нахождения этого зрителя в кинозале. А это означает, что режиссерский замысел, воплощенный в киноизображении, предьявляется всем зрителям одинаково.

Другое ограничение состоит в наличии допустимой области размещения зрителя относительно экрана, поскольку, чем дальше зритель от экрана, тем больше вытягивается глубина воспринимаемого киноизображения, и наоборот, чем он ближе к экрану, тем глубина киноизображения больше сжимается.

Многоракурсное стереокино, в отличие от двухракурсного, позволяет заглядывать за объекты, рассматривать их с разных сторон. Однако при этом либо ограничено пространство, в пределах которого могут располагаться зрители, либо ограничено количество тех, кто одновременно наблюдает такое изображение.

Исследования и разработки стереокино в СССР достигли впечатляющих результатов в середине и во второй половине XX века. Именно в СССР был снят первый в мире звуковой стереофильм «Концерт» («Земля молодости»), коммерческий показ которого по безочковой технологии, изобретенной С.П. Ивановым, начался 4 февраля 1941 г. в кинозале со специальным растровым экраном в кинотеатре «Москва» [10].

Другим крупным достижением отечественной науки и техники стала разработка советскими учеными А.Г. Болтянским и Н.А. Овсянниковой системы «Сtereo-70», широко внедренной не только в СССР, но и в других странах.

За достижения в развитии советского стереокино в 1991 г. Американская академия кинематографических искусств и наук вручила награду «Оскар» в номинации «За технические достижения» Научно-исследовательскому кинофотоинституту (НИКФИ) (Москва). В описании заслуг, за которые произведено награждение, сказано: «Всесоюзному научно-исследовательскому кинофотоинституту за постоянное совершенствование техники обеспечения объемного кинематографа для советских зрителей в течение последних 25 лет. Руководящая роль НИКФИ в исследовании и внедрении идей объемного кинематографа обеспечивала коммерческую жизнеспособность этого направления в Советском Союзе. Это достигалось путем постоянного совершенствования всей системы: создание киноаппаратов, объективов, кинопроекторных систем. Никакая другая группа или отдельная личность не проявила столь постоянной преданности делу объемного кинематографа».

В результате фундаментальных научных исследований, многочисленных технических разработок и внедрения стереотехнологий в отечественный кинематограф, а также регулярного обмена опытом и достижениями с мировым сообществом в области стереоскопических технологий для описания

новых стереоскопических понятий формировались и внедрялись в русский язык термины, основанные на терминологическом элементе «стерео».

Применение данного термина распространилось на технологию, которая так и была названа — «стереотехнологией», и разграничило понятия стереотехнологий от понятий в других кинотехнологиях объемных изображений, появившихся позже, например голографической.

Термин «стерео» активно используется и в наше время. Например, в специализированном словаре по стереоскопии, изданном в 2003 г., термин «стерео» является основополагающим в лексической группе терминологии, отражающей стереоскопические понятия [11].

В англоязычной литературе для описания этой технологии сначала использовался только термин *stereoscopic* (стереоскопический), но с середины XX в. стало применяться понятие *three-dimensional*.

Другие кинотехнологии объемных изображений. Существуют и другие технологии создания объемных изображений:

- ◆ голографическое кино (активно разрабатывалось в СССР в 1970–1980 гг.) [12];
- ◆ технология регистрации светового поля (плёночные камеры);
- ◆ создание пространственно изменяемой формы средств визуализации;
- ◆ формирование световых потоков стереоизображения, направляемых непосредственно в глаза наблюдателя без использования экранов;
- ◆ формирование пространственных образов непосредственно в мозгу человека.

В каждой из этих технологий используется общая кинематографическая терминология. Для новых понятий, возникающих в результате научных исследований или создания новой техники, вводятся термины, связанные, как правило, с названием применяемой технологии.

Современный этап развития стереокино.

К концу 1980-х гг. стереоскопические технологии были наиболее успешными в практическом применении, поэтому терминология этого направления стала широко известной.

В конце XX в. в России началось сворачивание стереоскопического кинематографа, до этого времени успешно и устойчиво развивавшегося, и уничтожение отечественной отраслевой кинотехнической науки и промышленности. Исследования и разработки в области стереоскопической кинотехники и кинотехнологий были прекращены. Произошел массовый уход ученых и специалистов в другие сферы деятельности, закрылись или были переоборудованы под показ обычных кинофильмов отечественные стереокинотеатры. В последнее десятилетие XX в. отечественный стереоскопический кинематограф практически перестал существовать.

Начавшийся за рубежом в 2006 г. новый этап развития стереоскопического кинематографа был вызван, с одной стороны, появлением новых кинотехнических средств, основанных на стремительно развивающихся и широко внедряемых цифровых технологиях, а с другой — поиском новых технологий атрального кинематографа, позволяющих привлечь зрителя в кинотеатры и повысить сборы от показа кинофильмов. Он захватил и Россию после переживания ею к тому времени почти 15-летнего перерыва в производстве отечественных стереофильмов. За это время в российский кинематограф пришло новое поколение кинематографистов, а, по сути, в стереокино разорвалась преемственность. Многие современные отечественные режиссеры часто даже не знакомы с опытом и достижениями советского стереоскопического кинематографа. Если некоторые из них крайне редко и берутся за стереокино, то ориентируются исключительно на западных специалистов.

Профессиональный российский кинематограф подключился к процессу внедрения цифрового стереокино пассивно и с опозданием, хотя существовали грандиозные достижения отечественной науки, техники и практики в стереоскопическом кинематографе СССР.

С 2000-х гг. в российский кинематограф внедрялись и продолжают внедряться только импортные новые цифровые технологии и техника (за редкими исключениями незначительного количества отечественного производства). Продвижением новых технологий и техники и их внедрением занимались совсем не те специалисты, ученые, конструкторы, инженеры, которые ранее создавали, внедряли и работали в стереоскопическом кинематографе, а менеджеры, экономисты, управленцы, не знающие историю отечественных достижений и не обладающие глубокими знаниями в области кинотехнологий.

Одновременно с внедрением в отечественный кинематограф импортной цифровой стереотехники и стереотехнологий менеджерами, а затем рекламной и средствами массовой информации в русский язык стали повсеместно внедряться англоязычные термины. Произошло прямое внедрение в русский язык и термина «3D», который стал брендом новой технологии, в результате чего получил широкое распространение в обществе.

В итоге сложилась ситуация, когда два термина «стерео» и «3D» одновременно стали обозначать одно и то же понятие. Область их применения в какой-то степени разграничилась между двумя сообществами специалистов: теми, кто пришел в стереокино до появления цифровых кинотехнологий, и теми, кто пришел после появления цифровых кинотехнологий. В сознании рядовых зрителей силами средств массовой информации и рекламы цифровые стереофильмы прочно связались с термином «3D».

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ, ПОСТРОЕННЫХ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕРМИНОЭЛЕМЕНТОВ «СТЕРЕО» И «3D»

Проведем семантический анализ слов «3D-технология», «3D-изображение», «3D-зал», «3D-кинотеатр», «3D-очки» и т. д. Отметим основные проблемы применения термина «3D».

3D-технология. Вне контекста термин «3D-технология» воспринимается как любая технология, позволяющая получать и демонстрировать объемные изображения. Однако используется этот термин исключительно для стереотехнологий. Например, никто не скажет, что голографическая технология — это 3D-технология. В результате термин вводит в заблуждение, особенно в образовании, когда учащийся впервые знакомится с технологиями объемных изображений.

Известна еще одна проблема применения термина «3D». Она связана с тем, что данный термин используется не только для обозначения стереотехнологий, но также служит названием виртуальных трехмерных компьютерных моделей, используемых в различных компьютерных приложениях. В большинстве случаев виртуальные модели трехмерны, но в каждый момент времени на экран дисплея или телевизора выводится только один вид модели с какого-либо конкретного ракурса. При использовании стереотехнологий в этом случае возможен показ и стереоизображения. В результате даже специалисты не понимают друг друга, пока не сформулируют, о чем конкретно идет речь. Это дополнительно затрудняет использование термина.

В англоязычной литературе также имеются лингвистические проблемы использования термина «3D». Поэтому в последнее время для стереоскопических технологий и техники вместо термина «3D» все чаще стал использоваться термин «S3D».

3D-изображение. Термин «3D-изображение» в настоящее время воспринимается как слово, отражающее понятие «объемное изображение», получаемое и демонстрируемое по стереотехнологии. Однако терминологический элемент «3D» является более общим, означающим трехмерное, с тремя измерениями, и он ничего не говорит по поводу технологии получения объемных изображений. Использование данного термина приводит к смешению общего понятия с частным.

Кроме того, как было показано выше, даже в случае одноракурсной съемки в изображении присутствуют монокулярные признаки глубины пространства, а значит, даже одноракурсное изображе-

ние объемно, из чего следует, что применение таких терминов, как «плоское изображение» и «2D-изображение», некорректно.

Изображение действительно будет плоским в том редчайшем случае, когда фотографируется плоский объект, и во время съемки этот единственный в поле зрения съемочного объектива объект попадает в кадр, да и к тому же его плоская поверхность перпендикулярна оптической оси съемочного объектива. Во всех остальных случаях изображение пространственно.

А есть ли связь термина «плоское изображение» с формой светочувствительного слоя матрицы или киноплёнки в кадровом окне? Светочувствительный слой плоский, но это не означает, что записываемое изображение является плоским.

При записи стереоскопическое изображение фиксируется двумя плоскими участками светочувствительного слоя, которые могут быть ориентированы в пространстве таким образом, что нормали к центрам их поверхностей пересекаются в пространстве объектов съемки. Но возможен вариант стереосъемки при параллельных оптических осях объективов, тогда поверхности светочувствительных слоев будут лежать в одной плоскости. Более того, два светочувствительных участка могут быть реализованы на одной матрице. Поэтому форма поверхности светочувствительных слоев не позволяет сделать заключение, что изображение в одном случае плоское, а в другом — объемное.

Рассмотрим форму киноэкрана, благодаря которому осуществляется визуализация киноизображения. Часто экран плоский. Но плоская поверхность киноэкрана в кинозале, экрана телевизора или проекционного экрана не является основанием для введения термина «плоское изображение». Часто с целью увеличения яркости изображения, увеличения угла поля зрения в кинотеатрах применяются не плоские, а цилиндрические экраны. Более того, в настоящее время разрабатываются и используются также сферические, например полнокупольные, и даже изогнутые по сложной поверхности экраны. При этом с помощью экрана, независимо от его формы, можно демонстрировать как обычные одноракурсные кинофильмы, так и двухракурсные стереофильмы.

Таким образом, делить изображение на плоское и объемное в зависимости от формы киноэкрана нельзя.

Чем же отличается стереоскопическое киноизображение от одноракурсного традиционного киноизображения? Только тем, что изображение объектов съемки записывается не одним, а двумя или большим количеством плоских участков светочувствительных слоев матрицы или киноплёнки, разнесенных в пространстве и, следовательно, регистрирующих изображение с разных ракурсов. А в случае

стационарных объектов съемки записать стереоизображение можно и одной матрицей, если последовательно снимать каждый кадр стереопары с разных ракурсов.

Итак, термины «плоское изображение» и «2D-изображение» ошибочны.

Другие термины. Кратко рассмотрим термины «3D-зал», «3D-кинотеатр», «3D-очки», «3D-проектор», «3D-телевизор». В данных терминах, словами Д.С. Лотте, «явно различаются буквальное значение термина... и его содержание или действительное значение» [2, с. 12]. «Трехмерный кинотеатр» — бессмысленный термин, поскольку все кинотеатры трехмерны, именно таков окружающий нас мир (по крайней мере именно таким мы его воспринимаем). Поэтому такие термины следует отнести к «числу неправильно ориентирующих», поскольку они «способствуют неправильному представлению о понятии» [2, с. 13].

Но если терминологический элемент «3D» рассматривать не как смысловой, а как оторванный от буквального значения, тогда «3D-кинотеатр» понимается как кинотеатр, в котором демонстрируют стереофильмы; 3D-фильм — это стереофильм; 3D-очки — специальные очки для сепарации световых потоков, предназначенных отдельно для левого и правого глаза, в стереотехнологиях объемных изображений, т. е. кратко — стереоочки.

ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕРМИНОВ «СТЕРЕО» И «3D»

Термин «стерео» известен в русском языке с XIX века. За это время сложилось устойчивое понимание этого понятия, и произошла его смысловая трансформация в сторону фиксации конкретной технологии получения объемных изображений. Слова с терминологическим элементом «стерео» широко известны, но в настоящее время применяются в повседневной жизни реже, чем термин «3D».

Термин «3D» в русском языке присутствует только последние десять лет. Несмотря на относительную молодость, степень его внедрения велика, а также порожденных им других терминов много. Они привычны для большинства людей.

Существует мнение, что термин «3D» является современным. Оно основано на том, что в русский язык данное понятие пришло позднее термина «стерео» и одновременно с новыми цифровыми технологиями. Такое мнение некорректно, так как оба термина широко используются в современном русском языке. Оба термина являются интернациональными. Достоинством термина «3D» является его краткость, он легко запоминается. Но это не является существенным в сравнении с термином «стерео».

Таким образом, краткий прагматический анализ не позволяет выявить каких-либо существенных преимуществ одного из терминов над другим.

Выполненный терминологический анализ позволяет сделать следующие выводы.

1. Из двух терминов «стерео» и «3D» наилучшим, как правильно ориентирующим, обладающим максимально возможной степенью точности, является термин «стерео» по прямому признаку — технологии создания и воспроизведения объемных изображений.

2. Термин «стерео» в известных пределах исключает возможные сторонние ассоциации и не приводит к ложным заключениям.

3. Термин «3D» больше соответствует термину «объемный» (общее понятие), чем «стерео» (частное понятие).

4. В качестве нормативной специальной лексической единицы следует использовать в зависимости от контекста либо обобщающий термин «объемный», либо специализированный термин «стерео».

5. В научной, учебной, научно-популярной литературе следует избегать применения термина «3D», несмотря на его широкое использование в коммерческой сфере и в рекламе.

Список источников

1. *Гринев-Гриневиц С.В.* Терминоведение : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Академия, 2008. 304 с.
2. *Лотте Д.С.* Некоторые принципиальные вопросы отбора и построения научно-технических терминов. Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1941. 24 с.
3. Стерео // Большая советская энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1976. Т. 24. Кн. I. С. 495. Ст. 1471.
4. Словарь современного английского языка = Longman Dictionary of Contemporary English : в 2 т. Москва : Русский язык, 1992. Т. 1. 626 с. ; Т. 2. 1229 с.
5. *Мюллер В.К.* Англо-русский словарь : 53 000 слов. 23-е изд., стер. Москва : Русский язык, 1990. 848 с.
6. Англо-русский политехнический словарь = English-Russian Polytechnical dictionary / под ред. А.Е. Чернухина. 4-е изд., стер. и доп. Москва : Русский язык, 1979. 688 с.
7. *Раев О.Н.* Глубина пространства в кинофильме // Инновационные технологии в кинематографе и образовании : II Международная научно-практическая конференция, Москва, 21–25 сентября 2015 г. : материалы и доклады. Москва : ВГИК, 2015. С. 30–45.
8. *Рожкова Г.И., Алексеенко С.В.* Зрительный дискомфорт при восприятии стереоскопических изображений как следствие непривычного распределения нагрузки на разные механизмы // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других облас-

тях : III Международная научно-техническая конференция, Москва, 21—22 апреля 2011 г. : материалы и доклады. Москва : МКБК, 2012. С. 19—46.

9. Иванов Г.И. Стереоскоп и стереоскопические картины как учебное пособие для семьи и школы. Санкт-Петербург, 1906. 16 с.
10. Майоров Н.А. О восстановлении советских стереофильмов // Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях :

VII Международная научно-практическая конференция, Москва, 23—25 апреля 2015 г. : материалы и доклады. Москва : ВГИК, 2015. С. 35—50.

11. Рожков С.Н., Овсянникова Н.А. Стереоскопия в кино-, фото-, видеотехнике : терминологический словарь. Москва : Парадиз, 2003. 136 с.
12. Комар В.Г., Серов О.Б. Изобразительная голография и голографический кинематограф. Москва : Искусство, 1987. 286 с.

ANALYSIS OF TERMINOLOGY IN THE STEREOSCOPIC CINEMATOGRAPHY

OLEG N. RAEV

Gerasimov Institute of Cinematography, 3 Vilgelma Pika St., Moscow, 129226, Russia
E-mail: ncenter@list.ru

Abstract. *In the modern Russian language, there is a synonymy of the two terms in the area of stereoscopic cinema: “stereo” and “3D”. The evolutionary analysis of the terms shows that the synonymy appeared because the Russian film industry and cinematic science and engineering had been destructed in 1990s and 2000s, and imported technologies and equipment solely seized the modern domestic film industry. The pragmatic analysis of the terms reveals no significant advantages of either of the terms. The semantic analysis of the terms enables to recommend the film industry to use preferably the term “stereo” for it is correctly oriented and has the highest possible accuracy, while leaving the term “3D” only for commercial and advertising use.*

Key words: cinematography, 3D, stereo, term, terminology, terminoelement, lexical groups, semantic analysis, evolutionary analysis, cinematic vocabulary.

Citation: Raev O.N. Analysis of Terminology in the Stereoscopic Cinematography, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 689—695.

References

1. Grinev-Grinevich S.V. *Terminology: High School Student's Textbook*. Moscow, Akademiya Publ., 2008, 304 p.
2. Lotte D.S. *Some Basic Issues in Selection and Construction of Scientific and Technical Terms*. Moscow, Leningrad, Akademii Nauk SSSR Publ., 1941, 24 p. (in Russ.)
3. Stereo, *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Big Soviet Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1976, vol. 24, book I, p. 495, art. 1471.
4. *Modern English Dictionary*, in 2 vols., Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1992, vol. 1, 626 p., vol. 2, 1229 p.

5. Myuller V.K. *English-Russian Dictionary: 53 000 Words*, ed. 23, Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1990, 848 p.
6. Chernukhin A.E. (ed.) *English-Russian Polytechnic Dictionary*, ed. 4, Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1979, 688 p.
7. Raev O.N. Glubina prostranstva v kinofil'me [Depth of Space in Film], *Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii: II Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moskva, 21—25 sentyabrya 2015 g.: materialy i doklady* [Proc. 2nd Int. Conf. “Innovative Technologies in Cinematography and Education”, Moscow, 2015, September, 21—25], Moscow, VGIK Publ., 2015, pp. 30—45.
8. Rozhkova G.I., Alekseenko S.V. Visual Discomfort with Stereo Perception as a Result of Unusual Load Distribution on Various Mechanisms, *Zapis' i vosproizvedenie ob'emnykh izobrazhenii v kinematografe i drugikh oblastyakh : III Mezhdunarodnaya nauchno-tekhnicheskaya konferentsiya, Moskva, 21—22 aprelya 2011 g.: materialy i doklady* [Proc. 3rd Int. Conf. “Recording and Playback of Stereoscopic Images in Cinematography and Other Fields”, Moscow, 2011, April, 21—22], Moscow, MKBK Publ., 2012, pp. 19—46.
9. Ivanov G.I. *Stereoskop i stereoskopicheskie kartiny kak uchebnoe posobie dlya sem'i i shkoly* [Stereoscopy and Stereoscopic Images as a Textbook for Family and School]. St. Petersburg, 1906, 16 p.
10. Maiorov N.A. On Restoration of Soviet Stereofilms, *Zapis' i vosproizvedenie ob'emnykh izobrazhenii v kinematografe i drugikh oblastyakh: VII Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, Moskva, 23—25 aprelya 2015 g.: materialy i doklady* [Proc. 7th Int. Conf. “Recording and Playback of Stereoscopic Images in Cinematography and Other Fields”, Moscow, 2015, April, 23—25], Moscow, VGIK Publ., 2015, pp. 35—50.
11. Rozhkov S.N., Ovsyannikova N.A. *Stereoskopiya v kino-, foto-, videotekhnike: terminologicheskii slovar'* [Stereoscopy in Film, Photo and Video Engineering. Terminology Dictionary]. Moscow, Paradiz Publ., 2003, 136 p.
12. Komar V.G., Serov O.B. *Izobrazitel'naya golografiya i golograficheskii kinematograf* [Graphic Holography and Holographic Cinematography]. Moscow, Iskustvo Publ., 1987, 286 p.

УДК 7.035(44)"18"
 ББК 85.103(4Фра)52-8,4

К.И. МАСЛОВ

ОБ ОДНОМ ИСТОЧНИКЕ «ВИЗАНТИЙСКОГО ПРОЕКТА» КНЯЗЯ Г.Г. ГАГАРИНА: ДОМИНИК ПАПЕТИ

Константин Ильич Маслов,
 кандидат искусствоведения
 E-mail: zmaslo@mail.ru

Реферат. *Статья посвящена творчеству французского художника Доминика Папети, копии афонской живописи которого явились одним из источников «византийского проекта» князя Г.Г. Гагарина, будущего вице-президента Императорской Академии художеств, поставившего своей целью возрождение в России «национального» церковного искусства. Анализ работ Папети и его взглядов на искусство позволяет заключить, что в своих религиозных полотнах художник вдохновлялся искусством далекого прошлого, в частности Византии, в то время как в светских — ориентировался на живописцев позднего Ренессанса, на третью манеру Рафаэля, на Тициана, Микеланджело, Поля Веронезе, Беллини, Франча. Особое внимание уделено поездке художника на Афон, предпринятой им в 1847 г. под впечатлением афонской рукописи наставлений для иконописцев, опубликованной двумя годами раньше археологом А.-Н. Дидроном. По наблюдению автора статьи, выполненные Папети на Афоне копии фресок греческого мастера Пансениноса, относящиеся, как полагали афонские монахи, к XII в., несут на себе печать академического*

образования французского художника, совершенного владения им навыками передачи пластической формы. Эта особенность копий Папети позволила автору сделать вывод о том, что для Гагарина они стали наглядным доказательством плодотворности идеи соединения «греческой христианской мысли» с «греческой языческой формой», на основе которой впоследствии он попытался возродить «национальный стиль» церковной живописи.

Ключевые слова: Папети, Энгр, Григорий Гагарин, Афон, религиозная живопись, прерафаэлизм, фурьеризм.

Для цитирования: Маслов К.И. Об одном источнике «византийского проекта» князя Г.Г. Гагарина: Доминик Папети // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 696—702.

В опубликованной в 1856 г. будущим вице-президентом Императорской Академии художеств князем Г.Г. Гагариным брошюре, в которой содержались основные идеи его «византийского проекта» — «возвращения» русской церковной живописи «к искусству национальному», в числе образцов, которые могли бы, как он полагал, принести для этого «важнейшую пользу», были названы копии фресок греческого художника

Панселиноса, выполненные французским живописцем Домиником Папети (1815–1849) во время путешествия на Афон в 1847 г. [1, с. VI–VII] и в том же году экспонированные в Парижском салоне [2, р. 358] (рис. 1–2)¹. Гагарин, находившийся в это время в Париже², несомненно, видел эти копии; по его свидетельству, они произвели «сильное впечатление на истинных знатоков и ученых» [1, с. VI].

В творчестве Папети, копии византийской живописи которого были столь высоко оценены современниками, в полной мере отразились неоднородность и противоречивость художественной жизни Франции времени Июльской монархии³. Сын марсельского фабриканта мыла, не пожелавший продолжить дело своего отца, Папети сначала обучался живописи в Школе изящных искусств в Марселе, затем в Париже [3, р. 4–6]. Получив в 1836 г. первую Римскую премию за картину «Моисей, источающий воду из скалы», он отправляется пенсионером в Италию, где поступает в ученики к Ж.О.Д. Энгру, который в то время являлся директором Французской Академии в Риме [3, р. 6, 8]. Влияние Энгра, особым расположением которого пользовался молодой художник [3, р. 8], оказало большое влияние на творчество последнего — Рафаэль стал для него идеалом, и в то же время прерафаэлизм, по меткому замечанию П.-Ф. Фукара, «простерся» в его работах до Византии [5, р. 217]. О многообразии художественных ориентиров Папети можно составить представление из его письма к своему марсельскому учителю Оберу (1839). Папети сообщал в нем, что образцами для него служат «...прежде всего, наиболее древние, мозаичисты и произведения св. Луки, затем Перуджино и Пентуриккио, Фра Бартоломео и Рафаэль...». По его мнению, «Диспута» Рафаэля являлась вершиной религиозной живописи, поскольку в этом произведении мысль, как он полагал, соединена с прекрасной формой. Различие живописи религиозной и живописи светской художник пояснял на примере своих картин «Св. Иосиф и ребенок Христос», написанной для храма Сен-Виктор в Марселе (рис. 3), и «Спящая женщина». Работая над последней картиной, он ориентировался на живопись позднего Ренессанса, третью манеру Рафаэля, Тициана, Микеланджело, Поля Веронезе, Беллини, Франча. В этом случае «идолом», как он писал, был для него Фидий [3, р. 11].

Так называемый «иератизм», выражавшийся в подчеркнутой статичности и фронтальности положений фигур, усвоенный Папети, очевидно, в той же мере от византийских мозаик Италии, как и от учителя, автора картин «Наполеон на троне» (1806) и «Христос, передающий святому Петру ключи от рая» (1820) (рис. 4), в некоторых религиозных полотнах выражен вполне отчетливо⁴. Картину «Св. Иосиф и ребенок Иисус» можно отнести к наиболее «византийским» работам художника, но в той или иной мере «византийский» иератизм присущ и некоторым другим его религиозным произведениям, в частности, картине «Авва Зосима дает гиматий Марии Египетской»

¹ Все 12 акварельных копий афонской живописи Папети, выставившиеся в Салоне, с середины XIX в. находятся в собрании Лувра [3, р. 18].

² Гагарин уехал в Париж после кончины в 1845 г. своей первой жены, Анны Николаевны, урожденной Долгоруковой, и оставался в Европе около двух лет [4, с. 26].

³ По словам П.-Ф. Фукара, Папети был современником амбициозной и противоречивой эпохи [5, р. 210]. О творческом пути художника см., в частности, публикации Ф. Тамизье и Ф. Сервиана [3, 6].

⁴ Термин «иератический» использовался в XIX в. для характеристики средневекового религиозного искусства. Полагают, что он был введен в научный оборот французским археологом Е. Картье (см. подробнее: [7, с. 323, 325]). Вероятно, употребление термина в таком значении восходит к Клименту Александрийскому, который назвал «иератическим» египетское письмо, бывшее «в ходу у жрецов, пишущих о вещах священных» (цит. по: [8, с. 160]).



Рис. 1. Доминик Папети. Копия афонской фрески. 1847. Акварель. Лувр [5, fig. 97].



Рис. 2. Доминик Папети. Копия афонской фрески. 1847. Акварель. Лувр [25].



Рис. 3. Доминик Папети. Св. Иосиф с младенцем Христом. Ок. 1841. Храм св. Виктора в Марселе [5, fig. 95]



Рис. 4. Ж.О.Д. Энгр. Христос передает ключи от Рая св. Петру. 1820. Холст, масло. Лувр [26, fig. 35]

(1837–1842) (рис. 5), образом Богородицы «Утешительницы скорбящих» (*Consolatrix afflictorum*) (1846) [9, р. 207–208, по. 366] и Христа «в красных одеждах» (*Sacré-Coeur*) [3, р. 10; 10].

Широкою известность Папети получил, однако, не столько благодаря своим религиозным работам, сколько картине «Мечты о благоденствии» (1839–1843) [11, fig. 29], созданной им под влиянием идей Ш. Фурье⁵. Написанная, по отзыву одного из биографов художника, «в стиле и с чувством Рафаэля», эта картина произвела на его учителя Ж.О.Д. Энгра столь сильное впечатление, что он объявил, что не колеблясь поставил бы на нее свою подпись; работа была удостоена большой золотой медали Салона 1843 года [3, р. 14].

Интерес к истории и древностям увлекал Папети в путешествия по Италии и Европе [6, р. 45]⁶, а

стремление познакомиться с «наиболее чистым преданием» византийской живописи привело на Афон [14, р. 772]. Он был первым французским живописцем, отважившимся на такое путешествие. Его подтолкнула на это изданная в 1845 г. археологом А.-Н. Дидроном привезенная с Афона рукопись греческой Ерминии, наставлений для иконописцев [15]⁷. По возвращении Папети опубликовал описание своей афонской поездки [14]⁸.

На впечатлениях художника от афонской «республики»⁹ лежит печать воспринятого им от Ш. Фурье предубеждения против монахов и монастырей. В архитектуре обителей Святой горы, в отличие от фаланстера, он не нашел ни «гармоничного плана», ни каких-либо «следов ансамбля», ни «симметрии» в расположении келий монахов¹⁰. Равнодушным оставила его и архитектура

⁵ В фурьеризм Папети обратил видный последователь Ш. Фурье Ф. Сабатье [11, р. 337]. Фурьеристы разделяли взгляд на искусство К.А. Сен-Симона, согласно которому художник должен играть в обществе роль посредника, примиряющего различные элементы и искоряющего в нем несправедливость [12, р. 1–2].

⁶ В 1857 г. Г.Г. Гагарин, находясь в Париже, предлагал Президенту Академии художеств великой княгине Марии Николаевне приобрести для класса византийского иконописания Академии архив Папети, в котором, по его словам, находились «материалы по мозаике, живописи, фрескам, миниатюрам», со-

бранные художником «как в Италии, так и на юге Франции» (цит. по: [13, с. 189]).

⁷ А.-Н. Дидрон и П. Дюран, выполнивший перевод рукописи Ерминии, путешествовали по Греции и Турции (с посещением Афона) с июля 1839 года по февраль 1840 года [16, р. XIX].

⁸ Русский перевод статьи Папети был опубликован вскоре в Москве [17].

⁹ Папети определил форму правления на Святой горе как «республику» [14, р. 784].

¹⁰ См. регулярный план и эскиз фаланстера Ш. Фурье [18,

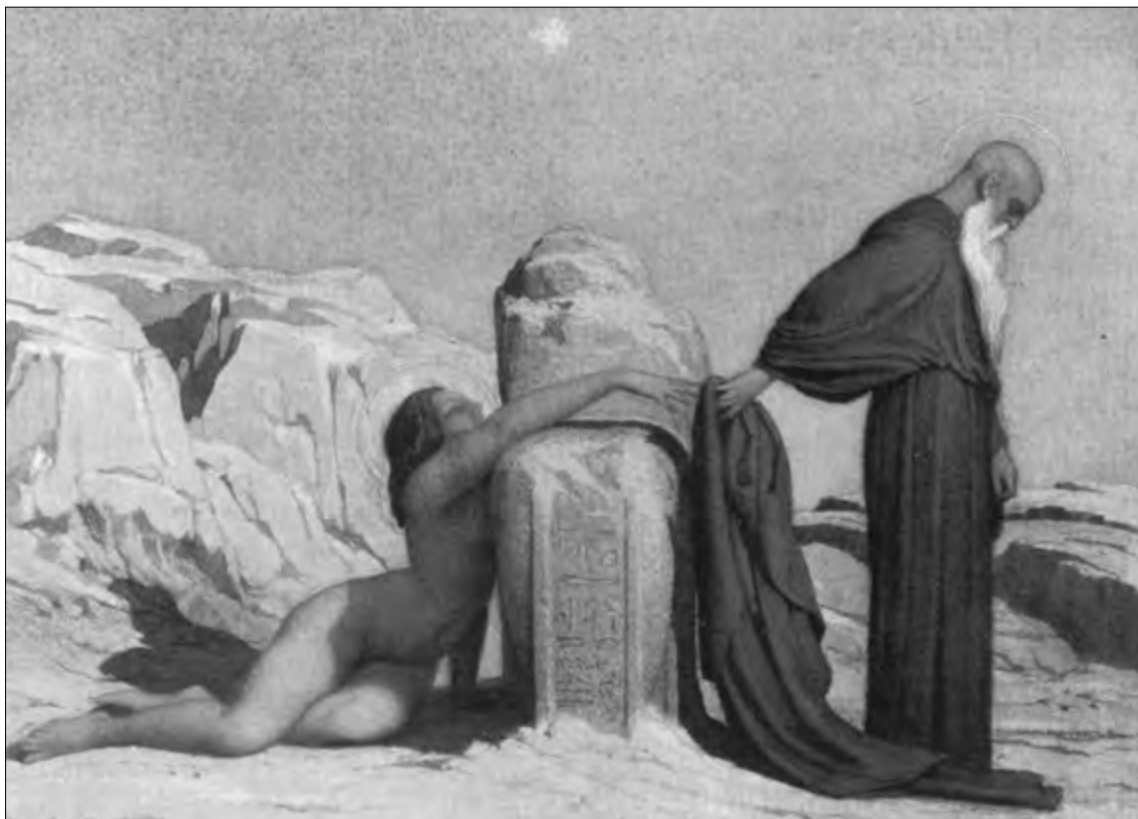


Рис. 5. Доминик Папети. Старец Зосима дает гиматий Марии Египетской. 1837—1842. Акварель. Монпелье. Музей Фабра [26, fig. 31]

афонских храмов. Не преминул художник обратить внимание читателей и на то, что коридоры, по которым его вели в приемную палату Агия-Лавры, первого монастыря, который он посетил на Афоне, были «темными, удушливыми и неопрятными» [14, р. 774].

В описании Папети жизни монахов на Афоне отчетливо видно влияние Ш. Фурье, который считал их ничего не производящими, но лишь потребляющими «похитителями социального тела» [19, р. 280]. В монастырях, по утверждению художника, полностью отсутствовала умственная деятельность, библиотеки были заброшены, просвещение коснело, не было образованных врачей [14, р. 774–775]¹¹. С «материальной» стороной жизни монахов дело обстояло, по его словам, не лучше: довольствуясь малым, они не занимались земледелием и были склонны к праздности [14, р. 775]. Между монастырями Святой горы отсутствовало нормальное сообщение из-за плохих дорог. Оценивая монашескую жизнь на Афоне в це-

лом, художник определил ее как «оцепеневшую» в условиях жестких монастырских правил, в отличие, очевидно, от жизни его идеала, фаланги, с ее личной и семейной свободой, основанной, по учению Фурье, на универсальных законах, действующих благодаря добрым нравам, обычаям, правилам вежливости и хорошим манерам [19, р. 327].

Общий упадок афонской жизни проявился, как полагал Папети, и в упадке живописи: обучение художников отличалось, по его мнению, примитивностью [14, р. 782], а в искусстве их, «совершенно чуждых идее прекрасного» [14, р. 789], он нашел лишь «бесформенные попытки» [14, р. 775].

Древнюю афонскую живопись, в частности ту, что он увидел в храме Агия-Лавры, авторство которой монахи приписывали Мануилу Панселиносу, о котором, как о «Джотто византийской школы», он знал еще до своей поездки из книги Дидрона [15, р. 7–8], художник, напротив, оценил весьма высоко [14, р. 778]. Сравнив фрески Панселиноса с мозаиками Италии, Папети отнес их «по полноте контуров»¹² к первым векам христианства, «ког-

с. 257, вклейка между с. 256 и с. 257], полагавшего, что «люди периода цивилизации», к которому он относил современное ему общество, «обычно обладают инстинктом неправильного» [18, с. 255].

¹¹ В последнем он смог убедиться лично, заболев на Афоне [14, р. 18].

¹² В тексте оригинала: «par l'ampleur des contours» (фр.) [14, р. 779]. Приведен перевод статьи, опубликованной в Московском городском листке [17, с. 584]. Возможен другой вариант перевода: «по трактовке объемных форм».

да греческое искусство не совсем еще угасло» [17, с. 584]¹³.

«Византийскую школу» Папети считал школой переходной «от древнего искусства, которое искало прекрасное в самой форме, к искусству христианскому, которое пользуется формой для выражения мысли» [17, с. 578]. Стремясь выразить новые чувства и основываясь на античном наследии, византийское искусство, полагал он, достигло к III в. своего апогея и оставалось в цветущем состоянии до VII в. благодаря покровительству императоров в Константинополе. «Склоняясь к упадку в последующие веки» и пережив времена «глубокого мрака и невежества» Европы, оно сохранило предания, которые потом перешли на Запад и «развились великолепнейшим образом» в искусстве Ренессанса. Само же византийское искусство, которому «недоставало начала-свободы», пришло в упадок, превратившись в простые «графические формулы» [17, с. 594]. Будучи свидетелем того, как «новейшие» живописцы безжалостно истребляют драгоценные фрески своих монастырей и заменяют их своими безобразными произведениями, Папети сделал вывод о том, что в скором времени «варварство, рожденное из слепого культа традиции, не оставит на Афоне ничего достойного восхищения художника или интереса исследователя» [14, р. 789].

Археолог Дидрон, хорошо знакомый и с особенностями монастырской жизни на Святой горе, и с афонскими древностями, обнаружил в статье Папети множество грубых ошибок. В разгромной рецензии на нее в журнале «Annales Archeologiques», который он издавал, в самом своем названии — «Гора Афон и фаланстер», заключавшей прямое указание на фурьеристский контекст впечатлений Папети от «Афонской республики», он позволил себе иронически заметить, что ошибки автора «заставляют заподозрить фаланстер в низкой зависти к Афону, фаланстеру христианскому» [20, р. 47]¹⁴.

В отличие от статьи Папети, выставленные в Салоне 1847 г. его картина «Монахи расписывают часовню в монастыре Ивирон на горе Афон» и копии росписей Панселиноса удостоились в том же журнале высокой похвалы. Автор рецензии рекомендовал Папети посвятить себя религиозному искусству, оставив Евхарис и Телемахов, которые

удаются ему, как он утверждал, гораздо меньше [22, р. 288]¹⁵.

Восторженно отозвался о росписях Панселиноса в копиях Папети Т. Готье. Он отметил их изящный рисунок, а в фигурах изображенных им святых — благородство осанки и изысканность поз, как если бы, по его словам, византийский художник скопировал какие-то неизвестные античные статуи с их прекрасными линиями и чистыми контурами [24, р. 57–58]. Он назвал Панселиноса, как и Дидрон, Джотто византийской живописи и увидел сходство его работ с произведениями прославленных итальянских художников Ренессанса Ф.Б. Анжелико, Ф. Бартоломео и Рафаэля [24, р. 57, 60].

Не все современники, однако, простодушно верили, что живопись Панселиноса была именно такой, какой ее запечатлел в своих копиях Папети. Критик Г. Планш писал, что головы фигур были скопированы художником с меньшей точностью, чем остальное, и были «интерпретированы» в академической манере, что выразилось в некотором несоответствии их позам и костюмам персонажей [2, р. 358]. Достаточно, однако, даже беглого взгляда, чтобы понять, что выполняя копии, Папети не смог освободиться от академических художественных приемов, на которых был воспитан, и что он переработал византийские произведения по правилам современной ему живописи [2, р. 358] (рис. 1–2).

Несомненно, именно античная основа, которой восхищался в копиях Папети Т. Готье, как и академизм, который удалось разглядеть в них Г. Планшу, привлекли к этим копиям внимание Г.Г. Гагарина, увидевшего в них свидетельства плодотворности идеи соединения «греческой христианской мысли» с «греческой языческой формой», на основе которой, впоследствии, на посту вице-президента Академии художеств, он попытался возродить «национальный стиль» церковной живописи [1, с. II, VII]¹⁶.

Список источников

1. Краткая хронологическая таблица в пособии истории византийского искусства / составитель Г.Г. Гагарин. Тифлис, 1856. 88 с.
2. *Planche G. Le Salon de 1847. La Peinture // Revue des deux mondes. Paris, 1847. Vol. 18. P. 354–366.*
3. *Tamisier F. Dominique Papety, sa vie et ses oeuvres, étude biographique et littéraire Marseille, 1857. 22 p.*
4. *Кадочникова В. Григорий Гагарин — «художник жи-*

¹³ Дидрон полагал, что фрески Панселиноса являются наиболее древними на Афоне, хотя и сомневался в том, что они могли быть отнесены, как считали афонские монахи, к XII веку [15, р. 7].

¹⁴ В рецензии на статью Папети, опубликованную в Журнале Министерства народного просвещения, было отмечено, что «наблюдения г. Папети беглы и поверхностны, сведения не точны или неверны, суждения и исторические соображения поспешны и нередко весьма ошибочны» [21].

¹⁵ Критик намекал здесь на картину Папети «Рассказ Телемаха», также выставленную в Салоне 1847 года [2, р. 358]. Рекомендация автора рецензии не была случайной — главной задачей журнала было способствовать возрождению религиозного искусства во Франции [23, р. VII].

¹⁶ О деятельности Г.Г. Гагарина на посту вице-президента Академии художеств см., в частности, в книге А.В. Корниловой [13].

- вой и интересный» // Григорий Гагарин. Из собрания Русского музея. Санкт-Петербург, 2010. С. 5–31.
5. *Foucart Br.* Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860). Paris, 1987. 443 p.
 6. *Servian F.* Papety d' après sa Correspondence, ses oeuvres et les moeurs de son temps. Marseille, 1912. 131 p.
 7. Маслов К.И. Об «офранцузенном византийстве» князя Г.Г. Гагарина // Искусство христианского мира. Москва, 2003. Вып. 7. С. 323–326.
 8. Маслов К.И. К истории возрождения «византийского стиля» в русской церковной живописи. И.М. Снегирев // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва, 2014. Вып. 3(15). С. 154–164.
 9. *Auquier Ph.* Catalogue des Peinture, Sculpture, Pastels et Dessins. Ville de Marseille. Musee de Beaux-Arts. Marseille, 1908. 615 p.
 10. Sacré-Coeur 2015 – Sacré-Coeur (Papety) [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacré-Coeur-coeur_\(Papety\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacré-Coeur-coeur_(Papety).jpg) (дата обращения: 30.04.2015).
 11. *Finley Nanci A.* Fourierist art criticism and the «Rêve de bonheur» [Dream of Happiness] of Domenique Papety // Art History. 1979. Vol. 2, № 3. P. 327–338.
 12. *Chaudonneret M.-Cl.* Regain d'intérêt pour les socialistes "utopistes" du XIXe siècle [Электронный ресурс]. URL: <http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00321176/document> (дата обращения: 30.04.2015).
 13. Корнилова А.В. Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. 2001. 256 с.
 14. *Papety D.* Les peintures byzantine et les couvens de l'Athos // Revue des deux mondes. Paris, 1847. Vol. 18. P. 769–789.
 15. *Didron A.-N.* Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine. Paris, 1845. 483 p.
 16. *Didron A.-N.* Iconographie chretienne. Histoir de Dieux. Paris, 1843. 624 p.
 17. *Панети Доминик.* Византийское иконописание и монастыри Афонской горы // Московский городской листок. Москва, 1847. № 143. С. 573–574; № 144. С. 577–578; № 146. С. 584–586; № 148. С. 593–594.
 18. *Фурье Ш.* Избранные сочинения. Москва, 1954. Т. 3. 600 с.
 19. *Silberling Ed.* Dictionnaire de sociologie phalansterienne. Guide des oeuvres completes de Charles Fourier. Geneve, Paris, 1984. 461 p.
 20. *Didron A.-N.* Le Mont-Athos et le falanster // Annales archeologiques. Paris, 1847. Vol. VII. P. 41–48.
 21. Византийское иконописание и монастыри Афонской горы // Журнал Министерства народного просвещения. Санкт-Петербург, 1847. Часть 56. Отдел VI. С. 265–269.
 22. *Julleville Petit de.* Salon 1847 // Annales archeologiques. Paris, 1847. Vol. 6. P. 279–293.
 23. *Didron A.-N.* Introduction // Annales archeologiques. Paris, 1844. Vol. 1. P. I–VII.
 24. *Gautier Th.* Salon 1847. Paris, 1847. 223 p.
 25. Le Mont Athos // Le Magazin pittoresque. Paris, 1847. № 23. P. 178.
 26. *Driskel M.P.* Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth Century – France. Pennsylvania, 1992. 282 p.

ON A SOURCE OF THE "BYZANTINE PROJECT" BY PRINCE GRIGORY GAGARIN: DOMINIQUE PAPETY

KONSTANTIN I. MASLOV

E-mail: zmaslo@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to the work of the French artist Dominique Papety, whose copies of Mount Athos paintings served as one of the sources of the "Byzantine project" of Prince G.G. Gagarin, who later became vice-president of the Imperial Academy of Art and who strived to revive the "national" ecclesiastical art in Russia. The analysis of Papety's works and of his views on art shows that in his religious works the artist was inspired by the art of the remote past – in particular, that of Byzantium, while in his secular paintings he followed the painters of late Renaissance – Raphael's third manner, Titian, Michelangelo, Paolo Veronese,*

Bellini, Francia. Special attention is paid to the artist's travel to Mount Athos, undertaken by him in 1847 under the impression of the Athos manuscript with instructions for icon-painters that had been published two years earlier by A.N. Didron, an archaeologist. The copies of the frescoes by Panselinos, a Greek painter of the 12th century (according to Mt Athos monks), that were made by Papety at Mount Athos, show the impact of academic education on the French artist, who perfectly mastered the "plasticity" of form in painting. This feature of Papety's copies allows the author of this article to conclude that, for Gagarin, they must have become a visible demonstration of the fruitfulness of combining the "Greek Christian thought" with the "Greek pagan form". The idea of this combination was subsequently used by Gagarin to revive the "national style" in church paintings.

Key words: Dominique Papety, Jean Auguste Dominique Ingres, Grigory G. Gagarin, Mount Athos, religious painting, Pre-Raphaelitism, Fourierism.

Citation: Maslov K.I. On a Source of the “Byzantine Project” by Prince Grigory Gagarin: Dominique Papety, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 696–702.

References

1. Gagarin G.G. (ed.) *Kratkaya khronologicheskaya tablitsa v posobii istorii vizantiiskogo iskusstva* [Brief Chronological Table in the Textbook of the History of Byzantine Art]. Tiflis, 1856, 88 p.
2. Planche G. Le Salon de 1847. La Peinture, *Revue des deux mondes*, Paris, 1847, vol. 18, pp. 354–366.
3. Tamisier F. *Dominique Papety, sa vie et ses oeuvres, étude biographique et littéraire*. Marseille, 1857, 22 p.
4. Kadochnikova V. Grigorii Gagarin — “khudozhnik zhivoi i interesnyi” [Grigory Gagarin — an Artist Vivid and Interesting], *Grigorii Gagarin. Iz sobraniya Russkogo muzeya* [Grigory Gagarin. From the Collection of the Russian Museum], St. Petersburg, 2010, pp. 5–31.
5. Foucart Br. *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*. Paris, 1987, 443 p.
6. Servian F. *Papety d’après sa correspondance, ses oeuvres et les moeurs de son temps*. Marseille, 1912, 131 p.
7. Maslov K.I. Ob “ofrantsuzhennom vizantiistve” knyazy G.G. Gagarina [On the “Frenchified Byzantinism of Prince G.G. Gagarin], *Iskusstvo khristianskogo mira* [Art of the Christian World], Moscow, 2003, issue 7, pp. 323–326.
8. Maslov K.I. K istorii vozrozhdeniya “vizantiiskogo stilya” v russkoi tserkovnoi zhivopisi. I.M. Snegirev [To the History of Revival of the “Byzantine Style” in the Russian Church Painting. I.M. Snegiryov], *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the St. Tikhon Orthodox Humanitarian University. Series 5. The Issues of History and Theory of the Christian Art], Moscow, 2014, issue 3(15), pp. 154–164.
9. Auquier Ph. *Catalogue des Peinture, Sculpture, Pastels et Dessins. Ville de Marseille. Musee de Beaux-Arts*. Marseille, 1908, 615 p.
10. *Sacré-Coeur 2015 – Sacré-Coeur (Papety)*. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacr%C3%A9-coeur_\(Papety\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sacr%C3%A9-coeur_(Papety).jpg) (accessed 30.04.2015).
11. Finley Nanci A. Fourierist art criticism and the “Rêve de Bonheur” [Dream of Happiness] of Domenique Papety, *Art History*, 1979, vol. 2, no. 3, pp. 327–338.
12. Chaudonneret M.-Cl. *Regain d’intérêt pour les socialistes “utopistes” du XIXe siècle*. Available at: <http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00321176/document> (accessed 30.04.2015).
13. Kornilova A.V. *Grigorii Gagarin. Ot romantizma k russko-vizantiiskomu stilyu* [Grigory Gagarin. From Romanticism to the Russian-Byzantine Style], 2001, 256 p.
14. Papety D. Les peintures byzantine et les couvens de l’Athos, *Revue des deux mondes*, Paris, 1847, vol. 18, pp. 769–789.
15. Didron A.-N. *Manuel d’iconographie chretienne grecque et latine*. Paris, 1845, 483 p.
16. Didron A.-N. *Iconographie chretienne. Histoir de Dieux*. Paris, 1843, 624 p.
17. Papety Dominique. Vizantiiskoe ikonopisanie i monastyri Afonskoi gory [Byzantine Iconography and the Monasteries of Mount Athos], *Moskovskii gorodskoi listok* [Moscow City Leaflet], Moscow, 1847, no. 143, pp. 573–574; no. 144, pp. 577–578; no. 146, pp. 584–586; no. 148, pp. 593–594.
18. Fourier Ch. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Moscow, 1954, vol. 3, 600 p.
19. Silberling Ed. *Dictionnaire de sociologie phalansterienne. Guide des oeuvres completes de Charles Fourier*. Geneva, Paris, 1984, 461 p.
20. Didron A.-N. Le Mont-Athos et le falanster, *Annales archeologiques*, Paris, 1847, vol. VII, pp. 41–48.
21. Vizantiiskoe ikonopisanie i monastyri Afonskoi gory [Byzantine Iconography and the Monasteries of Mount Athos], *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya* [Journal of the Ministry of National Education], St. Petersburg, 1847, part 56, section VI, pp. 265–269.
22. Julleville Petit de. Salon 1847, *Annales archeologiques*, Paris, 1847, vol. 6, pp. 279–293.
23. Didron A.-N. Introduction, *Annales archeologiques*, Paris, 1844, vol. 1, pp. I–VII.
24. Gautier Th. *Salon 1847*. Paris, 1847, 223 p.
25. Le Mont Athos, *Le Magazin pittoresque*. Paris, 1847, no. 23, pp. 178.
26. Driskel M.P. *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth Century – France*. Pennsylvania, 1992, 282 p.

КОЕ
СКОЕ
ТЕНІЕ
ДЛЯ
ЦА И РАЗУМА
ЧАСТЬ I

ЖУРНАЛ
ЖУРНАЛ



ИСПОЛИН РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

К 250-летию со дня рождения
Николая Михайловича Карамзина
Каталог выставки

БОГОМЪ,
РАЗМЫШЛЕНІЯ
въ
ВЕЧЕРНІЯ ЧАСЫ,
ИЗДАНИЕ ПЕРІОДИЧЕСКОЕ
ЧАСТЬ I

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ к 250-летию Н.М. КАРАМЗИНА

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

СТИХОТВОРЕНІЙ

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

- *Византизм на Бродвее и в метро* -
- *Иконы, написанные светом на песке* -
- *Почему в фильмах Тарковского всегда идёт дождь* -
- *Светящиеся облака, иерархия запахов
и другие мультимедийные инсталляции
в эпоху Юстиниана* -

И.А. РЯБЕЦ

ПАМЯТНИК ВРЕМЕНИ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ДОМА НАУКИ И ИСКУССТВА В ЦАРИЦЫНЕ

Ирина Анатольевна Рябец,

Волгоградская Государственная академия последипломного образования,
Институт молодежной политики и социальной работы,
директор
Нововдвинская ул., д. 19 а, Волгоград, 400012, Россия

кандидат исторических наук
E-mail: irina-r4@yandex.ru

Реферат. Мощные социально-культурные изменения в пореформенной России конца XIX — начала XX в. рассмотрены на примере провинциального Царицына, получившего наименование «Русский Чикаго» и ставшего своеобразным маркером процесса российской модернизации. Диспропорция в его развитии выразилась в относительно медленном становлении общественных институтов, оформление которых произошло лишь в 10-е гг. XX века. Изучение генезиса первого и единственного музыкального общества Царицына проведено в контексте диалектики его взаимоотношений с другими просветительскими организациями и влияния на формирование культурного ландшафта региона. Узкий кружок любителей был преобразован в организацию, объединившую представителей интеллектуальной и культурной элиты региона, деятельность которой вылилась в «инновационные» для Царицына формы музыкально-просветительской деятельности и конкретные материальные результаты.

Итогом сложной системы взаимоотношений местного отделения Императорского русского музыкального общества и Общества содействия внешкольному образованию стало строительство Дома наук и искусств в Царицыне. В научный оборот введены сведения о церемонии открытия Дома, явившейся своеобразным «смотром» потенциала просветительских и творческих сил региона. Очерчены не изученные ранее особенности «освоения» Дома различными учреждениями, драматические события, предварив-

шие перепрофилирование Дома в объект муниципального подчинения с функциями госпиталя.

Диспропорция в развитии социокультурной сферы, отсутствие необходимого человеческого потенциала для формирования активностей нескольких общественных организаций, отстраненность властей привели к тому, что общественное движение в Царицыне поддерживала небольшая группа альтруистов, выступавших идеологической и финансовой опорой различных проектов. В этих условиях наиболее ценно, что в городе сложной исторической судьбы сохранился Дом науки и искусства как памятник этой подвижнической деятельности.

Ключевые слова: благотворительные научно-просветительные общества, бескорыстная поддержка очагов отечественной культуры, материализованное выражение памяти, А.А. Репников.

Для цитирования: Рябец И.А. Памятник времени: к истории создания Дома науки и искусства в Царицыне // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 703—711.

Сразу несколько благотворительных объединений города Царицына Саратовской губернии в конце XIX — начале XX в. оказали заметное влияние на формирование его социально-культурного облика — это Общество врачей и охраны народного здоровья, Царицынское общество трезвости, Царицынское отделение Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и Царицынское общество содействия внешкольному образованию. Все вышеперечисленные общественные организации стали объектами внимания исследователей, хотя при изучении двух последних основной акцент обычно переносится лишь на практические результаты их деятельности. Функционирование царицынского отделения ИРМО рассматривается с точки зрения влияния

этого общества на процесс становления музыкальных «классов» и их роли в развитии системы музыкального образования Царицына—Сталинграда—Волгограда [1–3]. При изучении общества содействия внешкольному образованию существенное внимание сконцентрировано на особенностях создания Музея местного края [см. напр.: 4, 5].

При этом деятельности вышеупомянутых благотворительных обществ Царицына были свойственны нелинейные процессы, которые нельзя ограничивать лишь организацией филиалов учреждений культуры. Введение в научный оборот неизвестных ранее документов и изданий, хранящихся, в частности, в фондах центральных российских библиотек, сопоставление различных групп источников позволило выявить ряд фактов, которые способствуют изучению указанных обществ в различных ракурсах.

Первый из них касается приращения суммы локально-исторического знания, а именно возможности более четко обрисовать контуры единственного музыкального объединения Царицына, изучить его персональный и социальный состав, поступление и распределение финансовых потоков, основные направления музыкально-просветительской деятельности.

В категориальном поле изучения региональной культуры значительный интерес представляет миссия царицынских благотворительных научно-просветительских обществ в формировании городского культурного ландшафта, механизмы их проникновения в различные сферы современного им социума, а также анализ сложной системы взаимоотношений этих ведущих общественных организаций города между собой и с представителями местной власти.

В плане сохранения материального наследия несомненным научно-практическим потенциалом обладает изучение процесса возведения «для нужд» вышеупомянутых обществ Дома науки и искусства, ставшего интеллектуально-культурным центром и своеобразной архитектурной доминантой, вокруг которой сформировалось градостроительное ядро центральной части современного Волгограда.

ЦАРИЦЫНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Известно, что создание столичного отделения Русского музыкального общества (РМО) произошло в 1859 г., а открытие его Отделения и музыкальных классов при нем в губернском Саратове — в 1873 году. Первоначально во главе Саратовского отделения встал губернатор М.Н. Галкин-Враской, в связи с чем членство в Обществе стало восприниматься как показатель принадлежности к интеллектуальной и культурной

элите губернии. Еще одним подтверждением этого служит тот факт, что в 1902 г. правление Саратовского отделения ИРМО возглавила О.Б. Столыпина — супруга саратовского губернатора П.А. Столыпина [6, с. 151].

Музыкально-просветительская деятельность в Царицыне в этот период значительно отставала от уровня губернского центра и состояла в основном в переходе от разовых уроков к организации музыкального образования на базе частных музыкальных школ. Так, в 1897 г. первый же выпуск новой городской газеты «Царицынский вестник» приглашал всех желающих на уроки «фортепиано, скрипки и пения, теории и практики», которые проводились в квартире учителя музыки Я.И. Вальтера. Несколько позже частные уроки переросли в музыкальную школу Вальтера. К началу XX в. в городе функционировали школы П.А. Фролова (1900), В.В. Пушешниковой (1905), И.П. Розина (1906). Насыщенная программа деятельности последнего из перечисленных учебных заведений позволяла его руководству амбициозно заявлять о том, что со временем школу планируется перевести в ранг училища ИРМО. Но жизнь внесла свои коррективы в планы музыкального бомонда Царицына.

На фоне общероссийских процессов оформление организаций творческой направленности в Царицыне происходил довольно медленно. Только в 1902 г. «Справочник-календарь» зафиксировал существование в городе литературно-драматического и музыкального кружка под руководством И.Г. Жукова, секретарем которого был В.И. Миллер [7, с. 23]. «Справочник» за 1904 г. свидетельствовал о том, что в состав литературно-драматического кружка входили П.Е. Зотов, А.А. Клюев, Я.И. Вальтер, И.В. Арзамасов [6, с. 248]. В последующие годы тенденция к изменению и пополнению персонального состава этого музыкального кружка сохранилась.

Переходное состояние нового общественного объединения на протяжении 1910 г. косвенно подтверждают и сведения Государственного архива Волгоградской области. Так, составленный Помощником начальника Саратовского губернского жандармского управления «Список всех существующих в г. Царицыне профессиональных обществ (союзов), кооперативов и т. п. обществ», датированный 9 апреля 1910 г., не упоминает ни о существовании музыкального кружка, ни Музыкального общества [8, л. 12].

Между тем 28 марта 1910 г. было принято решение о преобразовании кружка в местное отделение ИРМО [1, с. 4]. Своеобразным «катализатором» этого процесса некоторые исследователи считают визит в город Ф.И. Шаляпина в 1909 году.

Благодаря сохранившимся «Отчетам Царицынского отделения ИРМО и учрежденным при нем музыкальных классов» за 1911/12 и 1912/13 учебные годы в настоящее время в распоряжении исследователей находятся наиболее полные пофамильные



Обложка издания «Вальсы»
Г.А. Трофимова



Обложка издания «Походный марш на 1915—16-й год»
И.М. Перегудова

списки, свидетельствующие о том, что численность Общества стремительно росла, и к 1911 г. оно насчитывало уже более 100 действительных членов и пятерых членов-посетителей. В местное отделение входили такие знаковые фигуры, как городской голова барон А.И. Остен-Сакен и его супруга, известные в городе врачи, педагоги, священники, но основную массу действительных членов составляли известные в городе представители купеческих фамилий: Бондарчук, Воронины, Губановы, Миллер, Лапшины, Репниковы, Серебряковы, Шлыковы.

Внимательное отношение к Музыкальному обществу Царицына выразилось в том, что его почетными членами стали выпускник Лейпцигской и Петербургской консерваторий, директор Саратовской консерватории С.К. Экснер и профинансировавший создание музыкальных классов в Царицыне А.В. Лапшин. Его денежное вливание в создание классов было самым значимым, но далеко не единственным. Свои счета в Царицынском отделении имели Г.И. Воронин, А.А. Репников и С.Я. Губанов, в документах отразились различные суммы денежных взносов, поступивших от Н.В. Рудухиной, А.М. Букатина, Е.Ф. Зинина, В.А. Репникова, В.А. Мыльцына. Определенный капитал складывался из годовых членских взносов в размере 15 руб., которые платил каждый из действительных членов [9, с. 44–54; 10, с. 24–30].

Наряду с другими, на правах «комиссионера» в состав Царицынского отделения ИРМО вошел Роберт Фердинандович Гольник. В сферу его профессиональных интересов входила торговля музыкальными инструментами и атрибутикой, а также издание самых различных наименований печатной

продукции (например, видовых открыток и нот). Сохранившиеся в фондах Российской государственной библиотеки ноты издательства Р.Ф. Гольника позволяют представить диапазон музыкальных предпочтений и исполнительских возможностей царицынцев. Здесь «томные» салонные романсы с притязательными названиями «Я хочу. Ноты», «Любовное признание», «Воспоминание», вальсы «Волжские волны (Воспоминания о Волге)», «Привет Астраханской мужской гимназии», «Походный марш на 1915–16-й год».

Некоторые из перечисленных произведений были созданы под псевдонимом (А.В. Адлер), и в настоящий момент практически не подлежат атрибуции; имена авторов других сохранились. Так, вальс «Привет Астраханской мужской гимназии» создал танцмейстер Г.А. Трофимов, посвятивший свое музыкальное произведение директору гимназии А.Н. Воробьеву. Музыка «Походного марша» была написана И.М. Перегудовым с посвящением «всем русским солдатам второй отечественной войны» (сохранена орфография подлинника). Стремительный порыв мелодии марша поддерживал и пафос стихов, созданных неизвестным сегодня автором:

Друзья, в поход скорей
Сразимся мы с врагами!
В штыки ударим мы дружной
И все падет пред нами!
Друзья, пришла пора
Воскликнуть нам: Ура!
За веру, за царя:
Ура! Ура! Ура!



Музыкальный магазин Р.Ф. Гольника в Царицыне

Автор музыки процитированного выше произведения — Иван Михайлович Перегудов заслуживает того, чтобы воссоздать его портрет более детально. В открытых при Царицынском отделении ИРМО в 1911 г. музыкальных классах этот юноша обучался по классу скрипки, а замечательные вокальные данные дали ему возможность войти в состав хора учащихся. Свою любовь к хоровому искусству он пронес через всю жизнь, став выдающимся представителем советской школы хорового дирижирования. После окончания классов И.М. Перегудов преподавал музыку в царицынском ремесленном училище, где создал народный хор. Впоследствии с его именем будет связано создание Пролетарского красного хора при Реввоенсовете Десятой Армии в годы Гражданской войны и руководство духовым оркестром Московского Кремля во время Великой Отечественной [11].

В связи с тем, что классы Царицынского отделения ИРМО обеспечивали высокий уровень образования, они пользовались большой популярностью в Царицыне, и число обучающихся в них постоянно росло: в первом полугодии 1911 г. — 81, в 1911/12 уч. году — 116, в 1912/13 уч. году — 135 человек. При этом плата за обучение была стабильно высокой (слушатели платили 80–100 руб., вольнослушатели от 100 до 120 руб. в год). Из этих средств складывалась сумма примерно в 8,5 тыс. руб., а ежегодные расходы на содержание классов и отделения ИРМО в Царицыне составляли в четыре раза больше: до 28,2–33,9 тыс. руб. Поэтому «средства за право учения», деньги жертвователей и членские взносы аккумулировались на счетах Общества и шли в основном на «покрытие дефицита по музыкальным классам», а именно: жалование преподавателей, аренду помещения, оплату электричества и телефона.

На эти же нужды шла выручка от продажи билетов на концерты, которые получили название «экс-

тренных камерных собраний». Для их организации также требовались средства на наем зала, тираж афиш и билетов, вознаграждение сторонним артистам, оплату услуг костюмеров и парикмахеров. Со временем подобные мероприятия также стали приносить определенный доход, хотя главное значение этих «собраний» виделось не столько в материальном эквиваленте, сколько в том, что они стали новым ярким явлением на музыкальной «целине» провинциального Царицына.

Блестящий личный состав преподавателей музыкальных классов возглавил выпускник Санкт-Петербургской консерватории, композитор А.В. Орлов.

Педагоги установили систему в проведении концертов, арендовали для их проведения лучшие площадки города: зал Общественного собрания, Дом общества трезвости, клуб «Взаимопомощь» и пр. На концерты приглашались исполнители, составлявшие славу русского музыкального искусства конца XIX — начала XX века.

Среди выступавших «звезд» царицынские газеты особо выделяли выдающего тенора А.М. Лабинского, заслуженного артиста Императорских театров; филигранного пианиста Марка Мейчика, которого сам А.Н. Скрябин считал лучшим исполнителем своих произведений; скрипача М.Г. Эрденко, сочетавшего в своем творчестве академический и цыганский стили; скрипача-виртуоза К.М. Думчева, талант которого высоко ценил П.И. Чайковский. Кроме звучных фамилий, организаторы прибегали и к эффектной подаче музыкальных номеров. Так, в феврале 1913 г. местные газеты восторженно описывали выступление Альфреда Мееровича «в пользу» Музыкальных классов. Особенно поразил публику возвышающийся на сцене большой концертный рояль с хрустальной крышкой [12, с. 1]. Билеты продавались в магазине вышеупомянутого Р.Ф. Гольника и пользовались неизменным спросом у публики. С течением времени, наряду с концертами, составленными из музыкальных номеров в исполнении профессиональных музыкантов, стали организовываться и выступления учащихся.

ДВА ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ОБЩЕСТВА ЦАРИЦЫНА

Председателем дирекции Царицынского отделения ИРМО стал А.А. Репников — фигура для просветительской деятельности города знаковая. Его включение в состав Общества

автоматически означало поддержку прогрессивной городской общественности. В 1912 г. он же был избран председателем правления Царицынского общества содействия внешкольному образованию (ЦОСВО). Ситуация в городе сложилась таким образом, что Музыкальное общество было зарегистрировано ранее, чем ЦОСВО, длительный процесс формирования которого проходил с 1907 по 1912 г. и был проанализирован нами ранее [13].

Возможность совмещения А.А. Репниковым сразу двух выборных должностей в ведущих общественных организациях города стала одним из мотивов, на основании которого его семья приняла решение о субсидировании строительства здания — Дома наук и искусств. Причем неукоснительным условием жертвователей было использование строящегося Дома для размещения под одной крышей только культурно-просветительных учреждений Царицына, которые остро нуждались в помещениях. Однако этим был заложен «краеугольный камень» дальнейших противоречий с городской властью, которая софинансировала проект, предполагая разместить в Доме самые различные городские службы.

Еще одним мотивом было стремление семьи Репниковых увековечить в строительстве память о К.В. Воронине, тесте А.А. Репникова. Поэтому публичное оглашение первой суммы пожертвования в память о своем отце сделала жена Репникова — Августа Константиновна 13 декабря 1912 г. на заседании правления ЦОСВО. Через некоторое время дарители увеличили размер пожертвования с 40 до 50 тыс. рублей. В ответ 18 декабря 1912 г. городская дума приняла постановление о постройке Дома наук и искусств в Царицыне и также выделила на строительство 50 тыс. рублей. Таким образом, Царицынский Дом должен был обойтись в 100 тыс. рублей и поступить в пользование Царицынского общества внешкольного образования и Музыкального общества «на все время их существования» [14, л. 88].

Репниковы не случайно опасались за судьбу ЦОСВО. Дело в том, что политическая позиция некоторых его членов, яркие антиправительственные выступления лекторов ставили под угрозу само существования данной организации. В случае закрытия ЦОСВО его правление должно было выйти из состава хозяйственного комитета, и Дом целиком поступал в пользование Училищной комиссии и Музыкального общества. Но А.А. Репников остался в составе хозяйственного комитета по по-



Проект Дома наук и искусств

стройке уже как председатель дирекции местного отделения ИРМО. Таким образом, при любом из возможных сюжетов Репниковы могли контролировать строительство и дальнейшую судьбу своего детища.

Музыкальные классы должны были получить постоянную прописку в правом крыле строящегося здания. На одной из сохранившихся фотографий проекта «Дома наук и искусств в Царицыне» есть надпись, согласно которой уже на этапе проектирования музыкальные классы именовались «Музыкальное Императорское училище».

Еще одно упоминание о непростом процессе преобразования Классов в училище встречается в документах, датированных 1914 годом. Согласно источнику, для того чтобы дать инициативе дальнейший ход, ее должна была поддержать городская власть. Но последняя не особо стремилась изыскать средства, необходимые для поддержки общественного начинания. В итоге постановление Царицынской городской думы гласило: «...Присоединяясь к ходатайству дирекции местных музыкальных классов о преобразовании таковых в музыкальное училище с правами среднего учебного заведения, указав, что городское управление может оказать материальную поддержку училищу, предоставив для него помещения в строящемся Доме Наук и Искусств за *уменьшенную арендную плату против действительной стоимости его*, в ходатайстве же Дирекции музыкальных классов об ассигновании денежного пособия отказать по неимению свободных текущих средств» (выделено авт. — И. Р.). Таким образом, из необходимых для оплаты аренды помещения 2,5 тыс. руб. руководство Классов должно было оплатить всего 1,5 тыс. руб., а остальные средства в количестве 1 тыс. руб. компенсировала городская власть. Подобным долевым распределени-

ем арендной платы Царицынская городская дума ограничила свое участие в судьбе Классов и деликатно завуалировала отказ в выплате субсидии [15, л. 5 об. — 6].

ЦАРИЦЫНСКИЙ ДОМ НАУКИ И ИСКУССТВА: ОТ ЗАКЛАДКИ ДО ОТКРЫТИЯ

Торжественный молебен по случаю закладки дома состоялся 2 июня 1913 г. в первый день Троицы на центральной площади города, украшенной флагами, в присутствии городского головы, гласных Царицынской городской думы, членов ЦОСВО и библиотечной комиссии, представителей купечества и интеллигенции. После этого г-жа А.К. Репникова спустилась в котлован и собственноручно произвела закладку металлического репера с надписью «Дом науки и искусства заложен 2 июня 1913 года» в основание правого переднего угла здания [16, с. 3].

С течением времени сообщения с места строительства Дома становятся практически ежедневными и больше напоминают военные сводки:

- ◆ июль 1913 г. — возведены стены нижнего этажа и на них начата укладка балок. На Французском заводе заказаны стропила, стоимость заказа 3 тыс. рублей;

- ◆ апрель 1914 г. — из Дома похищены инструменты и медные принадлежности парового отопления на сумму 400 рублей;

- ◆ март 1915 г. — получено заявление г-на Жуйкина за 10 тыс. руб. оборудовать сцену;

- ◆ апрель 1915 г. — подряд на настилку полов на сумму 600 руб. сдан Дрейлю.

Согласно смете инженера Васильева-Василькова, строительство должно было обойтись в 130 тыс. рублей. Но создатели постоянно вносили изменения в проект, даже когда это резко увеличивало стоимость работ. Главным было желание создать максимально комфортную атмосферу для будущего зрителя вне зависимости от его социального и имущественного статуса. Этим, в частности, было вызвано решение об увеличении площади 3-го яруса на 1/4 аршина, так как иначе зрители галерки не смогли бы видеть происходящее на сцене. Внутренняя отделка Дома предполагала использование скульптуры, лепнины, выполнение акварельных и мозаичных работ. Вместе с тем хозяйственный комитет по постройке Дома обратился в Императорскую Академию художеств с просьбой указать наиболее приемлемые темы для барельефов, которые должны были украсить фасад здания.

При подобном подходе расходная часть сметы, даже доведенная до 135 тыс. руб., не могла быть

соблюдена. Поэтому дебаты по поводу стоимости Дома продолжались все два с половиной года его строительства. «Город бесплатно отвел место, ассигновал 50 тыс. рублей! — неистовствовал на одном из заседаний хозяйственного комитета гласный Н.С. Розанов. — Но достройка Дома по новой смете оценена в 300 тыс. рублей!»

На 1 января 1914 г. были израсходованы 88 185 руб., из них в счет суммы, пожертвованных Репниковыми — 46 300 руб., из ассигнованных городом — 47 716 руб. Из дополнительных пожертвований истрачено 9 984 рубля [17, с. 2]. Но денег все равно не хватало. Тогда городская Дума решила произвести заем в 100 тыс. руб. на достройку Дома, хотя по факту он был произведен на большую сумму и в итоге составил 150 тыс. рублей.

Тогда же в прессе появилось сообщение о предполагаемой продаже Репниковыми одного из своих многочисленных домовладений, которое было оценено в 230 тыс. рублей. Складывалось впечатление, что семья решила во что бы то ни стало довести строительство Дома наук и искусств до конца. Подтверждением этому может служить заявление А.А. Репникова в городскую управу, датированное 22 апреля 1914 г.: «В дополнение к 50 тыс. рублей, пожертвованных женой моей Августой Константиновной Репниковой на постройку Царицынского “Дома Наук и Искусств” со своей стороны я готов от своего имени принести в дар городу еще 50 000 на ту же цель...»

При всей условности сегодняшних подсчетов, можно с уверенностью констатировать, что Репниковы выделили на строительство не менее 100 тыс. руб. (нами прослежено выделение двух выплат по 50 тыс. руб.), городская власть выделила 50 тыс., а затем осуществила заем еще на 150 тыс. руб., сторонние жертвователи (Я.А. Пирогов и лицо, пожелавшее остаться неизвестным) — свыше 10 тыс. рублей. Общая стоимость Дома доходила до 350 тыс. рублей. Строительство подобного масштаба Царицын до 1915 г. еще не знал.

Дом строили на века, поэтому большое значение организаторы придали благоустройству территории вокруг здания. Весной 1915 г. городской голова В.В. Кленов и А.А. Репников осмотрели часть Скорбященского сквера, отведенного в пользование Дома. Здесь должны были быть устроены музыкальная эстрада и фонтан.

9 декабря 1915 г. губернским инженером А.Н. Клементьевым и городским инженером Бурдиным была произведена оценка готовности здания. Несмотря на некоторые недоделки, было принято решение о проведении торжественного открытия Дома 20 декабря 1915 года.

В день открытия был отслужен благодарственный молебен, после чего смешанный хор и оркестр исполнили кантату, начинавшуюся словами:

День этот славный, как знамя победное,
 Дорог и памятен будет всегда,
 День этот светоч едва загоревшийся,
 Над колыбелью священной труда.
 Мирный и благостный путь разгорается
 Пламенем ярким забрезживший свет.
 Свет исполняющий, свет примиряющий,
 В мире печалей, страданий и бед...

Под несмолкающие аплодисменты городской голова В.В. Кленов обратился к А.А. Репникову: «Поздравляю Вас с радостным днем и истинным праздником Вашим и нашего города! Позвольте, Александр Александрович, по русскому обычаю расцеловаться с Вами!» Семье Репниковых были преподнесены адреса от ЦОСВО и Царицынского отделения ИРМО, а также представителей царицынского Человеколюбивого общества, Общества врачей, Общества трезвости, Лиги борьбы с туберкулезом, Еврейского общества и педагогической общественности.

С ответным словом выступил А.А. Репников: «Среди массы моих личных дел я твердо решил закончить начатое мною дело и прошу всех поддерживать это культурное начинание. Будьте членами общества внешкольного образования, всегда стремящегося к задачам знания и просвещения. Дом прошу любить и жаловать. Пусть приезжающие скажут, что в Царицыне есть “дом наук и искусств”, которому многие позавидуют» [18, с. 3].

В семь часов вечера в Доме состоялся музыкальный вечер и спектакль. К этому моменту потенциал представителей Царицынского отделения ИРМО был настолько высоким, что их выступление составило основу концерта: на новой сцене звучали романтические произведения Франца Шуберта, филигранные пьесы Давида Поппера, «прозрачные» вальсы Рикардо Дриго. Знаменитый народный хор под управлением И.М. Перегудова исполнил несколько русских и малороссийских песен. При этом специалисты отмечали замечательные акустические характеристики зала — звук получался полный, сочный, доходящий с одинаковой громкостью до самых верхних мест второго яруса. В заключение любителями драматического искусства под «режиссерством» А.И. Похилевича была представлена пьеса «Шутники» А.Н. Островского.

Уже весной 1916 г. началось активное «заселение» Дома, в котором должны были располагаться читальня, библиотека, обсерватория, народный университет, Музыкальные классы Царицынского отделения ИРМО. В здание необходимо было перевезти также Музей местного края, который временно дислоцировался в гостинице «Столичные номера», расположенной по соседству. Директор музея П.П. Курлин возмущенно говорил о том, что ему приходилось «на плечах переносить кости мамон-

та и другие массивные экспонаты» в связи с тем, что никакой помощи представителям Общества внешкольному образованию не оказывалось [19, с. 3]. Но дебаты вокруг деятельности музея уступали место более серьезной проблеме: решением царицынского Красного Креста от 9 июля 1916 г. № 292 всем организациям, кроме библиотеки, предлагалось освободить здание.

Не сразу общественники согласились с жесткими требованиями военного времени о выселении из Дома. Но постепенно имущество ЦОСВО было перевезено в дом Репниковых, картины демонтированы, убран буфет и стулья зрительного зала. 15 августа 1916 г. причтом Скорбященской церкви в Доме науки и искусств был совершен молебен и освящен вновь открывшийся лазарет [20, с. 3].

ПАМЯТНИК ВРЕМЕНИ

Царицынцы к 1910-м гг. прошли полный цикл от идеи создания просветительского общества до ее практического воплощения. В связи с тем что в городе отсутствовали внутренние ресурсы для формирования двух общественных организаций, в активы местного отделения ИРМО и ЦОСВО вошли практически одни и те же представители городской интеллектуально-культурной элиты. По этой же причине функции председателя этих обществ исполняло одно и то же лицо. Означенные общества создавались в глубокой взаимосвязи, направления их деятельности постоянно пересекались, и участники выступали не только идеологической, но и финансовой опорой различных проектов.

В отличие от других городов России, где масштабное строительство «народных домов», «домов науки и искусства» происходило в тесном взаимодействии представителей прогрессивной интеллигенции и власти [21, с. 166–168], строительство царицынского Дома науки и искусств стало в основном результатом синтеза частной инициативы и подвижнической деятельности членов вышеуказанных обществ. Властные структуры весьма спокойно относились к идее народного просвещения, «носителем» которой был Дом, и при первой же удобной возможности перепрофилировали его. Сегодня переживший события Сталинградского сражения и сохранившийся до наших дней Дом науки и искусств (в настоящее время в нем размещается Волгоградский новый экспериментальный театр) может рассматриваться как материализованное выражение памяти о бескорыстной поддержке горожанами очагов отечественной культуры, памятник «нашего времени, ужасного и прекрасного» [цит. по: 22].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев-Борецкий А. Из истории царицынского отделения РМО // «Musicus» (Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова). 2009. № 6. С. 4—10.
2. Андрианова Г.Н. Художественный облик Царицына-Сталинграда // Это было в нашей истории. Волгоград : Панорама, 2013. С. 4—172.
3. Сиксимова М.В. Деятельность Царицынского отделения Императорского русского музыкального общества и становление системы музыкального образования в Царицыне // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. Том 57. Вып. № 3. С. 79—82.
4. Материкин А.В., Комиссарова Е.В. Волгоградский областной краеведческий музей: 90 лет служения Отечеству. 1914—2004. Волгоград : Панорама, 2005. 190 с.
5. Материкин А.В. Рождение Царицынского музея краеведения (1893—1917) // Стрежень. Волгоград : Издатель, 2004. Вып. 1. С. 238—242.
6. Памятная книжка Саратовской губернии на 1904 год. Издание Саратовского губернского статистического комитета. Саратов : Паровая скоропечатня губернского правления, 1904. 368 с.
7. Весь Саратов и Царицын на 1902 год. Адрес-календарь. Торгово-промышленная справочная книга. Саратов : Издатель А.И. Фридрихсон. 68 с.
8. Списки профсоюзов, кооперативных обществ Царицына и уезда и членов правления профсоюза лесопильных заводов. 22 марта 1910 — 7 января 1911 г. // Государственный архив Волгоградской области (ГАВО). Ф. И-6. Оп. 1. Д. 243.
9. Отчет Царицынского отделения Императорского русского музыкального общества и учрежденных при нем музыкальных классов за 1911/12 год. Царицын : Паровая типо-лит. «Баланин и бр. А. и В. Лошкаревы», 1912. 67 с.
10. Отчет Царицынского отделения Императорского русского музыкального общества и состоящих при нем музыкальных классов за 1912/13 г. (с 1-го сентября 1912 по 1-е сентября 1913 г.). Царицын : Акц. О-во паровой Типо-литогр. и писчебумажной торговли, 1913. 37 с.
11. Родина В.В. Руководитель Красного хора // Историко-краеведческие записки. Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, Вып. I. 1973. С. 139—143.
12. Царицынский вестник. 1913. № 4262. 28 марта.
13. Рябец И.А. Роль благотворительности в формировании музейной сети Нижнего Поволжья : вторая половина XIX — начало XX века : дис. ... канд. ист. наук : 24.00.01. Волгоград, 2014. 278 с.
14. Дело Саратовского губернского по делам обществ присутствия // Государственный архив Саратовской области (ГАСО). Ф. 176. Оп. 1. Д. 140.
15. Протоколы заседаний городской управы. 1914 г. // Государственный архив Волгоградской области (ГАВО). Ф. И-2. Оп. 1. Д. 2.
16. Закладка «Дома «Науки и искусства»» // Царицынское слово. 1913. № 122. 5 июня.
17. Отчет по постройке Дома наук и искусств // Царицынский вестник. 1914. №4 502. 24 янв.
18. Волго-Донская копейка. 1915. № 286. 23 дек.
19. Волго-Донская копейка. 1916. № 71. 30 марта.
20. Волго-Донская копейка. 1916. № 181. 17 авг.
21. Зрелищные и культурно-просветительные сооружения // Русское градостроительное искусство. Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Кн. 2 / под общ. ред. Е.И. Кириченко. Москва : Прогресс-Традиция, 2003. 560 с.
22. Арманд Л. Кооперация и народные дома. 3-е изд. Москва, 1918. С. 3.

THE MONUMENT OF TIME: TO THE HISTORY OF CREATION OF THE HOUSE OF SCIENCES AND ARTS IN TSARITSYN

IRINA A. RYABETS

Volgograd State Academy of Postgraduate Education,
19a Novodvinskaya St., Volgograd, 400012, Russia
E-mail: irina-r4@yandex.ru

Abstract. *The article considers the powerful socio-cultural changes in Russia of the end of the 19th — beginning of the 20th century, using the example of Tsaritsyn — a provincial town, named “Russian Chicago”, which was a marker of the Russian modernization. The disproportion of the town’s development was represented by the relatively slow formation of its public institutions, taken place*

but in 1910s. The author studies the genesis of the first and only musical society of Tsaritsyn in the context of the dialectic of its relationship with other educational organizations and its impact on the formation of the cultural landscape of the region. The narrow circle of amateurs was transformed into the organization that united the representatives of the intellectual and cultural elite of the region, and whose activity resulted in the “innovative” for Tsaritsyn forms of musical and educational activities and specific deliverables.

The complex relationship between the local branch of the Imperial Russian Musical Society and the Society for Promotion of Out-of-School Education led to the building of the House of Sciences and Arts in Tsaritsyn. The article describes its opening ceremony, which became a kind of “parade” of the educational and creative potential of the region. Some unexplored before particularities of the House’s “utilization” by different institutions are high-

lighted, the dramatic events preceding the conversion of the House into the object of the community with the functions of hospital are described.

The disproportion in the development of social and cultural sphere, lack of the necessary human potential for formation of several public organizations, and the estrangement of the authorities led to the fact that just a small group of altruists, who provided ideological and financial assistance in various projects, supported the social movement in Tsaritsyn. The most important thing is that the House of Sciences and Arts still exists in the city of such a difficult historical fate, representing a monument to the selfless activity.

Key words: charitable scientific and educational societies, selfless support of the centers of national culture, materialized memory, A.A. Repnikov.

Citation: Ryabets I.A. The Monument of Time: to the History of Creation of the House of Sciences and Arts in Tsaritsyn, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 703—711.

References

1. Alekseev-Boretskii A. From the History of the Russian Musical Society of Tsaritsyn, "Musicus" (*Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.A. Rimsky-Korsakova*) ["Musicus" (Bulletin of the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory)], 2009, no. 6, pp. 4—10.
2. Andrianova G.N. The Artistic Appearance of Tsaritsyn-Stalingrad, *Eto bylo v nashei istorii* [It Is our History], Volgograd, Panorama Publ., 2013, pp. 4—172.
3. Siksımova M.V. Deyatel'nost' Tsaritsynskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva i stanovlenie sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v Tsaritsyne, *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of the Volgograd State Pedagogical University], 2011, vol. 57, issue 3, pp. 79—82.
4. Materikin A.V., Komissarova E.V. The Volgograd Regional Museum of Local History: 90 Years of Service to the Fatherland. 1914—2004. Volgograd, Panorama Publ., 2005, 190 p. (in Russ.).
5. Materikin A.V. Birth of the Tsaritsyn Museum of Local History (1893—1917), *Strezhen'* [Midstream], Volgograd, Izdatel' Publ., 2004, issue 1, pp. 238—242.
6. The Memorable Book of the Saratov Province in 1904. The Edition of the Saratov Province Statistics Committee. Saratov, Parovaya Skoropechatnaya Gubernatorskogo Pravleniya Publ., 1904, 368 p. (in Russ.).
7. All Saratov and Tsaritsyn in 1902. The Address-Calendar. The Commercial-Industrial Reference Book. Saratov, A.I. Fridrikhson Publ., 68 p. (in Russ.).
8. Spiski profsoyuzov, kooperativnykh obshchestv Tsaritsyna i uезда i chlenov pravleniya profsoyuzov lesopil'nykh zavodov. 22 marta 1910 — 7 yanvarya 1911 g., *The State Archive of the Volgograd Region (SAVR)*, coll. I-6, aids 1, fol. 243.
9. Report of the Tsaritsyn Branch of the Imperial Russian Musical Society and the Established Musical Classes for the Years 1911/12. Tsaritsyn, Parovaya Tipografya "Balanin i Brat'ya A. i V. Loshkarevy" Publ., 1912, 67 p. (in Russ.).
10. Report of the Tsaritsyn Branch of the Imperial Russian Musical Society and the Established Musical Classes for the Years 1912/13 (from 1 September 1912 to 1 September 1913). Tsaritsyn, Aktsionerное Obschestvo Parovoi Tipografii i Pischebumazhnoi Torgovli Publ., 1913, 37 p. (in Russ.).
11. Rodina V.V. The Leader of the Red Choir, *Istoriko-kraevedcheskie zapiski* [Local History Notes], Volgograd, Nizhne-Volzhskeye Knizhnoye Publ., issue I, 1973, pp. 139—143.
12. The Tsaritsyn Gazette, 1913, no. 4262, March 28 (in Russ.).
13. Ryabets I.A. The Role of Philanthropy in Forming of the Museum Network of the Lower Volga Region: the second half of 19th — early 20th century, Cand. hist. sci. diss. Volgograd, 2014, 278 p. (in Russ.).
14. Delo Saratovskogo gubernskogo po delam obshchestv prisutstviya, *The State Archive of the Saratov Region (SASR)*, coll. 176, aids 1, fol. 140.
15. Protocols of the Town Government Meetings, *The State Archive of the Volgograd Region (SAVR)*, coll. I-2, aids 1, fol. 2 (in Russ.).
16. Foundation of the House of "Sciences and Arts", *Tsaritsynskoe slovo* [The Tsaritsyn Word], 1913, no. 122, June 5 (in Russ.).
17. The Report on the Construction of the House of Sciences and Arts, *Tsaritsynskii vestnik* [The Tsaritsyn Gazette], 1914, no. 4502, January 24 (in Russ.).
18. *Volgo-Donskaya kopeika* [Volga-Don Penny], 1915, no. 286, December 23.
19. *Volgo-Donskaya kopeika* [Volga-Don Penny], 1916, no. 71, March 30.
20. *Volgo-Donskaya kopeika* [Volga-Don Penny], 1916, no. 181, August 17.
21. Kirichenko E.I. (ed.) Entertaining and Cultural Facilities, *Russkoe gradostroitel'noe iskusstvo. Gradostroitel'stvo Rossii serediny XIX — nachala XX veka* [The Russian Town-Planning Art. The Urban Planning of Russia of the Middle of 19th — Early 20th Century], book 2, Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2003, 560 p. (in Russ.).
22. Armand L. *Kooperatsiya i narodnye doma* [Cooperation and People's Houses], ed. 3, Moscow, 1918, p. 3.

УДК 821.161.1"19"
ББК 83.3.(2Рос=411.2)6-8

М.Е. БАБИЧЕВА

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ В ЭМИГРАЦИИ: ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ С.С. МАКСИМОВА

Мая Евгеньевна Бабичева,

Российская государственная библиотека,
научно-исследовательский отдел библиографии,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат филологических наук
E-mail: BabichevaME@rsl.ru

Реферат. Писатель второй волны русской эмиграции С.С. Максимов, как и многие другие зарубежные деятели отечественной литературы, почти не известен на родине. В статье сделана попытка ввести его имя в научный и культурный оборот нашей страны. Анализируется небольшое по объему, но заслуживающее внимания творческое наследие этого автора. С.С. Максимов пробовал свои силы практически во всех литературных жанрах, в том числе в драматургии. Его перу принадлежат: большое прозаическое полотно (роман-эпопея), повесть, рассказы, поэмы, полномасштабная пьеса и скетч. Центральной темой в творчестве С.С. Максимова стала судьба талантливого художника в условиях нарастающего тоталитаризма, конкретнее — в годы сталинских репрессий в СССР. Ее раскрытию посвящены и главная книга автора — роман «Денис Бушуев», и повесть «В сумерках», и значительная часть «лагерных» рассказов. В произведениях писателя дана также (на основе собственного опыта) яркая картина жизни в сталинских лагерях, просле-

жена судьба обычного политического заключенного от момента ареста до существования с «поражением в правах» после освобождения.

Произведения С.С. Максимова периодически попадали в поле зрения видных деятелей литературы русского зарубежья и, как правило, получали достаточно высокую оценку. Его признавали продолжателем традиций русской классической литературы, в первую очередь — Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, С.А. Есенина.

Ключевые слова: родина, Волга, эмиграция, власть, свобода, репрессии, народ, интеллигенция, литература, творчество.

Для цитирования: Бабичева М.Е. Русские писатели в эмиграции: творческий путь С.С. Максимова // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 712–719.

Сергей Сергеевич Максимов (1916–1967) принадлежит ко второй волне русской эмиграции. Ее составили россияне, оказавшиеся за рубежом в результате Второй мировой войны и на долгие десятилетия отрезанные от своей страны железным занавесом. Литературное творчество этой части писателей до настоящего времени почти не известно на родине. Между тем, многие произведения, созданные в том числе и С.С. Максимовым, вполне заслуживают внимания отечественного читателя. Масштабы пережитого авторами-эмигрантами усилили их

потребность в осмыслении событий, способность к анализу и обобщению, к созданию увлекательных сюжетов. В отличие от писателей-соотечественников на родине, они получили возможность открыто высказывать свое мнение по поводу социально-исторических процессов, в которые оказались вовлеченными. Поэтому проза послевоенных русских эмигрантов зачастую содержит очень ценную историческую информацию, которая по понятным причинам почти полностью отсутствует в советской литературе соответствующего периода.

Писатели-эмигранты могли использовать художественные формы и методы, в СССР в то время запрещенные. Действительность в их произведениях рассматривается в ином ракурсе, под другим углом зрения, совершенно с иных, иногда противоположных позиций и с другим пафосом, чем на родине в те же годы. Советским художникам тогда было строгой предписано держаться рамок социалистического реализма. Эмигранты же были формально свободны и от социального заказа, и от идеологического давления, и от цензуры. Главным пафосом их сочинений было обличение современной им действительности. Положительный же идеал оставался, как правило расплывчатым и абстрактным. В их лучших произведениях отчетливо проступают основные черты критического реализма, в чем они являются прямыми наследниками великой русской классической литературы XIX века.

Однако большая часть произведений прозаиков второй волны эмиграции (в основном по субъективным причинам) откровенно тенденциозна. Поэтому сама по себе картина действительности, в них созданная, выглядит несколько односторонней. И акцентируются в этих произведениях именно те аспекты действительности, которые советская литература соответствующего периода тщательно обходит. Все это делает прозу послевоенной эмиграции значимым фрагментом единого полотна отечественной словесности, фрагментом, без которого все полотно теряет и целостность, и аутентичность.

Для того чтобы полностью ввести прозу второй волны эмиграции в единый контекст отечественной науки, необходимо исследовать этот (пока недостаточно изученный) материал по двум основным направлениям. Во-первых, как единый литературный феномен с характерными для него особенностями проблематики, тематики и пафоса произведений. Во-вторых, как совокупность творчества конкретных авторов (на основе системного, комплексного анализа каждого из них).

С.С. Максимов — яркий представитель рассматриваемой части отечественной словесности. Творчество его пока еще мало известно и плохо изучено на родине, но некоторые подвижки по двум указанным направлениям все-таки есть. Прежде чем добавит еще несколько значимых штрихов к общей

картине, аккумулируем и систематизируем уже сделанное.

Как и большинство писателей второй волны эмиграции, С.С. Максимов состоялся в литературе, уже покинув родину. После окончания Великой Отечественной войны он оказался в немецком лагере Мёнхегоф (близ Касселя), в то время — культурном центре лагерей для русских беженцев. Там и возникла идея создания русского эмигрантского литературно-художественного журнала «Грани». По свидетельству его основателя Е.Р. Романова, исходила эта идея именно от С.С. Максимова. Начинаящий писатель стал одним из трех (наряду с Е.Р. Романовым и Б.В. Серафимовым) первых соредкторов журнала и активным его автором. В каждом из первых трех номеров он публиковался под псевдонимом Сергей Максимов (тогда, собственно, и появившимся).

По поводу настоящей фамилии Максимова до сих пор существуют некоторые разногласия. Как и многие писатели второй волны эмиграции, он в предвоенном СССР стал жертвой политических репрессий. Затем, в эмиграции, опасаясь насильственной репатриации и беспокоясь за оставшихся дома родственников, сознательно менял фамилии и сообщал о своей биографии не вполне достоверные сведения.

До недавнего времени в отечественном литературоведении считалось, что Максимов — урожденный Паншин [1, с. 99]. Известно, что родной брат писателя Николай в США жил под фамилией Пашин, однако его вдова сообщила профессору В.А. Агеносову, что изначально фамилия братьев была Паршины [2, с. 368]. Исследователь же А. Любимов утверждает, что фамилия этой семьи — Пасхины [3, № 254, с. 186]. Расходятся мнения и по поводу вуза, где учился писатель. По одной версии — это Литературный институт им. А.М. Горького [2, с. 368], по другой — Текстильный институт (художественное отделение), и при этом параллельно работа фоторепортером и литсотрудником в крупной профсоюзной газете «Водный транспорт» [3, № 254, с. 188–189].

В остальном биография С.С. Максимова изучена, серьезных разночтений не имеет и достаточно типична для той части рассеяния, которую он представляет. Обозначим вкратце ее вехи, подчеркнув особо те факты, которые оказали значимое влияние на творчество и/или нашли отражение в нем.

Родился будущий писатель в селе Чернопенье Костромского уезда Костромской губернии 1 (14) июля 1916 г. в семье сельского учителя. Его мать была из рода потомственных речников. Дед по материнской линии в молодости бурлачил, а многие родственники ходили на волжских пароходах лоцманами и капитанами. Великая русская река с раннего детства вошла в сознание (а возможно, и в подсоз-

нание) мальчика как реальное воплощение, своего рода материальный эквивалент абстрактного понятия «родина». Волга и Россия в их неразрывной связи стали впоследствии, уже в эмиграции, для этого писателя эмоциональным ядром и главным сюжетным стержнем его творчества.

В 1923 г. родители Сергея переехали в Москву, где он получил стандартное по тем временам среднее образование в советской школе. С пятнадцати лет начал публиковать заметки, стихи и коротенькие рассказы сначала в детских журналах, главным образом в «Мурзилке», позднее — в «Смене». В 1934 г. поступил в институт, но весной 1936 г. был арестован за неосторожное высказывание и осужден на пятилетний срок. Отбывал наказание на Европейском Севере, в Республике Коми. Вышел на свободу в 1941 г. без права проживания в Москве, некоторое время находился в Калуге, оказавшись на оккупированной территории, перебрался в Смоленск. Там издал сборник стихов и повесть «В сумерках», выбрав псевдонимом девичью фамилию матери — Широков. Вскоре был арестован гестапо и провел еще полгода уже в немецкой тюрьме. Освобождением в значительной степени обязан Софье Спиридоновне Спицыной, в 1943 г. ставшей его супругой и последовавшей за ним в Германию. В Берлине С.С. Максимов работал в подразделении «Vineta» восточного отдела Министерства пропаганды, а также сотрудничал в эмигрантской газете «Новое слово», где и публиковал собственные рассказы. Первый сборник его произведений под заглавием «Алый снег» был издан в 1944 г. в Лейпциге, но во время бомбежки весь тираж оказался полностью уничтоженным. Многие из рассказов, входивших в этот сборник, автор впоследствии восстановил по памяти и опубликовал в «Новом русском слове» под рубрикой «На советской каторге». Он намеревался создать автобиографическую книгу «Одиссея арестанта», но реализовать этот план писателю не удалось.

Конец войны застал С.С. Максимова в Германии, где увидел свет его первый (и лучший) роман — «Денис Бушуев» [4], сделавший автора известным в эмигрантских кругах.

В июне 1949 г. С.С. Максимов с супругой переехали в США на постоянное жительство. В Нью-Йорке в 1952 г. была опубликована его вторая книга — сборник рассказов «Тайга» [5]. Год спустя там же вышел в свет еще один сборник произведений этого автора — «Голубое молчание» [6]. Однако оба издания остались почти не замеченными читателями и критикой, в отличие от первого романа Максимова и его продолжения, написанного и опубликованного уже в Америке под названием «Бунт Дениса Бушуева» [7].

Сохранились упоминания коллег С.С. Максимова по литературному цеху, что он душою не при-

нял американского образа жизни, не нашел своего места в чуждом ему обществе, испытывал сильную ностальгию и последние годы жизни страдал от алкоголизма. Соответственно, эта новая жизнь и ее проблемы не нашли отражения в его творчестве. Он почти перестал писать. Изредка С.С. Максимов публиковал в нью-йоркской газете «Новое русское слово» рассказы по предыдущей тематике: о войне, о сталинских лагерях. В 1957 г. там же появились главы из третьего (незаконченного) тома романа о Денисе Бушуеве. В 1960 г. «Новый журнал» напечатал рассказ «Фома Погребцов» [8].

В 1967 г. писатель скончался и был похоронен в Сан-Франциско.

Творческое наследие С.С. Максимова не велико по объему, но очень разнообразно: проза, поэзия, драматургия, публицистика. Комплексного анализа жанрового поиска этого автора, равно как и систематизации основных тематических направлений в его творчестве, до сих пор не проводилось.

Судьба талантливого писателя в годы сталинских репрессий в СССР — центральная тема в творчестве С.С. Максимова. Именно она составила сюжетную основу его главного произведения — романа «Денис Бушуев». Книга вызвала живой интерес не только у эмигрантских, но и у западноевропейских читателей. В 1949 г. ее издали в немецком, а в 1951 г. — в английском переводах. Чуть позже «Денис Бушуев» появился и на испанском языке. В первом издании роман вышел как отдельное произведение, во втором — уже как часть дилогии, с подзаголовком «Том I». Вторая часть — «Бунт Дениса Бушуева» сюжетно является непосредственным продолжением первой книги. Однако в жанровом отношении это принципиально иное произведение, что подтверждают интенсивность творческого поиска и некоторые изменения в мировоззрении автора.

«Денис Бушуев» — это роман-эпопея. Центральный герой здесь не сам персонаж, чьим именем произведение названо, а народ, плотью от плоти которого он является. События происходят в 1931–1936 гг. неподалеку от Костромы. Опираясь, отчасти, и на личный жизненный опыт, автор создает картину народного бытия — до и после Октябрьской революции, отмечая отрицательное влияние коллективизации на материальное положение и духовное состояние крестьянства.

Основой бытия, универсальным источником существования, краеугольным камнем в миропонимании является для персонажей писателя Волга. Река постоянно присутствует в жизни героев романа. Это объект их практической деятельности, предмет созерцания, источник воздействия на их эмоциональное состояние и в то же время зеркало, отражающее его. Волга — могучая, раздольная, вечная, воспринимается в контексте романа как символ самой русской души.

Большое место занимают в произведении массовые сцены, выписанные динамично и рельефно. Это и коллективный выход на покос, сочетающий в себе настоящий тяжелый крестьянский труд и праздник, и народное гуляние на Троицу, традиционно заканчивающееся жестоким побоищем между парнями соседних деревень, и многолюдные крестьянские свадьбы, и зимние шумные сборища молодежи по домам, потому что «клуб — клубом, а посиделки — посиделками». Все эти события описаны автором с большой теплотой и полным приятием происходящего. Они — естественные составляющие реальной жизни народа, выработанные веками способы взаимодействия между людьми. И покос, и посиделки — сцены, написанные в традиции Л.Н. Толстого и с откровенным подражанием соответствующим эпизодам в его романах.

Построение системы персонажей в «Денисе Бушуеве» также характерно для романа-эпопеи. Сам Денис появляется на страницах произведения только в середине пятой главы первой части, после представителей основных социальных групп и многих персонажей из простого народа. Он сам — часть этого народа, воплощение его творческого потенциала, незаурядных духовных сил и созидательного начала.

Значительное влияние на личностное становление юного Дениса оказывают интеллигенты-дачники Белецкие. Но функция данной семьи в романе этим не ограничивается. Все ее члены активно задействованы автором для раскрытия темы «советская власть и свобода творчества». Данный вопрос в теоретическом аспекте откровенно обсуждают хозяин дома архитектор Белецкий и его будущий зять кинорежиссер Ивашев. Помимо высказанной в дискуссии позиции, показательна и дальнейшая судьба каждого из них. Считая главным для художника уровень мастерства, Белецкий создает проект Дворца пионеров, полностью отвечающий пожеланиям высшего партийного руководства. И получает орден Ленина. Ивашев же, считающий необходимым средствами искусства выражать правду жизни, снимает фильм, признанный идеологически вредным, и оказывается в тюрьме.

Путь Дениса Бушуева в большую литературу — это путь самородка из народной среды. Человек сильный и целеустремленный, он не отказался от увлечения книгой, несмотря на давление обстоятельств и мощное противодействие родительской семьи.

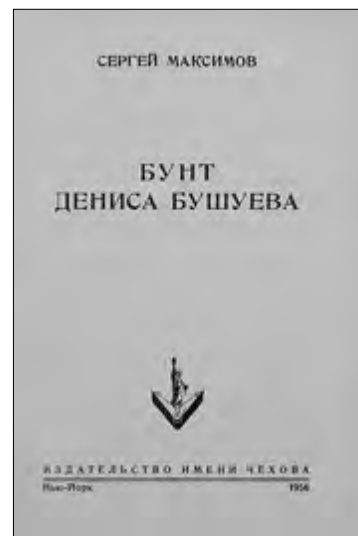
Большую роль в эмоциональном и духовном становлении Дениса сыграла история его любви к Манефе, самой красивой и яркой женщине села Отважного и Татарской слободы. Этот образ несет в романе значительную сюжетную нагрузку. Бурной грозовой ночью Манефа, случайно оказавшись в лодке среди Волги, спасла жизнь тонувшим отцу и сыну Бушуевым. Родив Денису первого и единственного сына, Манефа продлила его род. Осознание главным героем греховности связи и необходимости расстаться с Манефой в значительной степени обусловило его решение покинуть родные края и попытаться счастья в Москве.

Критик М.М. Коряков в большой, обстоятельной рецензии на книгу «Денис Бушуев» убедительно доказывает, что именно Манефа и ее драма составляют «динамический центр» романа. Рецензент даже высказывает мнение, что именем этой героини следовало озаглавить первую часть дилогии, оставив имя героя для названия следующей части [9, с. 295].

Особое место среди персонажей романа занимает Гриша Банный — сорокалетний отважинский юродивый. Фигура практически не значимая для развития сюжета, в то же время очень важна для понимания основной идеи произведения. Отношение к этому человеку является индикатором нравственного состояния души как отдельных личностей, так и всего народа в целом. Пользуясь своим особым статусом, Гриша один может открыто высказывать то, что наболело у многих, но представители новой власти пока не смеют его тронуть.



Суперобложка
второго издания романа [4]



Обложка
и титульный лист романа [7]

Волнует автора и тема сталинских репрессий, усилившихся с 1930-х годов. В романе она показана на примере конкретных судеб отдельных персонажей и в виде публицистического отступления, составившего целую главу.

Таким образом, автор «Дениса Бушуева» мастерски создал эпическое полотно, проявив себя продолжателем литературных традиций XIX в., прежде всего Л.Н. Толстого. Очень важно при этом, что молодой эмигрант унаследовал у классиков само восприятие родной страны и ее народа.

Структура второй части дилогии — «Бунт Дениса Бушуева» — полностью повторяет структуру первой, однако большая и важная тема несвободы, порабощенного состояния целого народа становится здесь второстепенной. В романе эта социально-политическая ситуация предстает как реальная данность, на основе которой разворачивается сюжет с судьбой Бушуева в центре.

В начале второй книги Денис Бушуев — известный московский писатель, признанный народом и поощряемый властью. Литературного успеха он достиг, главным образом, потому, что природный талант в его произведениях сочетался с искренней верой в социальную справедливость. Постепенно Денис начал понимать, что его используют в целях официальной пропаганды, против истинных интересов народа. Этому прозрению очень способствовали личные беседы с И.В. Сталиным. Последний четко и однозначно продиктовал Бушуеву, что и как тот должен писать. После этого Денис окончательно осознал необходимость выбора между местом, которое он занял в обществе, и собственными нравственными установками. Последние оказались настолько неизбежными, что ради их сохранения Денис принял решение, стоившее ему жизни.

Вообще, судьба русской интеллигенции на рубеже 1930—1940-х гг. представляется автору в мрачных тонах. Все без исключения работники умственного труда поставлены властью перед выбором: либо служить пропаганде коммунистических идей, либо быть социально, а иногда и физически уничтоженными.

Анализ второго произведения С.С. Максимова показывает, что он прекрасно владеет техникой создания классического романа. Автор пишет выразительные психологические портреты, показывает личностные изменения главных героев, органично соотнося их с социально-политическими событиями, выстраивает образцовый любовный треугольник. В то же время отношение писателя к родной стране в этом произведении значительно более критично и менее восторженно, чем в предыдущем.

Проблему художника и власти С.С. Максимов сделал главной и в довоенной повести «В сумерках», сюжетно перекликающейся с романом. Главным героем здесь — талантливый художник Илья Кремнев,

не пожелавший творить в рамках социалистического реализма. Он сумел выразить на полотне свои подлинные ощущения, свое восприятие общественно-политической ситуации, за что был немедленно арестован и осужден. Его друга, талантливого, но тяготеющего к «чистому» искусству поэта с выразительным прозвищем Горечка (производное от имени Егор), практически вытеснили из жизни. Яркие, но идеологически невыдержанные произведения этого автора нигде не печатались, а его самого куда не принимали на службу, оставляя без средств существования. В конце концов он спился и в белой горячке покончил с собой.

Самым преуспевающим в окружении Кремнева оказался художник-конъюнктурщик Дмитрий Бубенцов. При очень скромных способностях, он сумел добиться высокого социального и прекрасного материального положения, рисуя исключительно портреты «любимого вождя» или сюжетные картины с тем же героем в главной роли.

Безысходность той ситуации, в которой оказалась интеллигенция в СССР в конце 1930-х гг., отражена и в пьесе С.С. Максимова «Семья Широковых», написанной с соблюдением всех жанровых канонов. Автор показывает, что полноценная счастливая семья по самой сути своей противопоставлена советскому государству.

Судьбе интеллигентов, ставших жертвами сталинских репрессий, посвящен и ряд рассказов из сборника «Тайга». В книгу включено 15 автобиографических произведений, написанных от первого лица. Сюжетно относительно самостоятельные, они в то же время составляют единое повествование, герой которого — московский студент Сергей, попавший в лагерь по печально знаменитой пятьдесят восьмой статье. Его история прослеживается в книге с момента ареста и до тех трудностей, с которыми он столкнулся после освобождения. Наивно полагавший, что все его мытарства позади, герой С.С. Максимова вдруг обнаружил, что в советском обществе бывший заключенный — хуже проклятого.

Сюжет книги строится со значительным нарушением хронологической последовательности событий. В самый центр автор помещает почти один за другим два «ударных» эпизода. Во-первых, подробную историю ареста героя, которая как будто грезится ему, умирающему в лагере от голода и непосильной работы. Во-вторых, историю участия Сергея в побеге, закончившуюся для него в штрафном изоляторе, где он также чуть не умер. Разделяет два этих эпизода только короткий, исполненный глубокого лиризма рассказ о смерти молоденькой заключенной.

В отличие от большинства авторов, пишущих на «лагерные» темы, С.С. Максимов широко использует пейзажные зарисовки. Возможно, это связано

с тем, что рассказывает он не о Колыме, а о таежном Европейском Севере — крае суровом, но прекрасном. Несмотря на горький опыт и достаточно реалистическую оценку происходящего, в целом автору удалось сохранить возвышенный эмоциональный настрой.

Второй сборник произведений С.С. Максимова — «Голубое молчание» — представляет почти все многообразие освоенных писателем жанров и тем. В него вошли три рассказа, три поэмы, единственная повесть и два драматических произведения: коротенький скетч «В ресторане» и полновесная драма «Семья Широковых». Открывает сборник давшая ему название коротенькая жанровая зарисовка с глубоким философским подтекстом.

Все три поэмы С.С. Максимова — эпические, диапазон художественного поиска автора в этом жанре очень широк. Стиль и слог произведения в каждом случае соотнесен с темой и эпохой, в которой разворачивается действие.

Поэма «Двадцать пять» (1940) о смертельной схватке донских казаков с коммунистами во время Гражданской войны была написана С.С. Максимовым еще в заключении. Слог этого произведения нарочито упрощен, образы схематичны, антибольшевистский пафос акцентирован. При этом очевидна связь с фольклорной традицией: события, происходящие с людьми, «вписаны» в жизнь природы; пейзажи, повторяясь в разных обстоятельствах, становятся «говорящими».

Поэма «Танюша» (1941) — нечто среднее между стилизацией народной баллады и жестоким романсом. Имя, выбранное автором для самой красивой девушки в селе, и ее судьба — умереть за любовь — позволяют предположить влияние на автора строк С.А. Есенина «Хороша была Танюша...». Соответствует такому предположению и слог поэмы — медленный, напевный.

Образ главной героини содержателен и противоречив. Автор явно симпатизирует Танюше, видя в ней проявление исконных черт русского национального характера: бескомпромиссности, решительности, бесстрашия и стремления к высшей справедливости.

Проблемы национального русского характера С.С. Максимов затронул в исторической поэме «Царь Иоанн» (1945). Это самое объемное и сложное по форме стихотворное произведение автора: оно сочетает в себе жанровые признаки эпической поэмы и поэтической драмы. Центральная тема — антинародная сущность тоталитарной власти.

Анализ творческого наследия С.С. Максимова наглядно показывает, что именно историческая судьба России и ее народа всегда были главным объектом его писательского внимания. Две центральные темы творчества этого автора — противостояние Художника и Власти и сталинские репрессии 1930-х годов. Органически переплетаясь в конкретных произведениях, они служат раскрытию единой проблемы: бесчеловечности, антигуманности тоталитаризма. Широкий спектр жанрового поиска позволил автору рассмотреть эту проблему в самых разных аспектах.

Произведения С.С. Максимова содержат интересные наблюдения и выводы о свойственных русскому человеку чертах характера, пронесенных народом через века. Именно в них видит писатель источник нравственной силы, способной противостоять тоталитаризму и даже победить его.

С.С. Максимов запечатлел в художественно обработанном виде как типические явления реальных картин жизни россиян различных социальных слоев в разные исторические периоды. Все это делает его творчество значимой частью отечественного литературного потока.

Прижизненные произведения писателя периодически попадали в поле зрения рецензентов и, как правило, получали достаточно высокую оценку. В первую очередь это относится к роману «Денис Бушуев». На молодого автора обратили внимание признанные мастера русской прозы из первой волны эмиграции: Б.К. Зайцев, М.М. Карпович, М.А. Алданов, а также поэтесса Н.Н. Берберова. В письме к С.С. Максиму, отрывок из которо-



Современные издания С.С. Максимова [14, 15]

го вынесен на суперобложку второго издания его романа, И.А. Бунин отметил: «Вы несомненно талантливый. В романе Вашем много страниц интере-

сных, своеобразных, есть лица оригинальные и хорошо изображенные, так что вполне искренно могу пожелать Вам успеха в дальнейшей художественной работе» [4].

О С.С. Максимове писали многие видные литераторы послевоенной эмиграции: М.М. Коряков [9], Л.Д. Ржевский [10], И.Е. Сабурова [11], В.А. Рудинский [12], В.К. Завалишин [13] и др. Большинство критиков единодушно признали С.С. Максимова продолжателем традиций русской классической литературы. Неоднократно отмечалось влияние на его первый роман творчества Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Поэзия С.С. Максимова явно создавалась под влиянием стихов С.А. Есенина, творчество которого он высоко ценил и с одним из сыновей которого был дружен в Москве.

Упоминаемую выше суперобложку второго издания романа писателя «Денис Бушуев» украсило предсказание современного ему критика Ю.Я. Большухина, сделанное в середине XX в.: «Сергей Максимов всецело принадлежит России. Там его нынче не знают, но когда-нибудь узнают. Книги его будут читать и перечитывать, над его печальной судьбой сокрушаться...» [4].

К столетнему юбилею писателя пришло, очевидно, время начать публиковать его на родине. К моменту публикации статьи вышли в свет две его книги: «Денис Бушуев» [14] и «Тайга» [15]. Таким образом, творчество С.С. Максимова входит постепенно в отечественный научный и культурный контекст.

Список источников

1. Babicheva M.E. Писатели второй волны русской эмиграции : библиограф. очерки. Москва : Пашков Дом, 2005. 446 с.
2. Агеносов В.В. Восставшие из небытия : антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. Москва : АИРО-XXI ; Санкт-Петербург : Алетейя, 2014. 734 с.
3. Любимов А. Между жизнью и смертью: судьба и творчество писателя Сергея Максимова // Новый журнал. Нью-Йорк, 2009. № 254. С. 185–210 ; № 255. С. 177–191.
4. Максимов С.С. Денис Бушуев : [роман]. 2-е изд. Frankfurt/Main : Посев, 1974. 470 с.
5. Максимов С.С. Тайга : [сб. рассказов]. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1952. 207 с.
6. Максимов С.С. Голубое молчание : [сб. произведений]. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1953. 232 с.
7. Максимов С.С. Бунт Дениса Бушуева : [роман]. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1956. 404 с.
8. Максимов С.С. Фома Погребцов : рассказ // Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. № 62. С. 38–46.
9. Коряков М.М. [Рец. на кн. : Максимов С.С. Денис Бушуев : роман. Т. 1. Лимбург/Лан : Посев : Грани, 1949. 355 с.] // Новый журнал. Нью-Йорк, 1950. № 23. С. 291–296.
10. Ржевский Л.Д. Окно на Волгу [Рец. на кн. : Максимов С.С. Денис Бушуев : роман. Т. 1. Лимбург/Лан : Посев : Грани, 1949. 355 с.] // Посев. 1950. № 14. С. 11–12.
11. Сабурова И.Е. [Рец. на кн. : Максимов С.С. Тайга : рассказы. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1952. 207 с.] / И.С. // Лит. современник. Мюнхен. 1952. № 4. С. 116–117.
12. Рудинский В. [Рец. на кн. : Максимов С.С. Бунт Дениса Бушуева : роман. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1956. 404 с.] // Возрождение. Париж, 1957. № 61. С. 145–148.
13. Завалишин В.К. [Рец. на кн. : Максимов С.С. Тайга : [сб. рассказов]. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1952. 207 с.] // Новый журнал. Нью-Йорк, 1952. № 30. С. 297–298.
14. Максимов С.С. Денис Бушуев : [роман]. Москва : РИМИС, 2016. 340 с.
15. Максимов С.С. Тайга : [сб. рассказов]. Москва : РИМИС, 2016. 208 с.

RUSSIAN WRITERS IN EMIGRATION: THE CREATIVE PATH OF S.S. MAKSIMOV

MAYA E. BABICHEVA

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka St., Moscow,
119019, Russia
E-mail: BabichevaME@rsl.ru

Abstract. As all the authors of the second wave of Russian emigration, the writer Sergey Maksimov is almost unknown in his native land. The article is devoted to his sad and dramatic fate. It analyzes Maksimov's artistic heritage – not too vast, but noteworthy. He dealt with

all types of literature: epics, novels, short stories, poems, plays, and sketches. The article aims to introduce this writer's name to the cultural and scientific circulation of our country.

The main theme in Maximov's works was the fate of a talented artist in the situation of growing totalitarianism – in the USSR during the period of Stalin's government, to be more exact. The main book of the author – “Denis Bushuev” – is devoted to this theme. The same is true for his story “In Twilight” and some short stories about Stalin's repressions. Basing on his own experience, the writer also described in details the life of Stalin's prisoners: in prison and after that.

Literary figures of the Russian emigration sometimes notice S.S. Maksimov's works and usually highly assess them. He is

recognized as a successor of the traditions of the Russian classical literature — L.N. Tolstoy's, F.M. Dostoyevsky's, S.A. Yesenin's, first of all.

Key words: native land, Volga, emigration, authority, freedom, repressions, people, the intelligentsia, literature, creation.

Citation: Babicheva M.E. Russian Writers in Emigration: the Creative Path of S.S. Maksimov, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 712–719.

References

1. Babicheva M.E. *Pisateli vtoroi volny russkoi emigratsii: bibliogr. ocherki* [Writers of the Second Wave of Russian Emigration: the Bibliographic Essays]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2005, 446 p.
2. Agenosov V.V. *Vosstavshie iz nebytiya: antologiya pisatelei Di-Pi i vtoroi emigratsii* [Risen from Oblivion: the Anthology of the Writers of DP and the Second Emigration]. Moscow, AIRO-XXI Publ., St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2014, 734 p.
3. Lyubimov A. Mezhdru zhizn'yu i smert'yu: sud'ba i tvorchestvo pisatelya Sergeya Maksimova [Between Life and Death: the Fate and Work of the Writer Sergey Maksimov], *Novyi zhurnal* [New Journal]. New York, 2009, no. 254, pp. 185–210, no. 255, pp. 177–191.
4. Maksimov S.S. *Denis Bushuev*, ed. 2. Frankfurt am Main, Posev Publ., 1974, 470 p.
5. Maksimov S.S. *Taiga*. New York, Chekhov Publ., 1952, 207 p.
6. Maksimov S.S. *Goluboe molchanie* [The Blue Silence]. New York, Chekhov Publ., 1953, 232 p.
7. Maksimov S.S. *Bunt Denisa Bushueva* [Denis Bushuev's Uprising]. New York, Chekhov Publ., 1956, 404 p.
8. Maksimov S.S. Foma Pogrebtsov, *Novyi zhurnal* [New Journal]. New York, 1960, no. 62, pp. 38–46.
9. Koryakov M.M. Rets. na kn.: Maksimov S.S. Denis Bushuev [Review of the Book "Denis Bushuev" by S.S. Maksimov], *Novyi zhurnal* [New Journal]. New York, 1950, no. 23, pp. 291–296.
10. Rzhhevskii L.D. Okno na Volgu [The Window on the Volga], *Posev* [Sowing], 1950, no. 14, pp. 11–12.
11. Saburova I.E. Rets. na kn.: Maksimov S.S. Taiga [Review of the Book "Taiga" by S.S. Maksimov], *Literaturnyi sovremennik* [Literary Contemporary]. Munich, 1952, no. 4, pp. 116–117.
12. Rudinskii V. Rets. na kn.: Maksimov S.S. Bunt Denisa Bushueva [Review of the Book "Denis Bushuev's Uprising" by S.S. Maksimov], *Vozrozhdenie* [Renaissance]. Paris, 1957, no. 61, pp. 145–148.
13. Zavalishin V.K. Rets. na kn.: Maksimov S.S. Taiga [Review of the Book "Taiga" by S.S. Maksimov], *Novyi zhurnal* [New Journal]. New York, 1952, no. 30, pp. 297–298.
14. Maksimov S.S. *Denis Bushuev*. Moscow, RIMIS Publ., 2016, 340 p.
15. Maksimov S.S. *Taiga*. Moscow, RIMIS Publ., 2016, 208 p.

СОБЫТИЯ

Определен Литературный флагман России 2016 года

Всероссийский конкурс «Самый читающий регион» на звание «Литературный флагман России» призван оценить и поощрить вклад регионов в развитие литературы в культурном пространстве страны, их усилия по повышению доступности чтения для наших граждан.

В конкурсе принимают участие субъекты Российской Федерации: республики, края, области, города федерального значения, автономные округа. Конкурс предполагает не только оценку статистических, количественных показателей читательской активности и инфраструктуры для чтения, но и учет таких важных аспектов, как богатство литературных традиций региона, активность его литературной жизни, наиболее значимые и интересные мероприятия в рамках Года литературы. В 2016 году дополнительное внимание в рамках конкурса уделено литературным проектам, приуроченным к Году кино в России и посвященным литературе как основе кинематографа.

За звание «Литературный флагман России» боролись 84 субъекта Российской Федерации. Все участники продемонстрировали системную поддержку литературных традиций, культуры и образования, серьезный подход органов власти к развитию культуры чтения и книжной инфраструктуры.

В число победителей конкурса «Самый читающий регион» вошли пять дипломантов: Астраханская область, Красноярский край, Республика Татарстан, Санкт-Петербург и Свердловская область. Представителям регионов были вручены почетные дипломы. А Воронежская область, занявшая первое место, завоевала статус «Литературный флагман России» и получила в награду памятную статуэтку, диплом победителя и тематическую библиотеку к Году кино в России из книг московских издательств.

А.А. СЫРЕЙЩИКОВА

ИЗ РУССКИХ АРХИВОВ: ДВА НОВЫХ ПИСЬМА ГЕКТОРА БЕРЛИОЗА — А.Ф. ЛЬВОВУ

Анастасия Александровна Сырейщикова,
Российская академия музыки им. Гнесиных,
кафедра истории музыки,
аспирант
Поварская ул., д. 30/36, Москва, 121069, Россия

Высшая Школа Практических Исследований,
Секция История, Тексты, Документы,
аспирант
4-14 Rue Ferrus, Paris, 75014, France

E-mail: anastasiia.syreishchikova@gmail.com

Реферат. Русские гастроли Гектора Берлиоза до сих пор остаются малоизученной областью истории музыки и франко-русских музыкальных отношений в XIX веке. Тем более ценными представляются новые документы, проливающие свет на эту тему. Настоящая статья посвящена двум ранее неизвестным письмам Гектора Берлиоза к директору Придворной певческой капеллы, музыканту-любителю — Алексею Федоровичу Львову, хранящимся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Эти письма относятся к периоду второй поездки французского маэстро в Россию в начале 1868 года. Изначально предназначенные лично А.Ф. Львову, они стали достоянием общественности и были опубликованы в журнале «Литературное прибавление к Нувеллисту» (1868). С тех пор они не были включены в собрание переписки Берлиоза ни на французском, ни на русском языках. Анализ писем (приведенных на французском и в переводе на русский) позволяет раскрыть новые подробности московского концерта Берлиоза 1867 г. (исполнения им национального гимна «Боже, царя храни» сочинения Львова), а также узнать мнение французского композитора о некоторых сочинениях Львова, в том числе о его версии «Stabat Mater». Эти письма на данный момент — самые поздние свидетельства многолетней переписки двух музыкантов, отражающей их дружеские и про-

фессиональные взаимоотношения. Для Г. Берлиоза дружеское содействие директора Императорской капеллы стало залогом успешного приема в кругах петербургской аристократии, а для А.Ф. Львова профессиональная поддержка и положительная оценка его творчества французским маэстро способствовала утверждению его статуса музыканта в России.

Ключевые слова: Гектор Берлиоз, А.Ф. Львов, переписка, «Боже, царя храни», Stabat Mater, Литературное прибавление к Нувеллисту, 1867 год, 1868 год, Франция, Россия.

Для цитирования: Сырейщикова А.А. Из русских архивов: два новых письма Гектора Берлиоза — А.Ф. Львову // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 720—725.

Настоящая статья продолжает серию публикаций автора [1], посвященных письмам Гектора Берлиоза (1803—1869), недавно обнаруженным в русских архивах. Речь пойдет о двух ранее неизвестных письмах французского композитора, адресованных директору Придворной певческой капеллы, музыканту-любителю — Алексею Федоровичу Львову (1798—1870). Эти письма, насколько нам известно, не были ранее опубликованы ни в России¹, ни за рубежом, а также не были включены в Полное собрание (*Correspondance Générale*) писем Берлиоза в восьми томах [3], издававшееся в Париже в период с 1972 по 2002 год. Данная публикация с необходимыми комментариями предваряет появление упомянутых писем в дополнительном IX томе².

¹ Письма не включены в русское издание избранных писем Берлиоза [2].

² Соответствующие материалы переданы нами П. Блуму и С. Рено, готовившим к печати этот том, выпуск в свет которого

Письма Берлиоза к А.Ф. Львову, о которых пойдет речь, хранятся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург). Впервые они стали достоянием общественности еще при жизни Берлиоза, в 1868 г., поскольку были опубликованы (вероятно по желанию самого Львова) в ежемесячном музыкальном журнале «Литературное прибавление к Нувеллисту» [4]. После смерти Берлиоза они выпали из научного обихода, вероятно потому, что хранились не вместе с остальными автографами Берлиоза, а в фонде писем иностранных музыкантов РНБ. Сегодня они тем более ценны, потому что являются наиболее поздними известными свидетельствами переписки³ Берлиоза со Львовым.

Ниже приводим оригинальный текст писем Берлиоза [6], а также их перевод на русский язык 1868 г. [4] с нашими комментариями к переводу.

Письмо⁴ (1) Гектора Берлиоза к Алексею Львову

Saint-Petersbourg, 3 janvier /15 janvier⁵ [1868]
Mon cher Général,

Ne vous donnez pas la peine de venir. Je retournerai chez vous une troisième fois et peut-être je serai plus heureux. J'arrive de Moscou et j'ai eu l'honneur d'y diriger votre bel hymne nationale à cinq cents musiciens et le public immense qui remplissait le Manège l'a fait répéter. Je suis toujours malade mais je veux vous voir absolument. Tout à vous, Hector Berlioz.

Перевод:

Санкт-Петербург, 3 января / 15 января [1868]
Мой дорогой Генерал,

Не трудитесь приезжать ко мне, я сам постараюсь быть у вас еще третий раз и, надеюсь, наконец застать вас дома⁶. Я только что возвратился из Москвы, где имел честь дирижировать ваш прекрасный народный гимн⁷, который был исполнен пятьюстами музыкантами, и многочисленная публика, наполнявшая манеж, заставила его повторить. Я все не здоров, но желаю с вами видаться непременно, преданный вам, Гектор Берлиоз.

запланирован на конец 2016 года. Письмам присвоены номера соответственно 3329bis и 3329ter.

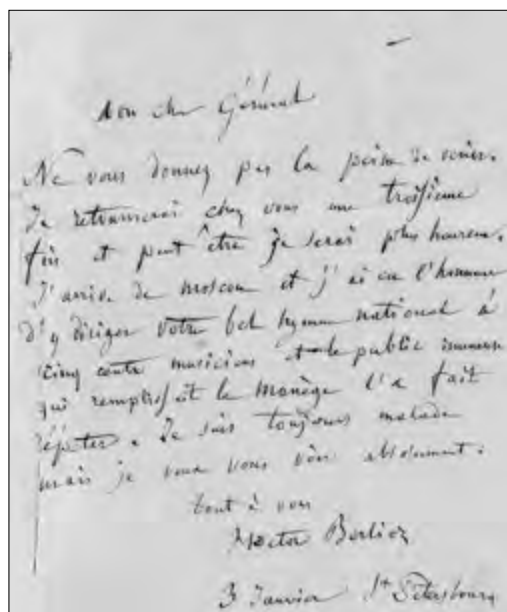
³ Значительная часть переписки Берлиоза со Львовым на сегодняшний день нам известна по вторичным публикациям, а не по манускриптам. Часть писем, адресованных Львову, автографы которых сейчас, к сожалению, утеряны, была передана Стасовым для публикации в «Correspondance inédite de Berlioz» Д. Бернара [5]. Среди них были: письмо от 28/16 мая 1847 года [5, р. 370–371], письмо от 29 января 1848 года [5, р. 161–164]; письмо от 23 февраля 1849 года [5, р. 175–177]; письмо от 21 января 1852 года [5, р. 181–183].

⁴ Факсимиле этого письма было напечатано в буклете «Жемчужина в короне» [7, с. 91].

⁵ Старый стиль/новый стиль.

⁶ Более точный перевод: «и возможно, мне больше повезет [застать Вас дома]».

⁷ Более точный перевод: «национальный гимн».



Письмо 3329 bis

Письмо (2) Гектора Берлиоза к Алексею Львову

Saint-Petersbourg, 5 janvier / 17 janvier [1868]
À Monsieur le Général Lvoff
Mon cher maître,

Je viens de lire avec bien du plaisir les deux morceaux que vous m'avez prêtés. Le premier écrit sans mesure m'a paru plus difficile à connaître parce qu'il est en Russe et que je ne puis comprendre le texte ; mais c'est une belle œuvre d'harmonie. Pour le Stabat au contraire, dont les paroles me sont familières, j'ai bien vu tout suite que vous avez fait une œuvre d'expression. Tout y est naturel et plein de vie. L'harmonie en est recherchée sans être cherchée; les voix chantent d'une façon charmante, et l'orchestration n'a que des accents qui vous émeuvent. De plus j'ai trouvé dans plusieurs passages des effets rythmiques tout à fait neufs, qui sont à vous. L'œuvre entière, quand elle est dignement exécutée, doit produire un grand effet. Laissez moi vous serrer la main et vous faire mon sincère compliment. Hector Berlioz.

Перевод:

Санкт-Петербург, 5 января / 17 января [1868]
Генералу Львову
Любезный маэстро,

С истинным удовольствием прочел я оба ваши сочинения, одолженные мне вами на некоторое время. Мне показалось трудно изучить первое бестактное, потому что слова писаны на русском языке и смысл их мне недоступен, несмотря на то, я мог заметить⁸, это произведение прекрасно в гармоническом отношении. Что же касается до вашего Stabat Mater⁹, то слова этой кантаты мне хорошо

⁸ Фраза «я мог заметить» — отсутствует в оригинале.

⁹ В оригинале: просто «Stabat».



Письмо 3329 ter

известны, и с первого взгляда я понял, что вы придали ей самый выразительный характер, все в ней натурально, и вместе с тем исполнено жизни. Я нахожу, что гармония этого сочинения самая изысканная, но не основана однако на одних пустых эффектах¹⁰; голоса ведены весьма искусно и оркестровка увлекательна. Скажу более, во многих пассажах я встретил ритмические эффекты совершенно новые и свойственные вам одним¹¹. Все сочинение будучи хорошо исполнено, должно иметь огромный успех. Позвольте дружески пожать вам руку и поздравить от искреннего сердца. Гектор Берлиоз.

Эти письма, отправленные Берлиозом из Санкт-Петербурга, относятся к периоду второй поездки французского маэстро в Россию — началу 1868 года. К тому времени Берлиоз и Львов были уже хорошо знакомы, ведь их переписка началась за 25 лет до того. Берлиоз впервые узнает о генерале Львове и его творчестве в Берлине в 1843 г., о чем он упоминает спустя два года в статье [8], посвященной Глинке: «Генерала Львова, вьолониста и композитора с большими дарованиями одного из отличнейших любителей, можно даже сказать артистов, какие только есть в России, которого сочинения мне часто хвалили во время пребывания моего в Берлине» [9]¹².

¹⁰ Более точный перевод: «Гармония изысканна в своей естественности».

¹¹ «Вам одному».

¹² Оригинал: «M. le général Lvoff, violoniste et compositeur d'un grand mérite, un des amateurs, on pourrait dire un des artistes les plus distingués que possède la Russie, et dont j'ai souvent entendu louer les œuvres pendant mon séjour à Berlin» (фр.).

Если верить материалам французской газеты «Menestrel», музыканты могли быть уже знакомы в 1843 году. В разделе новостей мы находим заметку о том, что российский император Николай I передал через А.Ф. Львова заказ Берлиозу о переложении некоего греческого хора¹³: «Российский император только что обратился к г-ну Берлиозу через директора Императорской музыкальной капеллы (А.Ф. Львова. — А. С.), чтобы попросить артиста аранжировать 16-голосные греческие церковные песнопения на четверной состав. Как объясняется в послании, в каждом из хоров должно использовать низкий басовый голос, очень распространенный среди русских певцов»¹⁴ [10]. Остается непонятным, о каком хорале могла идти речь, так же как и неизвестно, выполнил ли Берлиоз просьбу русского самодержца. Сам композитор, однако, об этом событии не упоминает ни в письмах¹⁵, ни в мемуарах.

Первые свидетельства переписки Берлиоза со Львовым относятся к 1845 г.¹⁶: Берлиоз пишет ответное письмо¹⁷ Алексею Федоровичу, обсуждая, помимо прочего, возможность поездки в Россию. После этого их переписка продолжается на протяжении более двадцати лет, демонстрируя не только дружеские, но и профессиональные связи.

Львов, в свою очередь, советуется с Берлиозом при выборе сюжета для своей оперы «Ундина», а последний ходатайствует по поводу либретто для нее; они вместе обсуждают возможности исполнения «Stabat Mater» Львова в Париже и т. д. Для Берлиоза расположение директора императорской капеллы и советника при дворе императора было залогом успешного приема в кругах петербургской аристократии, а его контакты — «пропуском» во многие высокопоставленные круги России. Например, именно Львов пишет рекомендательное письмо¹⁸ для Берлиоза в Ригу, которое помогает успешному устройству рижского концерта.

Для Львова дружеская и профессиональная поддержка французского маэстро могла быть подспорьем его статуса музыканта в России. Занимая высокое положение (советник при дворе императора и директор Императорской капеллы), Львов в то же время слыл в русских кругах за музыканта-любителя. Например, когда Львов отправляет Берлиозу сведения о русской музыке для публикации статьи о русской музыке в «Journal des Débats» [13], русская

¹³ Наброски, если они и были, то не сохранились или еще не найдены.

¹⁴ Перевод с фр. А. Сырейщиковой.

¹⁵ Единственным намеком на этот заказ может быть фраза в письме Берлиоза к сестре, написанном через несколько недель, 6–7 сентября 1843 года [11, р. 112]: «Если русский император желает, я ему продам» (перевод с фр. А. Сырейщиковой).

¹⁶ Письмо от 1 августа 1845 года [11, р. 270–271]. См. перевод на русский язык: [12, с. 23–26].

¹⁷ Автограф и текст письма самого Львова не сохранились.

¹⁸ См. об этом письмо Г. Берлиоза А. Львову от 16/28 мая 1847 года [11, р. 431].

пресса освещает это событие следующим образом: «Наш известный музыкант-любитель А.Ф. Львов, который оказал уже столько услуг нашей церковной музыке, *не доверяя себе*, сообщил плоды трудов своих по этой части *известному Берлиозу, как человеку, которого мнение в подобном деле заслуживает полное уважение*, и тот, из любви к искусству, долгом почел публично отдать ему справедливость (курсив наш. — А. С.)» [14]. Очевидно, что автора русского гимна в России представляют в роли музыканта-любителя, который «не доверяя себе», нуждается в одобрении «известного» французского маэстро — профессионального музыканта.

Берлиоз же, как мы можем судить из его литературно-эпистолярного наследия, отдавал должное музыкальному таланту Львова. Например, в статье «Новые подробности о российско-императорской капелле в трудах ее директора, генерала А. Львова», опубликованной в «Journal des Débats» [15], он характеризует его как: «композитора и виртуоза с огромным талантом», человека «с тонким вкусом и хорошо знакомого с классическими произведениями всех школ», чья музыка «отличается самыми возвышенными красотами, свежими, живыми, юными и прелестно-оригинальными» [16].

Публикуемые в данной статье письма ценны тем, что в них Берлиоз — один из самых уважаемых критиков своего времени, дает оценку музыкальным сочинениям А.Ф. Львова. Так, в первом письме Берлиоза (написанном после возвращения из Москвы в Санкт-Петербург) речь идет об исполнении им в московском манеже¹⁹ «национального гимна» Львова — государственного гимна Российской империи «Боже, царя храни», написанного Львовым в 1833 г. на слова В.А. Жуковского. Однако об исполнении Берлиозом русского гимна в Москве не было ранее известно: об этом не упоминается ни в авторитетном иностранном каталоге программ концертов Берлиоза [17], ни в русской монографии Анны Хохловкиной [18]. Это письмо, таким образом, единственное упоминание самого Берлиоза об этом исполнении.

В поисках точной программы концерта мы обратились в архивы Государственного центрального музея музыкальной культуры (ГЦММК) им. Глинки (Москва), где хранится афиша²⁰ этого концерта, которая, однако, оказалась недоступна из-за реставрации. К счастью, все программы концертов Русского музыкального общества (РМО) публиковались также в его ежегодных отчетах [19, 20]. В них приводится следующая программа концерта, состоявшегося 27 декабря под управлением Берлиоза:

- ◆ Боже, царя храни
- ◆ «Римский карнавал» (Берлиоза)
- ◆ Хор из оратории «Иуда Маккавей» (Генделя)
- ◆ «Офферторий» из «Реквиема» (Берлиоза)
- ◆ Хор «Ave verum» (Моцарта)
- ◆ Праздник у Капулетти, II часть симфонии «Ромео и Джульетта» (Берлиоза)
- ◆ Пятая симфония до минор (Бетховена)
- ◆ «Славься, славься!», хор из оп. «Жизнь за царя» (Глинки).

Как мы можем видеть, гимн «Боже, царя храни» Львова действительно входил в программу концерта Берлиоза, однако, на наш взгляд, он являлся скорее частью официального церемониала, нежели собственно программы. Звучание государственного гимна в начале общедоступного²¹ концерта вполне соответствовало его просветительской направленности. Таким образом программе концерта придавалась своеобразная музыкальная «патриотическая» рамка — в начале «Боже, царя храни» А.Ф. Львова, а в завершение концерта хор «Славься» из оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки.

Вполне возможно, Берлиоз мог слышать гимн Львова еще во время первой поездки в Россию: в 1847 г. этот гимн звучал в том же концерте-бенефисе, в котором участвовал Берлиоз²². Однако маловероятно, что французский маэстро по собственной инициативе включил национальный гимн в программу концерта в 1867 г., поскольку ни в одном из своих московских или петербургских концертов он не исполнял сочинения русских композиторов²³. Вероятно, программа была им составлена по совету Н.Г. Рубинштейна, директора московского отделения РМО, который согласно отчетам также дирижировал частью концерта. В письме тем не менее Берлиоз положительно оценивает музыку Львова, называя его гимн «прекрасным» («bel» — фр.) и отмечая успех у публики.

Во втором письме Берлиоз дает более подробную характеристику сочинениям Львова. Как следует из письма, последний передал Берлиозу ноты двух своих произведений, вероятно, чтобы узнать мнение своего французского коллеги. Берлиоз в целом положительно оценивает талант русского композитора. Например, в первом сочинении на русский текст «без тактов»²⁴ он отмечает его гармо-

²¹ Концерты были доступны широкой публике, поскольку билеты стоили гораздо дешевле, чем симфонические концерты Русского музыкального общества.

²² Афиша программы концерта [13] 25 марта 1847 г. хранится в Петербурге: РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Ед. хр. 3057. 1847. Афиши. Л. 258–259. См. об этом: [21, с. 207–227].

²³ За исключением скрипичного концерта Г.И. Венявского в третьем петербургском концерте 1867 г., вероятно, предложенного для исполнения самим автором сочинения, который также исполнял соло на скрипке.

²⁴ Вероятно, имеется в виду одно из духовных произведений Львова. Берлиоз не указывает никаких других подробностей в отношении состава исполнителей или жанра сочинения.

¹⁹ Концерт под управлением Берлиоза 27 декабря (ст. стиль) 1867 года.

²⁰ ГЦММК им. Глинки. Ф. 14. Ед. хр. 322. РМО в Москве. Общедоступный симфонический концерт в Москве 27 декабря 1867 года. Афиша.

нические достоинства, а в «Stabat Mater»²⁵ — удачные гармонические, оркестровые и ритмические эффекты, а также искусное голосоведение.

Алексей Федорович справедливо считал эти письма комплиментом в свой адрес. Вероятно поэтому они были опубликованы в одном из наиболее известных на тот момент музыкальных журналов «Литературное прибавление к Нувеллисту» [4].

Найденные письма еще раз доказывают, что Берлиоз искренне интересовался творчеством Львова и относился к нему с предельным уважением, как к равному в своем деле. Однако они являются лишь небольшим фрагментом переписки Г. Берлиоза с А.Ф. Львовым, большая часть которой на сегодняшний день остается неопубликованной на русском языке. Отношения французского маэстро и русского «музыканта-любителя» в ней раскрываются совершенно с неожиданной стороны. Их эпистолярное наследие не только демонстрирует творческий обмен и глубокую привязанность двух музыкантов, но и помогает лучше понять в целом франко-русские музыкальные связи в XIX веке.

Список источников

1. Сырейщикова А. К истории первых гастролов Берлиоза в России: неизвестное письмо А.Н. Верстовскому // Старинная музыка. 2016. № 1 (71). С. 25–31.
2. Берлиоз Г. Избранные письма: в 2 кн. / сост., пер., коммент. В. Александровой, Е. Бронфин. Ленинград: Музыка, 1982–1984. Кн. 1. 240 с.; Кн. 2. 272 с.
3. Berlioz H. Correspondance générale, VIII vols. / éd. générale Pierre Citron. Paris: Flammarion, 1972–2002.
4. Два письма Берлиоза А.Ф. Львову // Литературное прибавление к Нувеллисту. 1868. Май. С. 34–35.
5. Bernard D. Correspondance inédite de Berlioz (1819–1868). Paris: Calmann Lévy, 1879. 361 p.
6. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ). Ф. 446. Оп. 1. Ед. хр. 44. Львов. Письма Берлиоза к Львову.
7. Жемчужина в короне. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (1805–2005) / отв. редактор: И.В. Дацюк. Санкт-Петербург, 2005. 98 с.
8. Berlioz H. Michel de Glinka // Journal des Débats. 1845. 16 avril. P. 1–2.
9. О. (Очкин А.Н.) Мнение Берлиоза о М.И. Глинке // Санкт-Петербургские ведомости. 1845. 19, 20, 26 и 28 апреля.
10. Nouvelles diverses // Menestrel. 1843. 13 août. P. 3.
11. Berlioz H. Correspondance générale, III vol. / éd. générale Pierre Citron. Paris, 1978. 835 p.
12. Петрова Г. Забытое письмо: Г. Берлиоз — А.Ф. Львову (к истории первого визита Гектора Берлиоза в Россию) // Старинная музыка. 2014. № 4. С. 23–26.
13. Berlioz H. Chœur de la chapelle impériale de Saint-Petersbourg. Bortniansky // Journal des Débats. 1850. 19 octobre. P. 1–2.
14. Мнение Берлиоза о нашей церковной музыке // Санкт-Петербургские ведомости. 1852. 12 января. № 10. С. 1–2.
15. Berlioz H. Nouveaux détails sur la chapelle impériale russe et les travaux de son directeur, le général Lvoff // Journal des Débats. 1851. 13 décembre. P. 1–2.
16. Берлиоз Г. Новые подробности о российско-императорской капелле в трудах ее директора, генерала А. Львова // Литературное прибавление к Нувеллисту. 1850. Декабрь. С. 93–94.
17. Holoman K. Berlioz. Cambridge, 1989. 704 p.
18. Хохловкина А. Берлиоз. Москва: Музгиз, 1960. 548 с.
19. Отчет Русского музыкального общества в Москве за 1867–1868 год. Москва, 1868. 47 с.
20. Московское отделение императорского русского музыкального общества. Симфонические собрания 1–500 / сост. Манькин-Невструев. Москва: Левенсон. 1899. 101 с.
21. Сырейщикова А. Новые подробности первого турне Берлиоза в России: программы, даты, пресса. Пространство культуры. 2016. № 1. С. 207–227.

²⁵ Сочинение 1851 года.

FROM THE RUSSIAN ARCHIVES: TWO NEW LETTERS FROM HECTOR BERLIOZ TO ALEXEI LVOV

ANASTASIYA A. SYREISHCHIKOVA

Gnessin Russian Academy of Music, 30/36 Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia
Ecole Pratique des Hautes Etudes, 4-14 Rue Ferrus, Paris, 75014, France
E-mail: anastasiya.syreishchikova@gmail.com

Abstract. *The Russian tours of Hector Berlioz are still a poorly studied area in the history of music and French-Russian musical relations of the 19th century. That is why the new documents shedding light on this topic are of great value. This article presents two previously unknown letters, held in the Russian National Library, from Hector Berlioz to Alexei Lvov — the Director of the Imperial Chapel and an amateur musician. Those letters refer to the period of the French Maestro's second visit to Russia in the beginning of 1868. Originally intended for A.F. Lvov personally, they were brought out and published in the journal "Literary Addition to the Nouvelliste" (1868). Since then they have not been inclu-*

ded in the collection of Berlioz's correspondence neither in French nor in Russian. The analysis of the letters (in French and in Russian translation) reveals new details of Berlioz's Moscow concert in 1867 (about his presentation of the Russian anthem "God Save the Tsar" composed by Lvov) and provides Berlioz's opinion on some of Lvov's works, including his "Stabat Mater". At the moment, those letters are the latest evidences of the two musicians' longtime correspondence, reflecting their friendly and professional relationship. For H. Berlioz the friendly assistance from the Director of the Imperial Chapel became the key to his success among the Saint Petersburg aristocracy, and for A.F. Lvov the professional support and the positive assessment of his work by the French Maestro promoted his status as a musician in Russia.

Key words: Hector Berlioz, Alexei Lvov, correspondence, "God Save the Tsar", Stabat Mater, Literary Addition to the Nouvelliste, 1867, 1868, France, Russia.

Citation: Syreishchikova A.A. From the Russian Archives: Two New Letters from Hector Berlioz to Alexei Lvov, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 720–725.

References

1. Syreishchikova A. K istorii pervykh gastrolei Berlioz v Rossii: neizvestnoe pis'mo A.N. Verstovskomu [To the History of the First Tour of Berlioz in Russia: an Unknown Letter to A.N. Verstovsky], *Starinnaya muzyka* [Early Music], 2016, no. 1 (71), pp. 25–31.
2. Berlioz H. *Izbrannye pis'ma: v 2 kn.* [Selected Letters: in 2 Books]. Leningrad, Muzyka Publ., 1982–1984, book 1, 240 p.; book 2, 272 p.
3. Berlioz H. *Correspondance générale, VIII vols.* Paris, Flammarion Publ., 1972–2002.
4. Dva pis'ma Berlioz A.F. Lvovu [Two Letters from Berlioz to A.F. Lvov], *Literaturnoe pribavlenie k Nuvellistu* [Literary Addition to the Nouvelliste], 1868, May, pp. 34–35.
5. Bernard D. *Correspondance inédite de Berlioz (1819–1868)*. Paris, Calmann Lévy Publ., 1879, 361 p.
6. Lvov. Pis'ma Berlioz A.F. Lvovu [Lvov. The Letters from Berlioz to Lvov], *Otdel rukopisei Rossiiskoi natsional'noi biblioteki (RNB)* [The Manuscripts Department of the National Library of Russia (NLR)], coll. 446, aids 1, item 44.
7. Datsyuk I.V. (ed.) *Zhemchuzhina v korone. Otdel rukopisei Rossiiskoi natsional'noi biblioteki (1805–2005)* [The Jewel in the Crown. The Manuscripts Department of the National Library of Russia (1805–2005)]. St. Petersburg, 2005, 98 p.
8. Berlioz H. Michel de Glinka, *Journal des Débats*, 1845, April 16, pp. 1–2.
9. O. (Ochkin A.N.) Mnenie Berlioz o M.I. Glinke [Berlioz's Opinion on M.I. Glinka], *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [The St. Petersburg Gazette], 1845, April 19, 20, 26, and 28.
10. Nouvelles diverses, *Menestrel*, 1843, August 13, p. 3.
11. Berlioz H. *Correspondance générale*. Paris, 1978, III vol., 835 p.
12. Petrova G. Zabytoe pis'mo: G. Berlioz — A.F. Lvovu (k istorii pervogo vizita Gektora Berlioz v Rossiyu) [The Forgotten Letter: H. Berlioz to A. Lvov (To the History of the First Visit of Hector Berlioz in Russia)], *Starinnaya muzyka* [Early Music], 2014, no. 4, pp. 23–26.
13. Berlioz H. Chœur de la chapelle impériale de Saint-Petersbourg. Bortniansky, *Journal des Débats*, 1850, October 19, pp. 1–2.
14. Mnenie Berlioz o nashei tserkovnoi muzyke [Berlioz's Opinion on our Church Music], *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [The St. Petersburg Gazette], 1852, January 12, no. 10, pp. 1–2.
15. Berlioz H. Nouveaux détails sur la chapelle impériale russe et les travaux de son directeur, le général Lvoff, *Journal des Débats*, 1851, December 13, pp. 1–2.
16. Berlioz H. Novye podrobnosti o rossiisko-imperatorskoi kapelle v trudakh ee direktora, generala A. Lvova [New Details about the Russian Imperial Chapel in the Works of its Director, General A. Lvov], *Literaturnoe pribavlenie k Nuvellistu* [Literary Addition to the Nouvelliste], 1850, December, pp. 93–94 (in Russ.).
17. Holoman K. *Berlioz*. Cambridge, 1989, 704 p.
18. Khokhlovkina A. *Berlioz*. Moscow, Muzgiz Publ., 1960, 548 p.
19. *Otchet Russkogo muzykal'nogo obshchestva v Moskve za 1867–1868 god* [The Report of the Russian Musical Society in Moscow for the Years 1867–1868]. Moscow, 1868, 47 p.
20. Manykin-Nevstruev (ed.) *Moskovskoe otdelenie imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva. Simfonicheskie sobraniya 1–500* [The Moscow Branch of the Imperial Russian Musical Society. Symphony Collections 1–500]. Moscow, Levenson Publ., 1899, 101 p.
21. Syreishchikova A. *Novye podrobnosti pervogo turne Berlioz v Rossii: programmy, daty, pressa. Prostranstvo kul'tury* [New Details of the First Tour of Berlioz in Russia: the Programs, Dates, and Press. The Space of Culture], 2016, no. 1, pp. 207–227.

УДК 7.01:791
ББК 85.344,00

С.И. РЫЖАКОВА, И.Е. СИРОТКИНА

PERFORMANCE STUDIES: КОНЦЕПЦИЯ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ

*Mundus universus exercet histrioniam.
Весь мир занимается лицедейством.*

Гай Петроний

Светлана Игоревна Рыжакова,

Институт этнологии и антропологии Российской академии наук,
ведущий научный сотрудник
Ленинский проспект, д. 32-А, Москва, 119991, Россия

доктор исторических наук
E-mail: SRyzhakova@gmail.com

Ирина Евгеньевна Сироткина,

Институт истории естествознания и техники Российской академии наук,
ведущий научный сотрудник
Балтийская ул., д. 14, Москва, 125315, Россия

PhD по социологии, кандидат психологических наук
E-mail: isiro1@yandex.ru

Реферат. Задача статьи — привлечь внимание к одному из современных направлений гуманитарного знания, известному как *performance studies*. Этому понятию пока еще нелегко найти адекватный русский аналог: так называют исследования перформативности, театральной антропологии, антропологии

зрелищности, этнологии исполнительских форм культуры. Сегодня часто говорят о «перформативном повороте» — повсеместном переходе от исследований культуры как текста к исследованиям культуры как перформанса. Перформансом называют не только театрализованные представления, культурно маркированные зрелища, исполнительские (перформативные) формы культуры и т. п., но и едва ли не каждое явление и событие. В статье уточняются границы этого понятия, анализируются важнейшие аспекты *performance studies* и типы перформанса. Предлагается описание целей и задач, основных исследовательских подходов, терминологии названной области, а также анализ функций и контекстов различных перформансов. Дается обзор современной литературы, анализируются отдельные труды и серии монографий, развивающие эту область антропологии.

Ключевые слова: перформанс, performance studies, концепция, аналитические подходы.

Для цитирования: Рыжакова С.И., Сироткина И.Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 726–735.

Предпосылки выделения *performance studies* среди социальных и гуманитарных дисциплин возникли в области социологии, театроведения и языкознания. В 1970-е гг. в лингвистике появилось направление, изучающее близость физического действия и речи, оно обнаружило инструментальный характер речи и признало, что язык не только информирует о событиях, но и создает значительную их часть [1]. Отсюда началось изучение речи как перформанса; однако интересно, что эта идея вскоре была дополнена своей инверсией, когда и физическое действие начали понимать как «аргумент» в рамках некоей «речи». Наряду с кинесиологией — теорией движения, начала появляться такая дисциплина, как семиология — теория знакового движения. Среди самых важных нужно отметить концепцию коллективных представлений в дюркгеймовской социологии, исследования В. Тёрнером ритуала как публичного действия, постепенно разворачиваемого процесса [2, 3], а также социальную драматургию и драматический подход в исследовании повседневности и межличностных отношений И. Гофмана [4, 5]. По-настоящему открыли тему перформанса теоретики театра, включая режиссера-исследователя Р. Шехнера [6, 7]. Его подход являлся многосторонним, включал структурный анализ представлений, обнаружение их социальной функции, сравнение разных исполнительских традиций. Обращался он и к индийской традиционной исполнительской форме — разыгрывание священной истории о Раме (*Рамлила*), и к современному театру авангарда.

«Жизнь человеческая есть не иное что, как некая комедия, в которой люди, нацепив личины, играют каждый свою роль, пока хорег не уведет их с просцениума, — перефразируя фразу Гая Петрония, писал Эразм Роттердамский. — Хорег этот часто одному и тому же актеру поручает различные роли, так что порфироносный царь внезапно появляется перед нами в виде несчастного раба. В театре всё оттенено более резко, но, в сущности, там играют совершенно так же, как в жизни» [8, с. 209–210]. Однако различие *реального* и *условного* для перформанса принципиально. Разделение «реальности» и «мира воображаемого» — одна из основ многих философских систем, но в каждую историческую эпоху и в рамках каждого мировоззрения эта проблема ставилась и решалась по-своему. Открытие «мира воображаемого» как особого пространства, параллельного реальному миру, особенно ярко и разнопланово проработанное в духе романтизма, нашло свое отражение в философской мысли конца XVIII — начала XIX в., а затем получило новый всплеск в начале XX века. Так, немецкий философ Х. Вайхингер писал о соприкосно-

вании двух миров — мира «как он есть» и мира «как если бы» (нем. *als ob*) [9]. В течение XX в. представление о воображаемых мирах многократно усложнилось. Исполнительская область культуры является областью сопряжения «реального» и «воображаемого»; как и изобразительное искусство, она материализует идеи и представления, но не столько с помощью предметов и вещей, сколько с помощью человеческих тел и эмоциональных состояний.

Напомним, что, начиная с XVIII в., театроведение представляло собой преимущественно исследование *драмы* — «текстового» искусства. Затем, в начале XX в., театроведение из науки о театральном тексте превратилось в науку о *спектакле*. Современный теоретик *performance studies* Э. Фишер-Лихте отмечает большую роль в этом процессе «ритуаловедения» — исследований ритуалов этнологами и антропологами [10, с. 54]. В современных *performance studies* используется понятие *liminal experience* (*опыт перехода* или *пороговые переживания*, подсказанные этнографическим изучением ритуалов рождения, инициации и смерти). Представление-перформанс считается успешным, если зрителю удастся выйти за пределы обыденного восприятия, пережить «опыт лиминальности» и преобразиться духовно, иными словами, если спектакль в некотором отношении подобен ритуалу [10, с. 345]. «Когда обычное воспринимается как необыкновенное, когда бинарные оппозиции разрушаются и вещи превращаются в свою противоположность, у зрителя появляется ощущение волшебства», — пишет Фишер-Лихте [10, с. 327], во многом повторяя намного более раннюю концепцию Н. Евреинова о театре как *преображении* [11]. Прибегая, как и ее предшественники, к западной театральной традиции [10, с. 346], она сравнивает такое переживание с индийским эстетическим понятием *раса* — одним из важнейших художественных концепций. *Раса* (санскрит. «вкус», «сок», «впечатление», «эмоциональное состояние», «чувство», «эстетический восторг») — это способ взаимосвязи актеров и зрителей, передача ощущения, создание эмоционального резонанса посредством телесных жестов, костюмов, музыки, речи, декораций и актерской харизмы.

«Открытие» перформанса повлекло за собой соблазн крайне широкого понимания этого понятия. Так, исследователь театра и зрелищных форм культуры И. Максвелл предостерегает, что проблема кроется в возможности применения аналитической парадигмы, которая первоначально была нацелена на описание феномена театрального «зрительства», «театрализации» разных видов событий; взирание на всех, как на актеров, на все пространство — как на сцену, на предметы — как на реквизит, и попытка вчитывать драматургиче-

ский подтекст во все модели и образцы событий [12, р. 78]. Сегодня едва ли не каждое явление и событие может быть рассмотрено как перформанс. Литература 1980–1990-х гг. и позднее — свидетельство того, что называют «перформативным поворотом» [10, с. 46], т. е. перехода от исследований культуры как текста к исследованиям культуры как перформанса.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ПЕРФОРМАНС?

Слово «перформанс», пришедшее из филологии и мира искусства, ныне используется едва ли не во всех областях человеческой деятельности. Самое раннее из зафиксированных его значений в английском языке — «свершение действия». С XVII в. это слово ассоциируется прежде всего с театральными действиями. Глагол *to perform* применяется чрезвычайно широко и означает не только «представлять», но и «работать», «действовать», «совершать». Часто речь при этом идет о действии, в котором занято несколько человек с различными задачами («ролями»), и между всеми участниками в этом коммуникативном акте создается некоторое особенное «поле напряжения», пространство общих приложенных усилий, которое некоторым образом обретает самостоятельное существование. Это может быть сценическое действо-спектакль, одна из множества разновидностей игры, личные отношения между людьми, сексуальные отношения, групповые действия политического и экономического характера.

Традиционный для русскоязычной литературы перевод *performance* как «исполнение» [5], а *performing arts* — как «исполнительские искусства», на наш взгляд, не передает тот смысл англоязычного термина, который востребован в *performance studies*. При таком переводе акцент делается на реализацию, а не на замысел, вымысел, игру и воображение, которые (наряду с реализацией-исполнением) составляют важное поле значений этого слова. Можно предположить, что именно близость «перформанса» к той семантической области, куда относятся «представление», «воображение», «способы предъявления (изображения) себя», «игра», «фантазия» и т. п., и сделала его одним из самых модных слов нашей эпохи.

Речь идет не только об «исполнительстве», но и «представлении себя (своего сообщества)» в широком смысле этих слов. Это музыка, танец, театр самых разных направлений; этикет, церемониал, ритуал, разные техники тела, кинестетические особенности повседневного общения, публичное поведение людей, особенно в его символическом измерении, когда речь идет о значимых, коммуни-

кативных, экспрессивных жестах [13]. Значительная доля перформанса или степень «перформативности» содержится в отправлении обрядов — календарных, религиозных, жизненного цикла, гражданских. Это публичные акции, спортивные события, манифестации, карнавалы, флеш-мобы, практика массовых движений гражданского сопротивления, различные действия, где встречаются исполнители (актеры, действующие) и зрители (слушатели, наблюдающие, воспринимающие). По выражению Э. Даймонд, перформансы — это события, в которых культура сложным образом возвещает о себе [14, р. 6].

Однако нам представляется важным определить предмет нашего исследования более четко, выделив его среди мириад человеческих действий. Нам представляется, имеет смысл рассматривать перформанс как *осознанное, целесообразное и целенаправленное действие*, в котором значительную роль имеют телесные движения и которое порождает особый, основанный на материальных носителях (телах, вещах), но в значительной степени нематериальный (так как это движение, пластика), «продукт», обладающий своеобразной субстанцией и бытием. По мере того как, когда-то «модная» категория *действия, акта* сменялась категорией *события* (под влиянием таких философов, как Хайдеггер (в Германии), Делёз и Бадью (во Франции), Бахтин (в России) [15]), перформанс стали определять как «событие», в котором участвуют люди действующие и люди воспринимающие, участники входят в него со своими мотивами, представлениями, навыками, намерениями, желаниями, надеждами, но действие это обладает особой преобразующей способностью.

Также перформанс — одна из *коммуникативных форм культуры*, и в нем особенно важен сам факт встречи, физического, непосредственного взаимовлияния людей друг на друга. Он имеет оттенок *искусственности*, деланности, намеренности. Перформанс — это событие или действие, всегда отмеченное *эстетическим* свойством. Оно требует мастерства, а важные его свойства — выразительность и знаковость или символичность — делают его почти всегда фактом искусства. Итак, перформанс, с одной стороны, продуманное, подготовленное, отрепетированное действие (по выражению Р. Шехнера, это повторенное поведение, дважды осуществленное поведение [16]). С другой стороны, перформанс производится в реальном времени, т. е. открыт множеству факторов, сложное сочетание которых определяют понятием «случай». Отсюда — *непредсказуемость* и *спонтанность* как важные его особенности. Поскольку перформанс — это событие, повторить его в точности невозможно: каждый раз это будет другой перформанс, новое событие, с большей или

меньшей долей преемственности по отношению к прошлому событию.

Для описания перформанса часто используются театральные метафоры: «театр военных действий», «анатомический театр», «сцена преступления», «международная арена», «политическая авансцена». Приходится отметить перформативность и террористических актов, которые всегда показательны, зрелищны [17, 18]. Однако Р. Бхаруча, индийский исследователь современных форм театра, общества и политики, приходит к выводу, что смысл террористического высказывания — лишить возможности размышлять, вернуть всех вовлеченных (смертников, случайных прохожих) в аффективное состояние, к ощущению только своего тела, инстинктам, — иными словами, срывать покров культуры. Задача же культуры, напротив (и в частности, посредством искусства) — возвращение события в лоно осмысленного. Так, трагедия — жанр, позволяющий совладать с охватившим тебя хаосом, посредством *анагнорисис* — «открытия глаз», возвращения героя в общество. Сыграть трагическое событие в театре, рассказать о нем в повествовании — значит одновременно увековечить, продлить его как действие, сохранить силу его воздействия, чтобы затем забыть, справиться с ним, связать его, обезвредить. Сейчас много говорят о зрелищности террора; так, композитор и режиссер К. Штокхаузен при обсуждении одной театральной постановки назвал событие 11 сентября в Нью-Йорке величайшим шедевром искусства из когда-либо существовавших [цит. по: 18]. Обсуждая вопрос о политическом перформансе, Р. Шехнер предлагает термин «прямой театр» (*direct theatre*), обозначающий повседневные зрелища, имеющие некоторую степень организации и драматургии, а также политические акции (падение Берлинской стены, *guerilla theatre* в 1960-е, акции Гринпис, протесты антиглобалистов и пр.) «Прямой театр» по Шехнеру — это сырой материал, используемый в собственно театре просцениума, который он называет *second theatre* [19, p. 104].

Отдельная проблема связана с *фиксацией* перформанса. Как всякий коммуникативный процесс, он проходит между участниками и складывается из множества действий, может описываться с разных точек зрения и позиций. Всякое описание и запись схватывает только отдельные образы и состояния всего события. Примером формы записи перформанса служат сценарий, нотная запись (успешная в случае с европейской музыкой, но не актуальная для большинства восточных музыкальных традиций), записи танцевальных движений (например, в танцнотации). Однако известно, что понять, как звучала музыка, как выглядело любое представление прошлого можно лишь весьма условно.

КАТЕГОРИИ, ФУНКЦИИ И КОНТЕКСТЫ ПЕРФОРМАНСА

Растущее разнообразие современных перформансов, отчасти усложнение, отчасти упрощение их облика, умножение интерпретаций, гибридизация разных форм ведут к необходимости выработки аналитического языка исследования. Можно выделить ряд важнейших категорий перформанса, предприняв попытку составить краткий глоссарий.

Для перформанса принципиально разделение на *актеров* и *зрителей*, действующих и наблюдающих. В принципе, это люди, встретившиеся в реальном времени и пространстве, хотя в условиях современных технологий также и в виртуальном пространстве, с помощью посредников (видеокамеры, Интернета), может быть, с отсроченным действием (телепередача). Сколько копий было сломано в дискуссиях о театре, в которых предлагалось сделать зрителя из пассивного наблюдателя представления его активным участником; сколько рампы и подмосток разрушено и заменено студийным пространством, сколько раз переставляли ряды сидений и перестраивали сцену, чтобы приблизить зрителя к актеру, если не совсем уничтожить всякую дистанцию между ними. Но именно разные функции актера и зрителя и создают пространство театра, и без этого различия его бы не было (ср. М.М. Бахтин о роли второго — наблюдающего — сознания [20, с. 360]). Можно уточнить, что событие-перформанс возникает только в том случае, если в нем есть две стороны, чьи позиции принципиально различны, — действующий и наблюдающий.

Перформанс — всегда живая встреча перформера и зрителя (свидетеля, воспринимающего); книга — не перформанс, ее можно отложить, событие же отложить нельзя, оно происходит в реальном времени, среди, как правило, многих обстоятельств, факторов. Отсюда — другая важная категория: *событие* [21, 22]. Характеристика перформанса как события важна тем, что в этой категории подчеркивается открытость: говоря словами Бахтина, событие задано, но не завершено [20, с. 102]. Эстетическое завершение событию перформанса дает зритель, и именно в этом (а не в физическом вмешательстве в ход перформанса) и состоит его первостепенная роль.

В связи с перформансом много пишут о зрительской *эмпатии* — способности вчувствоваться в мир перформера, ощущать то, что ощущает другой — действующий или страдающий человек. На эмпатии основана способность идентифицировать себя с создаваемым актером образом. Исследователи танца, в особенности С. Фостер, в работе «Хореография эмпатии», постулируют существование

«кинестетической эмпатии» — почти что бессознательной, на уровне рефлекторного подражания, способности имитировать движения действующего (актера, танцовщика) идеомоторно, «в уме» [23]. Возможно, что некий кинестетический, идеомоторный ответ на действия или движения актера у зрителя и существует, однако «роль» зрителя, как мы видим, не в этом. Она — в способности, отчасти идентифицируясь с перформером, сохранять свою «внеаходимость» [20, с. 175], выстраивать эстетическую дистанцию и посредством этого завершать открытое событие перформанса.

Событие в перформансе отличается некоторым качеством, для описания которого используется понятие контракта (*performance contract*): согласие, намерения — перформера и аудитории, взаимопонимание [24]. Здесь возникает ряд вопросов, нуждающихся в прояснении в каждом конкретном случае. Каковы условия этого контракта? Чем «обмениваются» участники? Что получает перформер: деньги, славу, что-то еще, другое? Каковы обстоятельства перформанса, где он может быть осуществлен? Встает вопрос о *пространстве перформанса*, ведь участвовать в событии можно только там, где оно происходит. Особыми категориями перформанса являются *репетиция* и *репертуар*. Так, интересно этнографическое исследование тренировки американской армии — того, как репетируются будущие войны [25].

Перечислим и главные социальные функции перформанса.

Развлечение — одна из основных и универсальных задач всякого представления, однако в разные исторические эпохи и разных обществах она проявлялась по-разному, что зависело от социального и культурного контекста. К социальному феномену театра в 1960-е гг. обратился французский философ, художник и писатель Г. Дебор. Он заявил, что «спектакль» в буржуазном обществе отчуждает активность зрителя: «Спектакль подчиняет себе живых людей в той мере, в какой их уже всецело подчинила экономика. <...> Он представляет собой верное отражение производства вещей и неверную объективацию производителей» [26, с. 26]. Другой недостаток спектакля — его доминирующая визуальность и противоположность диалогу: «Спектакль... полагает зрение привилегированным человеческим чувством, каковым в прежние эпохи было осязание. Это самое абстрактное, наиболее подверженное мистификации чувство соответствует общей абстрактности современного общества» [26, с. 26]. Однако в «Комментарии» к «Обществу спектакля», написанном почти 20 лет спустя, Дебор разводит понятия *спектакля* и *спектаклярности* — воздействия, которое театральные эффекты оказывают на зрителя. Спектаклю-интерпретации, выявляющему смысл пьесы, он противопоставляет

зрелище, построенное на чистых эффектах, способных вызвать сенсорную перегрузку. Тем не менее было бы неверным утверждать, что «театральность» — хорошо, а «спектаклярность» — плохо; верно лишь то, что это две несовпадающие категории (вторую, с некоторыми оговорками, можно перевести на русский язык как «зрелищность»). Хорошо известно, что спектаклярность свойственна не только власти, но и выступлениям против нее [17, 27, 28], политическая культура в значительной мере зрелищна [29]. По мнению философа В. Бибикина, советский строй рухнул отчасти вследствие недостатка в обществе спектаклярности: «Социалистическая или коммунистическая цивилизация была почти построена, советский человек сформирован, но стал скучен себе как собственному зрителю», [цит. по: 15, с. 167].

Зрелищность — неотъемлемая черта всякого события, особенно революционного: «Событие соблазняет и захватывает, дезориентируя и погружая в себя. Но при этом собирает человека воедино, сжимая в кулак» [цит. по: 15, с. 174]. Событие несет в себе все черты перформанса, включая молниеносность, захватывающий характер, зрелищность. Отсюда следует еще одна функция перформанса — создание *групповой солидарности, сплочение*. Это хорошо известно по таким массовым институтам, как праздники песни и танца в Латвии и Эстонии, сыгравшие существенную роль в росте этнического национализма в странах Балтии [30]. Перформансы имеют и другие функции, в частности, *обучение, информирование, наставление* и др. Все это можно выявить путем создания определенной методологии исследования.

АНАЛИТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПЕРФОРМАНСА

Несмотря на кажущуюся ясность основного предмета исследования — перформанс как событие или действие, которое можно рассматривать и как набор художественных практик, и как социальный институт, методологически эта дисциплина отличается определенной рыхлостью. Возникают вопросы. Что, собственно говоря, нужно изучать? То, как сделано представление на сцене, или то, как организован его показ? Или как устроено общество, в котором данное представление существует? О трудностях четкой и единой постановки проблемы в рамках *performance studies* пишет, в частности, Г. Маколи [31]. Кроме того, *перформанс* в разных дисциплинах может выступать как теоретическая или как аналитическая категория.

Анализ перформанса складывался, прежде всего, на материале театральных представлений в рамках *нового театроведения* [32, 33]. Однако перформанс по определению гораздо шире театра. В 1970–1980-е гг. развивается *performance analysis*. Он начался с теории и семиотики театра [10, 34, 35], где рассматривалось, как театральные представления, являясь не воспроизведением заданного текста, а самостоятельными общественными событиями, создают смыслы и транслируют их. Примером подобного анализа могут служить работы о «глубинных структурах» танца [13].

В последние два десятилетия XX в. из общего театроведения (а затем и киноведения) начала выделяться область *исследования зрителей*, «*зрительствоведение*». Наиболее активны здесь оказались исследователи из Северной Европы, Скандинавии и Нидерландов. Изучалось, как зрители предвкушают, смотрят и потом помнят театральное представление или иной перформанс, какие смыслы они в нем обнаруживают, что в зале происходит между аудиторией и актерами [36, р. 58], как спектакль становится событием, частью их социальной жизни, оказывается значимым для сообщества. В. Сойтер обратился к изучению «театральных разговоров» (*theatre talks*) [37], а Т. Фитцпатрик проводил эксперименты с фокусом взгляда [38]. Среди разных обозначений понятия «публики», «зрителей», наиболее актуальным стало французское *l'assistance*, означающее «присутствующие», «помогающие», «способствующие посредством своего присутствия». Феноменологический подход вместо понятия «зрители, смотрящие представление», оперирует понятием «свидетельство» и «соприсутствие» [39], что подчеркивает динамику процесса восприятия.

Выделилось специфическое направление *этнографии репетиций* (*rehearsal studies*) [40] — детальное изучение процесса создания театрального продукта, с применением включенного наблюдения и метода «насыщенного описания» [31; 41, р. 118–133]. Этнография и фольклористика дают богатейший эмпирический материал по теме перформанса; в последние годы здесь тоже начинают использовать это понятие [42].

Антропологический подход к изучению перформанса предполагает выявление множества деталей: кем и для кого он совершается, когда и как, с какими (эстетическими, политическими и пр.) целями. Антропология перформанса проясняет социальные и культурные функции конкретных жанров, традиций и стилей, отмечает их «миграцию» и культурную адаптацию — как отдельных видов искусства, так и в связи с породившими их сообществами (в том числе этническими) и культурами [13].

Так, в работе о разных этикетных, ритуальных и прочих символических действиях В. Джеймс обращается к антропологическому прочтению тан-

ца, исходя не столько из его внутренней сложности и хореографии, сколько из того общественного резонанса и социальных связей, который он создает [43]. В свое время к танцу в антропологическом ключе специально обращались отцы антропологии, исследуя, прежде всего, такой аспект, как социальная солидарность, позднее — К. Митчелл [44] и Т. Рангер [45].

Связь танцевальных традиций и практик с социальным, психоэмоциональным, историческим, культурным, национальным и этническим аспектами — важнейший принцип монографий, издаваемых в серии *Dance and Performance Studies* издательства *Berghahn Books*. Первой работой здесь была книга Х. Вульф «Танец на перекрестках: память и мобильность в Ирландии» [46], посвященная взаимосвязям различных ирландских танцевальных практик — сценическим и клубным, обращенным к народной традиции и создаваемым современными хореографами. Особенное внимание автор обращает на социальный и культурный контекст существования *риверданс* (коммерческого шоу, ставшего ныне «визитной карточкой» Ирландии), а также на повседневные танцевальные вечеринки, в которых танец встраивается в ландшафт и определяется нравами и поведенческими моделями конкретных исторических эпох. В книге содержится весьма интересный и изящный очерк, посвященный методологии исследования *Yo-yo fieldwork* [46, р. 139]. Мультилокальный, многократно разорванный во времени, но продолжающийся на протяжении многих лет и чрезвычайно мобильный принцип полевой работы дает предпосылки для нового взгляда.

В коллективной монографии «Танцующие культуры: глобализация, туризм и идентичность в антропологии танца» анализируются различные социально значимые танцевальные практики стран Европы, Африки, Азии, Латинской Америки в контексте их современных трансформаций, повседневного бытования, практик развлечения, использования в рамках формирования национальной идентичности, создания туристического продукта или массовой культуры [47]. Столь же пристальному вниманию антропологов заслуживает серия книг *Celebrating Dance in Asia and the Pacific*. Монографии объединяют статьи как антропологов, этнологов, искусствоведов и культурологов, так и хореографов, театральных критиков и журналистов, представляющие традиционное наследие и современные преобразования в танцевальной культуре разных стран азиатско-тихоокеанского региона. Уже вышли работы, посвященные Камбодже, Индии, Малайзии, Австралии, Тайваню, островам Полинезии [48–50].

Важнейшими исследовательскими позициями в антропологии перформанса нам представляются *функциональная* (что делают люди, когда представляют, исполняют, разыгрывают и т. п.) и *иден-*

тификационная (кому «принадлежит» данный перформанс и каким образом оформляется данная принадлежность). Здесь встает множество вопросов, например, что такое «этника» и «фольк» в приложении к звучащей сегодня музыке? О чем идет речь в случае обозначения театра, танца и музыки как «народных»? Где границы и критерии профессионализма в исполнительском искусстве, т. е. кто и как оказывается ответственным за «классические» жанры и виды? Наконец, как происходит разделение и/или смещение статусов «актеров» и «зрителей» в современном культурном и социальном пространстве?

Существенно выявлять культурные различия в классификациях разного рода зрелищных действий. Так, А. Кеплер, обращаясь к японской исполнительской культуре, приходит к теме *эного* и *этного*: с точки зрения «западного взгляда» (как пишет Кеплер) японские микагура в синтоистских храмах, буйо в кабуки и движения на праздновании Бон в честь усопших — суть танцы, однако в японской культуре они не относятся к одной категории [51, р. 46]. В разных странах мира на различные формы перформанса накладываются многие модели культурной политики, что создает картину «дозволенного» и «недозволенного» искусства и выразительности.

Театральную антропологию как дисциплину не только теоретическую, но и практическую, предложил Э. Барба, ученик Е. Гроетовского и создатель (в 1979 г.) Один-театра [52]. Для него и других европейских художников театра стимулом к «перформативному повороту» стала встреча с незападными театральными традициями. Э. Барба вводит в теорию и практику актерского мастерства новые понятия: «пре-экспрессивность», «обыденное» и «экстра-обыденное» существование актера, а также оперирует категориями из разных словарей: «энергия», «равновесие», «оппозиция», «расширение», «ритм» и «присутствие» [53].

Хотя исследователь постдраматического театра (и автор труда с таким названием), Х.-Т. Леман не называет себя театральным антропологом, в театре его также интересует не столько фиктивный персонаж из некоего вымышленного мира — некий «образ», созданный искусством актера, сколько «настоящее тело», «настоящее пространство». Он вводит свои категории: «церемония», «голоса в пространстве», «пейзаж», «паратакис/отсутствие иерархии» и др. [54; 55, с. 109].

Если старое театроведение придерживалось концепции «репрезентации», то современные *performance studies* выбрали центром своего внимания феномен «*присутствия*», которое и определяется как способность актера владеть пространством и «магнетически» притягивать к себе внимание зрителей. «Репрезентация» связывалась с «большими нарративами», считавшимися инстанциями

власти и контроля. Под «*присутствием*», напротив, подразумевается набор таких ценностей, как непосредственность, аутентичность, ощущение полноты и целостности. Олицетворением концепции репрезентации был персонаж драмы; высшее проявление «*присутствия*» — это тело актера.

С этим, однако, не согласен один из наиболее востребованных театральных новаторов, музыкант и режиссер Х. Гёббельс. Для него ключ лежит не в «*присутствии*», а в «*отсутствии*» (которое он иногда определяет как «*присутствие иного*», другого, непохожего) [56, с. 24]. «*Отсутствие*» с меньшей силой может притягивать зрителя. Правда, оговаривается Гёббельс, речь идет о зрителе «самостоятельном», который является полноправным участником «современного художественного дискурса» [56, с. 242]. Этот зритель, наравне с авторами спектакля и актерами, становится предметом *performance studies*, а исследования театра и перформативности в работах последних десятилетий по широте своего охвата все больше приближаются к антропологии.

Исследования экспрессивных форм культуры, общественной жизни и искусства демонстрируют возможность сосуществования самых разных форм перформанса. Конечно, при этом нужно учитывать их нередкую идеологизацию, политизацию, коммерциализацию, хотя, как и любые другие контексты, эти обстоятельства преходящи. Главное — уметь замечать верные «ключи», чтобы прояснить наиболее полно и точно антропологическую картину существования каждой из тысяч форм зрелищ, придуманных людьми.

Список источников

1. Austin J.L. How to Do Things with Words / ed. by J.O. Urmson, M. Sbisà. Cambridge, 1975. 192 p.
2. Turner V. From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play. New York, 1982. 127 p.
3. Turner V. The Anthropology of Performance. New York, 1986. 112 p.
4. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York, 1959. 262 p.
5. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни /пер. с англ. А.Д. Ковалева. Москва, 2000. 304 с.
6. Schechner R. Performative Circumstances: From the Avant-Garde to the Ramlila. Calcutta, 1983. 337 p.
7. Schechner R. Between Theatre and Anthropology. Philadelphia, 1985. 360 S.
8. Эразм Роттердамский. Похвала глупости / пер. с лат. П.К. Губера. Москва, 1960. 205 с.
9. Vaihinger H. Die Philosophie des als ob : System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionem der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Berlin, 1911. 115 S.
10. Фишер-Лухте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва, 2015. 376 с.

11. Евреинов Н.Н. Откровение искусства / подгот. изд. К. Пьералли. Санкт-Петербург, 2012. 776 с.
12. Maxwell I. Learning at the Department of Performance Studies. Sydney, 1998. 284 p.
13. Williams D. Anthropology and the Dance: Ten lectures (1991). Urbana ; Chicago, 2004. 303 p.
14. Performance and Cultural Politics / ed. by E. Diamond. New York ; London, 1996. 304 p.
15. Магун А. Понятие события в философии Владимира Бибикина // Stasis. 2015. Т. 3, № 1. С. 156–176.
16. Schechner R. Performance Studies : An Introduction. London, 2002. 351 p.
17. Hughes J. Performance in a Time of Terror : Critical Mimesis and the Age of Uncertainty. Manchester, 2011. 119 p.
18. Bharucha R. Terror and Performance. New Delhi, 2014. 252 p.
19. Schechner R. Invasions Friendly and Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theatre // Critical Theory and Performance / ed. by J. Reinelt, J. Roach. Ann Arbor, 1992. P. 88–106.
20. Бахтин М.М. Из записей 1970–1971 годов // Эстетика словесного творчества. Москва, 1986. С. 360.
21. Cremona V.A., Hoogland R. Conventions and Extensions of Performance // Theatrical Events – Borders, Dynamics, Frame / ed. by V.A. Cremona et al. Amsterdam, 2004. P. 5–13.
22. Knowles R. Reading the Material Theatre. Cambridge, 2004. 248 p.
23. Foster S.L. Choreographing Empathy : Kinesthesia in Performance. London, 2011. 286 p.
24. Dolan J. Utopia in Performance : Finding Hope at the Theatre. Ann Arbor, 2005. 263 p.
25. Derian J. Der. Virtuous War : Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network. New York, 2009. 330 p.
26. Дебор Г. Общество спектакля. 1967 / пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. Москва, 2000. 224 с.
27. Hashmi S. The Right to Perform : Selected Writings of Safdar Hashmi. New Delhi, 1989. 180 p.
28. Wichstrom M. Performance in the Blockades of Neoliberalism : Thinking the Political Anew. London, 2012. 223 p.
29. Неклюдова М.С. Грани и границы спектаклярности [Электронный ресурс] // Theatrum Mundi. URL: <http://theatrumundi.ru/material/spectacularity/> (дата обращения: 08.09.2016).
30. Рыжакова С.И. Латышский Праздник Песни и Танца : о национальных особенностях одной культурной традиции // Европейская интеграция и культурное многообразие. Москва : Институт этнологии и антропологии РАН, 2009. С. 55–105.
31. Unstable Ground : Performance and the Politics of Place / ed. by G. McAuley. Brussels, 2006. 306 p.
32. The Intercultural Performance Reader / ed. by P. Pavis. London ; New York, 1996. 267 p.
33. Approaching Theatre / ed. by A. Helbo, J.D. Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld. Illinois, 1991. 318 p.
34. Ubersfeld A. Lire le theatre. Paris, 1977. 311 p.
35. Fischer-Lichte E. Performance and the Politics of Space : Theatre and Topology. New York ; London, 2013. 312 p.
36. Read A. Theatre and Everyday Life : An Ethics of Performance. London, 1993. 261 p.
37. Sauter W. The Theatrical Event : Dynamics of Performance and Perception. Iowa, 2000. 286 p.
38. Fitzpatrick T. Models of Visual and Auditory Interaction in Performance // Gestos. 1990. № 9. P. 9–22.
39. Grant S. Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience // About Performance. 2010. № 10. P. 67.
40. Stern T. Documents of Performance in Early Modern England. Cambridge, 2000. 359 p.
41. Threadgold T. Feminist Poetics : Poiesis, Performance, Histories. London ; New York, 1997. 204 p.
42. The Interplay of Performances, Performers, Researches, and Heritage / ed. by J. Fikfak, L.S. Fournier. Ljubljana, 2012. 248 p.
43. James W. The Ceremonial Animal : A New Portrait of Anthropology / foreword by M. Lambek. Oxford, 2003. 408 p.
44. Mitchell C. The Kalela Dance. Manchester, 1956. 52 p.
45. Dance and the Society : The Social Anthropology of Process and Performance / ed. by P. Spencer. Cambridge, 1986. 240 p.
46. Wulff H. Dancing at the Crossroads : Memory and Mobility in Ireland. New York ; Oxford, 2007. 184 p.
47. Dancing Cultures : Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance / ed. by H. Neveu Kringelback, J. Skinner. New York ; Oxford, 2012. 236 p.
48. Beyond the Apsara : Celebrating Dance in Cambodia / ed. by S. Burridge, F. Frumberg. London, 2010. 220 p.
49. Traversing Tradition : Celebrating Dance in India / ed. by U. Sarkar Munsri, S. Burridge. London ; New York ; New Delhi, 2011. 319 p.
50. Moving Oceans : Celebrating Dance in the South Pacific / ed. by R. Buck, N. Rowe. London ; New York ; New Delhi, 2014. 190 p.
51. Kaeppler A. The Dance in Anthropological Perspective // Annual Review of Anthropology. 1978. № 7. P. 31–39.
52. Barba E., Savarese N. A Dictionary of Theatre Anthropology : The Secret Art of the Performer. New York ; London, 2005. 320 p.
53. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии : Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко и др. Москва, 2010. 318 с.
54. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main, 1999. S. 512.
55. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / предисл. А. Васильева ; пер. с нем., вступ. статья и комм. Н. Исаевой. Москва, 2013. 312 с.
56. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия : Тексты о музыке и театре / пер. с нем. О. Федяниной. Москва, 2015. 271 с.

THE PERFORMANCE STUDIES: ONE CONCEPTION, SEVERAL APPROACHES

SVETLANA I. RYZHAKOVA¹*,
IRINA E. SIROTKINA^{2**}

¹Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32A Leninsky Av., Moscow, 119991, Russia

²Institute for the History of Science and Technology of the Russian Academy of Sciences, 14 Baltiyskaya St., Moscow, 125315, Russia

E-mail: *SRyzhakova@gmail.com, ** isiro1@yandex.ru

Abstract. *The article aims to bring the performance studies — one of modern directions of the humanities — to the attention of Russian researchers. Our world is the world of sound, movement, and gesture, as much as it is visual. The article deals with the performance studies as a distinct field of knowledge in the humanities and social sciences. This conception is still difficult to translate adequately in Russian. The authors consider various translations of the English terms “performance” and “performance studies” into the Russian language. They also analyze various aspects of the “performativity” in culture, offer a brief glossary of the basic concepts, describe some analytical tools, and explore the culture of performance and its social functions. The article reviews recent literature in this area of anthropology, analyzes some of the works and series of monographs.*

Key words: performance, performance studies, conception, analytic approaches.

Citation: Ryzhakova S.I., Sirotkina I.E. The Performance Studies: One Conception, Several Approaches, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 726—735.

References

1. Austin J.L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, 1975, 192 p.
2. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York, 1982, 127 p.
3. Turner V. *The Anthropology of Performance*. New York, 1986, 112 p.
4. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, 1959, 262 p.
5. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Moscow, 2000, 304 p. (in Russ.)
6. Schechner R. *Performative Circumstances: From the Avant-Garde to the Ramlila*. Calcutta, 1983, 337 p.
7. Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, 1985, 360 p.
8. Erasmus of Rotterdam. *Pokhvala gluposti* [The Praise of Folly]. Moscow, 1960, 205 p.
9. Vaihinger H. *Die Philosophie des als ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionem der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Berlin, 1911, 115 p.
10. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Moscow, 2015, 376 p. (in Russ.)
11. Evreinov N.N. *Otkrovenie iskusstva* [The Revelation of Art]. St. Petersburg, 2012, 776 p.
12. Maxwell I. *Learning at the Department of Performance Studies*. Sydney, 1998, 284 p.
13. Williams D. *Anthropology and the Dance: Ten lectures (1991)*. Urbana, Chicago, 2004, 303 p.
14. Diamond E. (ed.) *Performance and Cultural Politics*. New York, London, 1996, 304 p.
15. Magun A. Ponyatie sobytiya v filosofii Vladimira Bibikhina [Concept of Event in the Philosophy of Vladimir Bibikhin], *Stasis*, 2015, vol. 3, no. 1, pp. 156—176.
16. Schechner R. *Performance Studies: an Introduction*. London, 2002, 351 p.
17. Hughes J. *Performance in a Time of Terror: Critical Mimesis and the Age of Uncertainty*. Manchester, 2011, 119 p.
18. Bharucha R. *Terror and Performance*. New Delhi, 2014, 252 p.
19. Schechner R. Invasions Friendly and Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theatre, *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, 1992, pp. 88—106.
20. Bakhtin M.M. Iz zapisei 1970—1971 godov [From the Recordings of 1970—1971], *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1986, pp. 360.
21. Cremona V.A., Hoogland R. Conventions and Extensions of Performance, *Theatrical Events — Borders, Dynamics, Frame*, Amsterdam, 2004, pp. 5—13.
22. Knowles R. *Reading the Material Theatre*. Cambridge, 2004, 248 p.
23. Foster S.L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London, 2011, 286 p.
24. Dolan J. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*. Ann Arbor, 2005, 263 p.
25. Derian J. *Der. Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*. New York, 2009, 330 p.
26. Debor G. *La Société du spectacle*. Moscow, 2000, 224 p. (in Russ.)
27. Hashmi S. *The Right to Perform: Selected Writings of Safdar Hashmi*. New Delhi, 1989, 180 p.
28. Wichstrom M. *Performance in the Blockades of Neoliberalism: Thinking the Political Anew*. London, 2012, 223 p.
29. Neklyudova M.S. Grani i granitsy spektakulyarnosti [Lines and Boundaries of Spectacularity], *Theatrum Mundi*. Available at: <http://theatrummundi.ru/material/spectacularity/> (accessed 08.09.2016).
30. Ryzhakova S.I. Latyshskii Prazdnik Pesni i Tantsa: o natsional'nykh osobennostyakh odnoi kul'turnoi traditsii [Latvian Festival of Song and Dance: On National

- Specifics of One Cultural Region], *Evropeiskaya integratsiya i kul'turnoe mnogoobrazie* [European Integration and Cultural Diversity], Moscow, Institut Etnologii i Antropologii RAN Publ., 2009, pp. 55—105.
31. McAuley G. (ed.) *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place*. Brussels, 2006, 306 p.
 32. Pavis P. (ed.) *The Intercultural Performance Reader*. London, New York, 1996, 267 p.
 33. Helbo A., Johansen J.D., Pavis P., Ubersfeld A. (eds). *Approaching Theatre*. Illinois, 1991, 318 p.
 34. Ubersfeld A. *Lire le theatre*. Paris, 1977, 311 p.
 35. Fischer-Lichte E. *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. New York, London, 2013, 312 p.
 36. Read A. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. London, 1993, 261 p.
 37. Sauter W. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa, 2000, 286 p.
 38. Fitzpatrick T. Models of Visual and Auditory Interaction in Performance, *Gestos*, 1990, no. 9, pp. 9—22.
 39. Grant S. Fifteen Theses on Transcendental Intersubjective Audience, *About Performance*, 2010, no. 10, pp. 67.
 40. Stern T. *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge, 2000, 359 p.
 41. Threadgold T. *Feminist Poetics: Poesis, Performance, Histories*. London, New York, 1997, 204 p.
 42. Fikfak J., Fournier L.S. (eds). *The Interplay of Performances, Performers, Researches, and Heritage*. Ljubljana, 2012, 248 p.
 43. James W. *The Ceremonial Animal: A New Portrait of Anthropology*. Oxford, 2003, 408 p.
 44. Mitchell C. *The Kalela Dance*. Manchester, 1956, 52 p.
 45. Spencer P. (ed.) *Dance and the Society: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge, 1986, 240 p.
 46. Wulff H. *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility in Ireland*. New York, Oxford, 2007, 184 p.
 47. Neveu Kringelback H., Skinner J. (eds). *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. New York, Oxford, 2012, 236 p.
 48. Burridge S., Frumberg F. (eds). *Beyond the Apsara: Celebrating Dance in Cambodia*. London, 2010, 220 p.
 49. Sarkar Munsu U., Burridge S. (eds). *Traversing Tradition: Celebrating Dance in India*. London, New York, New Delhi, 2011, 319 p.
 50. Buck R., Rowe N. (eds). *Moving Oceans: Celebrating Dance in the South Pacific*. London, New York, New Delhi, 2014, 190 p.
 51. Kaeppler A. The Dance in Anthropological Perspective, *Annual Review of Anthropology*, 1978, no. 7, pp. 31—39.
 52. Barba E., Savarese N. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. New York, London, 2005, 320 p.
 53. Barba E., Savarese N. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Moscow, 2010, 318 p. (in Russ.)
 54. Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 1999, pp. 512.
 55. Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Moscow, 2013, 312 p. (in Russ.)
 56. Goebbels H. *Aesthetics of Absence: Texts on Music and Theatre*. Moscow, 2015, 271 p. (in Russ.)

СОБЫТИЕ

Россия и Китай создадут Ассоциацию вузов культуры и искусств

На Деловой площадке V Санкт-Петербургского международного культурного форума 1 декабря 2016 г. было подписано соглашение о создании Российско-китайской ассоциации вузов культуры и искусств. В Ассоциацию войдут 18 российских и 8 китайских заведений высшего образования.

В подписании приняли участие И. Лобанов, ректор Московского государственного института культуры, А. Тургаев, ректор Санкт-Петербургского государственного института культуры и Li Yuming, Председатель Совета по делам Пекинского университета языка и культуры.

Основной целью этого союза станет создание инновационной платформы, на базе которой в вузах двух стран будет производиться совместная подготовка высококвалифицированных кадров по языку, культуре и искусству. В рамках Ассоциации планируется проводить активный обмен студентами, создавать научно-исследовательские проекты, поддерживать студентов стипендиями, растить специалистов международного уровня. Ассоциация станет отличным подспорьем для взаимного обогащения вузов путем перекрестного использования имеющихся ресурсов.

Подписание первого соглашения между Россией и Китаем привлекло большое внимание общественности. Всего на Деловой площадке культурного форума будет заключено четыре крупных соглашения между странами. Договоренности охватят несколько отраслей и направлений: кино, театр, детские и образовательные учреждения, туризм, культурное наследие. По оценке экспертов, финансовый эквивалент данных соглашений превышает десятки миллионов долларов.

УДК 002.2(47+57)"15"
 ББК 76.103(2)43,12,215.9

Т.В. АНИСИМОВА

В ПОИСКАХ АВТОГРАФА ЗИНОВИЯ ОТЕНСКОГО

Татьяна Владимировна Анисимова,
 Российская государственная библиотека,
 Центр изучения проблем развития библиотек в инфор-
 мационном пространстве,
 сектор изучения особо ценных фондов,
 ведущий научный сотрудник
 Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук
 E-mail: tanisim@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена книге, хранящейся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки, в собрании Е.Е. Егорова, содержащей полемическое богословское произведение «Истины показание к вопросившим о новом учении» инока новгородского Отенского монастыря Зиновия. Уточненная современная научная датировка рукописи (1560-е гг.), а также ее углубленный почерковедческий и текстологический анализ, позволяют заключить, что первая половина книги является автографом писателя, созданным им незадолго до смерти. Сопоставление книги с другим предполагаемым автографическим списком «Истины показания», хранящимся в Российской национальной библиотеке и датировемым также 1560-ми гг., но выполненным иным каллиграфическим почерком, дает основание для вывода, что первая половина егоровского списка является незаконченным черновиком автора, содержащим вторую краткую редакцию «Истины показания», а более ранняя рукопись РНБ была написана по заказу Зиновия неким писцом-каллиграфом в

качестве «беловой» копии его сочинения первичной пространной редакции. Последняя книга послужила не только протографом всех списков первой редакции, но и оригиналом (антиграфом) для второй — завершающей части егоровского списка, написанной особым почерком и на особой бумаге (кон. 1560-х годов). В таком сочетании — из двух кодикологически самостоятельных частей — егоровский список стал протографом всех копий второй краткой редакции «Истины показания». Располагая образцом почерка Зиновия Отенского, исследователи теперь имеют возможность обнаружить и другие автографы этого выдающегося новгородского писателя и богослова.

Ключевые слова: Россия, реформационное движение, богословие, рукопись, водяные знаки, почерки, текстология, Зиновий Отенский, «Истины показание», XVI в., автографы, каллиграфическая и черновая копии.

Для цитирования: Анисимова Т.В. В поисках автографа Зиновия Отенского // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 736–745.

В середине XVI в. в России, пережившей за предыдущие 50 лет череду духовных кризисов, связанных с пришедшим из Западной Европы реформационным движением и борьбой «нестяжателей» против мздоимства церковных иерархов и возрастающего богатства монастырей, возникло очередное еретическое учение. В 1552 г. боярский сын М.С. Башкин, по-своему истолковав Новый Завет, выступил против догмата троичности

Божества, таинств покаяния и евхаристии, святости икон, церковных соборов и церкви как таковой (признавая лишь собрания верующих) и начал проповедывать евангельский образ жизни, осуждая духовенство и власть имущих за сребролюбие и угнетение ближних, в особенности — за кабальную зависимость от них крепостного крестьянства, дав волю всем своим холопам. Пример М.С. Башкина оказался заразительным, и в 1553—1554 гг. по этому поводу были созваны два церковных собора, осудивших не только Матвея Башкина, но и виднейших «нестяжателей», также выступавших против монастырских владений землей и крестьянами: старца Кирилло-Белозерского монастыря Артемия (добровольно отказавшегося от игуменства в Троице-Сергиевом монастыре), просветителя лопарей Феодорита (бывшего архимандрита суздальского Спасо-Ефимьевского монастыря и духовника митрополита Макария), соловецкого старца Исаака Белобаева, рязанского архиепископа Кассиана (бывшего архимандрита Новгородского Юрьева монастыря) и др. Одним из представителей русских «реформаторов» был и Феодосий Косой — беглый раб царского вельможи, постригшийся в Кирилло-Белозерском монастыре и обосновавшийся на Новоозере, где вокруг него собрался «кружок» инакомыслящих иноков. В 1553 г. за свои новационные проповеди Феодосий Косой был взят в Москву для суда, но сбежал из-под стражи в Литву, прибыв с двумя товарищами (Артемием и Фомой) в Витебск, где они втроем некоторое время продолжали пропагандировать свое учение. Близкое к идеям М.С. Башкина, оно состояло в отрицании правил «святых отцов», догмата троичности Божества, святости икон, креста, праведников и их мощей, а также осуждало монастырское «стяжание» и жестокое расправы церковных властей с инакомыслящими [1, с. 317—348; 2, с. 20—30; 3, с. 44—56]¹.

В противовес этим выступлениям в беднейших монастырских слоях русского духовенства возникла ответная реакция, вызванная желанием защитить православную церковь от нападков реформаторов. Возглавил это движение в 1560-х гг. инок новгородского Ионы-Отенского монастыря (ранее называвшегося Харитонова Отня пустынь) Зиновий — уже достаточно известный к тому времени писатель и богослов, находившийся в преклонном возрасте [3, с. 53—54; 4, с. 354]. Свой ответ последователям Феодосия Косого старец изложил в незаконченной им книге под названием «Истины показание к вопросившим о новом учении, и прерочно паки во-

просившим о правом мудровании и о двою заповеди второй и первой, иже на богописанных скрыжалех, и о божественней славе, и о богословии, иже в книзе Бытия, и иже в ней о проображении грядущим, и о апостольских глаголах неких, и о оправданиях, иже христианство имат, и о человеческом предании, иже писа Василей Кесарий, и о здравей вере и благочестивей славе, иже в Постных его, и о иных сведениях, иже в христианстве» (далее название памятника для краткости — «Истина») [5, с. 11]. Сочинение написано не позднее 1566 г. (даты, неоднократно упомянутой писателем в самом тексте [3, с. 43; 5, с. 56, 59]) в форме десяти бесед с тремя сторонниками ереси Косого: клирошанами Спасо-Ефимиева монастыря Старой Русы монахами Герасимом и Афанасием и мирянином иконописцем Феодором, к которым затем присоединился и некто Захария Щечник. В каждое из своих «пришествий» к Зиновию они вступали с ним в полемику по поводу одного из положений учения Феодосия Косого. Ответы Зиновия, составленные в духе катехизиса, не ограничились, однако, только догматическими рассуждениями. Основанные на многочисленных книжных памятниках и богатом жизненном опыте писателя-богослова, они составили энциклопедического масштаба «панораму» жизни России того времени, в особенности — ее монашеской среды, став ценнейшим историческим источником. Эрудиция автора «Истины» позволила ему коснуться географического и климатического описания российских земель, изложить современные ему представления об устройстве человека и его места во Вселенной, вопросов взаимоотношения светской и церковной властей, споров вокруг проблемы монастырского землевладения, остановиться на обрядовых и иконографических нововведениях в России, основах семейной жизни и воспитании детей.

Рукописная традиция сохранила этот замечательный памятник в двух версиях — пространной и краткой; обе они были изданы (вторая — в виде разночтений) в 1863 году [5]. Краткую версию отличает прежде всего отсутствие оглавления и нумерации глав в тексте, а также двух авторских предисловий. Ф.Г. Калугин, посвятивший специальное исследование сравнению двух версий «Истины», сделал вывод, что вторая часть памятника (по седьмое «пришествие» клирошан) [5, с. 525 и далее] сходна в обеих редакциях, но в ней отсутствует фрагмент, соответствующий второй половине гл. 37 и гл. 38—43 [5, с. 713—865], содержащий извлечение из «Правил постных» Василия Великого о Господских заповедях и отеческом предании, с толкованием и приемом Зиновия с клирошанами по данному вопросу [6, с. 100]. Заметим, что это сокращение не могло быть результатом утраты листов, поскольку точно соотносится с началами рубрик и, следовательно, имеет редакционный характер: либо

¹ Подробнее см. о Матвее Башкине и Феодосии Косом: Емельянов И. 1) О происхождении учения Башкина и Косого на Руси // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1862. № 1. С. 265—270, 309; 2) Учение Феодосия Косого // Труды Киевской Духовной Академии. № 2. С. 176—184.

умышленного изъятия громоздкой цитаты источника в краткой редакции, либо наоборот — его вставки в пространной. Относительно первой части «Истины» исследователь отмечает, что в краткой версии по сравнению с пространной «есть пропуски или сокращения в тексте, иногда сделаны вставки и добавления, встречаются перефразировки и даже изменения самого смысла речи» [6, с. 102]. Анализируя эти случаи, Ф.Г. Калугин приходит к выводу, что пространная редакция — первоначальная, «которая затем подверглась исправлению: значительная часть вариантов второй редакции носит характер именно поправок», и что обе версии принадлежали самому автору — Зиновию Отенскому [6, с. 102–113].

Л.Е. Морозова, также считая пространную редакцию «Истины» первичной, в отличие от Ф.Г. Калугина полагает, что ее разночтения с краткой «в целом ... незначительны и вряд ли свидетельствуют о новой работе автора над текстом “Истины”», списки же краткой редакции, по ее мнению, в большинстве — «довольно поздние и являются наглядным примером того, как искажался текст произведения после многократной переписки» [3, с. 34, 42]. Этот неожиданный вывод, прозвучавший спустя 100 лет после публикации доказательного исследования Ф.Г. Калугина, вызывает недоумение. Каким образом можно соотнести с «искажениями при переписке» приведенные ученым разъяснительные

вставки: «крылошане есмы Спасова монастыря *от Старья Русы*» (вставка выделена курсивом), или изменение текста, представленного в примере 1 [5, с. 311].

Подобных случаев достаточно много. Так, на с. 311, 313, 317, 403, 405, 413 и других указанного издания 1863 г. «Истины» значительные по величине фрагменты текста варианта краткой редакции вынесены в сноски, где занимают объем, сопоставимый с вариантом пространной редакции — настолько серьезным изменениям подвергся текст.

Однако и выводы Ф.Г. Калугина не отражают всей сложности взаимоотношений редакций «Истины». Как видно из примера 2, некоторые случаи «сокращений» краткой редакции оказываются на самом деле вторичными разъяснительными вставками пространной (см.: [5, с. 64], разночтения выделены далее подчеркиванием).

Мы не будем останавливаться на этом вопросе, считая очевидным авторский характер обеих редакций «Истины» — вне зависимости от первичности или вторичности отдельных чтений памятника, оставшаяся этот спорный момент на дальнейший суд текстологов.

В XIX–XX вв. списки «Истины» стали предметом особого внимания археографов: Ф.Г. Калугина [6, с. 91–97], А.А. Зимина [7, с. 194] и Л.Е. Морозовой [3, с. 35–40], в результате чего удалось выя-

Пример 1

Пространная редакция	Краткая редакция
Какоже не сниде, ни приближися, погуби во едином часе 185 ассирийския воя, претящих погубити Иерусалим; и вселенную и ненаселенную всю землю потопаи?	Какоже не сниде, ни приближися погубити воя ассирийския, погубив во едином часе 185 претящих погубити Иерусалим, Иерусалима же избавити не вшед во град сам Бог? Кое же удобнее сотворити внутрь града пребывая: погубити ли град или защитити его? Не удобнее ли избавити град и защитити его от ратных, внутрь града пребывая, погубити же град не удобнее ли, вне пребывая? Но Бог входит внутрь града Содома погубити его, Иерусалим же, не вшед, избави его от Асирии, и во едином часе поби толико тем Асирии.

Пример 2

Пространная редакция	Краткая редакция
тем же небеса имут бытию начало, яко подлежит неволным страстем. <u>рекше вину имат движениа.</u> посему не мощи <u>дати небеси</u> безначаліа, яко имат начало бытию своему. <u>понеже приемлет страсть</u> и от сего готово разумети, яко творение есть небо, земля же паки несть без <u>страсти, но много стражущи выну.</u> присно бо режема и копаема есть ...	тем же небеса имут бытию начало, яко подлежит неволным страстем. посему не может быти безначално, яко имат начало бытию своему. и от сего готово разумети, яко творение есть небо, земля же паки не без <u>страдания,</u> присно бо режема и копаема есть...

вить четыре списка пространной редакции (один — XVI в., принадлежавший ранее гр. Ф.А. Толстому и считающийся прижизненным автографом Зиновия Отенского (далее — О 63) [8]; три — XVII в.) и 5 списков краткой редакции (три — XVII в. и два — XIX в.), не считая отрывков и сводной копии 1827 г. И.П. Лаптева [9] с двух рукописей, одна из которых — упомянутый выше толстовский список О 63, а вторая — рукопись с краткой редакцией, принадлежавшая купеческому сыну В.М. Солодовникову, но впоследствии утраченная. И.П. Лаптев перерисовал водяные знаки обеих книг [9, л. 719], по которым Л.Е. Морозова ошибочно датировала утраченный список Солодовникова концом XVI в., справедливо предположив при этом, что он и был протографом краткой редакции [3, с. 39–40].

Солодовниковский список был обнаружен вновь в 2004 г. в собрании рукописных книг Е.Е. Егорова (далее — Е 337) [10] сотрудником отдела рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ) Ю.Д. Рыковым, опубликовавшим в 2006 г. сообщение о своем замечательном открытии [11, с. 144–186]. Исследователь сопроводил его археографическим описанием книги (с датировкой: кон. 1560-х — 1570-е гг.) и подробной реконструкцией истории бытования книги в XIX–XX веках.

Итак, сохранились два ранних списка труда Зиновия, близкие ко времени его написания, но в разных редакциях и написанные разными почерками. При этом пространную редакцию предваряет любопытное обращение автора к последующим переписчикам его труда: «Иже аще волит кто коея ради потребы преписати что от книжиц сих, молю не премењати в них простых речей на краснейшаа пословици, но преже писовати тако, якоже лежат zde речи и точки и запятые. аще ли же начнеши ты, добрый и мудрый писарю, пословицы и точки и запятые премењати, будут убо книжица сия ниже твоа, ниже предложившаго их. и твоа бо краснейшиа пословицы изгибнут въ грубых пословицах сих, и грубыа сия пословицы твоим мудрованием смятутся, и будут того ради книжици вне истины. сего ради молю тя преписовати тако просто, якоже лежат речи и точки и запятые, да будут не вне книжица сия» [8, л. 8].

Послание старца было услышано: о существовании его безошибочного автографа среди книжников ходила своеобразная легенда. Так, писец синодального списка из собрания Государственного исторического музея (ГИМ) середины XVII в. сокращенной редакции знал о списке-автографе Зиновия и, несмотря на отсутствие предисловий Зиновия в копируемом им оригинале, о его наставлении копиистам: «Сия книга спис(ок) не с его руки потому знатно, что точки и запятые во многих местах стоят не по лепоте. Сие надписание лежит в самой сея книги творца, его руки письма вся

книга старца Зиновия монастыря Отни пустыни» [12]. Сведения о существовании и судьбе авторского оригинала «Истины» зафиксированы и в рукописи середины XVII в. из собрания Московской духовной академии: «И о сем писано в самой книги Зиновьевы для того, что взята его книга его рука, и та его книга взята к Москве царю Василью Ивановичу всеа Русии» [13, л. 6]².

Как же согласуется просьба Зиновия Отенского не изменять его текст и столь уважительное отношение к ней позднейших переписчиков с существованием двух существенно разных версий памятника, да еще чуть ли ни прижизненных? Неужели кто-то из современников старца нарушил его запрет и не только сократил и видоизменил его труд, но и удалил при этом авторские предисловия, содержания и номера глав книги? Чтобы разобраться в этом парадоксе, попробуем более внимательно рассмотреть оба списка XVI в. «Истины»: О 63 и Е 377.

Традиция связывает с автографом Зиновия Отенского первую рукопись, поскольку на ее л. 1 имеется приписка начала XVII в.: «от щательства и писания руки старца Зиновия на Федоса Косого». Рукопись написана чрезвычайно мелким и красивым, не меняющимся на всем протяжении книги профессиональным полууставом с элементами скорописи. Формат ее необычен: восьмиллистные тетради были образованы сгибом четырехлистной тетради в четвертую долю еще одним продольным сгибом, в результате чего листы приобрели вытянутую в высоту узкую форму (размером 19,7 × 7,3 см), а разрезанный надвое водяной знак оказался посередине внешних краев соседних листов. Видимо, такая форма книги была удобна для переноски, но вряд ли — для дальнейшей переписки.

Первая в историографии датировка рукописи, не считая попытки И.П. Лаптева, перерисовавшего ее единственный водяной знак (птица в маленьком гербовом щите под короной, с литерами «PAS» (?) и с подвеской-шариком под гербом. — Т. А.), но не сумевшего найти его аналогов, принадлежит Л.Е. Морозовой: «Видны три детали: корона (ширина 15 мм), часть герба с латинскими литерами и птицей (ширина 15 мм) и полуовал неправильной формы (ширина 8 мм)... Аналогии для данной филигрании в альбомах не были найдены. Судя по особенностям бумаги в целом и по почерку, рукопись можно отнести ко второй половине XVI в., т. е. она современна времени создания «Истины» (1566 г.)» [3, с. 29]. Ю.Д. Рыков, комментируя процитированный выше текст, заметил: «Л.Е. Морозова подробно изучила и описала толстовскую рукопись. Анализ почерка, филигрании (или филиграней), особенностей текста этой рукописи привел ее к выводу,

² Ср.: [3, с. 29]. Имеется в виду Василий Шуйский (1606–1610).



Рис. 1. Образец почерка писца каллиграфической копии «Истины показания к вопросившим инокам» пространной редакции О 63 [8, л. 217 об. – 218]

что кодекс вполне может быть автографом сочинителя...» и сделал следующий вывод: «В свете всего этого нетрудно признать, что солодовниковская рукопись с текстом 2-й редакции памятника, несомненно, написана позднее предполагаемого автографа 1-й редакции и является более поздней. Таким образом, толстовский список по своему происхождению действительно оказывается “древнее” солодовниковского» [11, с. 163].

Следует отметить, что водяной знак представлен в О 63 двумя параформами, и подобная им филигрань учтена в альбоме Ш. Брике [14] под № 2046 – 1569 г. (но у герба в справочнике отсутствует или утрачена корона). Это указывает на датировку рукописи в пределах от 1566 г. (даты, зафиксированной в «Истине») до 70-х гг. XVI в. включительно.

Однако есть и иная возможность уточнить время создания О 63 – благодаря солодовниковскому

списку Е 337. Исследуя водяные знаки данной рукописи, Ю.Д. Рыков указал на три филигранны: «цветок с девятью сердцеподобными лепестками» (определен как «сходные» знаки в альбоме Н.П. Лихачева [15]: № 1894, 1908, 1909 – 1567 г.); «сфера» с литерами «I» и «M» (отождествлена с «близкими» знаками в том же справочнике: № 1852–1854 – 1562 г.; № 2722 – 1550-е гг., № 3441 – 1564 г.); «одноглавый орел маленькой формы с буквой “K” [?] на груди» («близкий» тип, но с литерой «F» на груди, найден ученым также у Н.П. Лихачева: № 3069 – 1572 г.), датирован в итоге рукопись третьей четвертью XVI в., а точнее концом 1560-х – 1570-ми годами [11, с. 162, 184].

Это описание требует корректировки. Во-первых, все указанные исследователем филигранны представлены парными формами. Так, филигрань «цветок» (или «розетка») имеет парные знаки на л. 10, 72, 205 и на л. 7, 55, 140, обе формы – близкие знаку: Лихачев, № 1894 – 1567 г., подобные знаку: Briquet, № 6576 – 1565 г. Филигрань «сфера» имеет на самом деле два вида. Первый вид – с литерой «M» сбоку (но без литеры «I») представлен парными знаками на л. 152, 155, 158, 165 – близкий: Лихачев, № 1892 – 1567 г. и на л. 71, 76, 161, 162 – подобный знак в справочниках не выявлен. Второй вид сферы, обойденный вниманием Ю.Д. Рыкова, меньшего размера

и без литер, имеется на л. 198, 206 а – подобный: Лихачев, № 3162 – 1569 г. Маленький одноглавый орел с литерой «K» в щите на груди (парные зн. на л. 207, 214, 209, 212 и на л. 215, 222) к указанной ученым филигрань в альбоме Н.П. Лихачева (с крестообразной подвеской под хвостом, иной головой и формой короны) отношения не имеет; ближайший ее тип: Briquet, № 128 – 1569 г., хотя у знака в альбоме иное расположение линий понтюзо.

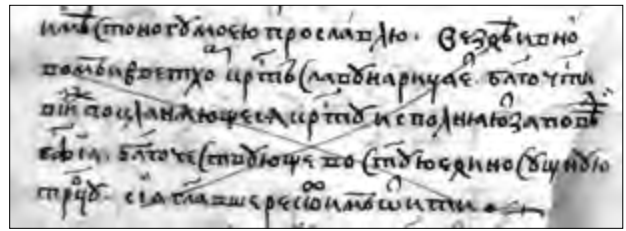
Итак, судя по бумаге, оба списка «Истины» выполнены приблизительно в одно время, близкое к году смерти Зиновия Отенского, установленному в историографии не вполне точно: по одним данным – 1568 г., по другим – 1571/72 год [3, с. 6, 26–27, 256; 6, с. 82].

При этом характер распределения бумаги и почерков в списке Е 337, а также его текстологические особенности позволяют утверждать, что одна из ча-

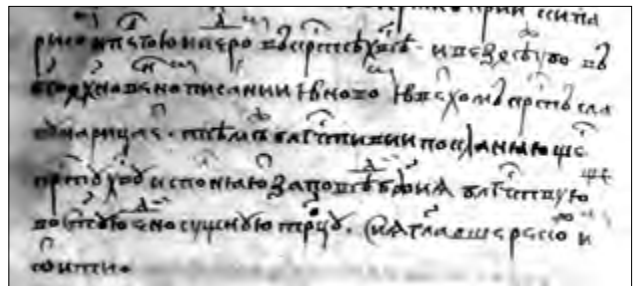
стей кодекса восходит непосредственно к списку О 63. Речь идет о второй половине Е 337 (с л. 207), написанной особым почерком и на особой бумаге (с указанной выше филигранью «орел»), текст которой соответствует той части «Истины», которая, как уже отмечалось, не имеет принципиальных различий в обеих редакциях — за исключением отсутствующих в краткой версии половины 37 гл. и гл. 38–43. Эта часть несомненно восходит к О 63, поскольку на л. 255 об. Е 337 воспроизводится пропуск текста в О 63 между словами: «...также и в Деяниях смотряем» (л. 424 об.) и «И рече Захария: каковым жительством...» (л. 425). Пропуск связан со случайным перемещением л. 428 О 63 (с текстом: «апостола Павла, внегда помолитися ему... боголюбны быша всем сердцем и всем умом и всею душею») не на свое место — очевидно, при переплетении книги. Соответствующий текст читается в Е 337 на л. 260–261³. Еще один подобный случай связан с л. 451, 452 О 63 (старые номера: 451, 450), которые поменялись местами, также вызвав ошибку в последующих списках «Истины» (что было отмечено на л. 451 О 63 И.П. Лаптевым), а затем в более позднее время кто-то вновь поменял их местами в О 63, восстановив правильное чтение и подклеив ветхие поля новой бумагой. Смещение предпоследнего листа О 63 отразилось и на л. 286 об.—287 об. Е 337 (от слов: «воспоминание на неких писаниих честных икон...» до слов: «яже при святыхъ апостолах бывшая»), отмеченное здесь И.П. Лаптевым карандашными скобками. Таким образом, вряд ли писец второй части Е 337 мог быть Зиновием Отенским: автор «Истины» не мог пропустить столь очевидные сбои в тексте.

Итак, толстовский список О 63 написан раньше восходящей к нему второй части Е 337, вследствие чего к обоснованию его датировки прибавляется еще одна филигрань: указанный выше знак Е 337: «орел». Другой важный вывод: текст половины главы 37, а также глав 38–43 был удален в краткой редакции очень рано — практически сразу после написания пространной редакции.

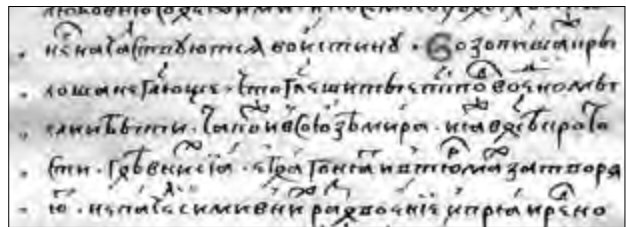
Обратимся теперь к первой части Е 337. Она написана другим писцом, имеющим сходную со вторым выучку. Достаточно устойчивый почерк этого писца (сравнительно мелкий полуустав с элементами скорописи), в отличие от писца О 63, нельзя назвать красивым. Учитывая высокую вариативность в написаниях букв, он больше напоминает деловое, а не книжное письмо. Однако список, очевидно, изготовлялся в качестве «беловой» копии черновика, о чем свидетельствуют выпол-



а



б



в

Рис. 2. Образцы почерков Зиновия Отенского и второго писца в рукописи: РГБ. Ф. 98. Ед. хр. 337 [10]
а) Почерк Зиновия Отенского [10, л. 205 об.]
б) Почерк доработок Зиновия Отенского [10, л. 206 об.]
в) Почерк второго писца [10, л. 224]

ненные аккуратной вязью заглавия к «пришествиям» клирошан. При этом киноварные рубрики, которые в этой рукописи не являлись заглавиями из-за отсутствия как таковых глав и их номеров, были вписаны тем же писцом не сразу, а несколько позднее. Объем этих заголовков в большинстве случаев превышал оставленные для них чистые строки, из-за чего писец вынужден был дописывать рубрики на полях книги (л. 64 об., 70 об., 99 об., 121 об., 124 об., 127, 133 об., 139 об., 140 об., 167 и др.). Часть заготовленных под рубрики строк осталась чистой, свидетельствуя о незавершенности рукописи (л. 44, 54 об., 161 об., 164 и др.).

Текст первой части Е 337 заканчивается седьмым пришествием клирошан⁴, причем писец знал об

³ В издании «Истины», использовавшем более поздние списки, сместившийся текст переставлен издателями в нужное место [5, с. 937–939], но, к сожалению, неправильно: захватив лишние слова «в богодухновенном писании» и «озарився» с соседних листов О 63 [8, 423 об., 429].

⁴ Соответствующим шестому пришествию в О 63 [8, л. 212 об.], см. также: [5, с. 509]: расхождение между рукописями произошло из-за пропуска в О 63 заголовка о третьем пришествии [8, л. 101], гл. 22 [5, с. 216].

Основные отличия в написании букв почерков Зиновия Отенского и его ученика.
РГБ. Ф. 98. № 337

Буквы	Почерк Зиновия Отенского л. 1--205 об.	Почерк доработок Зиновия Отенского л. 205 об.--206 об.	Почерк ученика Зиновия Отенского л. 207--289
аз			
буки			
веди			
добро			
живот			
земля			
зело			
тако высокое			
ук			
диграф оу			
цы			
ща			
юс малый			

Надстрочные

д			
з			

окончании своей работы и вместо обычной восьмилитной тетради на всякий случай использовал десятилитную (л. 198–206а). Окончание его текста первоначально располагалось на л. 205 об. и читалось следующим образом: «...и еже слава ливанова к тебе приидет кипарисом и певгою и кедромъ, вкупе прославити место святое мое, и место ногу мою прославлю. Везде и в Новом и в Ветхом крестъ славу нарицает, благочестивии же поклоняюща кресту исполняют заповеди Божия, благочестивующе во святую единосущную Троицу. сия глаголаше рекох имъ отити». К этому моменту в последней тетради оставались чистыми четыре пустых строки на л. 205 об. и л. 206–206а.

Некоторое время спустя тот же писец изменил концовку, зачеркнув процитированный выше текст от слов «Везде и в Новом и в Ветхом ...» и продолжив предыдущий текст (более небрежным почерком и светлыми чернилами) развернутым толкованием библейских цитат (Пс. 131:7, 98:5; Ис. 60:13): «показующу слову ливаном высоту чести от Божества... слава яко ливанова къ Иерусалиму прииде кипарисом и певгою и кедромъ въ Кресте Христове». Заканчивается вставка вычеркнутым писцом текстом, но не тем же самым, а значительно усовершенствованным (вставки выделены далее подчеркиванием): «и везде же убо в богодухновенном Писании и в Новом и в Ветхомъ крестъ славу нарицает, тем же благочестивии поклоняюща кресту Христову исполняют заповеди Божия, благочестивующе во святую единосущную Троицу. сия глаголаше, рекох имъ отити» (л. 206 об.). Последний вариант концовки отразился и в пространной редакции, и в краткой [5, с. 524], а первый — нигде, что исключает версию правки краткой редакции по пространной. Ясно, что дописанный текст не был пропущен писцом из-за невнимательности, а затем вставлен справщиком (как предположил Ю.Д. Рыков, ошибочно считая почерк вставки отличным от почерка основного писца Е 337 [11, с. 179–180]), поскольку в этом случае измененный вычеркнутого текста не последовало бы, а испорченный последний лист, скорее всего, был бы просто вырезан и переписан заново. Остается единственно возможный вариант: перед нами — не что иное, как черновая доработка текста. Учитывая, что эта часть рукописи — более ранняя, чем ее продолжение с л. 207, так как имеет аналогии в альбомах филиграней с несколькими близкими знаками 1567 г., кто еще в это время кроме самого Зиновия мог позволить себе подобную правку? Отметим, что и в О 63 первоначально текст обрывался на середине лицевой стороны л. 218 на словах: «и место ногу мою прославлю», и лишь затем был дописан писцом иным, более тонким пером, а л. 219 так и остался чистым. Перечеркивание в этой рукописи уже отсутствует, как и сам вычеркнутый

текст, т. е. в данном случае О 63 вторична по отношению к Е 337.

Разница в почерках первого и второго писцов Е 337 настолько минимальна, что для обоснования этого принципиально важного момента пришлось составить сравнительную палеографическую таблицу (см. стр. 742). Среди наиболее явных отличий второго писца от почерка Зиновия можно указать на скорописные варианты букв «а» — типа греческой «альфы» и «я» — в напоминающем ее современное начертание виде, букву «у» с загнутым окончанием, необычный угловатый вариант буквы «зело», скорописную «ж» без ножки и букву «ц» с укороченным «хвостом». Все перечисленные особенности стабильно встречаются в тексте второй части рукописи и никогда — в первой.

Итак, первая половина Е 337 представляет собой незаконченный беловой автограф краткой версии памятника. Видимо, вскоре после смерти старца рукопись была дописана его учеником, обладавшим очень похожим почерком, который и скопировал окончание текста с О 63. Остается непонятным изъятие им глав 38–43: возможно, такой «неуважительный» поступок по отношению к труду Зиновия был вызван каким-то его распоряжением под конец жизни. Становится объяснимым и отсутствие глав и оглавления в краткой редакции: в силу изменения структуры произведения в первой части эта работа осталась незаконченной, поэтому писец второй части Е 337, копируя О 63, и не решился проставить на ней номера глав: те, что имеются сейчас в рукописи, приписаны позднее, другим почерком (л. 228 об., 241 об., 251, 254 и др.).

Что же в таком случае представляет собой О 63, написанная совсем другим каллиграфическим почерком, резко отличающимся от почерков обеих частей Е 337? Видимо, она являлась своего рода «факсимильной» писарской копией оригинала пространной редакции, выполненной еще при жизни автора.

Итак, с учетом обоснованного мнения Ф.Г. Калугина о том, что краткая версия «Истины» — подвергшаяся авторской переработке пространная редакция, можно сделать следующие выводы. Первоначально в черновике пространной редакции отсутствовали главы, оглавление и два предисловия. Это объясняет тот факт, что в О 63 большинство рубрик и все номера глав проставлены на полях — все они появились в этой рукописи на последней стадии ее создания, при вписании киноварных заголовков и инициалов, что могло произойти лишь при жизни Зиновия Отенского, но не обязательно его рукой. Поручив писцу О 63 сделать парадную копию и прочитав ее, он дал указания на исправления в тексте. Затем, видимо недовольный разбивкой глав и некоторыми фрагментами своего труда, автор вернулся к работе над черновиком, переделав его в крат-

кую версию, и начал писать ее чистовую копию (по прежней схеме — без номеров глав, отложив работу над новым оглавлением до окончания всей работы), но завершить ее уже не смог.

Предложенная версия, снимающая большинство противоречий в проблеме реконструкции происхождения редакций «Истины», нуждается все же в дополнительном текстологическом анализе.

Будем надеяться, что обе замечательные рукописи еще найдут своих новых исследователей, которые либо подтвердят, либо опровергнут предложенную разгадку этой запутанной, длящейся уже более 450 лет, истории.

Список источников

1. Костомаров Н.И. Великорусские религиозные вольнодумцы в XVI веке: Матвей Башкин и его соучастники. Феодосий Косой // Отечественные записки. Санкт-Петербург, 1862. № 10. С. 317–348.
2. Иконников В. Русские общественные деятели XVI в. // Университетские известия. Киев, 1866. № 2. С. 1–40.
3. Морозова Л.Е. Сочинения Зиновия Отенского. Москва, 1990. С. 3–114.
4. Буланин Д.М. Зиновий Отенский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Часть 1: А–К. Ленинград, 1988. С. 354–358.
5. Истины показание к вопросившим о новом учении: Сочинение инока Зиновия. Казань, 1863. 1000 с.
6. Калугин Ф. Зиновий, инок Отенский, и его богословско-полемические и церковно-учительные произведения. Санкт-Петербург, 1894. С. 1263.
7. Зимин А.А. И.С. Пересветов и его современники. Москва, 1958. С. 189–197.
8. Российская национальная библиотека (РНБ). О. I. 63.
9. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 310 (Собр. рукописных книг В.М. Ундольского). Ед. хр. 493.
10. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 98 (Собр. рукописных книг Е.Е. Егорова). Ед. хр. 337.
11. Рыков Ю.Д. Утраченный и вновь обретенный солодовниковский список «Истины показания» инока Зиновия Отенского (историко-археографические заметки) // От Средневековья к Новому времени. Сб. ст. в честь Ольги Андреевны Белобровой. Москва, 2006. С. 144–186.
12. Государственный исторический музей (ГИМ). Синод. собр. № 783. Л. 8.
13. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 173/1 (Собр. рукописных книг Московской духовной академии). Ед. хр. 61.
14. Briquet Ch.M. Les filigranes. Geneve, 1907. Vol. 1–4.
15. Лухачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Санкт-Петербург, 1899. Ч. 1–3.

SEARCHING FOR THE AUTOGRAPH OF ZINOVY OTENSKY

TATIANA V. ANISIMOVA

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka St., Moscow, 119019, Russia

E-mail: tanisim@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to a manuscript from E.E. Egorov's collection of manuscript books, containing the polemical theological work "Truth's Indication for Those Asking about the New Doctrine" by the monk Zinovy of the Otensky Monastery in Novgorod Veliky. The verified modern scientific dating of this manuscript (the 1560s), as well as its thorough handwriting and textual analysis, allow to conclude, that the first half of the book is the autograph of the writer, who died either in 1568 or in 1571/72. Basing on the comparison of the book with another assumed autographic copy of the "Truth's Indication", kept now in the National Library of Russia and dated to the 1560s as well, but written in the calligraphic handwriting, different from the two cursive handwritings of Egorov's manuscript, it is concluded that the*

latter is an unfinished draft of the author, which contains the second abridged version of the «Truth's Indication», written by Zinovy after the creation on his order of the "white" calligraphic copy of the work in primary extensive edition — the manuscript of the NLR. This latter was not only the protograph for all copies of the first edition but also the original (antigraf) for the second — final part of Egorov's collection, written in a different handwriting and on different paper (of the late 1560s). In this combination — of two codicologically independent parts — Egorov's manuscript became the protograph for all copies of the second abridged edition of the "Truth's Indication". Possessing the handwriting sample of Zinovy Otensky, the researchers now have the opportunity to discover some other autographs of this outstanding Novgorod writer and theologian.

Key words: Russia, reformation movement, theology, manuscript, watermarks, handwriting, textual criticism, Zinovy Otensky, "Truth's Indication", the 16th century, autographs, calligraphic and draft copy.

Citation: Anisimova T.V. Searching for the Autograph of Zinovy Otensky, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 736–745.

References

1. Kostomarov N.I. Velikorusskie religioznye vol'nodumtsy v XVI veke: Matvei Bashkin i ego souchastniki. Feodosii Kosoi, *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland], St. Petersburg, 1862, no. 10, pp. 317–348.
2. Ikonnikov V. Russkie obshchestvennye deyateli XVI v. [Russian Public Figures of the 16th Century], *Universitetskie izvestiya* [University News], Kiev, 1866, no. 2, pp. 1–40.
3. Morozova L.E. *Sochineniya Zinoviya Otenskogo* [The Works of Zinovy Otensky]. Moscow, 1990, pp. 3–114.
4. Bulanin D.M. Zinovii Otenskii [Zinovy Otensky], *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi. Vyp. 2 (vtoraya polovina XIV–XVI v.). Chast' 1 : A–K* [Dictionary of Scribes and Literature of Ancient Rus. Issue 2 (the Second Half of the 14th–16th Century). Part 1: A–K], Leningrad, 1988, pp. 354–358.
5. *Istiny pokazanie k voprosivshim o novom uchenii: Sochinenie inoka Zinoviya* [Truth's Indication for Those Asking about the New Doctrine: the Monk Zinovy's Work]. Kazan, 1863, 1000 p.
6. Kalugin F. *Zinovii, inok Otenskii, i ego bogoslovsko-polemicheskie i tserkovno-uchitel'nye proizvedeniya* [Zinovy, the monk of Otensky, and his Theological-Polemical and Religious-Didactic Works]. St. Petersburg, 1894, pp. 1263.
7. Zimin A.A. *I.S. Peresvetov i ego sovremenniki* [I.S. Peresvetov and his Contemporaries]. Moscow, 1958, pp. 189–197.
8. *Manuscript Department of the National Library of Russia*, item O. I. 63.
9. *Manuscript Department of the Russian State Library*, coll. 310 (Undolsky Manuscripts coll.), item. 493.
10. *Manuscript Department of the Russian State Library*, coll. 98 (Egorov Manuscripts coll.), item. 337.
11. Rykov Yu.D. Utrachennyy i vnov' obretennyy solodovnikovskii spisok "Istiny pokazaniya" inoka Zinoviya Otenskogo (istoriko-arkheograficheskie zametki), *Ot Srednevekov'ya k Novomu vremeni. Sb. st. v chest' Ol'gi Andreevny Belobrovoi* [From the Middle Ages to the Modern Period. The Collected Works in Honor of Olga Andreyevna Belobrova]. Moscow, 2006, pp. 144–186.
12. *Gosudarstvennyi istoricheskii muzei* [State Historical Museum], Synod coll, item 783, p. 8.
13. *Manuscript Department of the Russian State Library*, coll. 173/I (Moscow Spiritual Academy Manuscripts coll.), item 61.
14. Briquet Ch.M. *Les filigranes*. Geneve, 1907, vol. 1–4.
15. Likhachev N.P. *Paleograficheskoe znachenie bumazhnykh vodyanykh znakov* [Paleographic Value of Paper Watermarks]. St. Petersburg, 1899, parts 1–3.

НОВИНКА

Русские книжные редкости XX века



В издательстве «Пашков дом» Российской государственной библиотеки вышла новая книга М.В. Сеславинского — «Русские книжные редкости XX века: 333 избранные книги».

Настоящее издание продолжает традицию составления каталогов книжных редкостей, заложенную ещё в конце XIX в. отечественными собирателями — Г.Н. Геннадии, И.М. Остроглазовым, Н.И. Березиным (Н. Б.) и другими. В данном каталоге впервые представлена обширная, богато иллюстрированная подборка библиофильских деизидерат минувшего столетия. Среди них — первые книги известных поэтов и писателей, редкие книги русского авангарда, малотиражные библиофильские издания, наиболее значительные и редкие детские книги, издания, уничтоженные по идеологическим причинам. Значительная часть описаний снабжена примерами продаж на западных и российских аукционах, а также краткими авторскими комментариями.

Книга адресована библиофилам, профессионалам в области истории, литературы и книжного дела, а также широкому кругу читателей.

УДК 7.036(47+57)"196"
ББК 85.103(2)6-003.3+85.103(2)64л5

В.А. ОТДЕЛЬНОВА

ДИСКУССИИ О РЕАЛИЗМЕ В КОНЦЕ 1960-Х ГГ. В СТЕНОГРАММАХ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ РСФСР

Вера Александровна Отдельнова,

Государственный институт искусствознания,
отдел изобразительного искусства и архитектуры,
сектор искусства Нового и Новейшего времени,
аспирант

Козицкий переулок, д. 5, Москва, 125009, Россия

E-mail: veritsa@mail.ru

Реферат. Статья посвящена интерпретациям понятия «реализм» в конце 1960-х годов. Различия в понимании границ «социалистического реализма» — единственного допустимого метода советского искусства, утвержденного властью в середине 1930-х гг., — начались вскоре после смерти Сталина и стали предметом публичных дискуссий в годы «оттепели». В середине 1960-х гг. в результате ужесточения государственной политики в области культуры подобные обсуждения стали проводиться реже. Охлаждение культурных отношений с Европой и Америкой положило конец череде масштабных выставок западного искусства XX в., во многом определявших художественную жизнь «оттепели» и дававших пищу для дискуссий. Не смотря на то что произведения искусства сталин-

ской эпохи по-прежнему подвергались критике как в официальных постановлениях, так и во внутренних дискуссиях союзов творческих работников, можно заметить преемственность между риторикой конца 1960-х и 1930-х гг., выраженное, прежде всего, в неприятии модернизма, представлении об искусстве как области идеологии и стремлении к возрождению «национальных традиций». Статья основана на данных архивов Московского отделения Союза художников РСФСР (МОСХ) и освещает круг вопросов, наиболее часто встречающихся в стенограммах в связи с проблемой реализма. Прежде всего это вопросы о допустимости и границах формального эксперимента в рамках реализма, о соотношении формы и содержания в произведении искусства, о поиске новых путей развития тематической картины, а также о необходимости переосмыслить такие традиционные понятия, как «партийность» и «гражданственность».

Ключевые слова: Московское отделение Союза художников РСФСР, социалистический реализм, «реализм без берегов», модернизм, тематическая картина, партийность искусства.

Для цитирования: Отдельнова В.А. Дискуссии о реализме в конце 1960-х гг. в стенограммах Москов-

ского отделения Союза художников РСФСР // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 746–754.

Вопрос об основаниях метода социалистического реализма, установленного статьями «Правды» в 1936 г. и насаждавшегося властью через профессиональные союзы творческих работников, был вынесен на публичное обсуждение в 1955 г., вскоре после смерти И.В. Сталина¹.

Если в 1930-е гг. обсуждения реализма в газетах и на союзных собраниях могли проходить лишь в форме единогласного одобрения официальных директив, то во время «оттепели» разговоры о реализме велись в разных направлениях. Наряду с выступлениями чиновников, в целом соответствовавшими традициям предшествующего периода, в печати интенсивно обсуждался вопрос о границах реализма, эстетической, автономной от идеологии, ценности искусства и поиске новых средств художественной выразительности. Каждая из статей оказывалась в центре дискуссионного поля, вызвала острую реакцию читателей, в первую очередь активных идеологов сталинского искусства, требовавших «исходить в художественном творчестве из фактов и явлений живой действительности, а не из субъективных соображений и намерений» [2, с. 20–21; 3, с. 172–173].

Ключевым событием «оттепели», отразившим конфликт нового мировоззрения и консервативной позиции власти, стала выставка «30 лет МОСХ», открытая в Манеже в 1962 году. На выставке работам мэтров соцреализма, таких как А.М. Герасимов, А.И. Лактионов, Д.К. Мочальский, В.А. Серов, были противопоставлены произведения забытых, подвергнутых репрессиям художников — К.А. Вялова, А.Д. Древина, С.Б. Никритина, Р.Р. Фалька и других [2]. Попытки возрождения преемственности в образительном искусстве вызвали негодование консервативных художников и партийных чиновников. Реплика посетившего выставку Н.С. Хрущева «В искусстве я сталинист!» символически ознаменовала поворот в культурной политике, а скандал в Манеже утвердил позиции В.А. Серова и его окружения.

Л.И. Брежнев, заменивший в 1964 г. Хрущева на посту первого секретаря ЦК КПСС, продолжил культурную политику своего предшественника. Некоторые особенности культурной политики Брежнева определили характер дискуссий о реализме.

Во-первых, отсутствие в конце 1960-х гг. международных выставок и событий, сопоставимых с фестивалем молодежи и студентов 1957 г., выставкой социалистических государств в Манеже в 1958 г., американской выставкой в Сокольниках в 1959 г.,

стало причиной культурной изоляции, ограничения кругозора художников и критиков.

Во-вторых, предпринятая при Брежневе «ползукая» реабилитация Сталина проявлялась в мифологизации исторической реальности, выражением которой стала, в частности, фрагментарная реконструкция риторики 1930-х — начала 1950-х гг.: в официальных выступлениях Брежнева и чиновников от искусства использовались сталинские идеологемы, такие как «критиканство», «формализм», «очернение» [4, с. 308]. Эти тексты имели четкие формальные стандарты и составлялись коллективно [5].

В-третьих, задачей культурной политики Брежнева стало возрождение единой нормативной теории искусства, которая положила бы конец разночтениям в понимании термина «социалистический реализм», четко определила границы метода, представила историю советского искусства как продолжительный и цельный этап, основанный на принципах партийности, народности, реализма, и выступила бы, таким образом, базой для единого фасада, скрывающего многообразные и плохо управляемые процессы в культуре². На рубеже 1960–1970-х гг. появилось большое количество соответствующей литературы, содержащей набор стандартных положений о руководящей роли партии, борьбе идеологий, противостояния реализма модернизму³. Незаинтересованная и некомпетентная в узко профессиональных вопросах искусства власть главным критерием оценки любого произведения называла «идейную направленность» [10, с. 80].

Помимо печати, основными проводниками теории социалистического реализма были союзы художников. Профессиональные союзы творческих работников, созданные в начале 1930-х гг. как инструменты управления культурой и утверждения принципов социалистического реализма, не изменили свою функцию в 1960–1970-е годы. Однако XX съезд КПСС (1956 г.), известный благодаря прозвучавшему на нем докладу «О культе личности и его последствиях», стал началом критического переосмысления разных сторон общественной жизни сталинского периода, в том числе и культурной политики, приведшей к монопольному утверждению «парадного стиля»⁴. Серьезные разногласия, воз-

² На сегодняшний день не существует исследования, в котором был бы сделан обзор основных культурных процессов позднесоветского периода. Наиболее подробное описание и систематизация течений внутри «официального» искусства представлены А.И. Морозовым [6]. События, течения и стратегии в «неофициальном» искусстве исследованы значительно подробнее [7, 8].

³ Модернизм в интерпретации партийных теоретиков искусства представляет собой свод «диссидентских», «формалистических» направлений в искусстве буржуазных стран, к течениям модернизма относятся кубизм, футуризм, дадаизм, абстракционизм, конструктивизм, сюрреализм, поп-арт [9].

⁴ «Парадный стиль» — выражение, вошедшее в язык художественной критики в годы «оттепели» для обозначения боль-

¹ История сложения идеологемы социалистического реализма и внедрения ее в жизнь описана в работе А.И. Морозова «Конец утопии» [1].

никшие среди художников Московского отделения Союза художников РСФСР (МОСХ) в связи с оценкой наследия 1930–1950-х гг., только усугубились благодаря знакомству с искусством модернизма, произошедшему на масштабных выставках рубежа 1950–1960-х годов⁵.

В составе МОСХ на рубеже 1960–1970-х гг. условно можно выделить несколько основных направлений. В живописной секции продолжали работать и пользовались признанием приверженцы сталинского соцреализма А.И. Лактионов, Е.А. Кацман и их молодые последователи, эти художники образовывали так называемый «правый МОСХ». К «правому» крылу примыкали также художники-деревенщики, последователи А.А. Пластова и С.В. Герасимова — Н.А. Пластов, В.Ф. Стожаров, В.М. Сидоров и другие. Определенной оппозицией этому крылу были «левые» течения внутри московского союза, объединенные названием «левый МОСХ». К ним принадлежали основатели «сурового стиля» — Н.И. Андронов, А.М. Васнецов, П.Ф. Никонов, В.Е. Попков, А.А. и П.А. Смолины. К «левому» крылу примыкали так называемые «новые московские сезаннисты» — Э.Г. Браговский, И.М. Гурвич, А.С. Папикян, А.А. Тутунов⁶. Во второй половине 1960-х гг. выступило новое поколение художников, называемое в литературе «вторым левым МОСХом» или «семидесятниками»⁷ — Т.Г. Назаренко, Н.И. Нестерова, Е.А. Струлев, О.Н. Лошаков и другие. На деле структура МОСХ была значительно сложнее.

При формальных, политических и стилистических разногласиях, все художники, будучи членами союза, являлись реалистами по уставу, поэтому разговоры на внутренних обсуждениях велись только о реализме и его разновидностях.

ших многофигурных полотен с изображением торжественных заседаний правительства или членов ЦК КПСС.

⁵ Ключевые события «оттепели», открывшие советской публике искусство западного модернизма, — это, прежде всего, выставка П. Пикассо в Музее изобразительных искусств в 1956 г., Международный фестиваль молодежи и студентов в Москве в 1957 г. и Американская национальная выставка в Сокольниках в 1959 году [11, с. 76–109].

⁶ Термин «новые московские сезаннисты» используется А.И. Морозовым для обозначения живописцев, формально продолжавших традицию художников объединения «Бубновый валет», называвшихся «сезаннистами» [6, с. 136]. Понятию «сезаннизм» посвящена статья И.А. Вакар [12, с. 147–157].

⁷ Термин «семидесятники» возник по аналогии с термином «шестидесятники», вошедшим в обиход благодаря одноименной статье С.Б. Рассадина в журнале «Юность» в 1960 году. Термин начал применяться по отношению к художникам, вероятно, в ходе внутренней работы МОСХ. В стенограмме обсуждения VIII молодежной выставки 1968 г. искусствовед М.Н. Яблонская отмечает: «У тех, кто работает на выставке появился термин, который определяет сущность явления. Наше искусство последних пяти лет становится искусством семидесятых годов» [13, с. 3].

В исследовании истории МОСХ и дебатов о реализме в частности мы располагаем двумя группами исторических источников: неопубликованных и опубликованных. К первой из них относится архивный материал (стенограммы обсуждений и внутренние документы союза), во вторую группу входят газетные статьи и теоретические исследования 1960–1970-х годов.

В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) сохранились стенограммы некоторых дискуссий, проходивших в МОСХе, посвященных современному советскому искусству, его тенденциям и перспективам. Количество таких документов невелико — во второй половине 1960-х гг. на каждый год приходится не более 5 единиц. Участники дискуссий, посвященных творчеству, — преимущественно критики или пожилые художники. Выступления молодых художников встречаются гораздо реже — в среднем одно или два в стенограмме. На тот факт, что дискуссии о реализме не затрагивали всё московское художественное сообщество, обращает внимание и А.И. Морозов, отмечая, что многие значительные и авторитетные мастера «левого МОСХа», такие как П.Ф. Никонов, А.М. Васнецов, А.А. и П.А. Смолины, «не были склонны к теоретизированию и разговоров про “реализм” не вели» [6, с. 135]. Одновременно на заседаниях, стенограммы которых рассматриваются в статье, не присутствуют и не выступают консервативные критики: их позиция озвучивается в газетах, журналах и отдельных изданиях.

В 1968 г. в секции живописи МОСХ прошла дискуссия «Проблемы реализма сегодня». К обсуждению были предложены вопросы о формальных границах реализма, его эстетических и этических принципах. Наиболее четко в стенограмме представлены позиции живописца И.М. Гурвича и скульптора Н.Б. Никогосяна. Спрашивая себя, «какой же должен быть реализм», И.М. Гурвич приводит слова Х. Сикейроса:

«Мы считаем, что реализм не является статичным. Реализм царского времени не является реализмом нашего времени. В сердце мы так же меняемся, как меняется реальность. Мы можем воспринимать старый реализм, но он не годится для отражения нашего времени. Голос нашего общества в искусстве не может быть голосом старого искусства» [14, с. 4–14].

При этом высказывание мексиканского художника, по существу повторяющее сталинскую оппозицию старого «критического» и нового «социалистического» реализмов [6, с. 18], цитируется И.М. Гурвичем с целью реабилитировать искусство модернизма:

«Мне думается, что каждый художник может и должен брать из культурного наследия то, что ему надо. <...> Поэтому смешны разговоры: нужен нам кубизм или нет? Полезно это нам или нет? Распад

это искусства или нет? Я хорошо знаю, что и Орско, Сикейрос, Ренато Гуттузо много почерпнули для себя из опыта кубистов» [14, с. 4–14].

В более полемической манере выступает скульптор Н.Б. Никогосян:

«Возьмите эпоху, когда писали иконы — они знали, что такое реализм. Возьмите Донателло. Возьмите в Египте знали, что такое реализм. Они оказываются большими реалистами, чем наш Манеж. <...> Я считаю, что время, которое отражает художник, это есть реализм. <...> Я уже 30 лет работаю и 30 лет слушаю “Соцреализм, соцреализм, соцреализм”! Покажите какой-нибудь памятник Ленину, который сделали по требованию Министерства культуры, чтобы было что-нибудь в одном проценте достойного этого великого человека. <...> Это просто натурщики на пьедестале стоят. Это не реализм» [14, с. 64–71]⁸.

Обращает на себя внимание, что сомнения, которым подвергается само понятие социалистического реализма, служат своего рода ширмой для привычного в 1930-е гг. риторического противопоставления «натурализма» и ориентации на классическое искусство.

Приведенные цитаты дают представление о распространенном в МОСХе на рубеже 1960–1970-х гг. понимании реализма, который трактуется не как стиль с четко регламентированным набором художественных средств, предписывающий создавать фотографически точные изображения, а как умение почувствовать нерв современности и воплотить его в соответствующей форме, мера условности которой не имеет большого значения. Размытость этого определения не оставляет возможности восприятия реализма как одного из множества существующих современных течений: реализм мыслится как единственная возможная норма.

Дискуссия о проблемах реализма 1968 г. является отголоском дискуссий времен «оттепели». Опубликованные Ю.Я. Герчуком стенограммы обсуждений, проходивших в МОСХе в 1962 г., сохранили аналогичные высказывания о свободе творческих поисков, о возрождении живописной культуры, «чувстве живописной формы» [2, с. 62]. Повторяющийся в дискуссиях тезис «для нового искусства — новая форма» на внешнем уровне мог означать конец борьбы с «формализмом», однако отсутствие ярких художественных событий в конце 1960-х гг. и закрытие памятников советского довоенного искусства в запасниках музеев ограничивали возможности развития дискуссии, она оперировала одними и теми же понятиями, обращалась к авторите-

ту вновь открытых в годы «оттепели» мексиканских монументалистов, П. Пикассо, Ф. Леже и Ж. Брака.

Преодоление культурной изоляции и ограниченности кругозора художников и критиков также является темой внутренних обсуждений в МОСХе. Художник П.Я. Алехин⁹ в ходе дискуссии 1968 г. «Проблемы реализма сегодня» недоумевает:

«Впечатление, что мы закисли, что становимся скучными для публики, что перепеваем себя в течение не одного десятилетия. И до сих пор с кафедры нас уговаривают, что мы должны по-прежнему восторгаться Пушкиным, Андреем Рублевым, одним словом чем-нибудь постарее. <...> Неужели наш социалистический реализм заразится страшной болезнью от того, что у нас будет международная выставка? Я в это не верю» [14, с. 92–100].

Художник В.И. Поляков¹⁰ также предупреждает о том, что недоступность современного западного искусства может привести к серьезной опасности: его узнают не по лучшим образцам, в плохих репродукциях, в отрыве от контекста, в котором произведение были созданы. По его мнению, отсутствие качественных публикаций и выставок, как и нежелание пополнять музеи современным западным искусством, «толкает молодежь к интернациональному модернистскому штампу» [14, с. 20–42].

В то же время для апологетов принципа единства формы и содержания во имя правдивого отображения действительности формальные эксперименты сами по себе представляются столь же недопустимыми, сколь и «фотографические», подверженные «литературности» изображения официальных парадов и праздников, ежегодно выставляемые на всесоюзных и региональных выставках в Манеже.

«Если посмотреть вокруг, у нас есть всё — и абстракция, и сюр, и поп-арт — что хотите, — продолжает Поляков. — Но каковы все-таки основные тенденции? <...> Видите ли, условная трактовка сама по себе еще не исключает фотографичности восприятия и бездумья. Что бросается в глаза на больших выставках? Прежде всего набор манер, кочующих из области в область, из республики в республику, изошренность фактурных комбинаций, композиционных приемов, взятых напрокат из кино-кадра. Чересчур много придуманного и мало увиденного» [14, с. 20–42].

Аналогичная мысль высказывается искусствоведом И.П. Гориным¹¹ в ходе симпозиума 1967 г.,

⁹ Алехин Петр Яковлевич (1904–?) — советский живописец, ученик Исаака Бродского.

¹⁰ Поляков Валентин Иванович (1915–1977) — советский живописец, пейзажист, продолжатель традиций передвижников и «Союза русских художников», в 1950-е гг. с воодушевлением отнесся к «суровому стилю» и идее переосмысления канонов социалистического реализма, в 1962 г. был одним из участников выставки «30 лет МОСХ», активно выступал на стороне «левого» крыла.

¹¹ Горин Иван Петрович (1925–2003) — искусствовед, заслуженный деятель искусств РСФСР, член МОСХ.

⁸ Никогосян Николай Багратович (род. 1918) — советский живописец и скульптор, заслуженный художник РСФСР (1970), лауреат Государственной премии СССР (1977). Автор портретов политических деятелей и представителей интеллигенции.

посвященного основным проблемам развития советского реалистического искусства: «Если форма разрушает понятия и представления, тогда она бессцельна, и порой изобретается ради оригинальности» [15, с. 31–33].

Альтернативы восприятия искусства как политического рупора предлагаются в выступлении П.Я. Алехина на обсуждении «Проблемы реализма сегодня» в 1968 году. Он сожалеет о том, что создается мало абстрактных картин, отвечающих эстетике современных интерьеров: «художники-эстеты <...> должны найти широкое место в нашем искусстве, это единственный путь обновления нашего искусства» [14, с. 92–100]. Высказывание Алехина о необходимости продолжить модернистские поиски в живописи смыкается с тенденциями в советской архитектурной политике конца 1960-х гг., в меньшей степени затронутой цензурой. В среде живописцев МОСХа оно выглядит чужеродным и неожиданным в общем ходе дискуссии и не получает никаких отзывать, в отличие от прозвучавшей чуть ранее речи В.И. Полякова, указавшего на «единственный возможный путь обновления живописи» через сохранение «свидетельства о человеке в этом мире, мире трагедийном и радостном, мире, которому художник дает оценку» [14, с. 36–38].

Отношение к искусству как к проповеди объединяет художников разных пластических манер. В ходе обсуждения VIII молодежной выставки в 1967 г. деревенщик Н.А. Пластов¹² говорит о недопустимости формального эксперимента, для него важна непосредственная передача натуры, световоздушной среды, запечатление мира в его видимых формах. «Без воздуха, без света солнца, без неба, без шумных лесов, без полей с бегущими по ним теньями, в мирке, где нет места ни любви, ни ненависти, ни нежности материнства, ни прелести детства, ни достоинству старости, ни вообще страстям и делам человеческим, а есть лишь одни застылые, послушные манекены, которые согласны замереть в любой комбинации, послушные как труп и тем более мертвые, чем цветастее, ухищреннее наряды искусства на них надеваемые» [13, с. 44–45].

Многие участники дискуссии, посвященной VII молодежной выставке, прошедшей в 1967 г., выражают озабоченность тем, что современное советское искусство оторвано от проблем и реалий своего времени, игнорирует мировые конфликты и не способно открыто декларировать позицию социализма. С.С. Валериус¹³ призывает художников отзываться

на международные политические события, «драматические коллизии классовой антиколониальной национально-освободительной борьбы», в частности, на войну во Вьетнаме [16, с. 10]. Вопрос о «несостоятельности живописи как общественного факта», об «уходе художников в прекрасный, но узкий мир чисто профессиональных интересов и проблем» поднимается в ходе нескольких дискуссий, на эту тему высказываются искусствовед А.М. Кантор, художники Б.М. Неменский, Б.А. Тальберг, Д.А. Шмаринов [13, с. 62; 16, с. 50; 17, с. 6–7, 73–74]¹⁴. В отчете о подготовке московской выставки, посвященной 50-летию Революции, Д.А. Шмаринов сетует на то, что заключено мало договоров «на международную и революционную темы», на тему армии, спорта и науки: «всего 10 гимнасток и один альпинист. А ведь тема спорта — это воспитательная тема» [18].

В ответ на многочисленные упреки критиков, адресованные художникам, ушедшим в «прекрасный мир профессиональных интересов», на обсуждении VIII молодежной выставки в 1969 г. от имени молодых художников выступил О.Н. Лошаков¹⁵: «Вполне закономерно обращение все-таки к каким-то камерным картинам и камерным темам, может быть потому, что художник, осознает и соизмеряет свои силы и возможности, — утверждал Лошаков. <...> Гораздо важнее для каждого художника, чтобы он постигал всю глубину ответственности в тех небольших камерных работах, которые он сейчас может делать. Это будет этапом для многих к более серьезной и большой работе. Лучше хороший натюрморт, чем плохая тематическая картина» [13, с. 28–29].

С аналогичной речью выступает художник И.П. Обросов¹⁶, утверждающий, что молодому художнику необходимо сперва «овладеть мастерством, найти свой пластический язык и лишь затем браться

(1961), «Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции» (1973), «Монументальная живопись» (1979) и др.

¹⁴ Анатолий Михайлович Кантор (р. 1923) — искусствовед, художественный критик, педагог, главный редактор раздела Изобразительное искусство в Большой советской энциклопедии, автор монографий «О стилях» (1962), «Изобразительное искусство XX века» (1973), «Предмет и среда в живописи» (1981).

Неменский Борис Михайлович (р. 1922) — советский художник, продолжатель традиции АХРР, создатель тематических картин на тему Великой Отечественной войны.

Тальберг Борис Александрович (1930–1984) — советский художник-монументалист, выпускник МИПИДИ.

Шмаринов Дементий Алексеевич (1907–1999) — советский график, автор иллюстраций к произведениям А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. С 1953 г. — член Академии художеств СССР, на протяжении 1960-х гг. дважды возглавлял правление МОСХ.

¹⁵ Лошаков Олег Николаевич (р. 1936) — советский живописец, автор пейзажей дальнего Востока и Курильских островов.

¹⁶ Обросов Игорь Павлович (1930–2010) — советский художник. До середины 1960-х гг. работал в графике и лишь на VII молодежной выставке заявил о себе как о живописце. Автор деревенских пейзажей, портретов представителей интеллигенции и картин на тему сталинских репрессий.

¹² Пластов Николай Аркадьевич (1930–2000) — советский живописец, автор пейзажей русской деревни и портретов сельских жителей. Сын и продолжатель традиции Аркадия Пластова.

¹³ Валериус Сарра Самуиловна — искусствовед, автор монографий «Проблемы современной советской скульптуры»

за выражение серьезной темы» [17, с. 77–78]. По его мнению, именно работа над пластическими проблемами приведет художника «к более содержательному взгляду на жизнь», который подразумевает усиление субъективного начала, возрастание роли воображения автора, формирование его индивидуального пластического языка и как следствие уход от усредненной реалистической манеры 1950-х годов.

Потребность в камерности, ощущаемая самыми разными группами художников, обсуждается на дискуссиях в косвенной форме умолчаний и переносных смыслов: все чаще акцент переносится с живописных задач на субъективные качества личности автора, его возраст, семейные обстоятельства и т. д. Ключевыми понятиями новой риторики становятся «искренность», «поиск правды» и «выражение личности художника», опосредованно отсылающие к столь же размытому понятию «человечности» в искусстве, принятому в сталинской культурной политике 1930-х годов [19].

Так, председатель выставкома VII молодежной выставки Д.Д. Жилинский отмечает картину молодого живописца В.Г. Калинина «Папа, деревня и собака» и объясняет, почему он отстаивал эту работу: «я не знаю этого молодого человека, но я вижу за холстом того искреннего человека, который хотел написать своего папу, свою собаку, деревню» [17, с. 38]. На том же собрании Жилинский упоминает еще одного участника выставки — Губарева¹⁷ — художника не профессионального, зато «очень искреннего»: по словам Жилинского, «человеческое отношение к тому, что он изображает, любовь к предмету, ко всему, что изображено» важнее, чем профессиональное мастерство. На обсуждении VIII молодежной выставки, прошедшем в 1969 г., высоко оцениваются абстрактные работы И.А. Старженецкой за их тональную красоту, поэтичность и то, что «чувствуется чистота и хорошая сущность человека» [13, с. 72].

Проблема искренности звучит не только в стенограммах, но и в частных документах. «Сезаннист» М.В. Иванов — один из участников группы «Восьми», работавший в 1960-х гг. над пейзажами старой Москвы, отмечал в своем дневнике в 1973 г., что нужно работать, опираясь, «что самое главное, на натуру и собственное ощущение — видение». Самовыражение Иванов считает непременным условием реализации важной для него категории правды в искусстве [20, с. 24–25].

В разговоре об искренности, сопереживании изображаемому мотиву, о выражении индивидуальности звучит желание противопоставить частное общественному, тем самым отстраниться от директивного анонимного языка политических дискус-

сий. Но характерно, что и этот разговор ведется также на языке анонимизированных клише, оперируя терминами «любовь», «искренность», «правда», что в конечном счете обесценивает полемику и уводит стороны от конкретных выводов.

Другая стратегия выхода за границы соцреалистических стандартов без нарушения границ реализма, которая находит свое отражение в стенограммах заседаний МОСХ, обозначается художниками, как «содержательный взгляд на жизнь». Под этим понятием подразумеваются эксперименты, основанные на пассаеизме, стилизации, обращениях к эстетике эпохи Возрождения (Д.Д. Жилинский, О.П. Филатчев, Е.Б. Романова) или лубка (Е.А. Струлев). В дискуссиях вокруг «содержательного взгляда» также можно найти опосредованные отсылки к принятой в 1930–1950-х гг. идеологией «человечности» в искусстве. Критики И.П. Горин, А.М. Кантор, В.И. Костин, В.Н. Ляхов, Д.В. Сарабьянов¹⁸ с одобрением отмечают «повышение интеллектуального начала» в портретах современников, появление образов «не документально-точных, а поэтических, полных внутреннего, духовного, поэтического смысла», «стремление к <...> общечеловечности, к вскрытию глубин мироздания, к драматическому иногда ироническому, но любовному восприятию разных явлений нашей действительности» [13, с. 9, 24–25, 31–32; 17, с. 42–43]. В качестве положительных примеров критики называют пейзажи И.М. Орлова, О.Н. Лошакова, натюрморты А.В. Ишина, И.П. Обросова, Ю.С. Павлова, Э.А. Штейнберга, Ф.С. Красицкого, портреты В.А. Скалкина, жанровые композиции Е.А. Струлева, В.Г. Калинина, И.Т. Сандырева¹⁹. В стенограм-

¹⁸ Костин Владимир Иванович (1905–1991) — историк искусства и художественный критик, один из инициаторов и идеологов выставки «30 лет МОСХ», активно участвовавший в разработке ее программы и подготовке неизданного каталога, в 1960–1980-х гг. — активный участник дискуссий и обсуждений выставок в МОСХ, с 1972 г. — организатор клуба искусствоведов в Доме художника.

Ляхов Воля Николаевич (1925–1975) — историк искусства, педагог, основоположник советской теории книжного дизайна. Автор монографий «Оформление советской книги» (1966), «Очерки теории искусства книги» (1971).

Сарабьянов Дмитрий Владимирович (1923–2013) — историк искусства, близкий друг и единомышленник художников «шестидесятников». Автор монографий о русском искусстве XIX–начала XX в. и о советских художниках С. Чуйкове (1958), Н. Андронове (1982) и др.

¹⁹ Орлов Игорь Михайлович (р. 1935) — живописец-пейзажист.

Ишин Александр Владимирович (1941–2015) — живописец, театральный художник. Автор сюжетных работ, созданных под влиянием наивного искусства.

Павлов Юрий Сергеевич (р. 1932) — живописец, автор пейзажей и жанровых произведений, а также картин на тему спорта.

Штейнберг Эдуард Аркадьевич (1937–2012) — художник-нонконформист, последователь К. Малевича. В выставках Союза художников участвовал лишь однажды — в 1966 г., с 1976 г. пе-

¹⁷ Речь, вероятно, идет о наивном художнике Валентине Губареве (род. 1948).

ме обсуждения VII молодежной выставки в 1967 г. искусствовед В.И. Ракитин²⁰ говорит о возникновении новой концепции тематической картины — поэтической, рассказывающей о действительности не напрямую, а при помощи музыкальных и поэтических ассоциаций, выраженных пластически [17, с. 57–58].

Несмотря на последовательные попытки выйти за пределы теории социалистического реализма, Ракитин и многие другие критики «левого» крыла продолжают рассматривать историю советского искусства предельно линейно: произведения участников молодежных выставок они сравнивают с работами представителей Ассоциации художников революционной России (АХРР), сталинского соцреализма или «суровым стилем». В этом линейном ряду произведения молодых «художников-семидесятников» с их «личностным взглядом на мир», «внимательным отношением» к рисунку, цвету и композиции преподносятся как новый формальный этап в советском искусстве, не выходящий за рамки его постоянных идеологических задач.

Невозможность подвергнуть критике само понятие реализма закономерно приводило к необходимости номинально расширять его границы или по собственному усмотрению наполнять термин новым содержанием. Аналогично обстоит дело с понятием «гражданственности», которую художники — И.П. Обросов, Куперман и А.В. Ишин — связывают с искренностью, лирикой, вхождением в интимный внутренний мир человека. «Настоящая гражданственность», по словам искусствоведа Б.И. Шрагина²¹, проявляется в «прорыве стандартизированного видения», в умении сломать шаблон, по-новому взглянуть на явления повседневности и на своего современника [16, с. 36–37]. Приблизительно в таком же ключе искусствовед И.П. Горин предлагает трактовать партийность искусства: «Конечно, наше искусство партийное, народное. Оно не может быть апо-

литичным, асоциальным. Но партийное искусство должно прежде всего радовать формой, талантом, глубиной содержания, радовать своей эстетической стороной, а не декларацией партийности. <...> Партийное искусство должно быть самым высокохудожественным» [21, с. 33–34]. Главным следствием единообразной риторики, маскировавшей разрыв между языком официальной культурной политики и реальными художественными процессами, стало размывание границ любых определений, что привело в конечном итоге к терминологическому произволу.

Полемику в МОСХе в конце 1960-х гг. отличает стремление вывести разговоры о реализме за границы политических директив в область этического и эстетического, включить в понятие реализма модернистские эксперименты с формой, выработать новый критический язык и метод для того, чтобы говорить о проблемах, тенденциях и стратегиях современного искусства. Однако в большинстве случаев «новый язык» сводится к замене официальных клише (партийность, народность) новыми не менее анонимными и бессодержательными (искренность, правда), разговор о профессиональных качествах произведений превращается в обсуждение личности художника, его отношения к жизни, а эксперименты с формой допускаются лишь как способ усиления повествовательного начала. Главным принципом рассмотренных дискуссий можно назвать стремление к оппозиции официальной идеологии при полном воспроизведении ее методов анализа и риторики. Отметим, что на обсуждениях в МОСХе, так же, как и в газетных статьях, практически не называются фамилии художников, обсуждения, как правило, лишены конкретики, теории строятся вокруг «общих тенденций». Дискуссии в МОСХе представляются прямым выражением ситуации «застоя» в культуре. Между тем хотелось бы показать, что описанные в статье дискуссии не только отражают локальную проблематику своего времени, но восходят к полемике 1930-х годов. В конце 1960-х гг. эта многолетняя полемика так и не смогла выйти за пределы официальной идеологии и риторики. Выход был осуществлен в 1970-е гг. московскими художниками-концептуалистами вне стен МОСХа.

Список источников

1. Морозов А.И. Конец утопии. Москва : Галарт, 1995. 228 с.
2. Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ. Москва : Новое литературное обозрение, 2008. 336 с.
3. Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985). Санкт-Петербург : Нестор-История, 2007. 478 с.
4. Верт Н. История Советского государства 1900–1991. Москва : Прогресс-Академия, 1992. 480 с.

риодически показывал свои работы в помещении Горкома графиков на Малой Грузинской.

Скалкин Виктор Александрович (род. 1938 г.) — советский живописец, автор портретов и бытовых сцен.

Струлев Евгений Алексеевич (1939–1998) — живописец, автор жанровых произведений с отсылками к языку наивного искусства и лубка.

Калинин Виктор Григорьевич (р. 1946) — живописец и поэт, в 1960-х гг. создал серию работ, посвященных жизни алтайских деревень.

Сандырев Иван Тарасович (1932–2002) — член МОСХ с 1968 г., автор стилизованных портретов и жанровых сцен с отсылками к стилистике лубка и иконы.

²⁰ Ракитин Василий Иванович (р. 1939) — советский искусствовед, автор работ о художниках 1920–1930-х гг., один из соавторов «Энциклопедии русского Авангарда» (2013).

²¹ Шрагин Борис Иосифович (1926–1999) — советский искусствовед, философ, активный участник правозащитного движения в 1960-х гг., сотрудник Института теории и истории искусства в Москве (1959–1968)

5. Юрчак А. Это было всегда, пока не закончилось. Последнее советское поколение. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 604 с.
6. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. 272 с.
7. Андреева Е.А. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград. 1946—1991. Москва : Искусство — XXI век, 2012. 464 с.
8. Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Москва : Бреус, 2012. 496 с.
9. Куликова И. Буржуазная эстетика — враг искусства (от кубизма до «искусства абсурда»). Москва : Знание, 1964. 38 с.
10. Материалы XXV Съезда КПСС. Москва : Политиздат, 1976. 256 с.
11. Дьяконов В.Н. Московская художественная культура 1950—1960-х гг.: возникновение неофициального искусства : дис. ... канд. культурологии. Москва, 2009. 213 с.
12. Вакар И.А. Русская художественная критика перед «проблемой Сезанна». (К истории определения «русские сезаннисты») // Поль Сезанн и русский авангард. Санкт-Петербург, 1998. С. 147—157.
13. Стенограмма собрания художников по обсуждению VIII выставки молодых художников. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 3. Ед. хр. 30. 129 с.
14. Стенограмма дискуссии «Проблемы реализма сегодня» на материале выставок МОСХ. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 795. 131 с.
15. Стенограмма симпозиума по основным проблемам советского изобразительного искусства (на материале последних выставок). Первый день. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 1423. 69 с.
16. Стенограмма симпозиума по основным проблемам советского изобразительного искусства (на материале последних выставок). Второй день. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 1424. 117 с.
17. Стенограмма собрания художников по обсуждению VII выставки произведений молодых художников Москвы. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 320. 98 с.
18. Шмаринов Д.А. Накануне великой годовщины // Московский художник. 1966. № 28. С. 2—3.
19. Селиванова А. Интерпретации установки на «человечность» в отечественной архитектуре 1930-х гг. [Электронный ресурс] URL: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569916&fl=5&sl=1> (дата обращения: 15.05.2014).
20. Иванов М.В. Записки и размышления. Москва : Пантос-Пресс, 2001. 96 с.
21. Стенограмма теоретической конференции искусствоведов, посвященной проблемам развития советского изобразительного искусства (на материалах выставок 1967 г.). Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 1429. 98 с.

DISCUSSIONS ON REALISM AT THE END OF 1960S IN THE SHORTHAND REPORTS OF THE ARTISTS' UNION MOSCOW BRANCH OF THE RUSSIAN SOVIET FEDERATIVE SOCIALIST REPUBLIC

VERA A. OTDELNOVA

State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
E-mail: veritsa@mail.ru

Abstract. *The article studies some transcripts of the discussions concerning the concept of “realism”, which were held in the Moscow Branch of the Artists’ Union in the late 1960s. Soon after the death of Stalin, some alternative interpretations of the concept “socialist realism” — the only official method of the Soviet art, accepted by the government in the 1930s, — appeared and provoked public debates. In the middle of 1960s, when the state cultural policy took a*

conservative turn, such discussions became rare. The alienation of Europe and America put an end to the series of large-scale exhibitions of the Western art of the 20th century and, consequently, limited information. Even though the methods of Stalin’s art continued to be criticized by official regulations and by most of the artists, it is possible to notice the recurrence of the discourses of the late 1960s and the 1930s. Both of them rejected the Modernist aesthetics, considered art as a part of ideology, and pushed forward the “great national idea”. The article is based on the archives of the Moscow Branch of the Artists’ Union of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. It examines a range of issues most commonly mentioned in the conversations about realism, such as admissibility of formal experiment in realism, correlation between form and content in a piece of art, new ways to improve the “thematic paintings”, and necessity to reinterpret such traditional concepts as “partisanship” and “civic consciousness”.

Key words: the Moscow Branch of the Artists’ Union of the Russian Soviet Federative Socialist Republic, Socialist Realism, “Realism without Shores”, Modernism, thematic painting, partisanship of art.

Citation: Otdelnova V.A. Discussions on Realism at the End of 1960s in the Shorthand Reports of the Artists' Union Moscow Branch of the Russian Soviet Federative Socialist Republic, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 746—754.

References

1. Morozov A.I. *Konets utopii* [The End of Utopia]. Moscow, Galart Publ., 1995, 228 p.
2. Gerchuk Yu.Ya. *Krovoizliyanie v MOSKh* [Bleeding in MOSKh]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2008, 336 p.
3. Sokolov K.B. *Khudozhestvennaya kul'tura i vlast' v post-stalinskoi Rossii: soyuz i bor'ba (1953—1985)* [Art Culture and Authority in the Post-Stalin Russia: the Union and the Fight (1953—1985)]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2007, 478 p.
4. Vert N. *Istoriya Sovetskogo gosudarstva 1900—1991* [History of the Soviet State 1900—1991]. Moscow, Progress-Akademiya Publ., 1992, 480 p.
5. Yurchak A. *Eto bylo vseгда, poka ne zakonchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [It Always Was, Until It Ended. The Last Soviet Generation.]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014, 604 p.
6. Morozov A.I. *Sotsrealizm i realism* [Socialist Realism and Realism]. Moscow, Galart Publ., 2007, 272 p.
7. Andreeva E.A. *Ugol nesootvetstviya. Shkoly nonkonformizma. Moskva — Leningrad. 1946—1991* [The Angle of Mismatch. The Schools of Non-Conformism. Moscow — Leningrad. 1946—1991]. Moscow, Iskusstvo — XXI Vek Publ., 2012, 464 p.
8. Bobrinskaya E.A. *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Aliens? The Unofficial Art: Myths, Strategies, and Concepts.]. Moscow, Breus Publ., 2012, 496 p.
9. Kulikova I. *Burzhuznaya estetika — vrag iskusstva (ot kubizma do "iskusstva absurd")* [Bourgeois Aesthetics Is the Enemy of Art (from Cubism to the "Art of Absurdity")]. Moscow, Znanie Publ., 1964, 38 p.
10. *Materialy XXV s'ezda KPSS* [Proceedings of the 25th Congress of the Communist Party of the Soviet Union], Moscow, Politizdat Publ., 1976, 256 p.
11. D'yakonov V.N. *Moskovskaya khudozhestvennaya kul'tura 1950—1960-kh gg.: vozniknovenie neofitsial'nogo iskusstva* [Moscow Art Culture of the 1950—1960s: the Emergence of Unofficial Art], Cand. Cult. Diss, Moscow, 2009, 213 p.
12. Vakar I.A. *Russkaya khudozhestvennaya kritika pered "problemoi Sezanna"*. (K istorii opredeleniya "russkie sezannisty") [The Russian Art Criticism Faces the "Problem of Cezanne". (To the History of the Conception "Russian Cezannists")], *Pol' Sezann i russkii avangard* [Paul Cézanne and Russian Avant-Garde], St. Petersburg, 1998, pp. 147—157.
13. Stenogramma sobraniya khudozhdnikov po obsuzhdeniyu VIII vystavki molodykh khudozhdnikov, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 3, item 30, 129 p.
14. Stenogramma diskussii "Problemy realizma segodnya" na materiale vystavok MOSKh, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 795, 131 p.
15. Stenogramma simpoziuma po osnovnym problemam sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva (na materiale poslednikh vystavok). Pervyi den', *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 1423, 69 p.
16. Stenogramma simpoziuma po osnovnym problemam sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva (na materiale poslednikh vystavok). Vtoroi den', *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 1424, 117 p.
17. Stenogramma sobraniya khudozhdnikov po obsuzhdeniyu VII vystavki proizvedenii molodykh khudozhdnikov Moskvy, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 320, 98 p.
18. Shmarinov D.A. *Nakanune velikoi godovshchiny* [The Day before the Great Anniversary], *Moskovskii khudozhnik* [Moscow Artist], 1966, no. 28, pp. 2—3.
19. Selivanova A. *Interpretatsii ustanovki na "chelovechnost" v otechestvennoi arkhitekture 1930-kh gg.* [Interpretations of the Attitude to "Humanity" in the Domestic Architecture of the 1930s]. Available at: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569916&fl=5&sl=1> (accessed 15.05.2014).
20. Ivanov M.V. *Zapiski i razmyshleniya* [Notes and Reflections]. Moscow, Pantos-Press Publ., 2001, 96 p.
21. Stenogramma teoreticheskoi konferentsii iskusstvovedov, posvyashchennoi problemam razvitiya sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva (na materialakh vystavok 1967 g.), *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 1429, 98 p.

УДК [398.81:78.01](049.32)
ББК 85.981.3-016(2)6,00

Е.Н. ШАПИНСКАЯ

ВОЕННЫЕ ПЕСНИ: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, КОНТЕКСТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ

Екатерина Николаевна Шапинская,

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, экспертно-аналитический Центр развития образовательных систем в сфере культуры, заместитель руководителя
Космонавтов ул., д. 2, Москва, 129301, Россия

доктор философских наук, профессор
E-mail: reenash@mail.ru

Реферат. Рассматриваются проблемы культурной памяти, воплощенной в жанре военной песни. Анализируя вышедшую на английском языке книгу Е. Полудовой «Советские военные песни в контексте русской культуры», автор поднимает такие вопросы, как восприятие культуры Другого, трансляция текстов культуры в инокультурной среде, специфика жанра песни в русской музыкальной культуре, трансформация культурных форм в массовой культуре, проблема культурной памяти в эпоху постмодернизма с его игровым характером и утратой чувства истории. Хотя некоторые положения книги Е. Полудовой представляются спорными и недостаточно проработанными, в целом изданию дается высокая оценка как с точки зрения введения темы русской военной песни в западный академический дискурс, так и в плане важности данной темы и для российской публики, выросшей в информационную эпоху и нуждающейся в ценностных ориентирах, основанных на богатом историческом культурном наследии нашей страны.

Ключевые слова: военная песня, музыка, фольклор, русская культура, ценность, интерпретация,

культурная память, массовая культура, целевая аудитория, постмодернизм, культурный плюрализм.

Для цитирования: Шапинская Е.Н. Военные песни: жанровые особенности, контексты интерпретации и культурная память // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 755–761.

В русской музыкальной культуре жанр военной песни занимает важное место, как с точки зрения его эмоционального воздействия на пережившую страшную катастрофу мировой войны страну, так и в плане передачи вечных ценностей любви, верности, героизма, умения ждать молодому поколению, для которого события военного времени — ушедшая в далекое прошлое история, возникающая во время празднования Дня Победы на телеэкранах и в массовых мероприятиях. Военная песня — не просто форма песенного творчества, она является неотъемлемой частью культурной памяти нашего народа, воплощающей в себе все сложности и проблемы исторического пути России в послевоенные годы. Как и всякий текст истории, она подвержена смысловым трансформациям, зависящим от общих идеологических установок, от культурных доминант той или иной эпохи, от ценностных установок новых поколений россиян. Кроме того, этот жанр стал носителем определенных черт национального характера, который в современном глобализованном мире предстает как набор стереотипов «русскости», формирующего мнение о нашей стране, ее истории и народе за ее пределами. Рассказать о русской культуре западной публике — задача сложная, в особенно-

сти когда речь идет о музыкальном жанре, сложно поддающемся теоретизированию, носящем на себе отпечаток всех политических изменений и идеологических установок, которые влияют на интерпретацию и семантическую наполненность песен военного времени и песен о войне. Эту задачу решает в своей книге «Советские военные песни в контексте русской культуры» (“Soviet War Songs in the Context of Russian Culture”) Елена Полюдова [1].

Данная книга представляет интерес по нескольким причинам. Во-первых, это полноценное исследование феномена советской военной песни, вышедшее на английский язык и знакомящее западную публику с обширным пластом отечественной культуры. Во-вторых, в работе содержится анализ песни как формы культуры, проведенный в широком контексте русской музыкальной культуры прошлого и настоящего, в которой песня в различных модификациях занимала и занимает важное место. В-третьих, сама тема представляет собой важное исследование значительного пласта социокультурной жизни современности, подводя читателя к проблематике, выходящей за рамки музыки — к переосмыслению истории, к проблеме культурной памяти, к интерпретации наследия сравнительно недавнего прошлого нашей страны в (пост)современной культуре. Таким образом, дискурсивное поле данной работы является сложноструктурированным, включая в себя различные дискурсивные доминанты и семантические поля. Мы последовательно обратимся к выделенным нами аспектам книги Е. Полюдовой, попытаемся определить место данного исследования в социогуманитарном дискурсе наших дней, высказав и собственные суждения по проблематике книги.

РУССКАЯ ПЕСНЯ ГЛАЗАМИ ДРУГОГО

Факт выхода книги о советской военной песне на английском языке в престижном издательстве значителен по ряду причин. Во-первых, это исследование предназначено для западной аудитории, т. е. призвано сформировать взгляд на феномен советской военной песни со стороны читателя, для которого она представляется как часть культуры Другого. Другой — обобщенный образ «советскости», несущий в себе многочисленные идеологические мифологемы, сформированные за годы непростых отношений нашей страны с западным миром. Во-вторых, это взгляд не извне, а изнутри, поскольку автор является носителем культуры, о которой пишет, но взгляд этот направлен за пределы собственной идентичности. Писать о своей культуре «для себя» и «для Другого» — разные вещи, точно так же как

и интерпретировать произведения одной культуры в ином социокультурном коде [2]. На наш взгляд, такое позиционирование автора весьма продуктивно для раскрытия различных аспектов темы книги, поскольку дает возможность «подвижного позиционирования субъекта», находящегося одновременно внутри проблемного поля и вне его. В отличие от переводных текстов читатель получает работу, ориентированную на него, адресованную ему, что позволяет избежать многочисленных разъяснений и комментариев.

Понимая всю сложность поставленной автором задачи — раскрытия большого пласта отечественной музыкальной культуры западному читателю, можно добавить к этому, что еще более сложной задачей становится с точки зрения идеологических импликаций данной темы. Писать о музыке всегда сложно — музыкальный язык самодостаточен и с трудом поддается «перекодированию» (хотя в случае песни, романса, оперы задача несколько облегчается присутствием в них вербального компонента). Тем не менее, стремление рассказать о музыке и танце с помощью средств человеческого языка непреодолимо — и это стремление осуществляют поэты и писатели, философы и ученые. Имея собственный опыт «перевода» языка танца, музыки, поэтико-музыкальных форм на вербализированный язык рефлексии, мы можем оценить ту сложную работу, которую проделала Е. Полюдова в условиях сложных геополитических трансформаций, затрудняющих концептуализацию песенного жанра в терминах «советский», «постсоветский», «русский», «российский», которые могут создавать амбивалентную ситуацию в отношении генерации песни и ее последующего существования в другой культуре. Эта амбивалентность отражена и в названии книги — советские военные песни рассматриваются в контексте русской культуры (хотя речь идет не только о советских, но и «досоветских» песнях). Это одновременно ограничивает проблемное поле работы, поскольку выводит за скобки песни, созданные в бывших советских республиках, и одновременно расширяет его, включая военную песню в более широкий контекст русской культуры (не только музыкальной).

Важным для выполнения задачи представления этого жанра русской музыки западной аудитории является выбор эмпирического материала, конкретных песен, которые анализируются в главе «Исторический и культурный контекст советских военных песен». Автор выбирает репрезентативные примеры песенного жанра и анализирует их как историк культуры, включая в свое исследование историю создания песни, анализ ее стилистики и текста, поэтических образов и символов, содержащихся в нем. «Каждая песня пред-

ставлена с точки зрения дискурса культуры, как часть культурного наследия, которая выражает паттерны современной жизни» [1, с. 44]. Эта глава содержит большое количество иллюстраций как нотных фрагментов, так и визуальных материалов, показывающих связанные с той или иной песней места, картины на сходные темы, мемориалы, памятники героям песен. Принцип расположения материала диахронический, автор последовательно раскрывает песенное творчество в годы Первой мировой войны, в предвоенную эпоху, в годы Великой Отечественной войны, начиная с 1941 г. до 1945 г., а затем переходя к послевоенному песенному творчеству. Что касается выбора песен, Е. Полюдова объясняет его в начале данной главы: «Выбор был основан на культурной традиции военных песен в русской культуре, а также на результатах опроса, разработанного автором и проведенного с взрослыми и студенческими аудиториями» [1, с. 43]. Задача отбора наиболее выразительных, интересных с музыкальной и смысловой точек зрения песен очень сложна, тем более что критерии отбора для песен военных лет и песен о войне, написанных позже, не могут быть одинаковыми. Сложность этой задачи отмечает и автор, признавая важность субъективного фактора в оценке песен: «...у всех есть собственный список любимых военных песен, связанный с историей семьи» [1, с. 43]. Таким образом, на выбор песен в данной книге повлияло и личное отношение к материалу исследования, что вполне оправдано, когда речь идет о музыке, в восприятии которой субъективный и эмоциональный фактор гораздо важнее, чем в оценке других аспектов культуры, поддающихся рационализации и формальному анализу в большей степени.

ПЕСНЯ КАК ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ПЕСНИ (РОМАНСА)

Второй аспект исследования, выделенный нами, представляет особый интерес с точки зрения исследования русской музыкальной культуры. Это связано со сложностью концептуализации понятия «песня» как с лингвистической, так и с историко-культурной точки зрения. Несмотря на широчайшую распространенность вокально-поэтических жанров в отечественной культуре, всестороннего исследования, которое бы включало в себя как исторический аспект развития музыкально-поэтической формы в ее различных вариациях, так и современное состояние различных видов этой формы музыкальной и поэ-



тической культуры, практически не проведено. Не претендуя на всестороннее исследование песенного жанра в русской культуре, Е. Полюдова дает достаточно четкую картину его развития в первой главе своей книги — «Песня как феномен русской фольклорной культуры». Сразу оговоримся, что с точки зрения культурологического аспекта песенного жанра при обсуждении данной проблематики существует ряд проблем. Во-первых, есть некая лингвистическая путаница: в русском языке разграничиваются понятия «песня» и «романс», в то время как в англоязычной традиции применяется слово “song”, а в немецкой “Lied” — по отношению к этим жанрам, сочетающим слово и музыку. Таким образом, в категорию «песня» попадает и романс, который сам по себе также во многом связан с песней, являясь часто ее авторской переработкой. То, что пишет Е. Полюдова о песне, вполне применимо и к романсу как части русской музыкальной культуры. Автор выделяет различные типы народных песен не только по ряду формальных признаков, но и по способу их бытования в культуре. «...Природа песни определяется природой языка, его метрики и музыкальности. В современной профессиональной песне мелодия, написанная профессиональными музыкантами, определяет общее развитие песни. В культурной памяти песни живут своей собственной жизнью, в ассоциациях с особыми событиями в жизни



Памятник солдатам Великой Отечественной войны.
Пламмер Парк, Лос-Анжелес, Калифорния, США. Фото: А. Полюдов [1]

страны и личной жизни каждого ее гражданина» [1, с. 14]. Автор отмечает, что к фольклорным истокам песни обращались многие композиторы, включая их в свое профессиональное творчество. Тем не менее, на наш взгляд, структуру взаимодействия народной песни, романса, авторской и массовой песни все же еще предстоит выявить, причем в отечественной культуре эти взаимоотношения более сложные, чем, к примеру, в немецкой или австрийской, где жанр *Lied* более обособлен от массовой музыки, чем русский романс, во многом смыкающийся с городским фольклором.

Во-вторых, соотношение музыки и слова в музыкальной культуре обусловлено взаимодействием исторически сложившихся музыкальных и поэтических структур, которые при встрече образуют новое единство, далеко не всегда гармоничное. Военная песня, о которой идет речь в книге Е. Полюдовой, в основном сформировалась в то время, когда это единство достигло определенного равновесия музыкальной и поэтической стороны. «На рубеже XIX и XX веков, — пишет В.А. Васина-Гроссман, — поэзия и музыка явно идут навстречу друг другу. В поэзии это проявляется в особом внимании к звуковой стороне стиха... в музыке — в насыщении этого искусства литературной, а подчас — литературно-философской программностью» [3, с. 167]. Такому «встречному движению» многие военные песни обязаны своей органичностью, легкостью усвоения текста песни как основы и неотъемлемой части музыкально-поэтической целостности. (Это относится не только к военной песне, но к песенному творчеству всего советского периода — недаром в это время появляется термин «поэт-песенник».) Именно синкретизм слова и мелодии объясняет популярность советских песен у публики, любовь к ним как к части народной культуры, идентифи-

кацию с героями, вхождение в культуру повседневности как часть советского быта с обязательными песенными застольями. Это делает советскую песню особым жанром, находящимся на границах авторского и фольклорного, традиционного и популярного, что необходимо учитывать при анализе отдельных примеров.

В-третьих, диахронический аспект анализа песенного жанра важен с точки зрения установления связи между историческими событиями и их репрезентациями в песенном жанре. «Песня, — отмечает автор, — является важной частью культурной памяти как отражение культурного кода, истории, культурных особенностей и социальной структуры. Анализ песен обеспечи-

вает источник понимания культурного окружения определенного времени. Исследования развития и существования песен в культуре создают идею развития культурной памяти на протяжении десятилетий, от одного важного события в жизни нации к другому» [1, с. 23]. Но в историзме подхода автора также кроется проблема самой культурной формы, которая трансформируется со сменой культурных доминант той или иной эпохи, усиливая фольклорный или салонный элемент, приобретая интимные оттенки «задушевности» или же, напротив, массовый характер с ярко выраженной зрелищной составляющей.

Признавая сложность концептуализации военной песни как культурной формы, хотелось бы увидеть более четкое определение этого понятия. В книге приведены многочисленные примеры из истории песенного жанра, прослежена их связь с конкретными историческими событиями. На наш взгляд, для более четкой структуризации этой музыкальной формы можно выделить песню военных лет как непосредственное отражение переживания военного времени на фронте или в тылу и песни о войне, сложенные как реминисценции, носящие горестный или пафосный характер. Это связано с еще одной важной чертой военной песни, выделенной автором, — важностью исполнения, приобретающего характер «уникальности и дистинктивности», того, что называется «петь с душой» [1, с. 41]. Автор приводит в качестве примера больших интерпретативных возможностей исполнение военных песен выдающимся оперным певцом Д. Хворостовским, который придает новое измерение песне как музыкальному жанру и привлекает новые аудитории к своим программам, во многом благодаря трансляциям на ТВ и самому факту обращения имеющего мировую известность исполнителя к песне как значимой форме культу-

ры. Нисколько не умаляя заслуги выдающихся исполнителей в популяризации военной песни, все же необходимо сказать несколько слов и о другой стороне этого вопроса.

ВОЕННАЯ ПЕСНЯ В КУЛЬТУРЕ (ПОСТ)СОВРЕМЕННОСТИ

Каково же место этого жанра в пестрой мозаике (пост)современной культурной жизни, для которой характерны преобладание масскульта, медиатизация, все большая коммерциализация «культурного продукта»? Каким образом военная песня, являющаяся частью культурной памяти народа, носителем и продолжателем глубинных традиций и устоев, входит в культиндустрию с ее ориентацией на быстрый успех, яркую визуальность и развлекательность? Эта проблема касается не только обсуждаемого нами жанра, но и всех традиционных форм музыкальной культуры, от оперы до фольклора. С одной стороны, сохранение базовых структур произведения того или иного музыкального жанра необходимо для его существования, с другой — трансформация в соответствии с культурными доминантами той или иной эпохи — единственное условие выживания жанра в мире конкурирующих культурных практик. Мы много размышляли по этому поводу, рассматривая проблему интерпретации художественного произведения и ее границ применительно к классической музыке, как оперной, так и камерной [4, с. 173–208]. Выводы, которые сделаны нами на основании собственного опыта восприятия современных трактовок классических произведений, а также высказываний деятелей культуры, вполне применимы и к жанру военной песни, которую роднит с камерными вокальными жанрами единство поэтического и музыкального элемента. Возвращаясь к упомянутой проблеме исполнения, т. е. интерпретации, можно видеть (и слышать) как стратегии культурной индустрии трансформируют военную песню, превращая ее в еще один продукт масскульта. Е. Полюдова затрагивает эту тему в главе «Военные песни как часть культурной памяти», обосновывая воспитательный потенциал военной песни, который может быть использован для воссоздания системы ценностей, утраченной в России за годы всесторонних изменений в социальной и культурной жизни. Не сомневаясь в постулируемом «педагогическом потенциале» военных песен, хочется все же подумать о возможностях его реального использования в образовательном и воспитательном процессе, направленном на молодое поколение, выросшее в эпоху компьютерных игр и Интер-

нета, дезориентированного в историческом времени во многом благодаря неразберихе с преподаванием истории. Хотя книга Е. Полюдовой написана для англоязычного читателя, проблемы нового поколения, выросшего в информационном обществе, во многом являются общими в глобальном масштабе.

Исследуя военную песню, Е. Полюдова уделяет большое внимание исполнению и исполнителям, о чем мы писали выше. Возвращаясь к этому вопросу с точки зрения влияния масскульта на жизнь песни в культуре наших дней, обратимся к причинам важности исполнения именно этого жанра, которые приводит автор: «Мелодии выражают весь спектр человеческих эмоций, а слова песни углубляют и развивают внутреннюю сферу чувств, проблем и тревог лирического героя. Другой важной характеристикой этого жанра является то, что, будучи написанной и исполненной, песня начинает жить самостоятельной жизнью. Сложные смыслы дают возможность каждому исполнителю, группе или ансамблю привнести собственные интонации и акценты в исполнение песни, и это делает каждое выступление уникальным и дистинктивным» [1, с. 41]. Вполне соглашаясь с этой характеристикой песни как жанра, позволим заметить, что в массовой культуре изменился статус исполнителя — современной звезды шоу-бизнеса, приобретшего черты культурного героя наших дней, а сложные смыслы вовсе не отвечают потребностям масскульта сделать свой продукт легко воспринимаемым и визуально ярким. Военная песня стала своеобразным мифологизированным ретро, а ее герои модифицировались в соответствии с требованиями к популярным идолам современной культуры. «Герои массовой культуры происходят <...> из области спорта, включая технические его виды, из джаза и позже из поп-музыки и других зрелищ, включая кино и телевидение, объединенных современным понятием шоу-бизнес» [5, с. 57]. Есть ли место героям войны, которые, находясь на волосок от смерти, вспоминают мирную жизнь как далекий мираж, дающий надежду? Есть ли место этим песням в гедонистической культуре наших дней, боящейся трагедии, утратившей свой пафос в многочисленных медийных перестрелках и «экшн-фильмах»? Е. Полюдова выделяет в качестве основы военных песен «трагическую оппозицию жизни бессмысленной моментальной смерти» [1, с. 205]. Шоу-бизнесу не нужна трагедия, но, будучи всеядным, опираясь на привязанность людей к своему прошлому, он подгоняет прошлое под свои стандарты, превращая его в очередной стандартизированный продукт культиндустрии в яркой глянцевой упаковке. Вполне можно согласиться с Т. Ерохиной, утверждающей, что «...именно зрелищная, зримая, видимая форма представления может создать массовую “звездную” славу» [5, с. 57]. С точ-

ки зрения исполнения, которому автором книги придается такое большое значение, военная песня становится привлекательной как для старшего поколения, принимающих ретропафосный стиль, так и для молодежи шоу-бизнеса, не проводящей особого различия между исполняемыми песнями, поскольку смысловая сторона текста утрачена в потоке визуализации. В результате можно видеть многочисленные «инсценировки» военных песен, где молодые исполнители, сформированные в ценностной системе культа успеха, гламура и сексуальной привлекательности, в стилизованных «под военное время» костюмах, в пилотках и мини-юбках, поют про Катюшу или синий платочек ровно в той же стилистике, что про эротические томления «одноразовой любви» в «жестко отформатированном мире». Не становится ли в таком случае военная песня предметом очередной постмодернистской игры с историей? Рассматривая эти проблемы на материале оперного искусства, мы пришли к выводу, что для идентификации того или иного примера из культурной практики необходимо принимать во внимание различные инстанции темпоральности и их соотношение. На наш взгляд, это применимо и к популярным жанрам, использующим исторический материал [6].

Рассмотрев различные проблемы, связанные с темой книги Е. Полудовой, вернемся к тем задачам, которые ставит автор, и попытаемся определить ценность книги для той или иной целевой аудитории. «В бесконечном ряду работ по нарративной эстетике и теории восприятия, в критике, трактующей роль читателя, выводятся всевозможные лица, именуемые Идеальными Читателями, Подразумеваемыми Читателями, Виртуальными Читателями, Метачитателями и так далее — причем каждый из них, по идее, должен снабжаться двойником — Идеальным, Подразумеваемым или Виртуальным Автором» [7, с. 32]. Принимая во внимание эту схему У. Эко, мы понимаем, что найти своего читателя всегда непросто, а в случае рассматриваемой нами книги эта задача вдвойне сложна. С одной стороны, она направлена на углубление знаний западного (англоязычного) читателя о нашей культуре, на преодоление культурных стереотипов и формирование адекватного исторического знания о большом пласте советского культурного наследия, актуализированного в (пост)современной России. В этом плане Автор как носитель этой культуры может рассматриваться как «Идеальный Автор», воплощающий ценности, которые он стремится передать своему читателю. С другой стороны, материал книги во многом замкнут на ту действительность, которую она описывает. В конце книги приведены результаты опроса, проведенного среди московских школьников, что, конечно, проливает свет на от-

ношение молодого поколения к культурной памяти, воплощенной в песне. Автор не пытается выйти за пределы социокультурной действительности России, проследив, к примеру, практику исполнения военных песен за рубежом — работа погружает читателя в среду русской культуры, как современной, так и вчерашней. Возникает вопрос о смысле приобщения западного читателя к данному пласту культуры — станет ли книга расширением знания о русской музыке? В таком случае следовало бы привести не только библиографию, подробную и тщательно составленную, но и дискографию. Читатель изменит свои взгляды на историю, сформированные, как правило, в медийном пространстве и весьма фрагментарные с точки зрения логики истории? Или же книга призвана создать более адекватное представление о Второй мировой войне, чем то, которое существует у массовой публики благодаря идеологическим сдвигам в политике репрезентации? На наш взгляд, работа Е. Полудовой в той или иной степени содержит ответы на все эти вопросы и представляет несомненный интерес для читателя, интересующегося русской культурой в целом и музыкой в частности. Но это не единственное возможное предназначение работы — она была бы интересна и русскому (русскоязычному) читателю. Знание отечественной культуры у молодого поколения весьма неопределенно (если вообще присутствует). Автор данной статьи имела возможность убедиться в этом во время презентаций своей книги «Музыка на все времена», когда просила собравшихся (далеко не случайную аудиторию) назвать оперы русских композиторов, получая 6 или 7, причем часто ошибочных, ответов. Проведение такого рода эксперимента на материале военных песен вряд ли могло бы дать значительно лучшие результаты. Если молодежь и знакома с этим материалом, то, как правило, в контексте празднования Дня Победы и масскультовских поделок на тему войны. Книга о военной песне могла бы стать важным моментом в реабилитации культурной памяти, шагом к возврату утраченного в процессе тотальной постмодернистской игрофикации чувства истории. Работа Е. Полудовой заслуживает несомненного уважения и тем, что автор подняла столь важную для культуры тему, и тем, что обратилась к англоязычному зрителю с анализом популярного, но далеко не исследованного всесторонне пласта русской музыкальной культуры. Песня как форма музыкальной культуры «...приобретает тенденцию к сохранению, удержанию в памяти поколений. Это — самое мощное средство закрепления того статуса, который в дальнейшем в самых общих чертах и определяет взгляд на него: всеобщее массовое мнение» [8, с. 237].

Факт выхода этой книги на английском языке весьма симптоматичен — в нашем мире культурного плюрализма все больше проявляется интерес и внимание к Другому, человеку надоедает навязанная культурной индустрией стандартизация, поскольку именно через познание Другого происходит и самоидентификация, столь сложная в мире, провозгласившем как принцип «смерть субъекта» и множественную идентичность. Книга Елены Полюдовой — это не только реабилитация культурной памяти, но и Автора, который все еще может раскрыть те стороны реальности, которые размыты в бесконечной ризоме посткультурных игр.

Список источников

1. Polyudova E. *Soviet War Songs in the Context of Russian Culture*. Cambridge : Scholars Publishing, 2016. 248 p.

2. Шاپинская Е.Н. Русская классика глазами Другого [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. 2013. № 3. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/220.html&j_id=16 (дата обращения: 21.08.2016).
3. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. 366 с.
4. Шاپинская Е.Н. Музыка на все времена. Ярославль : РИО ЯПГУ, 2015. 426 с.
5. Ерохина Т.И. Миф — категория и картина мира // Коды массовой культуры. Российский дискурс. Коллективная монография. Ярославль : РИО ЯПГУ, 2015. С. 49—60.
6. Шاپинская Е.Н. Избранные работы по философии культуры. Москва : Согласие, 2014. 455 с.
7. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. Санкт-Петербург : SYMPOSIUM, 2007. 284 с.
8. Чернобривец П.А. Основы музыкальной эстетики. Санкт-Петербург : Реноме, 2014. 303 с.

WAR SONGS: THE GENRE CHARACTERISTICS, CONTEXTS OF INTERPRETATION, AND CULTURAL MEMORY

EKATERINA N. SHAPINSKAYA

D.S. Likhachyov Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, 2 Kosmonavtov St., Moscow, 129301, Russia
E-mail: reenash@mail.ru

Abstract. *The article examines the problems of the cultural memory embodied in the genre of war song. Analyzing the book by E. Polyudova “Soviet War Songs in the Context of Russian Culture”, published in English, the author poses such questions as the perception of the culture of the Other, the translation of cultural texts in a different culture, the specific features of the song genre in the Russian musical culture, the transformation of cultural forms in the mass culture, and the problem of cultural memory in the postmodern epoch with its accent on playing and loss of the historic feeling. Even though some positions of the book by E. Polyudova might seem disputable and not elaborated enough, the publication as a whole receives high evaluation, from both points of view — the introduction of the theme of Russian war song to the Western academic discourse and the importance of this theme for the Russian audience, brought up in the information epoch and needing the value orientation based on the rich cultural heritage of our country.*

Key words: war song, music, folklore, Russian culture, value, interpretation, cultural memory, mass

culture, target audience, postmodernism, cultural pluralism.

Citation: Shapinskaya E.N. War Songs: the Genre Characteristics, Contexts of Interpretation, and Cultural Memory, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 755—761.

References

1. Polyudova E. *Soviet War Songs in the Context of Russian Culture*. Cambridge, Scholars Publishing, 2016, 248 p.
2. Shapinskaya E.N. Russkaya klassika glazami Drugogo [The Russian Classics through the Eyes of the Other], *Kul'turologicheskii zhurnal* [Journal of Cultural Research], 2013, no. 3. Available at: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/220.html&j_id=16 (accessed 21.08.2016).
3. Vasina-Grossman V.A. *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and Poetic Word]. Moscow, Muzyka Publ., 1978, 366 p.
4. Shapinskaya E.N. *Muzyka na vse vremena* [Music for All Times]. Yaroslavl, RIO YaPGU Publ., 2015, 426 p.
5. Erokhina T.I. Mif — kategoriya i kartina mira [Myth as a Category and World View], *Kody massovoi kul'tury. Rossiiskii diskurs. Kollektivnaya monografiya* [Codes of Mass Culture. Russian Discourse. The Collective Monograph], Yaroslavl, RIO YaPGU Publ, 2015, pp. 49—60.
6. Shapinskaya E.N. *Izbrannye raboty po filosofii kul'tury* [Selected Works on Philosophy of Culture]. Moscow, Soglasie Publ., 2014, 455 p.
7. Eko U. *Shest' progulok v literaturnykh lesakh* [Six Walks in the Fictional Woods]. St. Petersburg, SYMPOSIUM Publ., 2007, 284 p.
8. Chernobrivets P.A. *Osnovy muzykal'noi estetiki* [Basics of Musical Aesthetics]. St. Petersburg, Renome Publ., 2014, 303 p.

КНИГА ГЛАЗАМИ ДИЗАЙНЕРА: открывая выставочное пространство Ивановского зала РГБ

С тех пор как в 1862 г. император Александр II утвердил «Положение о Московском публичном музее и Румянцевском музее», учрежденная библиотека (ныне — Российская государственная библиотека) не прекращает своей работы.

Основу фонда будущей РГБ составили собрание рукописей и книг государственного канцлера Н.П. Румянцева, книги, переданные из Императорской Публичной библиотеки и Императорского Эрмитажа, дары лиц императорской фамилии и частных библиофилов, коллекции, закупаемые на пожертвования крупных меценатов и простых москвичей. В настоящее время оно идет двумя путями: библиотека получает обязательный экземпляр каждого выходящего в России издания, как это повелось еще с 1862 г., и одновременно продолжается собирание книг, представляющих особую ценность, — книжных памятников, раритетов, уникальных изданий. Сейчас РГБ — крупнейшая библиотека Европы, обладающая уникальной книжной коллекцией. На сегодняшний день это почти 47 млн единиц хранения — печатные и рукописные книги на 367 языках, журналы, газеты, изобразительные материалы, ноты, географические карты, рукописные и архивные документы, а также множество дополнительных форматов.

Долгое время библиотека хранила не только книги, но и была настоящим музеем, который получил от императора Александра II богатую коллекцию живописи: более 200 полотен западноевропейских художников из собрания Эрмитажа. Самым крупным даром императора была знаменитая картина художника А.А. Иванова «Явление Христа народу» — гигантское полотно и этюды к нему, специально для Румянцевского музея приобретенные у наследников художника за 15 тыс. рублей золотом.

Художественная коллекция Румянцевского музея быстро пополнялась, и в начале XX в. было построено двухэтажное здание картинной галереи, в которой специальный зал был создан для картины А. Иванова.

В 1924 г. начала работу комиссия по ликвидации Румянцевского музея. В газете «Известия» печаталось: «...комиссия должна освободить Пашковскую усадьбу для занятия ее библиотекой им. Ленина», — так стала называться библиотека Румянцевского музея. В начале 1930-х гг. Ивановский зал был закрыт, и гигантское полотно вместе с 228 эскизами было перевезено в Третьяковскую галерею, где уже находилась большая часть собрания русской живописи Румянцевского музея.

В 2016 г. Российской государственной библиотеке удалось провести реконструкцию и открыть Ивановский зал для посетителей как современное выставочное пространство. Исполняющий обязанности генерального директора Российской государственной библиотеки В.И. Гнездилов уверен, «что выставки в Ивановском зале займут свое место в культурной жизни столицы и откроют еще одну важную страницу в истории главной библиотеки страны» [1, с. 11].

Проект «Книга глазами дизайнера» не случайно открывает новое экспозиционное пространство РГБ. Как отмечает руководитель проекта, заместитель генерального директора РГБ по внешним связям и выставочной деятельности Н.Ю. Самойленко, «в последнее десятилетие происходят важнейшие изменения в информационной сфере, а значит, и в судьбе книги... книга превращается в драгоценность, библиотека из рабочего пространства — в хранилище сокровищ, куда с интересом идут на экскурсию... Но книга не собирается умирать. Она меняется. Происходит то, что когда-то во времена появления фотографии переживала живопись: тогда утилитарное изобразительное начало потеряло свою первостепенную важность, зато выразительное начало приобрело главное значение. Так и современная книга должна стать дизайнерской, чтобы не исчезнуть в эпоху гаджетов» [1, с. 206].

Осуществить масштабный проект удалось благодаря команде профессионалов во главе с Н.Ю. Самойленко. Автором концепции и куратором выставки стала Е.Н. Рымшина, дизайн выставки разработал Э.И. Белоусов, важную роль сыграли приглашенные к участию в формировании выставочного проекта дизайнеры.



24.
12.2016 –
24.
03.2017

КНИГА ГЛАЗАМИ ДИЗАЙНЕРА

Ведущие дизайнеры книги представляют раритеты из собрания Российской государственной библиотеки и свои работы

Борис Трофимов
Александр Конюшев
Николай Калинин
Анатолий Гусев
Евгений Корнеев
Игорь Гурович / Наталья Агапова
Андрей Шелютто / Ирина Чекмарева
Анна Наумова / Кирилл Благодатских
Юрий Суржов
Дмитрий Морданцев / Максим Родин



Ивановский зал,
Воздвиженка 3/5 корп. 7,
вход со стороны
Староваганьковского переулка



Библия Полиглота: на еврейском, халдейском, греческом и латинском языках
(Biblia Sacra: Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine).
Антверпен : Кристоф Плантен, 1569—1572. Т. 1. 788 с.;
42,0 × 30,0 × 9,0 см, более 3000 грамм.
Инв. МК VII-12176

Экземпляр первого тома Библии Полиглоты (многоязычной Библии в восьми томах), напечатанной в типографии Кристофа Плантена, ведущего издателя Европы. Книга вошла в историю полиграфического искусства как памятник печати всех времен и народов. Редактором выступил испанский богослов Бенито Ариас Монтано, написавший к этому изданию ряд научных статей. Тексты на разных языках — древнееврейском, греческом, латинском, халдейском — набраны параллельно, шрифты тщательно подобраны.

Выбор Игоря Гуровича и Натальи Агаповой

24.
12.2016 –
24.
03.2017

КНИГА ГЛАЗАМИ ДИЗАЙНЕРА

Ведущие дизайнеры книги представляют раритеты из собрания Российской государственной библиотеки и свои работы

Борис Трофимов
Александр Комаров
Николай Калинин
Анатолий Гусев
Евгений Корнеев
Игорь Гурувич / Наталья Агапова
Андрей Шелютто / Ирина Чекмарева
Анна Наумова / Кирилл Благодатских
Юрий Сурков
Дмитрий Мордянцов / Максим Родин

Ивановский зал,
Воздвиженка 3/5 корп.7,
вход со стороны
Староваганьковского переулка



Век русского книжного искусства. 20 век
Альбом. Москва : Вагриус, 2005. 567 с.: ил.;
36,5 × 27,5 × 4 см, более 3000 грамм.
ИЗО F/2.3

Издание задумывалось
к книжной ярмарке в Париже в 2005 г.,
Россия — приглашенный гость ярмарки.

Дизайнер Борис Трофимов



Мастера, чьи работы отмечены на международных и всероссийских конкурсах, постоянно проживающие в России, работающие с отечественным книжным рынком, трудились над созданием проекта. Среди участников выставки оказались художники разных поколений — как выпускники легендарных Московского полиграфического института, Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, так и те, кто учился во вновь организованных постперестроечных вузах. Как и в любом выставочном проекте, многое определил выбор куратора, благодаря которому в команду участников выставки вошли Игорь Гурович и Наталья Агапова (Arbeitskollektiv), Анатолий Гусев, Николай Калинин, Александр Коноплев, Евгений Корнеев, Дмитрий Мордвинцев и Максим Родин (ABC-design), Анна Наумова и Кирилл Благодатских (АНКВ), Юрий Сурков, Борис Трофимов, Андрей Шелютто и Ирина Чекмарева (Faro studio).

Ведущие книжные дизайнеры Москвы вместе с хранителями НИО редких книг, Центра восточной литературы, отдела хранения основных фондов РГБ выбрали для выставки то, что произвело на них самое сильное впечатление. В итоге было отобрано 50 изданий XV — середины XX в., раскрывающих красоту книги как предмета искусства широкому зрителю, способных дать новый импульс современному книжному дизайну и одновременно показать сокровищницу Российской государственной библиотеки.

Выставка также дает возможность знакомства с собственными работами современных книжных дизайнеров. Как отмечает куратор выставки Е.Н. Рымшина, «впервые оказалось возможным представить лучшие имена графического дизайнера, тех практиков, которые идут на риск, берутся за сложные, проблемные темы, не боятся величия и красоты материала, с которым нужно работать, каждую свою книгу разрабатывают как точнейший операционный аппарат, позволяющий авторскому тексту не умереть на книжных страницах и быть замеченным, прочитанным, увиденным читателем» [1, с. 208].

Новые информационные технологии и библиотечные возможности гармонично дополняют интерфейс экспозиции. Заглянуть внутрь раритетов можно с помощью мультимедиа — в зале расположены несколько экранов, на которых можно как полистать отсканированные версии книг, так и посмотреть видеосюжеты о них. Для современных книг на втором этаже выставочного пространства открыт специальный мини-читальный зал, где посетители могут ознакомиться с книгами современных дизайнеров, представленными на выставке.

Сам каталог выставки является нестандартным примером книжного дизайна. Он представляет собой белую книгу в прямом и переносном смысле, в которой можно не только увидеть отобранные шедевры и работы дизайнеров, участвовавших в создании экспозиции, но и прочитать их впечатления от работы над выставкой и ознакомиться с их биографией. Так пишет о белой книге автор концепции и дизайна каталога Е.А. Корнеев: «...Я протянул руку в платоновский мир идей и достал оттуда образ, которым европеец мыслит о книге. Том, ни большой, ни маленький, ни толстый и ни subtilный, по руке. В переплете, с круглым корешком, классический. Абсолютно белый, будто мраморный, способный вобрать в себя любое содержание. Белая книга — эталон не только в переносном смысле, в сравнении с ней, внутри нее показаны все экспонаты выставки, она... оттеняет и продвигает шедевры книжного искусства» [1, с. 211].

Источник

1. Книга глазами дизайнера: ведущие дизайнеры книги представляют раритеты из собрания Российской государственной библиотеки и свои работы / автор концепции и дизайна каталога Е.А. Корнеев. Москва : Пашков дом, 2016. 480 с.

ВЫСТАВКА

**«Книга глазами дизайнера: ведущие дизайнеры книги
представляют раритеты из собрания Российской государственной
библиотеки и свои работы»**

проходит
в Ивановском зале Российской государственной библиотеки
с 24 декабря 2016 г. по 24 марта 2017 года.

**УКАЗАТЕЛИ МАТЕРИАЛОВ,
ОПУБЛИКОВАННЫХ В 1—6 НОМЕРАХ ЖУРНАЛА
«ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ» ЗА 2016 ГОД**

Содержание по разделам

● **КОНТЕКСТ**

1. Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А. Математика как часть культуры. — 1, 14—23.
2. Инкижекова М.С., Пенионжек Е.В. Метаморфозы мифологического в контексте социально-исторических перемен. — 3, 269—273.
3. Кондаков И.В. «Зритель»: новый субъект современной культуры. — 5, 516—525.
4. Международная конференция «Медийно-информационная грамотность и формирование культуры открытого правительства» [Анонс]. — 4, 419.
5. Моисеев В.Н. К постановке проблемы смертности в эпоху новых медиа. — 3, 274—279.
6. Николаева Е.В. Интерференции визуального и кинестетического в постнеклассическом искусстве. — 4, 399—409.
7. Никонова Е.В. Культура и устойчивое развитие: основания взаимовлияния и контуры интеграции. — 6, 644—651.
8. Осминкин Р.С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству. — 2, 132—139.
9. Политов А.В. Хронотоп запечатленного бытия. — 1, 8—13.
10. Румянцев О.К. Образование как освобождение человека: обязательность оков отчуждения. — 4, 388—398.
11. Старых М.Д. 70-летие Юнеско: IV Санкт-Петербургский международный культурный форум. — 1, 4—7.
12. Травников С.К. Ранние концепции опыта в эстетике Вальтера Беньямина. — 2, 140—145.
13. Фортунатова В.А., Валева Е.В. Проблема неявного знания в условиях образовательных перемен. — 3, 260—268.
14. Шеманов А.Ю. Политика инклюзии и этническая идентичность в контексте проблемы открытости другому. — 6, 652—659.
15. Шитикова Р.Г. Художественный контекст как вектор теоретического исследования музыкального искусства. — 4, 410—418.
16. Ярославцева Е.И. Технологии культуры: синергия естественного и искусственного в творческой деятельности человека. — 5, 526—533.

● **КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ**

17. Белякова И.Г. Новые модели межкультурной коммуникации: стратегическая согласованность языковой, соци-

альной и культурной политики Сингапура. — 3, 280—286.

18. Булатова Е.И. Молодежное движение стрейтэдж (straight edge): ценности и культурные практики. — 3, 287—295.
19. Капустянская К.В., Кубанев Н.А., Набилкина Л.Н. Имагология и диалог культур. — 1, 31—35.
20. Корытина М.А. Современные концепции культурологического осмысления Кавказа. — 5, 539—545.
21. Левочкин В.В. Национальная киноиндустрия Республики Саха (Якутия): динамика и приоритеты культурной политики. — 2, 146—152.
22. Николаева Ж.В. Slow life. Новая философия неспешности. — 1, 24—30.
23. Олейник Р.В. Этнолингвокультурная и этнолингвокогнитивная специфичность как свойства семантических уникалий во фразеологии. — 3, 296—300.
24. Петрова Е.В. Взаимовлияние медиаконтента и культуры повседневности сельского поселения Юга России: проблема нового времени и пространства. — 1, 36—43.
25. Савицкая Т.Е. Проект Google Book Search: за и против. — 4, 420—428.
26. Савицкая Т.Е. Уроки Google Book Search: что дальше? — 5, 534—538.
27. Стефановская Н.А. Престиж профессий культуры в регионе: три взгляда на проблему. — 2, 153—159.
28. Суворкина Е.Н. Культурологические основания процессов детского и взрослого словотворчества. — 6, 665—669.
29. «Управление в сфере культуры, образования и науки». Магистерская программа РАНХиГС [Анонс]. — 3, 301.
30. Ушкарев А.А. Цивилизация досуга и смыслы досугового поведения. — 4, 429—435.
31. Целищева З.А. Проблемы и тенденции развития миграционных процессов населения в условиях глобализирующегося мира: культурологический аспект. — 6, 660—664.

● **В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**

32. Акав Е.С. Караимские образы в творчестве художника Бари Эгиза. — 1, 53—61.
33. Васильев Р.Н. Диспозиция и музыкальное воплощение текстов в хоровом цикле Ю. Гальперина «На всякий случай». — 3, 310—320.
34. Забродина Г.Д., Петрова Н.Л., Куличенко Т.В. Эстетическая целостность садово-паркового комплекса Версаля: структурообразующий модуль. — 1, 44—52.
35. Злотникова Т.С., Горохова О.В. Отечественная анимация в модусе архетипа ребенка. — 2, 160—166.
36. Карцева Е.А. Современное искусство как один из ресурсов формирования имиджа России за рубежом. — 3, 302—309.
37. Кириллова О.А. Символ смерти и «мортальный кинокод» у Я. Протазанова. — 5, 546—553.
38. Ли Хун Сук. Современное искусство Южной Кореи: преодоление периферийности. — 5, 554—563.

39. Московский культурный форум [Анонс]. — 2, 175.
40. Раев О.Н. Анализ терминологии в стереоскопическом кинематографе. — 6, 689—695.
41. VII Всемирный саммит по искусству и культуре [Анонс]. — 3, 329. 695.
42. Ушкарев А.А. Искусство в структуре досуга москвичей. — 6, 670—679.
43. Фролова Н.Л. Нетипичные организационно-творческие формы российского репертуарного театра в 2000-е годы. — 3, 321—328.
44. Хангельдиева И.Г. Международный копродукционизм, аренда и лизинг в современном искусстве. — 2, 167—174.
45. Цыганков А.С. Границы человеческого бытия: трансгуманизм в современном американском кинематографе. — 6, 680—688.
46. Яценко К.В. Образы XX—XXI вв. на народной картине чжима провинции Юньнань. — 4, 436—441.

● НАСЛЕДИЕ

47. АИС «Единое информационное пространство в сфере культуры» [Анонс]. — 2, 199.
48. Басова И.Г. Живописное усадебное собрание как отражение жизненного кредо заказчика. Идея прославления воинской доблести в портретах и картинах усадьбы Ольгово. — 3, 339—347.
49. Гордеев П.Н. «Показать на сцене цареубийство»: к истории неосуществленной постановки драмы «Павел I» Д.С. Мережковского в государственных театрах в 1917 году. — 1, 70—77.
50. Кустова А.Е. «Бродячие» сюжеты в русской и западноевропейской карикатуре эпохи Наполеоновских войн из собрания Государственного литературного музея. — 4, 442—450.
51. Маслов К.И. Об одном источнике «византийского проекта» князя Г.Г. Гагарина: Доминик Папети. — 6, 696—702.
52. Новосельская В.В. Современные проблемы охраны культурного наследия в Республике Крым. — 2, 176—182.
53. Носов Н.Н. Зарубежные публикации произведений Н.С. Гумилева на русском языке: к 130-летию со дня рождения поэта. — 5, 575—583.
54. Палкин А.Д. Образ гостя в русской и японской лингвокультурах. — 2, 183—189.
55. Портнова Т.В. Изображение и образ танца (эпизоды из творческого опыта мастеров русского балета конца XIX — начала XX в.). — 1, 62—69.
56. Рябец И.А. Памятник времени: к истории создания Дома науки и искусства в Царицыне. — 6, 703—711.
57. Фликоп-Свито Г.А. Иконостасы белорусских православных и греко-католических храмов в XVII — начале XIX века: сравнительный аспект. — 5, 564—574.
58. Фролова Л.В. Иконография и композиция портретов императора Максимилиана I Габсбурга: значение и эволюция. — 4, 451—457.
59. Фуртай Ф.В. Роль черновика в европейском изобразительном искусстве: функциональная эволюция и формальные метаморфозы. — 3, 330—338.

60. Яценко К.В. Культ Солнца у народности бай и его отражение в искусстве народной картины чжима провинции Юньнань. — 2, 190—198.

● ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

61. Бабичева М.Е. Русские писатели в эмиграции: творческий путь С.С. Максимова. — 6, 712—719.
62. Барабанов А.А. Год П.И. Чайковского: открытия, находки, влияние на культурный ландшафт России. — 4, 458—465.
63. Егорова М.А. «Орлеанская дева»: Ф. Шиллер и П.И. Чайковский. — 4, 466—471.
64. Калугина Н.А. Неаполь в творчестве Александра Брюллова и его современников. К слову о романтизме. — 2, 206—217.
65. Малинов А.В. Творчество В.С. Торбокова в изобразительном искусстве Горного Алтая. — 2, 200—205.
66. Международная научно-практическая конференция «Румянцевские чтения — 2016» [Анонс]. — 1, 93.
67. Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Константинович: эпистолярный диалог в зеркале дневника К.Р. — 5, 584—591.
68. Первые «Юргенсоновские чтения». — 5, 599.
69. Плеханова А.С. Благотворительная деятельность графини П.С. Уваровой. — 1, 88—92.
70. Сербул Н.Б. Расширяющаяся вселенная Виктора Попова. — 1, 78—87.
71. Сырейщикова А.А. Из русских архивов: два новых письма Гектора Берлиоза — А.Ф. Львову. — 6, 720—725.
72. Тришина Н.В. Этическая направленность «театральной практики» Льва Толстого. — 3, 348—355.
73. Шоколо И.Н. Портреты священства кисти Михаила Васильевича Нестерова. — 5, 592—598.

● КАФЕДРА

74. Власенко В.В. Личность и деятельность учителя: культурологический подход. — 4, 472—479.
75. Всероссийский конкурс короткометражных фильмов «Преодоление» [Анонс]. — 4, 485.
76. Железковский А.Д. Феномен безумия как объект культурологического исследования. — 2, 218—224.
77. Калицкий В.В. Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор». — 4, 480—484.
78. Научно-образовательному культурологическому обществу — 10 лет [Анонс]. — 2, 233.
79. Никонорова Е.В. Культурный и природный капитал: устойчивость развития и возможности управления. — 5, 600—605.
80. Рыжакова С.И., Сироткина И.Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы. — 6, 726—735.
81. Самойлова О.А. Методики академического художественного образования как волновой процесс (нормативная и авторская системы). — 2, 225—232.

82. Флиер А.Я. Символ в культуре: генезис — функции — значимость. — 1, 94—99.
83. Холопов В.Б. Основные элементы теории выразительности танца в трудах А.Я. Левинсона. — 5, 606—611.
84. Юргенева А.Л. Человеческое тело как объект исследования европейской фотографии второй половины XIX века. — 1, 100—111.

● ORBIS LITTERARUM

85. Анисимова Т.В. В поисках автографа Зиновия Отенского. — 6, 736—745.
86. Ассоциация научных редакторов и издателей [Анонс]. — 3, 367.
87. Астафьева О.Н. Научно-издательский проект как открытая коммуникация: М.С. Каган в отечественном гуманитарном знании. — 2, 234—239.
88. Базарова Э.Л. Полезное и увлекательное учебное пособие [Рец. на учеб. пособ.: Полякова М.А. Культурное наследие России. История охраны и современное состояние. Москва, 2015]. — 5, 623—625.
89. Габриелян О.А., Игнатов К.Э. Вебарий: новый жанр книги. — 3, 356—361.
90. Кашеев А.А. Записки о пребывании великого князя Константина Николаевича на Святой земле: материалы из архива архимандрита Леонида (Кавелина). — 1, 112—121.
91. Колесникова М.Е. Музей и историческая наука [Рец. на сб. науч. ст.: Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. Москва, 2015]. — 3, 362—366.
92. Морозов Б.Н. Неизданная поэма XIX в. о великом книжнике XIV в. Стефане Пермском. — 5, 612—622.
93. Московская международная книжная выставка-ярмарка открывает культурный сезон 2016—2017 гг. [Анонс] — 4, 505.
94. Радионова А.В. Поэтический символ «камень-самоцвет» в философских статьях Вячеслава Иванова. — 4, 486—498.
95. Севастьянова С.К. Мотив «смерти от коня» в виртуальной русской прозе (на примере рассказа Ады Иванович «И принял он смерть от коня своего»). — 4, 499—504.

● СВЯЗЬ ВРЕМЕН

96. Богданова П.Б. Девяностые: перемены в театральном процессе. — 1, 122—127.
97. Исаченко Т.А., Куйкина Е.С. Афонские рисунки чудовского иеродиакона Дамаскина. Открытия 2015 года. — 3, 368—376.
98. Книга глазами дизайнеров [Анонс]. — 6, 762—763.
99. Мосиенко Д.М. Основные тенденции развития казахского балета. — 2, 248—255.
100. Отдельнова В.А. Дискуссии о реализме в конце 1960-х гг. в стенограммах Московского отделения Союза художников РСФСР. — 6, 746—754.
101. Флорковская А.К. Неофициальное искусство 1970-х: возникновение живописной секции московского горкома графиков. — 2, 240—247.
102. Фомин Д.В. Тема кино в книжной обложке 1920-х годов. — 5, 626—635.
103. Хромов О.Р. Гравюра в истории книги. — 4, 506—511.
104. Шабшаевич Е.М. «Вертер» и вертеризм в оперном жанре последней трети XIX века. — 5, 636—639.
105. Шапинская Е.Н. Военные песни: жанровые особенности, контексты интерпретации и культурная память [Рец. на кн. на англ. яз.: Полюдова Е. Советские военные песни в контексте русской культуры. Кембридж, 2016]. — 6, 755—761.
106. Шумило С.В. Новые архивные документы, подтверждающие настоятельство прп. Паисия Величковского в келье св. Константина и монастыре Симонопетра на Афоне. — 3, 377—383.
107. Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры». — 1, 128; 2, 256; 3, 384; 4, 512; 5, 640; 6, 766.
108. Указатели материалов, опубликованных в 1—6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2016 год. — 6, 762—765.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

- Акав Е.С. 32
Анисимова Т.В. 85
Астафьева О.Н. 87
Ахромеева Т.С. 1
Бабичева М.Е. 61
Базарова Э.Л. 88
Барabanов А.А. 62
Басова И.Г. 48
Белякова И.Г. 17
Богданова П.Б. 96
Булатова Е.И. 18
Валеева Е.В. 13
Васильев Р.Н. 33
Власенко В.В. 74
Габриелян О.А. 89
Гордеев П.Н. 49
Горохова О.В. 35
Егорова М.А. 63
Железковский А.Д. 76
Забродина Г.Д. 34
Злотникова Т.С. 35
Игнатов К.Э. 89
Инкижекова М.С. 2
Исаченко Т.А. 97
Калицкий В.В. 77
Калугина Н.А. 64
Капустянская К.В. 19
Карцева Е.А. 36
Кашцев А.А. 90
Кириллова О.А. 37
Колесникова М.Е. 91
Кондаков И.В. 3
Корытина М.А. 20
Кубанев Н.А. 19
Куйкина Е.С. 97
Куличенко Т.В. 34
Кустова А.Е. 50
Левочкин В.В. 21
Ли Хун Сук. 38
Малинецкий Г.Г. 1
Малинов А.В. 65
Маслов К.И. 51
Моисеев В.Н. 5
Моисеев Г.А. 67
Морозов Б.Н. 92
Мосиенко Д.М. 99
Набилкина Л.Н. 19
Николаева Е.В. 6
Николаева Ж.В. 22
Никонорова Е.В. 7, 79
Новосельская В.В. 52
Носов Н.Н. 53
Олейник Р.В. 23
Осминкин Р.С. 8
Отдельнова В.А. 100
Палкин А.Д. 54
Пенионжек Е.В. 2
Петрова Е.В. 24
Петрова Н.Л. 34
Плеханова А.С. 69
Политов А.В. 9
Портнова Т.В. 55
Посашков С.А. 1
Радионова А.В. 94
Раев О.Н. 40
Румянцев О.К. 10
Рыжакова С.И. 80
Рябец И.А. 56
Савицкая Т.Е. 25, 26
Самойлова О.А. 81
Севастьянова С.К. 95
Сербул Н.Б. 70
Сироткина И.Е. 80
Старых М.Д. 11
Стефановская Н.А. 27
Суворкина Е.Н. 28
Сырейщикова А.А. 71
Травников С.К. 12
Тришина Н.В. 72
Ушкарев А.А. 30, 42
Флиер А.Я. 82
Фликоп-Свито Г.А. 57
Флорковская А.К. 101
Фомин Д.В. 102
Фортунова В.А. 13
Фролова Л.В. 58
Фролова Н.Л. 43
Фуртай Ф.В. 59
Хангельдиева И.Г. 44
Холопов В.Б. 83
Хромов О.Р. 103
Целищева З.А. 31
Цыганков А.С. 45
Шабшаевич Е.М. 104
Шапинская Е.Н. 105
Шеманов А.Ю. 14
Шитикова Р.Г. 15
Шоколо И.Н. 73
Шумило С.В. 106
Юргенева А.Л. 84
Ярославцева Е.И. 16
Яценко К.В. 46, 60

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не опубликованные 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 — 150—200 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи (8—10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подзаголовки (с подзаголовками).

Список источников оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5—2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте 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.

Подписуемые подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации — пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого — библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами 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 Microsoft 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 опубликованным 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.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

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

Воздвиженка ул., 3/5, 1 подъезд.

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

Воздвиженка ул., д. 1

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

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 10-64

e-mail: bvdgovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141.

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

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:

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

◆ 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

Никонова 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.

Электронная версия и указатель

Баранчук Ю.Н.

Индексирование Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация: Зуев А.Е.

Маркетинг и реклама Амелина М.Н.,
Руденок Д.В.

Начальник отдела предпечатной подготовки

Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

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

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70 доб. 11-75

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт
журнала, снимите этот
QR-код с помощью
смартфона или планшета,
предварительно
установив приложение
типа QR Code Reader.

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 09.12.2016

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 350 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»

Отпечатано в типографии

ПАО «Т 8 Издательские Технологии»

Волгоградский проспект, д. 42, к. 5,

Москва, 109316, Россия

Тел.: +7 (499) 332-38-30

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 13

6/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

