

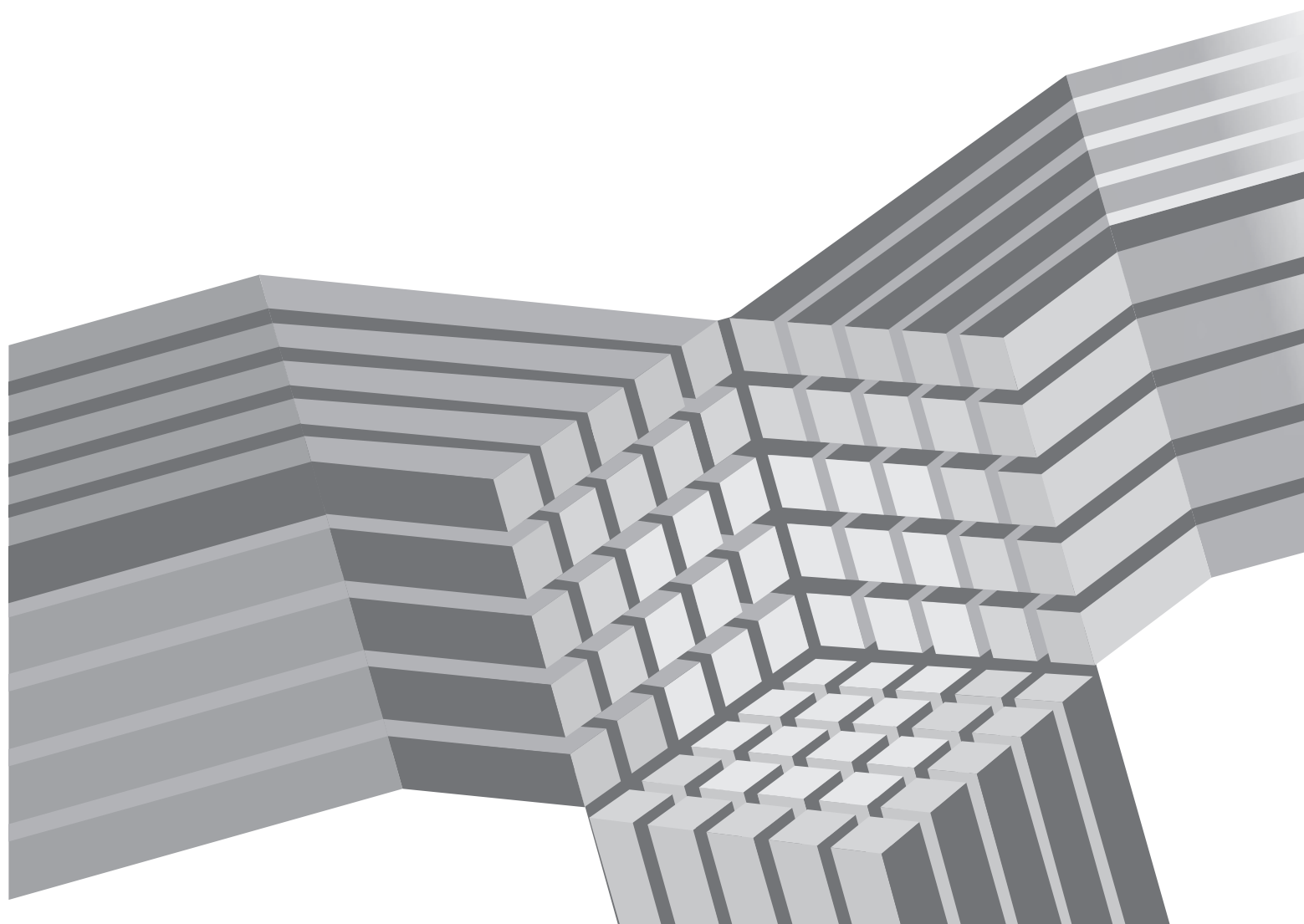
ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 13

4/2016

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 государ-
ственная 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)

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

Штейнер Евгений Семенович,
доктор искусствоведения, Национальный
исследовательский университет Высшая
школа экономики (Москва); Центр по
изучению Японии при Школе 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)

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./факс: +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. Rubinstein (Moscow)
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)
Lara Ryazanova-Clarke (Edinburgh, UK)
Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)
Natalia V. Sipovsky (Moscow)
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)
Andrei Ya. Flier (Moscow)
Andrey N. Fomenko (St. Petersburg)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

SCIENTIFIC CONSULTANTS OF THE ISSUE

Olga N. Astafieva (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./fax: +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 **4/2016** 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 метаданные 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/>

СОДЕРЖАНИЕ

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 13

4/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

Румянцев О.К. Образование как освобождение человека: обязательность оков отчуждения388

Николаева Е.В. Интерференции визуального и кинестетического в постнеклассическом искусстве.....399

Шитикова Р.Г. Художественный контекст как вектор теоретического исследования музыкального искусства.....410

Международная конференция
«Медийно-информационная грамотность и формирование культуры открытого правительства»419

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Информационное общество

Савицкая Т.Е. Проект Google Book Search: за и против420

Ушкарев А.А. Цивилизация досуга и смыслы досугового поведения429

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Яценко К.В. Образы XX—XXI вв. на народной картине чжима провинции Юньнань.....436

НАСЛЕДИЕ

Кустова А.Е. «Бродячие» сюжеты в русской и западноевропейской карикатуре эпохи Наполеоновских войн из собрания Государственного литературного музея442

Фролова Л.В. Иконография и композиция портретов императора Максимилиана I Габсбурга: значение и эволюция451

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Барабанов А.А. Год П.И. Чайковского: открытия, находки, влияние на культурный ландшафт России458

Егорова М.А. «Орлеанская дева»: Ф. Шиллер и П.И. Чайковский466

КАФЕДРА

Власенко В.В. Личность и деятельность учителя: культурологический подход472

Калицкий В.В. Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор»480

Всероссийский конкурс короткометражных фильмов «Преодоление».....485

ORBIS LITTERARUM

Радионова А.В. Поэтический символ «камень-самоцвет» в философских статьях Вячеслава Иванова486

Севастьянова С.К. Мотив «смерти от коня» в виртуальной русской прозе (на примере рассказа Ады Иванович «И принял он смерть от коня своего»)499

Московская международная книжная выставка-ярмарка открывает культурный сезон 2016—2017 гг.505

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Хромов О.Р. Гравюра в истории книги506

К сведению авторов

Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры»512

CONTENTS

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 13

4/2016

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Rumyantsev O.K.** Education as Liberation
of a Human: Obligatoriness of the Alienation
Shackles388
- Nikolaeva E.V.** Interference of the Visual
and the Kinesthetic in the Postnonclassical
Art399
- Shitikova R.G.** Artistic Context as a Vector
for Theoretical Research in the Musical Art410
- The International Conference “Media-Information
Literacy and Development of the Public
Government Culture”419

CULTURAL REALITY

Information Society

- Savitskaya T.E.** Google Book Search Project:
the Pros and Cons420
- Ushkarev A.A.** Civilization of Leisure
and the Senses of Leisure Behavior.....429

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Yatsenko K.V.** The Images of the 20th–21st
Centuries in the Folk Prints Zhima
of Yunnan Province436

HERITAGE

- Kustova A.E.** “Migrant” Subjects in the Russian
and European Caricatures of the Napoleonic Wars
Period from the Collection of the State Literary
Museum442

- Frolova L.V.** Iconography and Composition
of the Portraits of Emperor Maximilian I
of Habsburg: the Meaning and Evolution451

NAMES. PORTRAITS

- Barabanov A.A.** The Year of Tchaikovsky:
the Discoveries, Findings, Influence on the Russian
Cultural Landscape.....458
- Egorova M.A.** “The Maid of Orleans”:
Schiller and Tchaikovsky466

CURRICULUM

- Vlasenko V.V.** Personality and Activity
of the Teacher: the Cultural Approach472
- Kalitzky V.V.** Functional Differentiation
of the Professions “Concertmaster”
and “Accompanist”480
- The All-Russian Competition of Short Films
“Preodolенье (The Overcoming)”485

ORBIS LITTERARUM

- Radionova A.V.** The Poetic Symbol
of Gemstone in the Philosophical Articles
of Vyacheslav Ivanov 486
- Sevastyanova S.K.** The Motive of “Death from
Horse” in the Virtual Russian Prose
(by the Example of the Story by Ada Ivanovich
“And He Took his Death from his Horse”).....499
- The Moscow International Book Fair Opens the
Cultural Season 2016–2017505

JOINT OF TIME

- Khromov O.R.** The Engraving in the History
of Book506

Information for Authors

- Requirements for Manuscripts to be Published
in the “Observatory of Culture” Journal512

УДК 123.1
ББК 87.152.4

О.К. РУМЯНЦЕВ

ОБРАЗОВАНИЕ КАК ОСВОБОЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА: ОБЯЗАТЕЛЬНОСТЬ ОКОВ ОТЧУЖДЕНИЯ*

Олег Константинович Румянцев,
Московский государственный медико-стоматологический университет им. А.И. Евдокимова,
кафедра философии и биоэтики,
профессор
Делегатская ул., д. 20, стр. 1, Москва, 127473, Россия

доктор философских наук,
заслуженный работник культуры Российской Федерации
E-mail: rumok@mail.ru

Реферат. В статье рассматривается необходимость догматизации и отчуждения для самого генезиса субъективности человека. Сопоставляются точки зрения на определенный аспект философии образования Ф.Т. Михайлова, М.Б. Туrowsкого и Л.С. Черняка со взглядами М. Хайдеггера на образование как пайдею. Использовано начало работы М. Хайдеггера «Учение Платона об истине», где автор, трактуя притчу Платона о пещере, показывает, что платоновское понимание пайдеи заключается в прочтении смысла и цели образования как свободы человека, но в то же время в состав пайдеи включен и этап обратного возвращения в пещеру, что обусловлено неотъемлемой связью пайдеи с безобразованностью.

Предлагается усилить данный сюжет: необходимо не только вернуться в пещеру, но и снова приковать себя цепями, поскольку без этого этапа не состоится собственная субъективность (свобода).

Смысл «возвращения в пещеру», в контексте концепции Л.С. Черняка, состоит в том, что это — необходимый момент формирования субъективности человека, поскольку требуется соучастие иного как бытия не-мысли. Для обеспечения этого соучастия иного необходимы усилия человека, представленные вписыванием (отчуждением) субъективности человека в объективный жизненный мир. Позиция Ф.Т. Михайлова, несмотря на множество новаций, все-таки следует за трактовкой отчуждения Г. Гегеля и К. Маркса, в том плане, что отчуждение человека понимается как преходящая стадия истории. М.Б. Туrowsкий и Л.С. Черняк считают, что отчуждение является не только обязательным, но и постоянно воспроизводимым моментом становления субъективности (свободы) человека.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) в рамках научных проектов: № 15-03-00581, № 15-33-14106.

Генератором развития культуры (как воплощения субъективности человека) являются изменения в онтогенезе. Потому получается, что постольку онтогенез повторяет культурный филогенез, поскольку его предвещает. Это выводит к проблематике герменевтического круга и ментального пространства. Для становления субъективности человека обязательно не только отчуждение субъективности, но и его творческое преодоление.

Ключевые слова: субъективность человека, воплощение, история культуры, образование, онтогенез, отчуждение, иное, смысл, герменевтический круг.

Для цитирования: Румянцев О.К. Образование как освобождение человека: обязательность оков отчуждения // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 388–398.

Книга Ж.Ж. Руссо «Об Общественном договоре» начинается с известного тезиса: человек рождается свободным, а между тем повсюду он в оковах [1]. Вспомним, что Платон предлагал другой образ: человек если изначально и был свободным, то лишь задолго до рождения, а рождается он не только прикованным, но еще и в пещере, да так, что находится спиной к свету и при этом не может повернуть головы (начало седьмой книги диалога «Государство» [2, с. 321–330]).

М. Хайдеггер в работе «Учение Платона об истине» [3] пишет, что, по Платону, смысл и цель образования — свобода человека, но при этом состав пайдеи с необходимостью включает в себя не только выход к свету, но и этап обратного возвращения в пещеру — в силу нерасторжимой связи пайдеи с безобразованностью. «Но если уже внутри пещеры отворачивание взгляда от теней к сиянию огня и в нем обнаруживающим себя вещам было затруднительным и даже неудачным, то вызволение на волю, вне пещеры, требует совершенно беспримерного терпения и напряжения. Освобождение осуществляется уже не путем отрешения уз и не состоит более в необузданности, но впервые... есть постоянное обращение к тому, что являет себя в своем виде и в этом явлении есть несокрытое. Свобода имеет место лишь как такого рода обращение. <...> ...Как такое обращение, она постоянно остается преодолением *απαίδευσις*. *Παίδεια* содержит в себе существенную обратную связь с безобразованностью. <...> Потому-то и рассказ в этой истории не заканчивается, как хотелось бы предполагать, описанием достигнутой высшей ступени подъема из пещеры. Напротив, в притчу включается рассказ об обратном спуске освобожденного в пещеру, ко все еще прикованным. Освобожденный должен теперь их тоже вывести прочь от их несокрытого и поставить перед наименее скрытым» [3, с. 29].

КУЛЬТУРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Предлагаем усилить образ «обратного возвращения»: надо не просто вернуться в пещеру, но снова приковать себя цепями отчуждения, причем даже не столько ради освобождения ближних или постоянного преодоления несвободы в себе, сколько потому, что без этого «этапа» моя собственная свобода еще и не состоялась. Более того, этот цикл, постоянно повторяясь, составляет неотменяемый этап перманентного становления субъективности человека.

Вопрос о значении для образования человека такого вторичного заключения им себя в оковы требует определиться с взаимодействием двух контрагентов — «человека» и «культуры». Причем в первую очередь — с их взаимоотношением, представленным концептом, который обозначим как «воплощение», поскольку именно вокруг него возникло обсуждение интересующей нас темы в диалоге между А.Ю. Шемановым [4, 5] и Л.С. Черняком [6]. Когда речь идет о воплощении культуры в человеке, то подразумевается, как справедливо считает Черняк, образование человека. Образование представляет собой важный аспект существования человека, но — всего лишь аспект. При этом сама культура, подчеркивает Черняк, и есть воплощение субъективности, или *свободы как цели человека*. Понятно, что здесь субъективность понимается не как психологическая черта характера человека, но как собственно человеческое в человеке. Заметим, что уже И. Кант и Г. Гегель интерпретировали историю культуры как прогресс понятия свободы. Потому и та самая культура, которая воплощается в человеке на этапе его образования, сама по себе уже *есть воплощение субъективности*, т. е. свободы человека. Очевидно, что перед нами вариант герменевтического круга (его обсуждению будет посвящена заключительная часть статьи).

Но что такое сам процесс *воплощения, вписывания, проекции, инверсии, объективации, отчуждения* субъективности человека? Прежде отметим, что ни один из этих терминов не является безупречным, в некоторых ситуациях более адекватным оказывается один из них, иной раз — другой. Если культура есть процесс воплощения субъективности человека, то куда осуществляется эта проекция? Самый простой ответ — в окружение: в общество, социум, цивилизацию, природное окружение. Иными словами, это проекция в явления (или предметность) жизненного мира. Такое вписывание призвано положить это окружение как со-предельное, со-бытийное со мной. Рассматриваемая далее проблематика «сопредельного» и «места» человека более подробно и аккуратно была обсуждена в уже опубликован-

ной статье [7]. Прежде чем положить окружение как сопредельное себе, Его (или мысль как основной модус бытия человека) должно (должна) *себя положить как сопредельное* своему сопредельному (окружению). А для этого требуется выстроить внутри интерьера мысли опосредствование между представленной в мысли схемой окружения и самой мыслью (которые будут как бы коррелятивны соответственно нозме и нозису).

Л.С. Черняк показывает, что построить опосредствование между *самоопределяющейся* мыслью и представленной в мысли *всего лишь только* схемой окружения не получается: они у Э. Гуссерля соотносятся непосредственно. Для того чтобы выстроить опосредствование, надо обеспечить вхождение в интерьер мысли *трансцендентного* предмета мысли, а такой «предмет», *представленный в мысли*, по Гуссерлю, есть некоторое неопределенное «Х» [8, с. 148, 152, 165–178]. Для преодоления этого препятствия, считает Черняк, Его должно осуществить проекцию схемы окружения в само же это окружение, с которым уже приходится считаться. Если у животного данная схема задает пространственно-временной горизонт видоспецифического опыта (его умвелт) и представлена записанной в геноме энграммой истории среды обитания, то у человека этот горизонт индивидуоспецифический, освоенный в процессе образования. Такая «проекция» и есть вписывание *себя как границы* (мысли-границы, т. е. созерцания; Его-границы, т. е. горизонта) в свое окружение в качестве «места», причем места, открытого миру. Вот теперь предметность этого места, включенная созерцанием в интерьер мысли как смысл (не-мысль), сможет опосредствовать мысль и схему. А тем самым — сможет положить себя (Его) как сопредельного окружению, а значит, и окружение — как сопредельное себе. Однако такая проекция есть объективация субъективности человека (мысли, Его, Dasein), полагание себя (субъекта) как объекта в мир объектов («возвращение в пещеру»). Потому речь идет об объективации *вплоть до отчуждения*.

ОБРАЗОВАНИЕ КАК СТАНОВЛЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ И ДЕТЕРМИНАЦИЯ К СВОБОДЕ

Теперь обратимся к образованию как воплощению культуры в человеке. М. Хайдеггер толкует выход к свету как позволение человеку открыться навстречу тому, что само являет себя в качестве несокрытого. Свобода, или субъективность, и есть сущность пайдеи: открытость навстречу *субъективности иного* (не-мысли), которое

является, обращается к человеку, входит в его мысль как смысл. В терминах Черняка, это — *первая субъективность*, с которой сталкивается мысль, субъективность видимого мыслью иного, входящего в неё. Соответственно, затем Хайдеггер обсуждает как бы *вторую субъективность*, которая им иллюстрируется видением видения. Это видение самого видения выражается знаменитым образом Платона и Плотина — солнцеподобием глаза, который излучает видение, делающее видимое видимым.

М. Хайдеггер пишет, что эта направленность зрения на идеи определяет существо и восприятия, и разума. Несокрытое всегда доступно через сиятельность идеи. «Но коль скоро этот доступ осуществляется непременно через видение, то несокрытость сопряжена с этим видением и “релятивна” ему. Поэтому вопрос, поднятый в конце VI книги “Государства”, гласит: из-за чего видимое и видение суть то, что они суть в их отношении? В чем состоит это мучительное напряжение между обоими? Какое ярмо (ζυγόν 508a 1) держит обоих вместе? Ответ, ради которого и сочинена притча о пещере, предлагается в этом образе: солнце как источник света дает зримому зримость. Однако видение видит зримое лишь поскольку глаз солнцеподобен (ἡλιοειδές), до тех пор пока он имеет возможность принадлежать к существенному роду солнца, т. е. к его сиянию. Глаз сам лучится и передает себя сиянию, таким образом он может охватывать и воспринимать самоявляющееся. <...> В “притче” солнце выступает как образ идеи добра. В чем состоит существо этой идеи? ... “В области познаваемого идея добра есть зримость, совершающая всякое сияние, и поэтому также, собственно, только и узреваемое в конечном счете, так, правда, что едва ли (лишь с большим усилием) она бывает зрима особо” (518b 8)» [3, с. 32–33].

Видение видения иллюстрирует, в терминах Черняка, вторую субъективность, к которой обращается субъективность иного, — субъективность самой мысли-адресата, и ее, подчеркивает Платон (в приведенной Хайдеггером цитате), можно концептуализировать «лишь с большим усилием». Эта вторая субъективность — не отрицательно, как в античности [9], а позитивно — была намечена М. Лютером в его понимании души, которое, по Г. Гегелю [10], означает, что субъективность выступает как десубстанциализация души относительно субстанциальной истины. Задача сформулировать вторую субъективность была поставлена Р. Декартом как задача обоснования мысли не в том, что находится вне мысли, а — в самой мысли. Концептуализировал же эту субъективность только И. Кант [11, с. 190–216], в его «я мыслю», сопровождающем все мои мысли. А это означает, что априорные формы созерцания (пространство и время) с априорными формами рассудка (категориями) связывает способность их априорного синтеза — трансцен-

дентальное единства апперцепции (что и заявлено в «я мыслю»). Таким образом, концептуализация второй субъективности представляет собой одну из сложнейших задач философии. По выражению Черняка, именно *неразрывное и неслиянное единство* этих двух ипостасей (субъектности иного в мысли и субъектности самой мысли как адресата обращения иного) и есть *базисное* условие субъективности, или свободы человека¹.

Следует отметить, что «обратный спуск в пещеру» у Хайдеггера не имеет отношения к вопросу об адаптации к социуму уже образованного, сформировавшего свою субъективность человека, или, наоборот, об адаптации социума к нему. Хайдеггер резонно обосновывает необходимость повторного возвращения человека в пещеру *неустрашимостью* связи пайдеи с безобразованностью. Однако в конструкции Черняка эта аргументация выглядит еще серьезней: без такого возвращения (в пещеру) сама свобода человека не состоится в качестве свободы не в сфере морали или искусства, а *в мире явлений* природы (свобода не *от* природы, а *в* природе), безнравственной, зато по-настоящему реальной. Конечно, за выстраивание границы с иным (не-мыслю) и границы как единства двух субъектностей (смысла и мысли), образующих субъективность человека, *ответственна* именно сама мысль. Однако дело в том, что без участия второго контрагента — *иного* как бытия не-мысли (входящего в интерьер мысли как радикальная не-мысль, как смысл) — эта граница, а значит и субъективность человека не может быть сформирована. Кант сказал бы: как же можно предлагать природе соучаствовать в выстраивании своей свободы, не взяв на себя ответственность за наделение свободой самой природы? Отсюда и происходит необходимость отчуждения свободы, инверсии субъективности человека в окружающий его объективный жизненный мир (возвращения в пещеру). Такая проекция мысли-границы (Его-границы) в окружение и есть неизбывный момент *конституирования* самой мысли-границы (синтезирующей две субъектности), а значит — и *единства* субъективности человека.

Но тогда возникает вопрос: является ли самое первичное, «младенческое» воспитание человека его приковыванием *цепями к пещере социума* (невольное заточение) или это, наоборот, важный момент *становления его свободы*? До того как попасть в сознание человека, схема окружения располагалась не в геноме его предков, а в нормативистике надындивидуального ментального пространства. Несомненно, эта ментальность детерминирует человека. В современных исследованиях ментальности доминирует именно такая установка. Но ведь термин «ментальность» был возрожден школой «Анналов» в связи с тем, что обстоятельства жизни воспринимаются людьми в привычной для них *манере*

понимания, взятой относительно их образа жизни (что и обеспечивает историчность ментальности). Тем самым ментальность сама радикально изменяет эти «обстоятельства», а значит, они оказываются не только объективными, но и «субъективными». Ведь собственно изюминкой проекта исследования надындивидуальной ментальности является вопрос о том, каким образом сама ментальность выступает как порождающее начало, как трудноопределимый исток культурно-исторической динамики.

Подход к обсуждению этого вопроса намечен у М.Б. Туровского. По его мнению, люди становятся субъектами истории, полагая себя в смыслах текстов, представляющих процесс и результаты освоения ими природы [12, с. 10–15, 132–137; 13]. В этой деятельности освоения человек может опереться только на картину мира (категориальность мировосприятия), если придать ей значение способа программирования своих повседневных действий. Для организмов такое программирование дано как предзаложенная генетическая программа, а у человека — как предрассудки. Тогда, чтобы осваивать мир как смыслы, выступить субъектом своей культуры, человек должен считаться с надындивидуальными нормами, заложенными в предании или в ментальном пространстве. Становиться человеком — приобщаться к *нормативистике* надындивидуального ментального пространства (обучаться), представленного нормами традиции, института образования и других социальных институтов, нормами, обеспечивающими человеческое поведение. Таким образом, по Туровскому, надындивидуальная ментальность, конечно, детерминирует человека, но все же главное здесь — *детерминация* человека к субъективности.

ОБЯЗАТЕЛЬНОСТЬ ОКОВ ОТЧУЖДЕНИЯ

Описывая воспитание как начальную основу образования, Ф.Т. Михайлов обращается к вопросу о *повторении* в культурном онтогенезе человека культурного филогенеза человечества. Воспроизведем в пересказе Михайловым [14, с. 536–538] некоторые положения из неопубликованного труда В.С. Библера (с которыми он полностью солидарен). Библер настаивал, что в Просвещении доминировало «воспитание», когда в тесном круге (элита) небольших разновозрастных групп — от двух (гувернер и ребенок) до семи участников — обеспечивалось взросление ребенка. Никакого специального обучения приспособленными к соответствующему возрасту знаниями не было. Гегель осмыслил реальный исторический факт смены культуры воспитания «культурой образования»: каждый ребенок входит в образ жизни

взрослых, осваивая в соответствии со своими возрастными возможностями, узловые пункты саморазвития надындивидуального Духа (интерсубъективного «духа» эпохи). Психологи потом назовут это явлением рекапитуляции.

В нашем разборе такой конструкции (онтогенез повторяет филогенез) также соответствует образование как воплощение культуры в человеке. Но поскольку мы понимаем саму культуру как воплощение субъективности человека, то в этом плане, наоборот, изменения в онтогенезе предшествуют переменам в филогенезе: онтогенез предваряет филогенез. Получается формула: *онтогенез постольку повторяет филогенез, поскольку его предваряет*. Нет полной уверенности, что Михайлов согласился бы с такой формулировкой. Хотя, без сомнения, он согласился бы с тем, что изначальное происхождение воспитания в истоке онтогенеза и его перманентное воспроизведение на протяжении всего образования и обучения есть *один и тот же* процесс. Ведь начало — это не то, что было во времена оны, а то, что начинается всегда.

Такое «начало» Ф.Т. Михайлов называет «*обращенностью*» как порождающим отношением [15]. Он заменяет этим термином более привычное «общение», чтобы подчеркнуть отсутствие необходимого в общении опосредствующего его «предметного содержания общения», т. е. подчеркнуть *непосредственность* обращенности. Непосредственная обращенность как порождающее отношение понятна, если речь идет о непосредственном творении Богом многообразия мира из ничего. Однако отношение человека к миру *опосредствовано*. Конечно, такое опосредствование не имеет отношения ни к «орудиям труда», ни к опосредствованию *предшествующей историей*. О невозможности рассматривать историю в качестве предпосылочной существованию человека свидетельствует, считает Туровский [16], и длительный этап антропогенеза, и социальная наследственность человеческого опыта. Опосредствованный же характер жизненной активности человека представлен *целеполаганием и коллективной* деятельностью людей. Потому не вполне понятно, что такое «*непосредственная обращенность*» как начало становления человеческого в человеке.

Однако нас сейчас больше интересует даже не столько сама по себе обращенность как такое начало (возможный вариант его интерпретации предложен в [17, с. 351–361]), а то, что в случае принятия позиции Михайлова приходится искать иную причину объективации и отчуждения, поскольку в «обращенности» ее обнаружить *по определению* невозможно. Отчуждение тогда является не имманентным человеческой истории, а как бы случается в качестве эпизода (пусть даже чрезвычайно важного и продолжительного) истории человечества. Михайлов, в первую очередь, видит причину отчу-

ждения в догматизации и формализации того этапа обучения в процессе онтогенеза человека, который соответствует периоду зрелого и позднего Просвещения. *Образование*, о котором шла речь у Гегеля, быстро сменяет и становится доминирующим *обучение* (систематические основы которого еще в «романтический период» Просвещения сформулированы в образовательном проекте Лейбница — Коменского). Здесь, подчеркивает Михайлов, уже ни о каком целостном, постепенно вырастающем у учащегося гимназически-университетском знании не идет и речи [14, с. 538–548]. Требовалась профессиональная специализация знаний технологии процессов, и учащиеся не должны ничего видеть в своем предмете кроме этой технологии.

Такое понимание отчуждения существенно совпадает с трактовкой Гегеля. Хотя для Гегеля объективация уже есть отчуждение, но ему надо указать максимум отчуждения (видимо, речь идет об идеологической задаче, тогда поиск «максимума» — непродуктивная задача). Потому, анализируя в «Феноменологии духа» диалектику раба и господина, стоицизм, скептицизм, несчастное сознание, Гегель чаще говорит об овеществлении, опредмечивании, стараясь не пользоваться термином «отчуждение», прибегая к нему [18, с. 93–103]. Для него квинтэссенцией отчуждения являлась просвещенческая гносеологическая оппозиция объекта и субъекта как недопустимое отчуждение от субъекта его самого, объективизированного в объекте, т. е. отчуждение *его собственного истока* [18, с. 289–321]. И у Гегеля это особенно досадный, но всего лишь эпизод возвращения Духа к себе. Такой тип понимания близок и к *пафосу* Марксова отчуждения, которое истолковывалось как исторически *особенный* этап истории. Для К. Маркса объективация — предпосылка, общественное разделение труда — историческая причина, а полнота реализации отчуждения происходит при капитализме, когда отчуждается не только продукт труда, но и родовая сущность человека, и люди друг от друга [19]. Потому ликвидация частной собственности на средства производства создает возможность преодоления отчуждения, которое должно осуществиться в человеческой истории.

В концепциях, предложенных М.Б. Туровским и Л.С. Черняком, за которыми мы следуем, объективация и отчуждение составляют обязательный момент и становления субъективности человека, и его истории. Но эти концепции предполагают новую «философскую эпистему», сложившуюся после предложенного Э. Гуссерлем поворота в философии. У Гуссерля не просто преодолевается гносеологическая оппозиция, но предлагается совершенно новый вариант гносеологии. Он, показывает Туровский, еще не отказывается от классического сопоставления субъективности и объективности, но настаивает на их исходном объединении, в качестве *непосред-*

ственной смысловой корреляции (поема и poesis) [20, с. 398–399]. Поскольку он признает исходным началом, объединяющим сознание и предметность, *смысловое* содержание, постольку осуществлено радикальное преодоление гносеологической оппозиции, ведь теперь она не изначальна, а *результат*, положенный самим субъектом. Гуссерль настаивает на привычном понимании жизненного мира как воспроизведения [21, с. 82]. Конечно, интенция несет в себе конструирующую силу, но рефлексивная редукция (эпохе, «заклучение в скобки») учитывает (вычитает) эту силу. Потому полагаемый интенцией феноменальный мир все-таки не конструкция, а *воспроизведение*.

Для последних работ Э. Гуссерля характерна устойчивая установка: обосновать научное знание на почве «очевидностей» жизненного мира, используя архаичную терминологию, «мир-по-мнению», который для научного знания есть просто заблуждение, Гуссерль, интерпретировав его как жизненный мир, сделал основанием *теоретического* знания. Анализируя понятие «жизненного мира», Туровский писал: «Оно оказывается основополагающим для всей концепции, потому что вводится в качестве конкретизации понятия предметной реальности (или объективности) как интенции сознания» [20, с. 406]. Теперь в трансцендентальной (имманентной человеку) феноменологии *изменена концепция объекта*. «Соответственно для человека доопытными выступают не чистые редукция и рефлексия, а предопределяемые исторически сложившейся культурой, жизненным миром» [20, с. 408]. Это возвращение Гуссерля к раскритикованному им ранее историзму (укорененность бытия, или жизненного мира в истории) позволило выдвинуть феноменологию на роль науки о жизненном мире, т. е. в качестве *новой* науки о духе (культуре). Тем самым предложенная Гуссерлем трактовка объективации и отчуждения *впервые* показала, что причиной кризиса европейской истории является вовсе не политический, социальный или экономический фактор, а кризис *знания как феномена культуры*.

М.Б. Туровский понимал саморазвитие человека (и человечества) как саморазвитие и совершенствование человеческой рефлексии: «Прогресс полагается людьми как объективация в ходе целедостижения. Иными словами, будущее разрешается настоящим, которое, в свою очередь, обособляется как прошлое. Но в этом вечном возобновлении противоречия истории мы узнаем ее действительную сущность. И состоит она в реальном совершенствовании человека как рефлексизирующего существа. Вот эта нескончаемая история развития (совершенствования) человеческой рефлексии, утверждающейся через объективацию в отчуждении и постоянно преодолевающей последнее в творчестве, есть культура» [22]. Это частично

соответствует трактовке Гуссерлем кризиса европейской культуры: доминирующее научное знание, потерявшее связь с жизненным миром, представляет результаты своего конструирования как объекты, отчуждая продукты научного творчества от личности человека и его культуры. Туровский пишет: «Вот эта “легализация” отчуждения и составляет, по Гуссерлю, содержание кризиса европейских наук» [20, с. 404]. Однако, *в отличие от Гуссерля*, «кризис» и «легализация отчуждения» у Туровского поняты как неприятные, но совершенно необходимые перманентные составные части *механизма преемственности* — и европейской культуры, и самосовершенствования человека.

Л.С. Черняк разделяет эту установку. Только у Туровского речь идет о необходимости догматизировать, вплоть до отчуждения, представленный в знании *опыт* освоения мира человеком, чтобы он мог опереться на него в своей истории. А затем, конечно, необходимо преодолевать это отчуждение. У Черняка же речь идет о необходимости объективации, проекции в свое окружение мысли-границы, поскольку без этого не удастся выстроить в интерьере мысли границу мысли и иного, а значит — обеспечить единство субъективности человека как неразрывно-неслиянного единства его ипостасей.

Возвращаясь к теме «обязательности цепей», можно сказать следующее. И неосознанное («первичное»), и сознательное («вторичное») заключение человека в оковы — одно и то же заковывание, и лежит оно в *самом истоке* становления субъективности. Также и в биологическом органогенезе: поскольку он начинается с проекции (заложенной в геноме схемы), полагающей организм как границу его видового умвельта. Вписывание человеком своей свободы в среду обитания (приковывание себя к ней цепями, потом выход к свету и затем повторение всего снова) — и есть построение им своего места в мире, т. е. культуры как сферы свободы. Уже и Кант считал, что человек может утвердить свою свободу, или субъективность, в отношении природы как иного для мысли, только взяв на себя ответственность за *наделение свободой* самой природы. Получается, что Михайлов, отвечая на вопрос о необходимости «цепей» в образовании, все-таки следует традиционной линии: Гегель — Маркс, а Туровский и Черняк предлагают «нетрадиционный» путь, который, по мнению Черняка, был укоренен как возможный у Канта, уже был сформулирован, но еще не был до конца пройден Гуссерлем и Хайдеггером.

Поскольку объективация субъективности, осуществляемая в онтогенезе, является пусковым механизмом и становления, и истории субъективности, очевидно, что необходимо особо исследовать взаимоотношения онтогенеза и филогенеза. Как уже отмечалось, их взаимодействие строится по принципу герменевтического круга.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ КРУГ: ОНТОГЕНЕЗ КАК КОНТЕКСТ

Смысл и цель образования — воплощение культуры в человеке (которая является воплощением свободы в качестве цели) как культивирование его субъективности. Потому и нет другого способа понять культурный смысл изменений в онтогенезе, кроме как приложить выработанные в культуре способы ее самопонимания (в первую очередь — философию в качестве рефлексии на культуру) к объяснению смысла трансформаций в онтогенезе. Такое «понимание» относится одновременно и к осмыслению онтогенеза исследователем, и к *самопониманию* героем онтогенеза его смысла. Здесь, конечно, мы имеем дело с вариантом герменевтического круга: смысл, воплощающийся в культуре, порожден в онтогенезе человека, но только уже эксплицированный в культуре смысл позволяет понять тот смысл, который рождается в онтогенезе.

Напомним состав герменевтического круга. Поскольку именно смысл выражается в тексте, порождая и выстраивая его, то смысл должен *предшествовать* тексту. Интерпретатор, занимающий позицию современности, призван обнаружить тот самый предшествующий смысл текста, но ведь текст и есть единственный документ, в котором эксплицирован смысл. Значит, интерпретатор должен *загодя* знать тот смысл, который он может обнаружить только *после* осуществления адекватной трактовки текста. Ведь его правильное истолкование возможно лишь при условии знания того собственного смысла, который затем был эксплицирован в тексте. Для Х.-Г. Гадамера этот круг — способ объективации в составе гуманитарного знания.

В принципе, этот круг отчетливо виден и у И. Канта, и у Э. Гуссерля. Кант показывает, что никакое явление не может являться, не будучи *пред-понятым*. Пред-понимание как условие явленности он называет *продуктивным* (или трансцендентальным) воображением. Причем речь идет именно о том продуктивном воображении «Первой критики», которое разворачивается в синтезах, представленных в «схематизмах чистых рассудочных понятий» [11, с. 220–227]. Л.С. Черняк пишет: «А так как условием явленности любого явления является его пред-понимание, явление это не может быть ничем иным, как законным и обоснованным требованием понимания. Будучи самовыражением природы, а не разума, явление буквально *создано для понимания*, но оно создано как явление не природой, а разумом. Разум не создавал того, *что* является в природном явлении; но то, что является, именно разум создал как *явление*, т. е. как то, что уже пред-понято. Он сделал его понимаемым еще до того, как понял его» [23, с. 73]. У Гуссерля на месте продуктив-

ного воображения стоит интенция (интуиция) как пред-понимание.

Нас интересует тот поворот мысли, для которого «круг» получается потому, что пред-смыслы (пред-понимание) заложены в надындивидуальной ментальности. Герменевтический круг выводит к досубъектным структурам пред-понимания, где еще не эксплицированы смыслы (Гадамер называл их пред-рассудками), другими словами, выводит к надындивидуальному ментальному пространству, реальность которого представлена в языке, или — к контексту как становлению текста. Если мы рассматриваем ситуацию, когда онтогенез предваряет филогенез, то относительно такого «события предварения» первый выступает контекстом (в значении порождения смыслов или становящегося текста), а второй — текстом.

Онтогенез как порождение смыслов — частный случай контекста, который в общем виде представлен как манера мыслить (или творить), свойственная данной эпохе. Эта «манера», представленная в ментальном пространстве пред-понимания, не предопределяет *непосредственно* индивидуальную способность понимать и творить, формирующуюся в онтогенезе. Все-таки, предопределяет, но «вторично»: задает тот, закладывающийся еще в органогенезе проект границы или того горизонта, в котором жизненный мир может открываться как *мое* индивидуальное пространственно-временным образом локализованное ментальное пространство. Поэтому, как уже говорилось, требуется еще и инверсия, превращающая этот горизонт в «место» человека в ментальном пространстве жизненного мира. Тогда человек и выступит как неотделимый и несоединимый со своим окружением. Такое «вписывание субъективности», естественно, *меняет* структуру окружения. Значит, приходится изменять и проекцию себя как границы — надо начинать все сначала. А для этого необходимо сохранить исходную избыточность, из которой порождается проект границы как неравенства себе. Так происходит процесс перманентного освоения ментальной нормативистики и вхождения в культуру, т. е. *образование* (формирование) человека как человека.

И человек, и животное являются экстатическими формами существования — «всегда-уже-пребывание-вне-себя». Но это разные формы. «Всегда-уже-*впереди-себя*» относится в полной мере только к человеку, у которого целеполагание проспективно, обращено в будущее (из-за неопределенности, всеобщности его целей и незаданности средств целестремления). А у животного цели ретроспективны, обращены в прошлое — к истории вида (средства целестремления записаны в его органах или инстинктах). В силу отмеченных особенностей экстазиса бытия человека каждый акт культуротворчества и есть акт культурного органогенеза.

Понятно, что деформации онтогенеза проецируются в культуру. Рассмотрим одно из таких наруше-

ний, непосредственно связанное со сферой образования. Обозначим его как «псевдоювенилизация». Далее будет предложен краткий пересказ одного из аспектов статьи [24], естественно, под новым углом зрения тех задач, которые возникли в настоящей работе.

Давняя, но обоснованная гипотеза утверждает, что к возникновению человека привела такая эволюция одной из ветвей приматов, которая задавалась *ювенилизацией* — ранним половым созреванием и элиминацией зрелых стадий онтогенеза наших обезьяньих предков. Л.С. Черняк² обратил внимание, что в культуре происходит *обратный порядок* развития. Для более ранних этапов традиционного общества характерно быстрое взросление (из-за формализованного обучения) и старение человека, которые обусловлены заданностью готовых ценностей, целей, технологий. Начавшийся с рождения науки проект (модерна) построения нетрадиционной культуры привел к замедлению взросления и старения человека, что сейчас стало очевидно. Если еще в середине XX в. пожилой человек редко изменял уклад своей жизни, например начинал создавать новый бизнес, то уже к концу века это стало рядовым явлением — как следствие тотального преодоления традиционности в экономике, социуме и культуре. Видимо, речь идет о воспроизведении на зрелых этапах онтогенеза изначальной творческой избыточности, позволяющей человеку открывать новые горизонты жизненного мира. Мы обозначили такую «ювенилизацию наоборот» как *культурную*.

В России культурная ювенилизация заметна лишь в крупных городах, но, к сожалению, более массовой, чем в развитых странах, является псевдоювенилизация — особенный вариант задержки, даже остановки индивидуального развития. Главная причина заключается в вызывающем безразличии отечественной образовательной системы к реальному протеканию онтогенеза учащихся, что провоцирует задержку онтогенеза обычно в отрочестве. В результате доминирования такого образования в России значительная часть взрослого населения Москвы 1980-х гг. не достигла психологической юности (по данным нейрофизиологических исследований, подавляющее число пожилых людей имели подростковую энцефалограмму) [25].

Эти неблагоприятные результаты существенно предопределены школьными практиками. За последние 40 лет в России: предростовой скачок и пубертатный период отодвинулись примерно на два года [26]. Еще важнее, что дети, родившиеся в один год, значительно отличаются по своему психофизиологическому возрасту. Заметим, что само по себе ускорение или замедление развития не релевантно интеллектуальному потенциалу ребенка, нередко, вопреки очевидности, ретардация предполагает более высокий потенциал [26]. Однако ориентация школьных практик на акселерацию учащихся опре-

деляет их большую травматичность для детей и подростков с задержкой развития. Очевидно, что образовательные практики предполагают, будто дети одного календарного года имеют и одинаковый психофизиологический возраст. И уже вовсе не поддается рациональному объяснению то, зачем максимальные школьные нагрузки, *как нарочно*, приходится на самые критические этапы онтогенеза, когда эти нагрузки надо минимизировать. Все эти задачи решаемы. Для комплектования классов на школу потребуется несколько психологов, знакомых с педологией. Правда, по опыту педагогов, проводивших подобный эксперимент², такое переукомплектование требовалось в течение всего года [25]. Однако в нашей современной системе образования эти задачи не только не решаются, но даже еще не поставлены. Описанное неблагополучное положение с образованием не является исключительно российской болезнью, но у нас проблема не решается на протяжении многих десятилетий, что доводит тенденцию к псевдоювенилизации до социальной, культурной и индивидуальной кризисной коллизии.

Ранее нами была предложена гипотеза, заключающаяся в том, что безграничная открытость человека подарена ему в форме «неопределенности как избыточности», например, избыточность возможностей новорожденного ребенка [24]. Превращение избыточности в открытость (принятие дара) требует усилий человека, необходимых для успешного освоения им этапов своего онтогенеза. Как уже отмечалось, оправданно предположение, что в избыточности завязывается проект горизонта (себя как границы), открывающего жизненный мир как пространственно-временную локальность. Тогда освоение этапа онтогенеза предполагает инверсию такого проекта (схемы) в жизненный мир — полагание границы человека в качестве места, открытого миру. Но это пока еще только горизонт, в котором открывается возможный опыт; этот горизонт должен быть заполнен собственным опытом, и ему необходимо придать общезначимый характер (объективировать). Кроме того, общезначимый опыт надо догматизировать вплоть до отчуждения в качестве нормативной системы, чтобы на него можно было опереться в своей деятельности.

Однако такое отчуждение опыта предполагает, что горизонт теперь закрыт для обретения принципиально нового опыта. Значит, надо взламывать мной же положенные границы (переходные этапы онтогенеза) и начинать все сначала. А залогом такой возможности является воспроизведение избыточности как неопределенности на каждом следующем этапе онтогенеза. Ранее подобный процесс и был охарактеризован как такое вписывание человека в жизненный мир, которое требует постоянного полагания и затем преодоления отчуждения. Задержка или остановка онтогенеза приводят к за-

ключению человека в догматизированный горизонт жизненного мира. Таким образом, с одной стороны, без отчуждения невозможно становление субъективности человека, а с другой — становление невозможно и без творческого преодоления отчуждения.

Описанная нами культурная ювенилизация, если ее рассматривать как социокультурный феномен, по-видимому, лишь эксплицировала уже произошедшую в индивидуальных онтогенезах людей культурную ювенилизацию, которая не только является результатом модернизации (преодолевающей традиционность), но сама модернизация без такой «ювенилизации» и не состоялась бы. В этом смысле взаимодействия между модернизацией и такой «ювенилизацией» строятся подобно герменевтическому кругу, причем именно онтогенез выступает контекстом — здесь порождаются предсмыслы, организующие новую манеру восприятия, понимания и творчества.

Псевдоювенилизация приводит к формированию людей, которые отвергают постиндустриальное общество, для них и модернизация неприемлема, им ближе архаичное традиционное общество. Потому и модернизация, и построение общества знания в России пока представляются маловероятными. Причем это состояние населения России вовсе не является некоторой исторической закономерностью, а представляет собой рукотворный социокультурный кризис. Это действительно кризис, поскольку псевдоювенилизация и демодернизация общества образуют своеобразный порочный круг. В нем, в отличие от герменевтического круга, где в процессе истории нарастает содержание культурных смыслов, происходит обратное явление. А именно, массовая задержка онтогенеза учащихся в результате порочной школьной практики приводит к тому, что горизонт их жизненного мира более соответствует традиционной, а не современной культуре. Речь идет не об Интернете, средствах коммуникации и других благах цивилизации, а о способности продуцировать новые смыслы. Общемировая тенденция отставания изменений в организации общественных институтов, социума в целом от достижений научно-технического прогресса в России приобретает кризисный характер. Соответственно, отсутствие динамики развития общества провоцирует псевдоювенилизацию. Как мы старались показать, критической точкой здесь являются проблемы, связанные с образованием, и поэтому только здесь есть возможность разорвать этот порочный круг.

Примечания

- ¹ Л.С. Черняк использует оборот «неразрывное и неслиянное единство» только в письмах, но не употребляет его в своих работах. Такая осторожность Лиона Семёновича вполне обоснована. Ведь совсем не ясно, что больше: выигрыш от метонимии с требуемым Халкидонским символом веры неслиянным и нераздельным

единством божественной и человеческой природы в Христе или опасность, что этот чрезвычайно нагруженный символ помешает адекватному пониманию единства субъективности человека. Однако в этой статье мы не видим другого способа кратко объяснить, что значит *граница как непосредственное единство*.

- ² Реальная гимназия № 92 Санкт-Петербурга, 1991–1992 учебный год, 8-е классы.

Список источников

1. Руссо Ж.Ж. Об общественном договоре. Трактаты / пер. с фр. А.Д. Хаютина, В.С. Алексеева-Попова. Москва : Канон-пресс ; Кучково поле, 1998. 416 с.
2. Платон. Сочинения в 3 т. / под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса ; пер. с древнегреч. Т. 3, ч. 1. Москва : Мысль, 1971. 687 с.
3. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Васильева Т.В. Семь встреч с М. Хайдеггером. Москва : Издатель Савин С.А., 2004. С. 15–44.
4. Шеманов А.Ю. Антропология инклюзии: автономия или аутентичность? // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 9–16.
5. Шеманов А.Ю. Воплощенность личности и ресурсы инклюзии: от психологической к социокультурной перспективе // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 15–22.
6. Черняк Л.С. Медитации постороннего на тему «воплощенность личности и инклюзия» // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 4–12.
7. Гибелев И.В., Румянцев О.К. Открытость границы жизненного мира и ее репрезентация // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 11–18.
8. Черняк Л.С. Вечность и время. Москва : Санкт-Петербург : Нестор-История, 2012. 521 с.
9. Черняк Л.С. Место человека в круге сущего // Теоретическая культурология. Москва ; Екатеринбург, 2005. С. 23–26.
10. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. Санкт-Петербург : Наука, 1993, 2000. С. 421–425.
11. Кант И. Сочинения в 6 т. Т. 3. Москва : Мысль, 1964. 799 с.
12. Философское обоснование истории культурологии: Методологический семинар 1992–1993 гг. : Часть I. Понятия, необходимые для обсуждения предмета истории культурологических учений. Москва : Российский институт культурологии РАН, 1993. 148 с.
13. Туровский М.Б. Философское обоснование истории культурологии : материалы семинаров // Постигение культуры: концепции, дискуссии, диалоги : ежегодник. Вып. 7. Москва : Российский институт культурологии, 1997. С. 55–66.
14. Михайлов Ф.Т. Образование философа // Михайлов Ф.Т. Избранное. Москва : Индрик, 2001. С. 528–552.
15. Михайлов Ф.Т. Обращенность // Теоретическая культурология. Москва ; Екатеринбург, 2005. С. 124–129.
16. Злобин Н.С., Туровский М.Б. Культура, личность, история // Постигение культуры : ежегодник. Вып. 3–4. Москва, 1995. С. 12–58.

17. Румянцев О.К. Воспроизведение и конструирование в европейской мысли // *Метаморфозы разума в европейской культуре : К философским истокам современных проблем образования*. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. С. 287–400.
18. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. Санкт-Петербург : Наука, 1992. 444 с.
19. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : в 50 т. 2-е изд. Москва : Политическая литература, 1974. Т. 42. С. 88–96.
20. Туровский М.Б. Феноменологическая концепция культуры // Туровский М.Б. Философские основания культурологии. Москва : РОССПЭН, 1997. С. 386–410.
21. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Гуссерль Э. Философия как строгая наука. Новочеркасск : Агентство САГУНА, 1994. С. 103–174.
22. Туровский М.Б. Рождение рефлексивной культуры // Туровский М.Б. Философские основания культурологии. Москва : РОССПЭН, 1997. С. 425–426.
23. Черняк Л.С. Начала телеологии культуры // *Метаморфозы разума в европейской культуре : К философским истокам современных проблем образования*. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. С. 11–286.
24. Румянцев О.К. Избыточность человека как условие его открытости сопредельному // *Международный журнал исследований культуры*. 2013. № 3(12). С. 14–24.
25. Чебанов С.В., Сопиков А.П., Ковалева М.К. Предпроектное изучение возрастных особенностей учащихся 6–17 лет с целью оптимизации учебного процесса в массовой средней школе : отчет по договору для Московского института развития образовательных систем, 1992 (рукопись).
26. Рудкевич Л.А. Эпохальные изменения человека на современном этапе и педагогические инновации [Электронный ресурс] // *Психологическая газета*. 2006. 29 ноября. URL: <http://psy.su/feed/1972/> (дата обращения: 26.05.2016).

EDUCATION AS LIBERATION OF A HUMAN: OBLIGATORINESS OF THE ALIENATION SHACKLES

OLEG K. RUMYANTSEV

A.I. Yevdokimov Moscow State University of Medicine and Dentistry, 20-1 Delegatskaya St., Moscow, 127473, Russia
E-mail: rumok@mail.ru

Abstract. *This article is focused on the necessity of dogmatism and alienation for the genesis of human subjectivity. Viewpoints of F.T. Mikhailov, M.B. Turovsky and L.S. Chernyak on a certain aspect of philosophy of education are compared with Heidegger's consideration of the education as Paideia. The author uses the beginning of Heidegger's "Plato's Doctrine of Truth", where Heidegger, expounding Plato's Parable of Cave, shows that Plato's understanding of Paideia is interpretation of the meaning and purpose of education as human freedom; but, at the same time, one aspect of Paideia is a return back to the cave — as a result of the irrevocable link between Paideia and un-education. It is suggested to strengthen this link in the process of education: one should not only return to the cave, but also put the chains on again, because the Subjectivity (freedom) will not arrive without this step. In the context of Chernyak's concept, the "returning to the cave" is a required moment for the human subjectivity formation, impossible without participation of the unthought Other being. This participation of the Other requires some human efforts, represented by inscription (alienation) of the human Subjectivity into the objective life world. Mikhailov's position, though it has got many innovations, still follows the interpretation of alienation by Hegel and*

Marx, that means the human alienation is understood as a transient stage of history. Mikhailov's colleagues, Turovsky and Chernyak, believe that the alienation is not only obligatory, but also a constantly repeating moment in the formation of human Subjectivity (freedom).

Changes in ontogenesis generate development of the culture (as an embodiment of human Subjectivity). Therefore, the ontogenesis recapitulates cultural phylogenesis, as it precedes the latter. This leads to the problematic of hermeneutic circle and mental space, since the formation of human Subjectivity requires not only the alienation of Subjectivity, but also a creative overcoming of it.

Key words: human subjectivity, embodiment, history of culture, education, ontogenesis, alienation, the Other, meaning, hermeneutic circle.

Citation: Rumyantsev O.K. Education as Liberation of a Human: Obligatoriness of the Alienation Shackles, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 388–398.

Acknowledgements

This study was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Humanities (projects no. 15-03-00581, no. 15-33-14106).

References

1. Rousseau J. J. *Ob obshchestvennom dogovore, Traktaty* [The Social Contract, Treatises]. Moscow, Treatises, Kanonpress Publ; Kuchkovo pole, 1998, 416 p.
2. Plato. *Sochineniya v 3 t.* [Works in 3 vol.]. Moscow, Mysl' Publ., 1971, vol. 3, part 1, 687 p. (in Russ.).
3. Heidegger M. *Uchenie Platona ob istine* [Plato's Doctrine of Truth], *Vasil'eva T.V. Sem' vstrech s M. Khaideggerom* [Seven meetings with Heidegger]. Moscow, 2004, pp. 15–44 (in Russ.).

4. Shemanov A.Yu. Antropologiya inklyuzii: avtonomiya ili autentichnost' [Antropology of Inclusion: Autonomy or Authenticity?], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 9–16.
5. Shemanov A.Yu. Voploshchennost' lichnosti i resursy inklyuzii: ot psikhologicheskoi k sotsiokul'turnoi perspective [The Embodiment of Personality and Inclusion Resources: from Psychological to Sociocultural Perspective], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 5, pp. 15–22.
6. Chernyak L.S. Meditatsii postoronnego na temu "voploshchennost' lichnosti i inklyuziya" [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.
7. 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.
8. Chernyak L.S. *Vechnost' i vremya* [Eternity and Time]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2012, 521 p.
9. Chernyak L.S. Mesto cheloveka v krug sushchego [The Human Place in the Environment of Existence], *Teoreticheskaya kul'turologiya* [Theoretical Culturology]. Moscow, Ekaterinburg, 2005, pp. 23–26.
10. Hegel G.V.F. *Leksii po filosofii istorii* [Lectures on the Philosophy of History]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993, 2000, pp. 421–425.
11. Kant I. *Sochineniya v 6 t.* [Works in 6 vol.]. Moscow, Mysl' Publ., 1964, vol. 3, 799 p.
12. *Filosofskoe obosnovanie istorii kul'turologii: Metodologicheskii seminar 1992–1993 gg.* [Philosophical Foundation of the History of Culturology: (Methodology) Seminar of 1992–1993]. Moscow, Russian Institute of Culturology, RAN Publ., 1993, part 1 (Ponyatiya, neobkhodimye dlya obsuzhdeniya predmeta istorii kul'turologicheskikh uchenii [The Concepts Necessary for Discussing of the Subject of History of Culturological Teachings]), 148 p.
13. Turovskii M.B. *Filosofskoe obosnovanie istorii kul'turologii* : materialy seminarov [Philosophical Foundation of History of Culturology: Proceedings of Seminars], *Postizhenie kul'tury: kontseptsii, diskussii, dialogi: Ezhegodnik* [Cognition of Culturology: Conceptions, Discussions, Dialogues], Moscow, Russian Institute of Culturology, 1997, issue 7, pp. 55–66.
14. Mikhailov F.T. *Obrazovanie filosofa* [Philosopher's Education], *Izbrannoe* [Selected]. Moscow, Indrik Publ., 2001, pp. 528–552.
15. Mikhailov F.T. *Obrashchennost'* [Conversion], *Teoreticheskaya kul'turologiya* [Theoretical Culturology]. Moscow, Ekaterinburg, 2005, pp. 124–129.
16. Zlobin N. S., Turovskii M. B. Kul'tura, lichnost', istoriya [Culture, Personality, History], *Postizhenie kul'tury* [Cognition of Culturology]. Moscow, 1995, issue 3–4, pp. 12–58.
17. Rumyantsev O. K. *Vosproizvedenie i konstruirovaniye v evropeiskoi mysli* [Playback and Design in European Thought], *Metamorfozy razuma v evropeiskoi kul'ture: K filosofskim istokam sovremennykh problem obrazovaniya* [Metamorphosis of the Mind in European Culture: to Philosophical Sources of Modern Problems of Education]. Moscow, 2010, Progress-Traditsiya Publ., pp. 287–400.
18. Hegel G.V.F. *Fenomenologiya dukha* [Phenomenology of Spirit]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1992, 444 p.
19. Marx K., Engels F. *Sochineniya v 50 t.* [Works in 50 vol.]. Moscow, Politicheskaya Literatura Publ., 1974, vol. 42, pp. 88–96.
20. Turovskii M.B. *Fenomenologicheskaya kontseptsiya kul'tury* [Phenomenological Conception of Culture], *Filosofskie osnovaniya kul'turologii* [Philosophical Foundations of Culturology]. Moscow, ROSSPEN Publ., 1997, pp. 386–410.
21. Husserl E. *Krizis evropeiskogo chelovechestva i filosofiya* [Philosophy and the Crisis of European Man], *Filosofiya kak stroгая nauka* [Philosophy as a Restrictive Science]. Novocherkassk, Agency SAGUNA Publ., 1994, pp. 103–174.
22. Turovskii M.B. *Rozhdenie refleksivnoi kul'tury* [The Birth of Reflexive Culture], *Filosofskie osnovaniya kul'turologii* [Philosophical Basics of Culturology]. Moscow, ROSSNEP Publ., 1997, pp. 425–426.
23. Chernyak L.S. *Nachala teleologii kul'tury* [Basics of Teleology of Culture], *Metamorfozy razuma v evropeiskoi kul'ture: K filosofskim istokam sovremennykh problem obrazovaniya* [Metamorphosis of Mind in European Culture: To Philosophical Sources of Modern Educational Problems]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2010, pp. 11–286.
24. Rumyantsev O.K. *Izbytochnost' cheloveka kak uslovie ego otkrytosti s opredel'nomu* [The Redundancy of the Individual as a Condition of one's Openness to Boundaries], *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2013, no. 3 (12), pp. 14–24.
25. Chebanov S.V., Sopikov A.P., Kovaleva M.K. *Predproektnoe izuchenie vozrastnykh osobennostei uchashchikhsya 6–17 let s tsel'yu optimizatsii uchebnogo protsessa v massovoi srednei shkole : Otchet po dogovoru dlya Moskovskogo instituta razvitiya obrazovatel'nykh system* [Pre-project Learning of Aging Features of Pupils of 6–17 years with Optimization Purpose of Study Process in Mass Secondary School: The Report by Contract for Moscow Institute of Development of Educational Systems], 1992 (manuscript).
26. Rudkevich L.A. *Epokhal'nye izmeneniya cheloveka na sovremennom etape i pedagogicheskie innovatsii* [Epoch Changes of Person On Modern Stage and Pedagogical Innovations], *Psikhologicheskaya gazeta* [Psychological Magazine], 2006, 29 Nov. Available at: <http://psy.su/feed/1972/> (accessed 26.05.2016).

Е.В. НИКОЛАЕВА

ИНТЕРФЕРЕНЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО И КИНЕСТЕТИЧЕСКОГО В ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Елена Валентиновна Николаева,

Московский государственный университет дизайна
и технологии,
Институт социальной инженерии,
кафедра философии,
доцент
Садовническая ул., д. 33, стр. 1,
Москва, 117997, Россия

кандидат культурологии
E-mail: elena_nika@bk.ru

Реферат. *Культуре дабл-пост, в основе которой лежит цифровой «Большой стиль», присущ особый кине(сте)тический формат, характеризующийся виртуализацией пространственного, тактильного и телесного. Доминирование визуального порождает стремление человека к физическому опыту переживания вещественной осязаемости окружающего мира и собственной телесности. Преодоление недостатка тактильного в культуре происходит либо через актуализацию непосредственного кинестетического опыта, либо через опосредованную визуальную кинестетику.*

Постнеклассическое искусство (медиа-арт, инсталляции-лабиринты, зеркальные комнаты) предлагает невозможные прежде способы перцепции, конструирования и физического освоения многомерной визуальной реальности. Тактильные и кинестетические ощущения начинают выступать в роли «дополненной» виртуальности при коммуникации зрителя-участника с нематериальными, визуальными пространствами и образами. При этом кинестетическое и визуальное формируют встречные «потoki» чувственного восприятия, которые пересекаются, накладываются, интерферируют, образуя принципиально новую пространственность и образность.

В результате интерференции визуального и кинестетического в произведениях постнеклассического искусства создаются сложнопереесеченные фрактальные пространства, которые предоставляют человеку всю полноту телесного присутствия через одновременное сосуществование его физического тела и бесконечного множества взаимоисключающих телесных рефлексий, переживаемых в формате опосредованной визуальной кинестетики.

В статье с культурологических позиций рассматривается история лабиринтов и зеркальных комнат и анализируются медиаперформансы Ф. Декуфле, Ч. Сандисона, театра «Cloud Gate» и др., кинофильмы, сюжетно или композиционно связанные с лабиринтом («Куб», «Бегущий в лабиринте» и др.) и арт-инсталляции с зеркальными комнатами Л. Самараса, Я. Кусамы, Т. Франка, С. Сала и др.

Ключевые слова: постнеклассическое искусство, визуальное, кинестетическое, визуальная кинестетика, фрактальность, цифровое искусство, лабиринт, зеркальная комната, дополненная виртуальность, арт-инсталляции, кинематограф.

Для цитирования: Николаева Е.В. Интерференции визуального и кинестетического в постнеклассическом искусстве // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 399—409.

Период конца XX — начала XXI в. характеризуется существенным преобразованием как социокультурных пространств, так и «текстов» культуры. Сначала фрагментарная, мозаичная картина мира, о которой писал А. Моль [1, с. 45], превратилась в клиповую «нарезку» образов, а затем в пиксельную абстракцию [2], в которой элементарные элементы вообще

не обязаны иметь семантические связи друг с другом, а тем более складываться в некоторую целостную смысловую форму. Это было начало цифровой культурной революции и эпохи постпостмодерна. Довольно быстро за бессистемностью пикселей и гегемонией цифры стали проявляться контуры совершенно новой культурной парадигмы. Бесконечно «ветвящиеся тропинки» сетевых структур и нелинейные формы физических и символических пространств культуры свидетельствовали о формировании принципиально иной системы правил смыслополагания, иной экзистенции и иной эстетики.

ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЕ ДАБЛ-ПОСТ

Культура дабл-пост, в основе которой лежит цифровой «Большой стиль», трансформировала постмодернистскую модель разъятого, «рифленого» и «складчатого» мира [3, с. 805–851] в более сложные модели «детерминированного хаоса» [4], упорядоченность которого задается особыми, фрактальными алгоритмами и отражается в виде иерархий вложенных структур [5, 6]. Бесконечную множественность смыслов сменяет смысл бесконечных множеств. Радикальное изменение претерпевает топология социокультурного пространства, которое благодаря технике физической мобильности и цифровой передаче визуальных образов одновременно становится огромным, вмещающим в себя весь земной шар, и максимально сжатым, построенным на принципе сетевой метонимии. Движение цифр и складывающихся из них визуальных образов инициирует разнообразные кинетические форматы репрезентации и кинестетические формы восприятия.

В контексте настоящей статьи понятие «кинестетическое» относится к внешней по отношению к человеку динамике, к динамическим изменениям объекта, например, в кинетическом искусстве [7, с. 304–305]. Понятие «кинестетика» связано с тактильными и проприоцептивными ощущениями пространства, положения и движения тела и его частей, с телесно-психологическим чувством движения. Кинестетические ощущения основаны на психофизиологическом восприятии динамики физического пространства и положения тела человека, а также на вспоминаемых тактильных, висцеральных и эмоциональных впечатлениях от чувства движения и равновесия [8, с. 202]. Визуальная кинестетика кодирует кинестетический опыт посредством визуальных образов и впечатлений, в некоторой степени сопряжена с «кинестетической наглядностью» [9, с. 22] в педагогических практиках.

Для присущего культуре дабл-пост особого кинестетического формата характерна нелинейность движения, сложная динамика физических и культурных процессов и пространств и, самое главное, виртуализация пространственного, тактильного и телесного. Благодаря визуализации и интерактивности кинетические репрезентации порождают особый кинестетический опыт перцепции. При этом кинестетическое и визуальное формируют встречные «потoki» чувственного восприятия, которые пересекаются, накладываются, интерферируют, образуя принципиально новую пространственность и образность. Результатом является всепроникающая экспансия зримого и зрелищного [10], вплоть до тотальной визуализации невидимых элементов культуры, качественные или количественные характеристики которых демонстрируют динамику любого рода. Визуальное все чаще сопровождает или заменяет вербальные и цифровые тексты посредством красочного инфодизайна. Цвет становится не только индикатором технологических режимов и динамических состояний повседневных гаджетов, например температуры воды, нагревающейся в электрочайнике, но и маркером символических значений, в частности уровней экологической или террористической опасности.

В основе многих произведений сетевого и компьютерного искусства лежат придуманные цифровыми художниками правила перекодирования количественных данных в динамические визуальные образы. Благодаря специфическим цифровым технологиям становится возможным постнеклассическое искусство, в котором происходит конвертация информации нехудожественного характера в эстетически привлекательные визуальнокинетические образы и тем самым в объекты искусства и развлечения.

Важной особенностью таких арт-объектов является динамический характер как исходного материала (изменение цифровой информации, колебания самого разного типа, физическое движение и т. д.), так и его визуальной репрезентации. Например, запутанный клубок траекторий, «прочерченных» авиалайнерами на карте Земли в течение суток, составляет содержание видео-арт-проекта *Flight Patterns*¹. Динамика котировок биржевых акций в режиме онлайн складывается в постоянно изменяющиеся разноцветные концентрические круги в видеоинсталляции *Stockspace*².

В музыкальной композиции, созданной с помощью синтезатора, эстетическими компонентами могут являться не только звуковые ряды, но и спектрограмма, представляющая собой некоторый визуальный образ, например портрет самого музыканта (трек *Equation* из альбома *Windowlicker* 1999 г. ирландского электронщика Р. Джеймса)³. Извлеченный из музыкальной материи рисунок электронной

музыки возникает в результате визуализации изменения спектральной мощности звука во времени.

Непрерывный поток вербального контента в поисковых программах Интернета превращается в световодопад⁴. Текст научного трактата о корреляции циклов солнечной активности и социально-политических явлений образует узоры из движущихся строк: световые буквы, слова и фразы вспыхивают всполохами, струятся по потолку, стенам и посетителям, наслаиваются, образуют зыбкие фигуры и пространства и растворяются в белом сиянии света (выставка-инсталляция современного британского художника Ч. Сэндисона⁵).

Целые необыкновенно зрелищные виртуальные миры могут развернуться гипнотической бездной «бесконечно» закручивающихся спиралей и вложенных фигур просто из рекурсивных (многократно повторенных) вычислений по формулам математических функций⁶. И тогда это будет называться фрактальной живописью [11]. Смысл всех исходных цифр, формул или слов в такого рода инсталляциях не связан с их конвенциональными значениями, но заключен исключительно в коннотациях, спровоцированных декодированием графических символов в визуально-кинестетические формы.

Наконец, особый кинестетический формат визуальной культуры дабл-пост касается и самого человека, вернее, его телесного взаимодействия с пространством. И речь здесь идет не просто об интерактивном искусстве, понимаемом как художественный «отклик» медиаинсталляции на некоторый жест или движение зрителя в заранее заданных (запрограммированных) формах и пространствах взаимодействия. Гораздо более интересно, когда собственно движения человеческого тела преобразуются в виртуальные динамические образы и светохроматические конфигурации, которые обычно имеют сложный нелинейный характер. Многочисленные и все более популярные световые перформансы — от фаер-шоу до лайт-арта (например, работы группы LAPP⁷) основаны исключительно на визуальной кинестетике, в которой нелинейные траектории движущегося света опосредуют пластику человеческого тела. Заметим, что очень многие визуальные «следы» в таких светокинестетических перформансах оказываются фрактальными, в частности сильно напоминают так называемые странные аттракторы — фазовые портреты объектов, совершающих сложные колебательные движения.

Поясним, что фракталом называется «структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому» [12, с. 19]. Фрактальная структура содержит на нисходящих уровнях (бес)конечно воспроизводящиеся паттерны, которые в той или иной степени повторяют характерные особенности целого (формы, узоры, структурные связи, конструкции, образы, идеи и т. п.). В простейших случаях самопо-

добие фракталов вполне очевидно, как, например, в «семействе» матрешек или ветвящемся дереве. Более сложные типы фракталов образуют на первый взгляд «хаотические» линии или объемы; таковы горные массивы, «капельная» живопись Джексона Поллока, городское пространство (подробнее об этом см.: [13]).

Именно такие фрактальные проекции движения человеческого тела все чаще возникают в современных медиаперформансах. Показательны в этом смысле работы французского хореографа и создателя медийных «аттракционов» Ф. Декуфле. Его спектакли *Panorama* и *Solo* сопровождает визуальный ряд фрактальных оптических рекурсий, создаваемых движениями танцоров. На выставке *Opticon*⁸, проходившей в Париже в июне—июле и в Москве в ноябре—декабре 2012 г., были использованы такие же технологии. В интерактивных оптических инсталляциях *Le Kaléidoscope Géant*, *Le Dessinator* и *Le Ballet Bros* генерировались подвижные световые проекции, линии света и движения зрителей-участников в буквальном смысле смешивались в динамические фрактальные картины, в которых непрерывно тиражировавшийся во все уменьшающемся масштабе «паттерн» движения визуально уходил в бесконечность. При этом зритель оказывался одновременно и внутри, и снаружи фрактального множества собственных телесных «я».

ТОТАЛЬНАЯ ВИЗУАЛЬНОСТЬ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ТАКТИЛЬНОГО ОПЫТА

Доминирование визуального в современной культуре и цивилизации уже стало очевидным фактом. Никого не удивляет «дополненная реальность», возникающая на экране смартфона или планшета благодаря специальным мобильным приложениям. Более того, происходит тотальная виртуализация самого человека, вместо которого все чаще выступают его виртуальные двойники — аватары в компьютерных играх, сетевые личности и т. п. Высокие технологии все более усугубляют развещественность мира, вызывая нехватку предметной твердости в окружающей человека событийности. В результате отрицательной обратной связи в культуре актуализируется опыт тактильного: физический опыт переживания вещественной осязаемости окружающего мира и собственной телесности посредством самых разных культурных практик (фитнес, массажи, пирсинг, гастрономия и пр.). Однако визуальное во многих социокультурных практиках тела не только не вытесняется на периферию, но, наоборот, активно участвует в отображении и умножении физиче-

ских/физиологических жестов и движений: не случайно большие зеркала присутствуют в парикмахерских, залах фитнес-клубов, дорогих ресторанах, даже в туалетных комнатах публичных городских пространств (музеев, театров, аэропортов). Человеческое тело нуждается во внешней зрительной фиксации, в визуальном тиражировании своей кинестетики. Физическая материя начинает играть по правилам виртуальной реальности, более того, человек готов сам стать фрактальным зеркалом окружающего материального мира, калейдоскопом образов раскромсанный осколками зеркала реальности. Например, так делает уличный артист, превратившийся в Человека-зеркало⁹ в Лос-Анжелесе.

В свою очередь, тактильные и кинестетические ощущения выступают в роли «дополненной» виртуальности при коммуникации человека с нематериальными, визуальными реальностями. Неслучайно эволюция управляющих элементов электронных гаджетов прошла путь от рычагов и кнопок к сенсорным контактам. Особенно симптоматично это выглядит в компьютерных устройствах. Водя кончиком пальца по экрану планшета или смартфона, человек как будто желает преодолеть преграду экрана, прикоснуться и потрогать иную реальность, которую он прекрасно видит, но совершенно не ощущает физически.

Этот недостаток тактильного в визуальной реальности снимается в особых художественных проектах, в которых выстраиваются разного рода лабиринты и «интерактивные» зеркальные пространства. Примечательно, что и лабиринты, и зеркальные комнаты относятся к фрактальным пространствам, и таким образом в них реализуются сразу три конституирующих элемента культурной парадигмы дабл-пост: тотальная визуальность, компенсаторная кинестетика и фрактальность. Действительно, системы зеркал и лабиринты являются самой наглядной «аналоговой» формой репрезентации постпостмодернистской модели мира, на их основе сложилось особое направление развлекательного визуального искусства последних десятилетий, в котором «зеленые», ледяные и зеркальные лабиринты и зеркальные комнаты апеллируют к тактильно-кинестетическим ощущениям человека в нелинейном, хаотичном и все более виртуализирующемся мире. Они предоставляют возможность физического алиби для художественных виртуальных реальностей либо через прямые тактильные контакты, либо через опосредованную, визуальную кинестетику.

Лабиринты, большинство из которых обладают свойствами фрактальности, со всеми сопутствующими мифологическими, теологическими и историческими коннотациями существуют в мировой культуре на протяжении всей ее истории. Однако в конце XX — начале XXI в. все новые и новые лабиринты из кустарников, зеленой поросли, льда и

зеркал¹⁰ оказываются не просто элементами ландшафтного дизайна и популярными объектами индустрии развлечений, а парадигматическим маркером культуры дабл-пост, основанной на принципах динамического хаоса и фрактальности. Физическая материальность зеленых и ледяных лабиринтов, с одной стороны, воздвигает в буквальном смысле непреодолимые стены между реальным — линейно-конечным и виртуальным — фрактально-бесконечным, с другой — дает человеку возможность мышечного движения его рук и ног в этой фрактальной бесконечности, непосредственного соприкосновения с ней, ощупывания ее «граней» и «складок». Сам по себе лабиринт — неподвижный объект, однако, его сущность заключена в хаотическом, фрактальном блуждании по запутанным аллеям, т. е. экзистенциально лабиринт становится лабиринтом, только когда кто-то движется внутри него.

Примечательно, что в мировом кинематографе, который является фабрикой не только грез, но и актуальных образов культурного (бес)сознательного, лабиринт как объект физической реальности (пещеры, замки, секретные лаборатории и т. п.) и как метафорическая конструкция (лабиринты ситуаций, любви, страсти, сознания и пр.) встречается как минимум с 1920-х гг. («Лабиринт ужасов», 1921 г., Австрия, режиссер М. Кёртиц), т. е. тогда, когда неевклидово пространство стало приобретать онтологический статус и предметом особой математической рефлексии стали «негладкие» функции, среди которых визуализирующие бесконечность множества Жюлиа, открытая кривая Пеано — Гильберта и др.

В 1960—1970-х гг. фильмы с названиями, включающими слово «лабиринт» (*labyrinth*, *maze*) и их разноязычные аналоги, начинают появляться все чаще (заметим, что в конце 1960-х гг. французский математик Б. Мандельброт начинает разрабатывать идеи фрактальной геометрии и в 1975 г. публикует свою первую работу по фрактальным объектам). К 2000-м гг. актуализация архетипа лабиринта в культуре оказывается настолько явной, что становится возможным наложение мифологических, фантазийных коннотаций лабиринта на серьезный исторический нарратив: в кинофильме «Лабиринт Фавна» (2006, Мексика, Испания и др., режиссер Г. дель Торо), получившем премию «Оскар» в трех номинациях, драматические события, связанные с испанским сопротивлением во время Второй мировой войны, переплетены с опасными приключениями в лабиринте, ведущем в волшебный подземный мир фей и фавнов. С 2000-х гг., когда фрактальные образы «институтизировались» в цифровом фрактальном искусстве, «лабиринтных» кинодрам, комедий и триллеров уже выходит порой по несколько в год. При этом кинематографические лабиринты XXI в. нередко являются трехмерными, т. е. многоуровневыми — как пространственно, так и семантически.

В этом отношении кинофильм «Вечерний лабиринт» (1980, СССР, режиссер Б. Бушмелев) в некотором смысле опередил свое время, визуализировав в мизансценах советской повседневной культуры «многоэтажный» фрактальный лабиринт. Собственно лабиринт — железобетонный аттракцион для городского парка — существует в фильме только как проект на бумаге, однако он является, говоря математическим языком, фрактальным инициатором сначала пространственного, а затем и сюжетного лабиринта. Коридоры, этажи, холлы, комнаты и ресторан типичной советской гостиницы складываются в концептуальную модель трехмерного лабиринта, в котором благодаря лифту с неправильно работающими кнопками появляется стохастическое блуждание по нескольким уровням лабиринта. Одновременно коммуникативные ситуации, в которые попадают герои, состоят из повторяющихся фрактальных паттернов. Знаменательно, что в конце фильма разработчик проекта лабиринта-аттракциона предлагает разместить в тупиках лабиринта зеркала, т. е. визуально придать ему бесконечную фрактальную конфигурацию.

В цифровом кинематографе образы пространственных и семантических лабиринтов все более усложняются, и, наконец, лабиринты становятся не только нелинейными, многосвязными, но и динамичными — движущимися, изменяющими свою внутреннюю архитектуру, как, например, трансформирующийся по ночам каменный лабиринт в кинофильме «Бегущий в лабиринте» (2014, США, режиссер У. Болл). Такие лабиринты относятся к системам, описываемым постнеклассической теорией сложности. Движение в них уже принципиально иное: невозможно вернуться обратно «по своим следам», невозможно найти выход, используя правило одной руки, и каждая развилка в них — точка бифуркации, которую нельзя пройти дважды. Зато можно оказаться в начале пути, идя все время прямо. Одним из лабиринтов такого рода является гипотетический тессеракт (четырёхмерный куб), развернутый в трехмерном пространстве. Блуждания в лабиринте дома-тессеракта описаны еще в 1941 г. в рассказе *And He Built a Crooked House* Р. Хайнлайна. В 1950-х гг. появились гравюры М. Эшера, изображающие «невозможные» трехмерные пространства, однако визуализация многоуровневого лабиринта в кинематографе случилась спустя многие десятилетия, когда совпало парадигматическое содержание компьютерных технологий и культурной картины мира как динамического хаоса и нелинейно-фрактальных сетевых структур.

На рубеже XX—XXI вв. в Канаде выходит трилогия фильмов ужасов в жанре научной фантастики: «Куб» (1997), его сиквел «Куб 2: Гиперкуб» (2002) и приквел «Куб Ноль» (2004). В первом фильме лабиринт — «бесконечный» механический куб, похо-

жий одновременно на кубик Рубика и губку Менгера. Он состоит из множества кубов-комнат, каждая из которых соединена с соседними шестью дверьми-«шлюзами», открываемыми с помощью рычажно-винтовых замков. Комнаты периодически сдвигаются относительно друг друга, меняя свое положение по осям трехмерной системы координат. Выжить внутри этого фрактального кубического лабиринта с жестокими ловушками не удастся почти никому из неведомо как попавших в него людей. Во второй части трилогии фрактальный куб-лабиринт имеет четырехмерную геометрическую конфигурацию, то есть является тессерактом, а двери-«шлюзы» теперь открываются сенсорно, касанием ладони. Несмотря на физическую материальность комнат и физиологическую телесность блуждающих и умирающих в них людей, фрактальный гиперкуб демонстрирует свойства виртуальности — разную темпоральность в разных локальных пространствах, множественные альтернативные «реальности», существующие одновременно, сюжетные странные петли обратной связи и т. п. И эта виртуальность всепоглощающая, из нее нет выхода даже для создавшего ее компьютерного гения. Из нее можно «выпасть» физически только в момент ее полного разрушения, как это происходит с единственной уцелевшей в гиперкубе героиней.

Визуальная кинестетика такого типа свидетельствует о том, что механическая, индустриальная и даже постиндустриальная модель культурного бессознательного начинает уступать место фрактально-виртуальной модели эпохи дабл-пост. Тессеракт наряду с лабиринтом становится художественной метафорой в кинематографических нарративах криминальных и психологических драм (например, *The Tesseract*, 2003, Япония и др., режиссер О. Пан).

ВИЗУАЛЬНЫЙ ОПЫТ КИНЕСТЕТИЧЕСКОГО

Как уже отмечалось, верификация визуальной реальности, кроме прямых тактильных контактов, может осуществляться опосредованно — через визуальную кинестетику. Одним из первых художественных опытов кинестетической корреляции физического и виртуального движения был проект *The Legible City*¹¹. В «Прочитываемом городе» участник садится на велосипед и, когда крутит педали, «едет» по улицам и переулкам виртуального города, здания которого построены из букв и слов. При медленной езде в 3D-очертаниях городских кварталов Нью-Йорка, Амстердама или Карлсруэ отчетливо различимы и читаемы фразы, складывающиеся в монологи экс-мэра, туристического гида, таксиста, мошенника и пр., взятые по большей части из архивных документов.



Спектакль “Moon Water”, Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan (2012)

В 2000-х гг. технологии цифрового медиа-искусства уже позволяют перенос движения из «реальной» реальности в виртуальную и обратно, и проводящей средой здесь часто становится виртуальная или настоящая вода, текучесть которой символически соответствует аморфности современной границы реального и виртуального. В дизайнерском проекте «Дуальность» (*Duality*, арт-сообщество ART+COM, 2007) шаги посетителя в токийском офисном здании порождают световые круги на «воде» светодиодного озера, которые затем трансформируются в настоящую рябь на настоящей воде расположенного рядом декоративного бассейна [14, р. 258]. Похожим образом в арт-проекте *Agua*¹² световая рябь возникает под ногами посетителей, гуляющих (обязательно босиком, словно в храме религиозного культа) по поверхности тактильно-визуального интерфейса. Круги на «воде» отражаются также и на стенах, и на потолке затемненного павильона, т. е. визуальные следы физического движения в одной плоскости транслируются на все остальные плоскости трехмерного пространства. Такая же практика интерференции кинестетического и визуального представлена в сценографии перформанса *Moon Water*¹³ тайваньского театра танцев *Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan*. «Лунная вода» является метафорой древнекитайской психофизической практики тай-чи, обозначающей в философии даосизма состояние или место, где стираются границы между духовным и материальным: «энергия течет, как вода, а дух сияет, как луна» [15]. Движения танцоров создают расходящиеся световые кру-

ги и отражаются на черной поверхности сцены, а на темном потолке возникает рекурсивное отражение отражения (визуализация второго порядка). В конце спектакля на полу сцены появляется настоящая вода и виртуальная кинестетика замещается непосредственным тактильным взаимодействием с пространством физической материи.

Отдельного рассмотрения заслуживает визуальная кинестетика в светохроматических инсталляциях, которые можно обобщенно назвать «зеркальными комнатами». Особенность зеркальных комнат заключается в том, что визуальный лабиринт возникает благодаря взаимным отражениям в системе зеркал, создающим уходящую в бесконечность череду фрактальных рефлексий. «Гиперзеркало» одновременно «представляет собой лабиринтообразное пространство, уклоняющееся, ускользящее от любого способа коммуникации» [16, с. 399], и пространство бесконечной автокоммуникации как объектной (зеркало, отражающее самое себя), так и субъектной (визуальный полилог человека с собственными образами). В зеркальном лабиринте рекурсивные отражения создают лабиринт второго порядка с высокой фрактальной размерностью. При этом бесконечные рекурсивные ряды отраженных образов размещаются в конечном и часто весьма ограниченном пространстве.

Зеркальные комнаты и зеркальные лабиринты появились в культуре достаточно давно. Полагают, что одна из первых «зеркальных комнат» была сконструирована Леонардо да Винчи¹⁴. Великий художник и изобретатель не только задумал и создал фрактальную светоинсталляцию, но и предвосхитил

в своих рассуждениях обобщенное описание фрактального алгоритма: «...пример виден во многих зеркалах, поставленных в круг и они бесконечно много раз будут отражать друг друга; и один достигнув другого, отскакивает обратно и к своей причине и оттуда, уменьшаясь, отскакивает к предмету второй раз и потом возвращается, и так делает бесконечное число раз. Если ты ночью поместишь свет между двух плоских зеркал... ты увидишь в каждом из этих зеркал бесконечное число светов, один меньше другого. <...> ...Тело само по себе наполняет весь противолежащий ему воздух своими образами... и каждое тело целиком представлено во всем воздухе и целиком в малейшей его части. Каждый во всем и все в каждой части» [17, с. 64–65].

Однако прообразом зеркальных комнат и лабиринтов как публичных аттракционов являлся, видимо, «Дом зеркал» (*House of Mirrors*), построенный в г. Новый Амстердам (США) в 1651 г. [18]. Необходимо подчеркнуть, что хотя обычные для городских ярмарок комнаты смеха, на стенах которых располагались «кривые» зеркала, в строгом смысле слова не являлись зеркальными комнатами, тем более зеркальными лабиринтами, они в значительной степени способствовали переходу человечества в «стадию зеркала» и заложили основу индустрии визуальных развлечений, эксплуатирующих осознанное удовольствие от трансформации физического движения в реальном пространстве в кинетические образы визуальной/виртуальной реальности — кинематографа и медиаискусства.

Наверное, нельзя считать простым совпадением, что первые зеркальные лабиринты появились практически одновременно с первыми кинофильмами. Так, первый зеркальный лабиринт *Panoptioscop* открылся в Германии (Берлин, 1873), затем — во Франции и Бельгии (1888), Англии (1889). В 1889 г. *The Labyrinth of Pillars* появился в Константинополе (Турция); в 1893 г. *The Mystic Labyrinth* был представлен на Всемирной выставке в Чикаго, а следующие два года зеркальные лабиринты входят в число аттракционов на международных выставках в Сан-Франциско и Атланте. В 1896 г. для Швейцарской национальной выставки в Женеве создается зеркальный лабиринт из 90 зеркал, в 1899 г. его переносят в Люцерн, где он получает название *Gletschergarten* [19]. Затем такие лабиринты появляются и в других столичных городах Европы (в венском парке «Пратер», на Петршинском холме в Праге и т. д.).

В 1888–1889 гг. француз Л. Ле Принц впервые воспроизводит с помощью пленки, покрытой фотоэмульсией, отражение реальности через движущиеся виртуальные образы. Это были первые кинофильмы продолжительностью 2–3 секунды: «Сцены в саду Раундхэй» и «Движение транспорта по мосту Лидс». После множества секундных фильмов, созданных в том числе братьями Люмьер, в 1895 г. выходит зна-

менитая короткометражка «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьоты», которая длилась уже почти минуту. Публика пришла в восторг и ужас от пережитого во время сеанса визуально-кинестетического опыта.

Таким образом, на исходе XIX в. популярное искусство предложило совершенно новые способы переживания движения, опосредованного его нематериальной визуальностью и развеществленной материальностью плоскости экрана или системы зеркал.

Кинематографическая визуальная кинестетика и виртуальность зеркальной комнаты сталкиваются вновь в середине XX века, но уже на территории визуальности второго порядка: в кинофильме «Леди из Шанхая» (1947, США) приобретающая сюрреалистический характер сцена перестрелки происходит в зеркальной комнате смеха. Среди других философско-эстетических игр с визуальной кинестетикой в пространствах отражения можно назвать зеркальный потолок в спальне в фильме Федерико Феллини «Джульетта и духи», визуально удваивающий интимную кинестетику слияния двух тел в одно и порождающий психологическую рефлексию по поводу отраженного образа человека как другого. Еще более сложный, фрактальный лабиринт подсознания, лихорадочных видений и воспоминаний был задуман А. Тарковским в эпизоде с «зеркальной комнатой» в фильме «Солярис» (1972), эти сцены, однако, не вошли в прокатную версию [20].

Постепенно расчленение и распад сюрреалистического субъекта, а затем «смерть» субъекта постмодернистского, продемонстрированные культурой XX в., сменились множественностью, самоподобием и фрактальной бесконечностью субъекта, возродившегося из небытия на хлебах консьюмеристского общества и его зрелищах. Зеркальные лабиринты успешно преодолели «пустоту» постмодернистского зеркала, еще недавно превращавшего человека в часть «серии», в отражение другого, который оспаривал у человека экзистенциальное первенство, в «расколотое “Я”, отлетевшее откуда-то рикошетом» [16, с. 400]. Зеркало постпостмодерна «отказывается от своей функции установления определенных связей между видимым и невидимым, а также отрывается от всяческой “символической деятельности”» [16, с. 408]. Оно само умножается, превращаясь в систему зеркал, которая тиражирует не просто копии, но фрактальные паттерны смешанной реальности. Так, как это происходит в примерочной кабинке модного бутика, в которой теперь размещается как минимум два зеркала.

Во второй половине XX в. зеркальные комнаты, порождающие визуальные лабиринты фрактального типа, все чаще встречаются в мультимедийном и гибридном искусстве, которое использует их для художественной репрезентации многомерной бесконечной реальности «по ту сторону» материально-го. Типичный жест, характерный для посетителей

зеркальных лабиринтов, — вытянутые вперед руки: только непосредственный тактильный контакт дает надежду опознать реальное среди множества его виртуальных копий. Однако в отличие от зеркальных аттракционов эпохи материального и механического, теперь при входе в зеркальные комнаты и лабиринты посетителю, который является одновременно зрителем и (посредством собственного телесного присутствия) инициатором визуальных лабиринтов, обычно выдаются целлофановые перчатки для рук и бахилы для ног. Тем самым зеркальная комната метафорически превращается в некоторое стерильное пространство, подобное хирургической операционной в больнице, а физические прикосновения к зеркальным поверхностям перестают быть непосредственными, потому что между той бесконечной визуальной реальностью (к которой можно прикоснуться и которую, казалось бы, можно потрогать руками и ощутить под ногами) и пальцами рук и даже подошвами ботинок оказывается прозрачная, но непреодолимая преграда из мягкого пластика. И это отчуждение еще более «жесткое», чем само зеркало или экран компьютера. Визуальная бесконечность фрактальных зеркальных лабиринтов не терпит следов и отпечатков, которые разоблачают ее виртуальный характер. Она требует отказа от непосредственной тактильности. Для пребывания в недрах бесконечности необходима инициация человека как «бестелесного» существа. И человек, замороженный магией бесконечных пространств и бесконечности собственного виртуального «я», стремится вновь и вновь попасть в зеркальный лабиринт, чтобы полностью развоплотиться в нем. Заметим, что в ледяных лабиринтах, занимающих в некотором смысле промежуточное положение между каменными и зеркальными, посетители тоже чаще всего лишены непосредственного тактильного контакта с твердыми (материальными), но прозрачными («виртуальными») стенами: касания происходят преимущественно через перчатки или рукавицы — лед может просто обжечь кожу.

Одним из первых арт-проектов с зеркальным «лабиринтом» является пространственная скульптура американского художника греческого происхождения Л. Самараса *Room № 2*, известная как *The Mirrored Room* (1966)¹⁵. Зеркальные комнаты и порождаемые ими визуальные и ментальные рефлексии стали также своего рода авторским знаком японской художницы Я. Кусамы. В таких ее работах, как *Infinity Mirror Room — Love Forever* (1966/1994) и *Infinity Room — Fireflies on the Water* (2002, 2010)¹⁶, фрактальная повторяемость и бесконечность возникает благодаря отражающим поверхностям из зеркал, стали или воды и множества горящих лампочек. В некоторые бесконечные зеркальные «лабиринты» художницы можно войти, и тогда для человека внутри восприятие фрактальной реальности

пространства и собственной телесности превращается в почти «галлюцинаторный, нематериальный духовный опыт» [21]. А в некоторые зеркальные миры, которые создала Я. Кусاما, можно только заглянуть: в небольшое окошко получится просунуть только голову. При желании через окно можно протянуть руку в бесконечность, в которой нет ничего материального, только гипнотическое множество отраженных лиц и рук и визуальная кинестетика, порожденная неподдающимся тактильному контакту фрактальным лабиринтом.

С начала XXI в. многие арт-проекты с зеркальными комнатами, как и лабиринты в кинематографе, строятся на принципе динамического изменения визуальных подпространств. Эстетика и философия зеркальных лабиринтов как художественных инсталляций включает в себя или физическое движение/колебание самого зеркального пространства, или перемещение его посетителя по особым траекториям, не обусловленным конфигурацией зеркальной комнаты (подробнее об этом см.: [22]).

«Бесконечный куб» (*Infinite Cubed*, 2007) Р. Кантони и Л. Кресченци¹⁷ размером $3 \times 3 \times 3$ м поднят на 25 см над полом, а его углы покоятся на специальных пружинах. При этом одна из стен вращается вокруг своей центральной оси (тем самым служит входом/выходом), а еще одна — совершает колебательные движения в вертикальной плоскости относительно центральной горизонтальной оси. Движение посетителя из угла в угол зеркальной комнаты меняет угол наклона пола и стен с амплитудой 3 градуса и вызывает трансформацию фрактальных «коридоров» зеркального лабиринта. Кроме того, между вертикальными стенами оставлены зазоры по 3 см, через которые внешнее пространство «просачивается» внутрь зеркального лабиринта, создавая сложно пересеченное фрактальное пространство «дополненной» виртуальности.

В зеркальной комнате *The phoenix is closer than it appears* немецкого художника Т. Франка¹⁸ посетитель, раскачиваясь на качелях, из правильного евклидова пространства ($4 \times 4 \times 8$ м) попадает в обманчивую иллюзорную среду бесконечных рефлексий. Там и движение, и сам зритель в его бесконечно-рекурсивной телесности становятся многовекторными фрактальными паттернами дополненной виртуальности, в которой действие имеет бесконечные и разнонаправленные последствия.

В мультимедийной инсталляции «За пределами бесконечности» (*Beyond Infinity*, 2011) [23], созданной из стального каркаса разноцветных «перфорированных» панелей и ячеистых зеркальных конструкций французским художником и теоретиком искусства С. Сала, воспроизводится архитектура «настоящего» трехмерного фрактала — губки Менгера. Посетитель в сопровождении музыки и пульсирующего света путешествует вглубь фрак-

тала в замкнутом объеме $12,45 \times 10,8 \times 3,8$ м: поднимается и спускается по лестницам, движется по «бесконечным» лабиринтам зеркальных коридоров и наблюдает, как в невозможных пространствах Эшера гуляют его фрактальные двойники. В концепции С. Сала «запредельная реальность» визуально-кинестетического опыта — это «сон в красной комнате», перенесенный из одноименной новеллы китайского писателя Цао Сюэцинь (1763) в XXI век. Эта инсталляция, указывает художник, спроектирована как мистическая прогулка, в которой посетитель продвигается в отраженные слои снов, бесконечно вложенные один в другой. Здесь визуальная кинестетика, основанная на китайской философии дао, фрактальной геометрии и мультимедийных иммерсивных технологиях, инициирует фантастические, отличные от повседневных, формы кинестетического опыта.

В рамках паблик-арта на открытых или замкнутых пространствах интерференция визуального и кинестетического нередко происходит уже в качестве случайного опыта городской повседневности, как, например, в зеркальных инсталляциях *Multiplikationen* (2010, Пулхайм, Германия) и *Mirrored Room* (2013, Нью-Йорк), *Field* (2013, Сидней); в городских скульптурах *Vyfraktal* (2000, Копенгаген), *Mirrored City* (2003, Грац, Австрия), *Cloud Gate* (2006, Чикаго), *Mirage* (2012, Торонто), *Kalidoscop* (2012, Сидней) и др.

Доминирование визуального порождает стремление к физическому опыту переживания вещественной осязаемости окружающего мира и собственной телесности.

Люди, толпами устремляющиеся в зеркальные лабиринты, уже ни в малейшей степени не объаты ужасом распада своей субъектности или страхом иллюзорной видимости, за которой ничего нет. Человек в эпоху дабл-пост испытывает в зеркальных комнатах и лабиринтах эйфорию от множественности собственных «я», абсолютно идентичных ему, от собственной бесконечности в мире визуального. Весь мир оказывается заполнен им одним, визуальной кинестетикой его физического «я», и в этом фрактальном хронотопе «дополненной виртуальности», в этих параллельных гипервселенных, человек на несколько минут обретает бессмертие.

Вместо борхесовского лабиринта, ужасающего невозможностью выхода из бесконечности коридоров и перекрестков, появляется бесконечность равнозначных «я», целая армия верных аватаров, с готовностью повторяющих жесты и позы своего «инициатора». Не случайно мотив двойничества в кинематографе постепенно уступает место мотиву умножения героя, причем главным содержанием таких сцен становится «массовая» драка, кинестетический хаос физической и виртуальной телесности: достаточно вспомнить пресловутого мистера Сми-

та из «Матрицы» (1999). Символично, что мистер Смит — на самом деле, не человек, а автономная компьютерная программа-вирус. Преодолев лабиринт коридоров Матрицы и встретившись с ее Архитектором, Нео бесконечно «отражается» — не в зеркалах, а в бесконечном множестве компьютерных экранов. Можно ожидать, что следующим типом лабиринтов станут мультимедийные, голографические пространства абсолютной виртуальности, в которых тактильное просто потеряет всякий смысл.

Но пока, в эпоху дабл-пост, актуализируется опыт кинестетического как доказательство бытия формата «1.0» и человеческой экзистенции в нем. Постнеклассическое искусство предлагает невозможные прежде способы перцепции, конструирования и физического освоения многомерной визуальной реальности, отзывающейся на кинестетические коды человека и динамику цифровых множеств. Цифровое искусство, лабиринты и «интерактивные» зеркала, в которых происходит интерференция визуального и кинестетического, не только визуализируют нелинейность динамического хаоса, но и предоставляют человеку всю полноту телесного присутствия в пространстве «дополненной виртуальности» через одновременное сосуществование его физического тела и бесконечного множества взаимоисключающих телесных рефлексий, переживаемых в формате опосредованной, визуальной кинестетики.

Примечания

- ¹ A. Koblin (<http://www.aaronkoblin.com/work/flight-patterns/>).
- ² Stockspace (<https://www.flickr.com/photos/watz/sets/72157616153554806/?ytcheck=1>).
- ³ Equation. Aphex Twin Spectrogram (<https://www.youtube.com/watch?v=RAbyeM2C1Oc>), лицо появляется на временном промежутке 5.20—5.30.
- ⁴ “bit.fall”. Cool art installation on the River Thames (<https://www.youtube.com/watch?v=1TRN8Bh1CHM>).
- ⁵ «Земное эхо солнечных бурь» Чарльза Эндисона (<http://avccharity.com/ru/exhibitions/2013/charles-sandison>).
- ⁶ Например, Tourne Again (<http://www.allisonart.com/TourneAgain.html>).
- ⁷ Light Art Photography by Jan Leonardo (<http://www.lightart-photography.de/lapp-pro/>).
- ⁸ Exhibition Les Opticons (<http://www.cie-dca.com/en/the-opticons/les-opticons>).
- ⁹ Silver Mirror Man (<http://media-cache-ec0.pinimg.com/736x/8a/4e/22/8a4e22f4e1d05ad6d3c80db8192d1634.jpg>).
- ¹⁰ В 2010-х гг. появились, например, зеленый лабиринт из сорго *Fractal Maze in the Maize* в Альбукерке (2014), крупнейший лабиринт изо льда в Баффало (2010), зеркальные лабиринты Pikabolo в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Екатеринбурге, Челябинске и других городах (2012—2014), Стекланный лабиринт в

Санкт-Петербурге (2014) и великое множество подобных лабиринтов.

- ¹¹ Jeffrey Shaw: Legible City, Responsive Environment 1988–1991 (<https://www.youtube.com/watch?v=61l7Y4MS4aU>).
- ¹² Agua (http://expert.ru/data/public/470369/470415/057_expert_30_4.jpg).
- ¹³ Cloud Gate — Moon Water (<https://www.youtube.com/watch?v=LgP4YY4Ko8M>).
- ¹⁴ Реконструкция восьмиугольной зеркальной комнаты Леонардо была представлена на передвижной выставке «Гений да Винчи» (2011–2013 гг., Москва, Санкт-Петербург, Казань, Новосибирск, Киев).
- ¹⁵ The Mirrored Room (https://farm5.staticflickr.com/4145/5030515402_dba346595e_z.jpg).
- ¹⁶ Infinity Mirror Room (<https://lucybarfoot.files.wordpress.com/2012/01/dscf3859.jpg>; <http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a5/79/05/a57905de2fe1a797874e351e314aaacf.jpg>).
- ¹⁷ Infinite Cubed (<http://www.cantoni-crescenti.com.br/infinite-cubed/>).
- ¹⁸ Thilo Frank. The Phoenix is closer than it appears, 2011 at KUNSTEN, Museum of Modern Art Aalborg, DK (<https://vimeo.com/71410275>).
8. Большой психологический словарь / под ред. Б.Г. Мещерякова и В.П. Зинченко. Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2006. 672 с.
9. Осмоловская И.М. Наглядные методы обучения. Москва : Академия, 2009. 192 с.
10. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. Москва : Прогресс-Традиция, 2012. 576 с.
11. Фракталы как искусство : сб. ст. / пер. с англ., фр. Е.В. Николаевой. Санкт-Петербург : Страта, 2015. 224 с.
12. Федер Е. Фракталы. Москва : Мир, 1991. 254 с.
13. Николаева Е.В. Фрактальные модели городского пространства // Обсерватория культуры. 2013. № 1. С. 13–20.
14. Lieser W. Digital Art. H.F. Ullmann ; Tandem Verlag GmbH, 2009. 288 p.
15. Williams L.S. Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan: Moon Water [Электронный ресурс]. URL: <http://gapersblock.com/ac/2010/01/22/cloud-gate-dance-theatre-of-taiwan-moon-water/> (дата обращения: 19.01.2016).
16. Мельшиор-Бонне С. История зеркала. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. 456 с.
17. Винчи Л. Суждение о науке и искусстве. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. 224 с.
18. Pendergrast M. Mirror, Mirror : A History of the Human Love Affair with Reflection. New York : Basic Books, 2003. 416 p.
19. Saward J. The Origins of Mirror & Wooden Panel Mazes // Caerdroia. 2008. Vol. 37. P. 4–12.
20. Фильм Андрея Тарковского «Солярис» : материалы и документы / сост. и автор вступит. статьи Д.А. Салынский. Москва : Астрель, 2012. 416 с.
21. Coulthart J. The Art of Yayoi Kusama [Электронный ресурс]. URL: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/11/26/the-art-of-yayoi-kusama/> (дата обращения: 19.01.2016).
22. Николаева Е.В. Фрактальные рефлексии в кинетическом искусстве : (культурологический анализ) // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2013. Т. 19, № 4. С. 202–205.
23. Filippetti J. Serge Salat : Beyond Infinity Immersive Installation [Электронный ресурс]. URL: <http://www.designboom.com/art/serge-salat-beyond-infinity-immersive-installation/> (дата обращения: 19.01.2016).

Список источников

1. Моль А. Социодинамика культуры. Москва : КомКнига, 2005. 416 с.
2. Zolli A. Pixel Culture // American Demographics. 2004. June. P. 44.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург ; Москва : У-Фактория ; Астрель, 2010. 895 с.
4. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса : Новый диалог человека с природой. Москва : Прогресс, 1986. 432 с.
5. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. Москва ; Ижевск, 2010. 656 с.
6. Николаева Е.В. Фрактальные уровни и паттерны культуры // Вопросы культурологии. 2013. № 11. С. 55–59.
7. Маньковская Н.Б. Кинетическое искусство // Культурология XX век : Энциклопедия. В 2 т. / гл. ред. С.Я. Левит. Санкт-Петербург : Университетская книга ; Алетея, 1998. Т. 1. С. 303–304.

INTERFERENCE OF THE VISUAL AND THE KINESTHETIC IN THE POSTNONCLASSICAL ART

ELENA V. NIKOLAEVA

Moscow State University of Design and Technology,
33-1 Sadovnicheskaya St., Moscow, 117997, Russia
E-mail: elena_nika@bk.ru

Abstract. *The Double-Post culture, which is based on the digital “Grand Style”, is noted for its special kine(sthetic) format, characterized by the virtualization of the spatial, the tactile, and the corporal. Dominance of the visual part generates the person’s desire for a physical experience of the world’s tangibility and own corporality. Overcoming of the lack of tactile in culture comes either through the actualization of direct kinesthetic experience or by means of the indirect visual kinesthetic.*

The postnonclassical art (the media art, labyrinth-installations, mirrored rooms) offers some previously impossible ways of perception, construction and physical exploration of the multi-dimensional visual reality. The tactile and kinesthetic sensations begin to play the role of an “augmented” virtuality in the viewer-participant’s communication with the intangible, visual spaces and images. Therewith, the kinesthetic and the visual create the counter “flows” of sensory perception, which intersect, overlap and interfere, forming some fundamentally new spatiality and imagery.

Due to the interference of the visual and the kinesthetic, the postnonclassical artworks obtain some sophisticatedly dissected fractal spaces that give to a person the fullness of the bodily presence through the simultaneous co-existence of the person’s physical body and an infinite set of mutually exclusive physical reflections to be experienced in the format of indirect visual kinesthetic.

The article examines the history of labyrinths and mirrored rooms from the viewpoint of cultural studies and analyzes the media performances by Ph. Decouflé, Ch. Sandison, the Cloud Gate theatre and others, the movies with the plot or composition connected with a labyrinth (“The Cube”, “The Maze Runner”, etc.), and the art installations with mirrored rooms by L. Samaras, Y. Kusama, T. Frank, S. Salat and others.

Key words: postnonclassical art, the visual, the kinesthetic, visual kinesthetics, fractality, digital art, labyrinth, mirrored room, augmented virtuality, art installations, cinematography.

Citation: Nikolaeva E.V. Interference of the Visual and the Kinesthetic in the Postnonclassical Art, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 399–409.

References

1. Moles A. *Sotsiodinamika kul'tury* [Sociodynamics of culture]. Moscow, KomKniga Publ., 2005, 416 p.
2. Zolli A. Pixel Culture, *American Demographics*, 2004, vol. 6, p. 44.
3. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, New York, Continuum, 2002, 632 p.
4. Prigogine I., Stengers I. *Order out of chaos. Man's new dialog with nature*. Toronto, New York, London, Sydney, Bantam New Age Books, 1984, 349 p.
5. Mandelbrot B. *The Fractal Geometry of Nature*. New York, Henry Holt and Company, 1983, 468 p.
6. Nikolaeva E.V. Fraktal'nye urovni i patterny kul'tury [Fractal Levels and Culture Patterns], *Voprosy kul'turologii* [Russian Studies in Culturology], 2013, no. 11, pp. 55–59.
7. Man'kovskaya N.B. Kineticheskoye iskusstvo [The Kinetic Art], *Kul'turologiya XX vek: Entsiklopediya* [Cultural Studies 20th Century. Encyclopedia]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ.; Aleteiya Publ., 1998, vol. 1, pp. 303–304.
8. Meshcheryakov B.G., Zinchenko V.P. (eds.) *Bol'shoi psikhologicheskii slovar'* [The Great Psychological Dictionary]. Moscow, AST Publ.; St. Petersburg, Paim-Evroznak Publ., 2006, 672 p.
9. Osmolovskaya I.M. *Naglyadnye metody obucheniya* [Visual Teaching Methods]. Moscow, Akademiya Publ., 2009, 192 p.
10. Sal'nikova E.V. *Fenomen vizual'nogo* [The Phenomenon of the Visual]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2012, 576 p.
11. Nikolaeva E.V. (transl.) *Fraktaly kak iskusstvo* [Fractals as Art. Digest]. Saint-Petersburg: Strata Publ., 2015, 224 p.
12. Feder J. *Fraktaly* [Fractals]. Moscow: Mir, 1991, 254 p.
13. Nikolaeva E.V. Fraktal'nye modeli gorodskogo prostranstva [Fractal Patterns of the City Space], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2013, no. 1, pp. 13–20.
14. Lieser W. Digital Art. Tandem Verlag GmbH, H.F. Ullmann Publ., 2009, 288 p.
15. Williams L.S. *Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan: Moon Water*. Available at: <http://gapersblock.com/ac/2010/01/22/cloud-gate-dance-theatre-of-taiwan-moon-water/> (accessed 19.01.2016).
16. Melchior-Bonnet S. *Istoriya zerkala* [Histoire du Miroir]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005, 456 p.
17. Leonardo da Vinci. *Suzhdenie o nauke i iskusstve* [The Judgement about Science and Art]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2010, 224 p. (in Russ.).
18. Pendergrast M. *Mirror, Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection*. New York, Basic Books, 2003, 416 p.
19. Saward J. The Origins of Mirror & Wooden Panel Mazes. *Caerdroia*, 2008, vol. 37, pp. 4–12.
20. Salynskii D.A. (ed.) *Fil'm Andrey Tarkovskogo “Colyaris”: materialy i dokumenty* [The Film “Solyaris” by Andrey Tarkovsky: Materials and Documents]. Moscow, Astreya Publ., 2012, 416 p.
21. Coulthart J. *The Art of Yayoi Kusama*. Available at: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/11/26/the-art-of-yayoi-kusama/> (accessed 19.01.2016).
22. Nikolaeva E.V. Fraktal'nye refleksii v kineticheskom iskusstve: (kul'turologicheskii analiz) [Fractal Reflections in Kinetic Art: a Cultural Analysis], *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova* [Herald of Nekrasov Kostroma State University], 2013, vol. 19, no. 4, pp. 202–205.
23. Filipetti J. *Serge Salat: Beyond Infinity Immersive Installation*. Available at: <http://www.designboom.com/art/serge-salat-beyond-infinity-immersive-installation/> (accessed 19.01.2016).

Р.Г. ШИТИКОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ КАК ВЕКТОР ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Всякая вещь, которая влечет нас к себе, требует того, чтобы мы удостоверились в правильности своего понимания и подправляли его, разворачивая назад тот исторический ряд понимания, который и соединяет, и разъединяет нас с произведением искусства. Любое произведение погружено в такой исторический поток...

Надо уметь — в стремлении к общеисторико-культурной проблематике и к ее охвату, более нежели оправданном, застревать на своем материале, давая ему заговорить изнутри себя и проявить свои смысловые, так сказать эвристические потенции.

А.В. Михайлов [1, с. 13, 227]

Раиса Григорьевна Шитикова,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
Институт музыки, театра и хореографии,
кафедра музыкального воспитания и образования,
заведующая кафедрой
Набережная р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия
кандидат искусствоведения, профессор
E-mail: rshitikova@mail.ru

Реферат. Статья посвящена изучению контекста как смыслообразующей основы художественно-творческого процесса. Рассмотрено содержание понятия контекст; выявлена специфика его интерпретации в различных сферах научного знания; раскрыты особенности проекции данного феномена на область музыкального искусства. Обосновано представление о художественном контексте как о сложном системном объекте, включающем две взаимосвязанные подсистемы. Первая объединяет общие социокультурные детерминанты, вторая интегрирует имманентные

художественно-творческие компоненты. Акцентируется движение каждой из обозначенных подсистем в координатах исторических традиций и современных тенденций. Приведена общепринятая типология контекста, намечены его наиболее значимые для музыкального искусства разновидности, детализировано их содержание. Особое внимание уделено художественному контексту в его синхроническом и диахроническом проявлениях, коррелирующих с проблемой традиций и новаторства. Предложен подход к осмыслению этих сложных феноменов, конструирующих, наряду с другими факторами, художественный контекст эпохи.

Ключевые слова: контекст, художественный контекст, музыкальный контекст, музыкальное искусство, типологические разновидности контекста, творческий процесс, традиции, новаторство.

Для цитирования: Шитикова Р.Г. Художественный контекст как вектор теоретического исследования музыкального искусства // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 410—418.

Изучение контекста какого-либо художественного явления составляет одну из первоочередных задач научного исследования. Контекстный анализ, как справедливо полагает Т.Н. Левая, «с одной стороны, отвечает активно возрастающей потребности человеческой психики, а также углубляющемуся чувству культурной памяти — эпохи, изобилующие “белыми пятнами”, хотя и не столь исторически удаленные от нас, особенно вызывают к этому. С другой же стороны, в контекстном подходе кроются потенции собственно научного освоения исторического материала, то есть такого освоения, которое предполагает максимальную включенность художественного факта в систему взаимообуславливающих связей» [2, с. 3]. Вместе с тем в искусствознании, в том числе в музыкальной науке, понятие контекст используется, как правило, «по умолчанию», эмпирически, без теоретического осмысления всей его полноты, глубины и многосоставности.

Словарное значение термина, восходящего, как известно, к латинскому *contextus* — тесная связь, сплетение, соединение, традиционно принято интерпретировать как «законченный в смысловом отношении отрезок письменной речи, позволяющий установить значение входящего в него слова или фразы» [3, с. 93]¹. В математической логике контекстом термина называют «некоторую локализованную в пространстве и времени совокупность высказываний, в которую входит (в которой встречается, употребляется) исследуемый термин» [10, с. 37]. В языкознании под контекстом понимается «лингвистическое окружение данной языковой единицы; условия, особенности употребления данного элемента в речи» [11, с. 206]². В логике и методологии науки контекст рассматривается в качестве «отдельного суждения, фрагмента научной теории или теории в целом» [6, с. 275]. Согласно заключению С.К. Клини относительно пределов данного феномена, контекст дифференцируется как, во-первых, «рассуждение в целом, весь вывод» и, во-вторых, «в точности вся формула» [13, с. 129].

Приведенные определения ориентируют на то, что сферой действия контекста является уровень языковой, связанный с установлением соответствий и распознаванием значений того или иного элемента текста в зависимости от характера координации его с другими элементами, выступающими в качестве взаимодействующих систем и подсистем. Исходя из этой концепции, различают следующие разновидности контекста:

- ◆ лингвистический или словесный;
- ◆ экстралингвистический или бытовой;
- ◆ эксплицитный³ — отчетливо выраженный;
- ◆ имплицитный⁴ — неявно содержащийся в чем-либо, недостаточно выраженный;

◆ микроконтекст — минимально окружение, достаточное для вычленения контекстуального значения единицы;

◆ макроконтекст — охватывает текст в целом, а также включает внетекстовые связи;

◆ левый — предполагает анализ предшествующих единиц, т. е. высказываний, которые находятся слева от данного слова;

◆ правый — рассматривает последующие компоненты, расположенные справа от центрального объекта;

◆ тотальный — объединяет множество реальных и потенциальных контекстов, на которые проецирован текст [14, с. 28–39].

В отличие от узкоспециального, сугубо языкового словоупотребления, в искусствознании понятие контекста трактуется в широком смысле — как связь, взаимодействие конкретного явления с современным, а также с исторически ретроспективным или прогнозируемым континуумом.

В художественном творчестве контекстуальная парадигма в значительной степени инициирует кристаллизацию авторской идеи в ее генезисе и последующей реализации. Так, например, в литературе контекст оказывает мощное воздействие на формирование содержания произведения, выразительность и стилистическую окраску не только отдельных слов, фраз, но и других художественных средств, в том числе поэтических фигур, стихотворных ритмов и др. Контекст определяет лингвистические принципы отбора лексики, соответствующей заданному стилистическому ряду. Аналогичная ситуация прослеживается и в изобразительном искусстве, и в музыкальном творчестве.

При таком подходе смысловое наполнение понятия, его типологические и структурные характеристики существенно меняются. В данном ракурсе контекст предстает как сложная система, включающая две взаимосвязанные подсистемы. Первая объединяет общие социокультурные — социально-исторические, духовно-гуманистические, психологические и научно-технические — детерминанты. Вторая интегрирует имманентные художественно-творческие компоненты, в частности — жанровый и стилиевой, каждый из которых представлен в проекции исторических традиций и современных тенденций.

В процессе дальнейшей дифференциации намеченной структуры применительно, в частности, к музыкальному искусству следует выделить такие разновидности контекста, как:

- ◆ синхронический и диахронический;
- ◆ ситуативный и внеситуативный;
- ◆ реальный и аналитический.

Синхронический контекст актуализирует включенность рассматриваемого явления в семантическое поле определенной эпохи, ее социальные, духовно-нравственные, художественные и собственно

музыкальные координаты [15]. Диахронический, напротив, выявляет историческую обусловленность концептуального содержания и использованных для его воплощения музыкально-выразительных средств.

Ситуативный контекст тесно связан с формами функционирования, взаимокоординирования и инициирования целостного музыкального текста и его частей конкретными условиями в их единичности и совокупности. Внеситуативный — носит надвременной характер, не содержит эффекта «присутствия» и не зависит от обстоятельств фактически действительной, подлинной событийности.

Под реальным контекстом понимаются объективно существующие связи конкретного произведения с духовным культурно-художественным пространством, исторически отдаленным и современным. Такому контексту свойственны многоаспектность, адекватность, полнота и динамизм. Стремлением уточнить данную дефиницию, обозначить ее четкие границы обусловлено введение И.И. Земцовским понятия функционирующего контекста, под которым подразумевается «художественно проявляемый, художественно (образно) реализуемый в произведении данной... системы. Речь идет о таком контексте, который можно распознать в самом художественном произведении, его фактуре» [16, с. 188].

Аналитический контекст создается ученым в процессе разработки и решения определенной научной проблемы. В зависимости от целей и задач исследования реконструироваться может как целостная картина, так и отдельные ее части. Результаты анализа в их совокупности представляют интерес для теории и практики музыкального творчества, науки и педагогики.

Специального изучения требует вопрос о контекстуальной дефиниции научных терминов, приобретающий особую актуальность в методологии научного познания в связи с развитием науки, переходом терминов из старой теории в новую и изменением их значений при таких переходах. Так, например, слово «симфония» в Древней Греции означает благозвучное сочетание тонов, а также совместное ансамблевое или хоровое пение в унисон. В Древнем Риме его используют в качестве названия инструментального ансамбля, оркестра. В Средние века термин применяется для обозначения светской инструментальной музыки. В эпоху барокко под таким названием фигурируют мотеты, мадригалы, вокально-инструментальные композиции, концерты, инструментальные произведения, полифонические пьесы, интерлюдии. В период классицизма утверждается классический статус жанра в системе его содержательно-формальных признаков. В музыке XX в., на современном этапе симфония обретает неведомые прежде контуры, формируемые контекстом нового мышления, но не утрачивает при этом родовые признаки жанра.

Аналогичную судьбу имеет и термин «соната». Напомним, что само слово *sonata* или *sonada* (от итальянского *sonare* — звучать) впервые встречается в XIII веке [17, стб. 193]. Его используют в качестве названия вокальных сочинений с инструментальным сопровождением либо самостоятельных композиций, представляющих преимущественно переложения вокальных пьес: *da cantare e sonare* — для пения и игры. В XVI в. оно получает широкое распространение в различных табулатурах. В творчестве А. Банкьеры, Н. Вичентино и др. применяются наименования *canzona da sonar* или *canzona per sonare* — песня для исполнения на инструментах. К концу столетия устанавливается традиция употребления данного понятия для обозначения самостоятельной инструментальной пьесы, отличной от пьесы вокальной, или кантаты (*cantata*, от итальянского и латинского *cantare* — петь). Примеры такого рода имеются у Ф. Маскеры, С. Росси, Т. Мерулы, Б. Марини, Д. Кастелло, М. Уччелини, Дж. Б. Фонтана, Дж. Габриели и многих других композиторов того времени. В частности, последнему из упомянутых авторов принадлежит один из ранних и выдающихся образцов — *Sonata piano e forte* (1597). Современное значение термина для обозначения складывающегося жанра сонаты устанавливается в XVII столетии, в соединении с формой сонатного *allegro* — в XVIII веке (подробнее см.: [18, с. 43–52; 19, с. 16–24]).

Контекст по сути своей бифункционален. С одной стороны, он генерирует творческий процесс в целом и отдельного автора в частности [20, 21, 22], с другой — сам корректируется комплексом факторов общего и специально художественного порядка [23, 24]. Свойственные определенной исторической эпохе философско-эстетические идеи, социально-психологические константы, жанрово-стилевые закономерности, условия употребления конкретной языковой единицы в музыкальном тексте и ее взаимодействие с окружающими элементами способствуют формированию концепции произведения, его содержательно-смысловых и музыкально-технологических характеристик. Интерпретация же сложившихся в ходе многовековой исторической практики контекстных значений различных интонационно-звуковых структур обуславливается особенностями индивидуально-стиля композитора, его установками следования нормам мышления или их нарушения [25, 26, 27].

Существенно при этом, что, независимо от заданной автором установки и направленности творческого процесса — инновационной или канонической, контекст придает создаваемому опусу добавочные смыслы. Они дополняют основное семантическое значение, которым обладает тот или иной элемент музыкальной структуры, взятый сам по себе, уточняют содержание произведения, его стилистические черты и усиливают экспрессивно-эмоционально-оценочные уровни художественного

высказывания. Более того, добавочные смыслы могут кардинально скорректировать, изменить основное значение единичного компонента и их совокупности. Поэтому в разных ситуациях сложившиеся контекстные фигуры могут подвергаться переосмыслению, приобретать новые толкования.

Одной из важнейших составляющих художественного контекста является взаимодействие в процессе развития искусства социально-исторических детерминант, с одной стороны, и имманентных закономерностей эволюции самого искусства в целом и отдельных его видов — с другой. Взаимодействие этих двух факторов — социальной детерминированности всех компонентов художественной культуры, в том числе творчески-созидательного, и относительной самостоятельности искусства — отличается чрезвычайной сложностью, выступая в особенно противоречивых, неоднозначных формах в переломные, переходные эпохи, в периоды резких социальных потрясений и формирования новых типов общественного бытия. Перемены в социальной сфере стимулируют изменения в культурно-художественной области, приводят к появлению новых стилей, направлений, школ в искусстве. Достаточно напомнить, например, о связи французского классицизма с эпохой абсолютизма, венской классической школы — с немецким и австрийским просветительством, романтизма — с интенсивным движением за национальное самоопределение в Европе XIX века. Для нашей страны новые тенденции художественной культуры прошлого и начала нынешнего столетия обусловлены в большой степени социальными детерминантами, рожденными событиями конца 1910-х годов.

Вместе с тем, констатируя значение социальных факторов для формирования художественного контекста, не следует забывать и другую сторону процесса: внутреннюю логику развития самого искусства, определяемую в значительной мере характерными особенностями сложившихся традиций и их переосмыслением в новых условиях. В этом проявляется основополагающий для творчески-созидательной деятельности закон преемственности. Обновление, развитие искусства в каждую эпоху подразумевает не отрицание предшествующего опыта всех «старых» искусств, а динамичное развитие живых традиций. По справедливому замечанию А.В. Луначарского, «никоим образом нельзя думать, что можно действовать по директиве Христа: в три дня разрушить храм и в три дня его создать. Разрушить “храм” в три дня мы можем, но создать его не можем. В известной степени мы должны быть консерваторами. Некоторые традиции мы должны сохранить» [28, с. 462].

Показательна с этой точки зрения также мысль И.Ф. Стравинского, высказанная им в диалоге «Размышления восьмидесятилетнего»: «Противопоставление старого новому есть *reduction ad absurdum*, и сектантская “новая музыка” — это язва на современ-

ности» [29, с. 292]. В другом диалоге композитор утверждает: «Традиция — понятие родовое; она не просто “передается” от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад, и, бывает, возрождается» [29, с. 218]. В «Музыкальной поэтике» еще раз возвращается к этому вопросу: «Традиция — это совсем не то, что привычка, пусть даже превосходная, ибо привычка означает бессознательное приобретение, стремящееся стать машинным, в то время как традиция есть результат сознательного и умышленного предпочтения. Истинная традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого; наоборот, это живая сила, одушевляющая и питающая настоящее. В этом смысле верен парадокс, шутливо утверждающий, что все, что не традиция, есть плагиат» [30, с. 197]. И уточняет: «Далекая от повторения того, что было, традиция предполагает реальность того, что продолжает жить» [30, с. 197].

Очевидно, что современная художественная культура, со стремительно протекающими процессами субстанционального преобразования всех ее составляющих, высвечивает новые аспекты этого сложного момента «передачи» накопленного предшествующей историей опыта. Точную формулировку дает А.В. Михайлов: «Представление о традиции как преемственности, когда знание и умение передается из рук в руки и от поколения к поколению, несомненно поколеблено в XX веке. Дело не в отмирании традиционного, при котором сам процесс передачи знания и умения прерывался бы, но в совершенно особенной, ранее не бывалой сложности обстоятельств, при которых происходит такая передача. Интенсивность культурного развития такова, что передаваемое — из рук в руки и от поколения к поколению — должно в то же самое время претерпевать перерождение, чтобы сохранить самую свою суть и смысл: метаморфоза на месте устойчивого образа» [1, с. 8–9].

Обозначенная проблема традиции и новаторства корреспондирует с художественным контекстом в его диахроническом и синхроническом проявлениях, и это не случайно, поскольку каждый период развития искусства ассимилирует существующие в одновременности элементы традиционного и новаторского. Взаимоотношения между ними, как известно, принимают разнообразные формы, достигая порой крайней остроты и противоречивости. Особенно это характерно для уже отмеченных выше переломных, переходных в социальном и художественном отношениях периодов.

При этом следует подчеркнуть, что сами понятия «старого» и «нового» в искусстве не столь однозначны, как может показаться на первый взгляд. Зачастую в анализах отдельных произведений именно с точки зрения обнаружения в них черт традиционного и новаторского высказываются противоположные, подчас взаимоисключающие суждения.

Поразительно, например, расхождение оценок Первой симфонии А.Г. Шнитке. «Симфония Шнитке перевернула все не только обычные представления, но и самые дерзкие предположения о музыкальном новаторстве» [31, с. 13]. И рядом: «Я убежден, что никакого особого новаторства партитура симфонии не содержит» [31, с. 14].

Границы между понятиями традиционного и новаторского в искусстве очерчены не всегда четко. Сложность проблемы состоит в том, что в онтологическом плане в художественном творчестве традиции и новаторство не существуют раздельно. С одной стороны, в самых традиционных, на первый взгляд, сочинениях имеются элементы нового. По верному замечанию Н.И. Рыленкова, «традиция может жить только поисками нового, иначе она превращается в эпигонство» (цит. по: [32, с. 5])⁵. С другой стороны – в произведениях, казалось бы, порывающих всякие связи с традициями, тем не менее, сохраняется момент преемственности. В упомянутой выше работе «Традиции и новаторство» Рыленков постулирует: «Подлинное новаторство заключается не в нигилистическом отрицании накопленного предшествующими поколениями опыта, а в плодотворной творческой переработке и обогащении его, не в изобретении “неслыханных звуков”, “неведомого языка”, а в наилучшем использовании того, что создает сам народ-языкотворец» [33, с. 14].

Показательно в этом плане также признание одного из лидеров авангарда первой волны А. Шёнберга: «Я – консерватор, которого вынуждают быть радикалом. Лично я ненавижу, когда меня называют революционером, так как не являюсь им. То, что я сделал, не было ни революционным, ни анархическим. С самого начала я обладал глубоко развитым чувством формы и сильной антипатией к преувеличениям» (цит. по: [34, с. 98]). Действительно, с позиций исторической дистанции становится все более очевидным, что художественные и музыкально-технологические идеи Шёнберга тесно связаны с искусством прошлого. Фактически нововенцы реформируют главным образом звуковысотный компонент музыкального языка, сохраняя другие его параметры в качестве базовой структурной основы текста произведения.

Как видим, традиции и новаторство предстают в художественном творчестве в неразрывном единстве, причем первое из понятий позиционирует момент преемственности, в то время как второе подразумевает акцентирование изменений в системе выразительных средств. Характер, качество этих изменений могут быть различными: от незначительных до существенных, приводящих в первом случае к «обогащению», в другом – к «пересозданию» звучащего материала [35, с. 13]. Независимо, однако, от степени изменений новаторские тенденции, наряду с традицией, являются существенной составляющей художественного контекста [36, 37, 38].

В целом контекст представляет собой универсальное понятие, отражающее взаимообусловленность художественных явлений на уровне идей, содержания, формы и выразительных средств. Контекстуальные отношения охватывают не только отдельные произведения, локальные объекты, но могут распространяться и на несколько концептуальных уровней развитой целостной системы, например, жанровой или стилевой. Возникающее в процессе взаимодействия между объектами множество реальных или ассоциативных связей содержательно-смыслового и музыкально-композиционного, языкового и внеязыкового порядков создает комплекс необходимых и достаточных условий, во-первых, для формирования авторской идеи и ее творческого воплощения и, во-вторых, для адекватного анализа и семантизации рассматриваемого текста, актуализации в нем общего, особенного, единичного. При таком подходе контекст интерпретируется как смыслообразующая категория, которая генерирует эстетический, образный и собственно технологический контент конкретного произведения и художественного пространства эпохи и, в свою очередь, одновременно формируется этим контентом.

Примечания

- ¹ Аналогичную дефиницию, с уточнением «письменной или устной речи (текста)», приводят и другие справочные издания [4, с. 248; 5, с. 630; 6, с. 275; 7, с. 261; 8; 9].
- ² Сходная трактовка предложена в работе Л.Л. Нелюбина [12, с. 89–91].
- ³ От лат. *explicite* – развернуто, ясно.
- ⁴ От лат. *implicite* – неявно.
- ⁵ Этот тезис повторен автором и в статье «Традиции и новаторство»: «Традиции ведь требуют от автора продолжения, развития, иначе художнику грозит эпигонство» [33, с. 24].

Список источников

1. Михайлов А.В. Музыка в истории культуры : избр. ст. Москва : Московская гос. консерватория, 1998. 264 с.
2. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 166 с.
3. Словарь русского языка : в 4 т. Москва : Русский язык, 1982. Т. 2. К–О. 736 с.
4. Словарь иностранных слов. Москва : Русский язык, 1988. 608 с.
5. Советский энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1980. 1600 с.
6. Философский энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
7. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. Москва : Наука, 1976. 720 с.
8. Литературная энциклопедия : в 11 т. Москва : Изд-во Коммунистической академии, 1931. Т. 5. 784 стб.

9. Квятковский А.П. Поэтический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1966. 375 с.
10. Зиновьев А.А. Основы логической теории научных знаний. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1967. 260 с.
11. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Москва : Советская энциклопедия, 1966. 608 с.
12. Нелюбин Л.Л. Толковый переводческий словарь. Москва : Флинта ; Наука, 2011. 320 с.
13. Клини С.К. Математическая логика / пер. с англ. Ю.А. Гастева ; под ред. Г.Е. Минца. Москва : Мир, 1973. 480 с.
14. Акопян Л.Г. Лирический цикл как тип текста // Семантические и коммуникативные категории текста: (Типология и функционирование). Ереван : Изд-во Ереванского гос. ун-та, 1990. С. 28–39.
15. Шитикова Р.Г. Синхроническая таблица как визуальный аналитический инструмент научного исследования и музыкальной педагогики (на примере сонат Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича) // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : сб. ст. по мат. III Всерос. научно-практ. конф. 21 февраля 2006 года. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2006. С. 77–82, 112–115.
16. Земцовский И.И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. Москва : Музыка, 1974. С. 177–206.
17. Валькова В.Б. Соната // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. Т. 5. Стб. 193–199.
18. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха барокко // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 9. С. 43–52.
19. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: период классицизма // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 11. С. 16–24.
20. Шитикова Р.Г. Русское музыкальное искусство 1920-х годов в контексте художественных исканий эпохи // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сб. ст. по мат. VII Междунар. научно-практ. конф. 20–21 ноября 2014 года. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. Ч. 2. С. 154–173.
21. Шитикова Р.Г. Неоклассические тенденции в русской фортепианной сонате 1920-х годов // Фортепианное искусство. История и современность. Проблемы творчества, исполнительства, педагогики : межвуз. сб. науч. трудов. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 78–96.
22. Шитикова Р.Г. Звуковая реализация идей конструктивизма в фортепианных сонатах А.В. Мосолова, Н.А. Рославца, С.В. Протопопова // Фортепианное искусство XX столетия : межвуз. сб. науч. трудов. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. С. 63–78.
23. Шитикова Р.Г. Фортепианные сонаты П.И. Чайковского: новая жизнь жанра в русской музыке XIX столетия // «...Как слово наше отзовется...». П.И. Чайковский в современном мире : коллективная монография. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. С. 149–172.
24. Шитикова Р.Г. Первая соната для фортепиано Д.Д. Шостаковича в условиях стилевых взаимодействий 1920-х годов // Фортепианное искусство. История и современность. Проблемы творчества, исполнительства, педагогики : сб. ст. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. Вып. 2. С. 64–85.
25. Шитикова Р.Г. Фортепианные сонаты Анатолия Александрова: Стилевая парадигма // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен : сб. ст. по мат. V Междунар. научно-практ. конф. 27–28 ноября 2012 года. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. Ч. 2. С. 148–165.
26. Шитикова Р.Г. Фортепианные сонаты Л.А. Половинкина: на пересечении классических традиций жанра и новых тенденций музыкального мышления // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сб. ст. по мат. Междунар. научно-практ. конф. 22–23 ноября 2010 года. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. Ч. 2. С. 214–231.
27. Шитикова Р.Г. Сонаты Сергея Слонимского: метаморфозы жанра // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу : сб. ст. по мат. Междунар. форума к 80-летию Сергея Слонимского (4–7 апреля 2012 года). Санкт-Петербург : Lennex Corp., Edinburg., 2014. С. 240–261.
28. Луначарский А.В. Новые пути оперы и балета. Из доклада, произнесенного 12 мая 1930 года в Большом театре // Луначарский А.В. В мире музыки. Москва : Советский композитор, 1971. С. 462–467.
29. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.
30. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст. С.И. Савенко. Москва : РОССПЭН, 2004. 365 с.
31. Обсуждаем симфонию А. Шнитке // Советская музыка. 1974. № 10. С. 10–14.
32. Гринберг И. «Строкой, правдивой до конца» // Литературная газета. 1975. № 8 (19 февраля). С. 5.
33. Рыленков Н.И. Традиции и новаторство. Статьи о поэзии. Москва : Советская Россия, 1962. 132 с.
34. Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. Москва : Советский композитор, 1975. 237 с.

35. Асафьев Б.В. Грядущая эра русской музыки // К новым берегам. 1923. № 1. С. 5–13.
36. Шитикова Р.Г. Новаторство как категория художественного творчества (на примере музыкального искусства) / М-во нар. образования РСФСР, Ленинградский гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена. Ленинград, 1989. 48 с.
37. Шитикова Р.Г. (Бутакова Р.Г.) К проблеме традиций и новаторства в советском музыкальном творчестве 20-х годов // Музыка в социалистическом обществе. Ленинград : Музыка, 1977. Вып. 3. С. 141–156.
38. Шитикова Р.Г. Русская советская фортепианная соната. 1917–1932: к проблеме традиций и новаторства : дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград : ЛОЛГК, 1981. 201 с.

ARTISTIC CONTEXT AS A VECTOR FOR THEORETICAL RESEARCH IN THE MUSICAL ART

RAISA G. SHITIKOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Reki Moyki Embankment, Saint-Petersburg, 191186, Russia
E-mail: rshitikova@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to studying of context as a sense-forming basis for an artistic and creative process. The concept of context is analyzed; some specifics of its interpretation in various spheres of scientific knowledge are revealed; features of this phenomenon's projection to the musical art area are disclosed. The author justifies the idea that the artistic context should be considered as a complex system that includes two interconnected subsystems. The first one comprises common sociocultural determinants; the second one integrates immanent artistic and creative components. The article focuses on the movements of the both designated subsystems within the coordinates of historical traditions and current trends. The standard typology of a context is given, those its kinds which are the most significant for the musical art are pointed out, and their content is described in detail. Special attention is paid to the artistic context in its synchronic and diachronic manifestations, which correspond to the problem of traditions and innovations. The author suggests an approach to comprehension of these complex phenomena, which, along with other factors, design the artistic context of the epoch.*

Key words: context, artistic context, musical context, musical art, typological kinds of context, creative process, traditions, innovation.

Citation: Shitikova R.G. Artistic Context as a Vector for Theoretical Research in the Musical Art, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 410–418.

References

1. Mikhailov A.V. *Muzyka v istorii kul'tury: izbr. st.* [Music in the History of Culture: Selected Articles]. Moscow, Moskovskaya gos. Konservatoriya Publ., 1998, 264 p.
2. Levaya T.N. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [The Russian Music of the Beginning of the 20th Century in an Art Context of an Era]. Moscow, Muzyka Publ., 1991, 166 p.
3. *Slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Russian Dictionary, in 4 vol.]. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1982, vol. 2, 736 p.
4. *Slovar' inostrannykh slov* [Foreign Words Dictionary]. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1988, 608 p.
5. *Sovetskii entsiklopedicheskii slovar'* [Soviet Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1980, 1600 p.
6. *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1983, 840 p.
7. Kondakov N.I. *Logicheskii slovar'-spravochnik* [Logical Dictionary Directory]. Moscow, Nauka Publ., 1976, 720 p.
8. *Literaturnaya entsiklopediya: v 11 t.* [Literary Encyclopedia, in 11 vol.]. Moscow, Kommunisticheskoi akademii Publ., 1931, vol. 5, 784 p.
9. Kvyatkovsky A.P. *Poeticheskii slovar'* [Poetic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966, 375 p.
10. Zinovyev A.A. *Osnovy logicheskoi teorii nauchnykh znaniy* [Bases of the Logical Theory of Scientific Knowledge]. Moscow, Akademii nauk SSSR Publ., 1967, 260 p.
11. Akhmanova O.S. *Slovar' lingvisticheskikh terminov* [Dictionary of Linguistic Terms]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1966, 608 p.
12. Nelyubin L.L. *Tolkovyiy perevodcheskii slovar'* [Explanatory Translation Dictionary]. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2011, 320 p.
13. Klini S.K. *Matematicheskaya logika* [Mathematical Logic]. Moscow, Mir Publ., 1973, 480 p. (in Russ.).
14. Akopyan L.G. *Liricheskii tsikl kak tip teksta* [Lyrical Cycle as Text Type], *Semanticheskie i kommunikativnye kategorii teksta: (Tipologiya i funktsionirovanie)* [Semantic and Communicative Categories of the Text: (Typology and Functioning)]. Yerevan, Erevanskogo gos. un-ta Publ., 1990, pp. 28–39.
15. Shitikova R.G. *Sinkhronicheskaya tablitsa kak vizual'nyi analiticheskii instrument nauchnogo issledovaniya i muzykal'noi pedagogiki (na primere sonat N.Ya. Myaskovskogo, S.S. Prokof'eva, D.D. Shostakovicha)* [The Synchronic Table as the Visual Analytical Instrument of Scientific Research and Musical Pedagogics (on the Example of N.Ya. Myaskovsky, S.S. Prokofiev, D.D. Shostakovich's Sonatas)], *Trudy III Vseros. nauchno-prakt. konf. "Sovremennyye audiovizual'nye tekhnolo-*

- gii v khudozhestvennom tvorchestve i vysshem obrazovanii” (Sankt-Peterburg, 21.02.2006) [Proc. of III All-Russian conf. “Modern Audiovisual Technologies in Art Creativity and the Higher Education”, St. Petersburg, February, 21, 2006]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2006, pp. 77–82, 112–115.
16. Zemtsovsky I.I. Semasiologiya muzykal'nogo fol'klora (metodologicheskie predposylki) [Semasiology of Musical Folklore (Methodological Prerequisites)], *Problemy muzykal'nogo myshleniya : sb. st.* [Problems of Musical Thinking]. Moscow, Muzyka Publ., 1974, pp. 177–206.
17. Valkova V.B. Sonata [Sonata], *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopedia: in 6 vol.]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskii kompozitor Publ., 1981, vol. 5, pp. 193–199.
18. Shitikova R.G. Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v protsesse istoricheskoi evolyutsii zhanra: epokha barokko [Formation of the Sonata Semantic Features within the Historical Evolution of the Genre: the Baroque Era], *Nauchnoe mnenie. Filosofskie i filologicheskie nauki, iskusstvovedenie* [Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism], 2014, no. 9, pp. 43–52.
19. Shitikova R.G. Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v protsesse istoricheskoi evolyutsii zhanra: period klassitsizma [Formation of the Sonata Semantic Features within the Historical Evolution of the Genre: Classical Period], *Nauchnoe mnenie. Filosofskie i filologicheskie nauki, iskusstvovedenie* [Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism], 2014, no. 11, pp. 16–24.
20. Shitikova R.G. Russkoe muzykal'noi iskusstvo 1920-kh godov v kontekste khudozhestvennykh iskanii epokhi [Russian Musical Art of the 1920s in the Context of Art Researches of the Era], *Trudy VII Mezhdunar. nauchno-prakt. konf. “Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen”* (Sankt-Peterburg, 20–21.11.2014) [Proc. of the VII International conference “Music Education in the Modern World. Dialogue of Times”, St. Petersburg, November, 20–21, 2014]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2016, vol. 2, pp. 154–173.
21. Shitikova R.G. Neoklassicheskie tendentsii v russkoi fortepiannoi sonate 1920-kh godov [Neoclassical Tendencies in the Russian Piano Sonata of the 1920s], *Fortepiannoe iskusstvo. Istoriya i sovremennost'. Problemy tvorchestva, ispolnitel'stva, pedagogiki : mezhvuz. sb. nauch. trudov* [Piano Arts. History and Present. Problems of Creativity, Performance, Pedagogics]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2004, pp. 78–96.
22. Shitikova R.G. Zvukovaya realizatsiya idei konstruktivizma v fortepiannykh sonatakh A.V. Mosolova, N.A. Roslavtza, S.V. Protopopova [Sound Realization of Ideas of Constructivism in Piano Sonatas by A.V. Mosolova, N.A. Roslavtza, S.V. Protopopova], *Fortepiannoe iskusstvo 20th stoletiya : mezhvuz. sb. nauch. trudov* [Piano Art of the 20th Century]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2000, pp. 63–78.
23. Shitikova R.G. Fortepiannye sonaty P.I. Chaikovskogo: novaya zhizn' zhanra v russkoi muzyke XIX stoletiya [Piano Sonatas by P.I. Tchaikovsky : A New Life of the Genre in the 19th Century Russian Music], «...Kak slovo nashe otzovetsya...». *P.I. Chaikovskii v sovremennom mire: Kollektivnaya monografiya* [“...The World's Response to our Word is Unpredictable for Us...”: P.I. Tchaikovsky in the Modern World: a Multi-Author Monograph]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2014, pp. 149–172.
24. Shitikova R.G. Pervaya sonata dlya fortepiano D.D. Shostakovicha v usloviyakh stilevykh vzaimodeistvii 1920-kh godov [The First Sonata for D.D. Shostakovich's Piano in the Conditions of Style Interactions of the 1920s], *Fortepiannoe iskusstvo. Istoriya i sovremennost'. Problemy tvorchestva, ispolnitel'stva, pedagogiki : sb. st.* [Piano Art. History and Present. Problems of Creativity, Performance, Pedagogics]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2006, issue 2, pp. 64–85.
25. Shitikova R.G. Fortepiannye sonaty Anatoliya Aleksandrova: Stilevaya paradigma [Piano Sonatas of Anatoly Alexandrov: Style Paradigm], *Trudy V Mezhdunar. nauchno-prakt. konf. “Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen”* (Sankt-Peterburg, 27–28.11.2012) [Proc. of the 5th International Conference “Music Education in the Modern World. Dialogue of Times”, St. Petersburg, November 27–28, 2012]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena, 2013, vol. 2, pp. 148–165.
26. Shitikova R.G. Fortepiannye sonaty L.A. Polovinkina: na peresechenii klassicheskikh traditsii zhanra i novykh tendentsii muzykal'nogo myshleniya [Piano Sonatas of L.A. Polovinkin: on Crossing of Classical Traditions of a Genre and New Tendencies of Musical Thinking], *Trudy III Mezhdunar. nauchno-prakt. konf. “Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen”* (Sankt-Peterburg, 22–23.11.2010) [Proc. of the 3d International Conference “Music Education in the Modern World. Dialogue of Times”, St. Petersburg, November 22–23, 2010]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2011, vol. 2, pp. 214–231.
27. Shitikova R.G. Sonaty Sergeya Slonimskogo: metamorfozy zhanra [Sonatas by S.M. Slonimsky: Metamorphosis of the Genre], *Trudy Mezhdunar. foruma k 80-letiyu Sergeya Slonimskogo “Ot russkogo Serebryanogo veka k Novomu Rennessansu”* (Sankt-Peterburg, 4–7.04.2012) [Proc. of the International Forum to Sergey Slonimsky's 80 Anniversary “From the Russian Silver Age to the New Renaissance” (St. Petersburg, April 4–7, 2012)]. St. Petersburg, Lennex Corp., Edinburg Publ., 2014, pp. 240–261.
28. Lunacharsky A.V. Novye puti opery i baleta. Iz doklada, proiznesennogo 12 maya 1930 goda v Bol'shom teatre [New Ways of the Opera and Ballet. From the Report in the Bolshoi Theatre, May 12, 1930], *Lunacharskii A.V. V mire muzyki* [In the World of Music]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1971, pp. 462–467.

29. Stravinsky I.F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memoirs. Reflections]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971, 414 p.
30. Stravinsky I.F. *Khronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, 365 p.
31. *Obsuzhdaem simfoniyu A. Shnitke* [Discuss A. Schnittke's Symphony]. Sovetskaya muzyka, 1974, no. 10, pp. 10–14.
32. Grinberg I. "Strokoï, pravdivoi do kontsa" ["In the Line, Truthful up to the End"], Literaturnaya gazeta, 1975, no. 8 (19 Feb.), pp. 5.
33. Rylenkov N.I. *Traditsii i novatorstvo. Stat'i o poezii* [Traditions and Innovation. Articles about Poetry]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1962, 132 p.
34. Shakhnazarova N.G. *Problemy muzykal'noi estetiki v teoreticheskikh trudakh Stravinskogo, Shenberga, Khindemita* [Problems of a Musical Esthetics in Stravinsky, Shyenberg, Hindemith's Theoretical Works]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1975, 237 p.
35. Asafyev B.V. Gryadushchaya era russkoi muzyki [The Future Era of the Russian Music], *K novym beregam* [To New Coast], 1923, no. 1, pp. 5–13.
36. Shitikova R.G. *Novatorstvo kak kategoriya khudozhestvennogo tvorchestva (na primere muzykal'nogo iskusstva)* [Innovation as Category of Art Creativity (on the Example of Musical Art)]. Leningrad, 1989, 48 p.
37. Shitikova R.G. (Butakova R.G.) K probleme traditsii i novatorstva v sovetskom muzykal'nom tvorchestve 20-kh godov [To a Problem of Traditions and Innovations in the Soviet Musical Creativity of the 1920s], *Muzyka v sotsialisticheskoy obshchestve* [Music in Socialist Society]. Leningrad, Muzyka Publ., 1977, issue 3, pp. 141–156.
38. Shitikova R.G. *Russkaya sovetskaya fortepiannaya sonata. 1917–1932: k probleme traditsii i novatorstva* [Russian Soviet Piano Sonata. 1917 – 1932: to a Problem of Traditions and Innovations]: Cand. of arts diss. Leningrad, LOLGK Publ, 1981, 201 p.

Приглашаем посетить отдел нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки

Основной фонд отдела нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки включает отечественные и иностранные ноты с XVI в. по настоящее время в виде однотомных и многотомных тетрадей, листовых изданий, альбомов, почтовых открыток, календарей, плакатов, а также книг смешанного типа, в которых нотный текст является основным. В фонд поступают издания с текстом на русском и других языках народов Российской Федерации, а также на иностранных языках. В нотный фонд входят оригинальные документы, копии (в том числе факсимильные), документы на микро- и электронных носителях, включая приложения к печатным изданиям.

В фонде звукозаписей хранятся шеллаковые и виниловые грампластинки, кассеты (аудио, видео, VHS), CD (аудио, mp3), DVD (аудио, mp3, видео), магнитофонные ленты с начала XX в. по настоящее время. Здесь можно услышать произведения отечественных и зарубежных композиторов, образцы музыкального фольклора разных стран и народностей, спектакли, речи и выступления политиков и деятелей искусства, а также «голоса» птиц.

В читальном зале можно использовать пианино и электронные пианино (с наушниками) для подбора репертуара, вносить музыкальные инструменты (в чехлах), использовать технические устройства на автономном питании без звуковых сигналов и копирующих устройств: ноутбуки, диктофоны, аудиоплееры, аудиовизуальные средства (кроме CD- и DVD-плееров). По согласованию с дежурным консультантом фотографировать книги для личных целей собственным фотоаппаратом или камерой, встроенной в другие устройства.

В отделе нотных изданий и звукозаписей имеются справочно-библиографический и подсобный фонды, предлагающие читателям: справочные издания о музыке; отраслевые библиографические словари; каталоги музыкальных библиотек; издательские и торговые каталоги, каталоги фирм звукозаписи; энциклопедии и справочники общего характера, музыкальные энциклопедии, терминологические словари; толковые, языковые словари; монографии и труды по музыке; материалы научных конференций, симпозиумов, совещаний; газеты и журналы по музыке.

Здесь регулярно проходят информационно-массовые и другие мероприятия: концерты, встречи с композиторами, представителями издательств и т. д.

Адрес: Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, стр. 1, Дом Пашкова, левое крыло, 1 этаж
Тел. читальных залов: +7 (499) 557-04-70 доб. 20-35
Фонотека: +7 (499) 557-04-70 доб. 22-14

КОЛЛЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Справки и приобретение:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
ФГБУ «Российская государственная
библиотека»
Издательство «Пашков дом»
E-mail: pashkov_dom@rsl.ru
Тел.: +7 (495) 695-59-53



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА



Совместный проект
Российской государственной библиотеки,
издательства «Пашков дом»
и издательства «СНЕГ»

ИЗДАТЕЛЬСТВО
СНЕГ



Прикосновение к подлиннику



Факсимильное издание произведений
М.Ю. Лермонтова в подарочном футляре

Международная конференция «Медийно-информационная грамотность и формирование культуры открытого правительства»

С 7 по 10 июня 2016 г. в Ханты-Мансийске в рамках Восьмого международного IT-Форума и в рамках Межправительственной программы ЮНЕСКО «Информация для всех» с большим успехом прошла Международная конференция «Медийно-информационная грамотность и формирование культуры открытого правительства» – первое в мире всемирное мероприятие по данной проблематике.

Конференция привлекла внимание не только крупных международных экспертов, но и правительств многих стран мира. Более половины из 110 участников конференции были номинированы правительствами своих стран.

Актуальность конференции обусловлена необходимостью решения двух важных задач современности:

1) всемерно развивать и на должном уровне поддерживать медийные и информационные компетенции населения, с тем чтобы помочь людям жить, развиваться и эффективно функционировать в условиях стремительно и кардинально меняющейся информационной среды и бурного развития технологий;

2) формировать системы открытых правительств в киберпространстве с целью максимально полного вовлечения населения в управление и создание механизмов эффективной обратной связи, необходимость которых признается повсеместно и на всех уровнях — международном, национальном, региональном, муниципальном.

Организаторами конференции были сформулированы четыре главные цели:

- ◆ развитие и совершенствование международной политики ЮНЕСКО в сфере продвижения медийно-информационной грамотности применительно к задаче формирования открытых правительств;
- ◆ определение концептуальных основ формирования культуры открытых правительств;
- ◆ выявление и трансляция международного опыта функционирования открытых правительств;
- ◆ содействие адаптации образовательных программ в области медийно-информационной грамотности применительно к задачам формирования открытых правительств.

Конференция ознаменовала новый важный поворот темы медийно-информационной грамотности в сторону решения задач формирования открытых правительств, в создание механизмов обратной связи между правительствами и обществом.

Участники конференции в итоговом документе обратились с призывом:

- ◆ признать, что медийно-информационная грамотность имеет основополагающее значение для обеспечения открытости власти и формирования культуры открытого правительства;
- ◆ включить разработку стандартов медийно-информационной грамотности, ее инструментов и систем оценки в число приоритетных направлений национальной политики в области образования, культуры, информации и СМИ;
- ◆ вовлекать экспертов в области медийно-информационной грамотности в процессы формирования открытых правительств;
- ◆ обеспечивать поддержку учреждениям и организациям (в том числе сетевым), занимающимся вопросами медийно-информационной грамотности в контексте открытого правительства, и выделять необходимые средства на развитие этой сферы.



УДК [002+021]:004
ББК 78.002

Т.Е. САВИЦКАЯ

ПРОЕКТ GOOGLE BOOK SEARCH: ЗА И ПРОТИВ

Татьяна Евгеньевна Савицкая,

Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе (ЦИПР),
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

E-mail: eneklessa@yandex.ru

Реферат. В статье анализируется проект Google Book Search: его цели, как декларируемые (радикальная демократизация знания), так и реальные (создание нового рынка платных услуг), этапы реализации проекта, динамика изменения его оценок в американской научной публицистике. Отмечается, что проект подвергся существенной коррекции в ходе судебных тяжб и формирования мирового соглашения с обладателями авторских прав на книги, включенные в сферу функционирования книжного поисковика Google. Указывается, что постепенно сервис стал модифицироваться в направлении большей комфортности и комплексности оказываемых услуг. Особое внимание уделяется выявлению социально-культурных импликаций монополизации распространения знания: маргинализации значительных пластов книжного наследия в результате абсолютизации алгоритма автоматического ранжирования поисковых результатов; дезориентирующим пользователя ошибкам в метаданных; предпочтениям,

которые оказывает книжный поисковик англоязычной литературе. Подробно анализируется критическая аргументация против культурной экспансии глобального бренда, выдвинутая профессиональным библиотечным сообществом. Рассматривается позиция президента Национальной библиотеки Франции Жана-Нозеля Жаннэ, для которого книжный проект Google — продолжение глобалистской культурной политики, ведущей к скрытой дискриминации других культур, что противоречит Декларации о культурном разнообразии ЮНЕСКО 2001 года.

Ключевые слова: глобальный бренд, гуглизация, авторское право, оцифровка книг, книги-сироты.

Для цитирования: Савицкая Т.Е. Проект Google Book Search: за и против // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 420—428.

Стремительное развитие глобальной электронной цивилизации удобств и услуг, связанное с прогрессирующей интернетизацией социума, увеличением плотности онлайн-взаимодействий как между индивидами, так и между другими акторами электронной коммуникации, ведет к последовательному преобразованию основополагающих культурных институтов современного общества. Мощный цивилизационный тренд, фундированный заинтересованностью ве-

душих игроков IT-бизнеса в развертывании новых рынков, предсказуемо затронул и книжную отрасль культурной индустрии в попытке кардинально модифицировать как распространение, так и сохранение печатной продукции.

Наиболее радикальная версия «переформатирования» книжной отрасли вышла из недр флагмана IT-индустрии, корпорации Google, располагающей не только поисковой машиной, первой по популярности в мире (охватывающей 79,65% мирового рынка при обработке 41 млрд 345 млн запросов в месяц), но и динамично расширяющимся набором сервисов, стремящихся охватить все стороны жизни современного человека. Google, «американская мультинациональная компания, специализирующаяся на интернет-услугах и интернет-продуктах»¹, была основана Сергеем Брином и Ларри Пейджем 4 сентября 1998 г., но уже в ноябре 2009 г. была признана, по данным comScore, ведущим интернет-поисковиком в США с долей рынка в 65,6% [1].

Ведущий игрок на глобальном информационном рынке в непрестанной конкурентной борьбе за лидерство с другими компаниями-гигантами (в первую очередь Apple, Microsoft, Facebook и т. д.) на протяжении неполных двадцати лет последовательно расширял диапазон информационно-коммуникативных услуг. В настоящее время располагает собственным сервисом контекстной рекламы (Google Adwords), электронной почтой (Google mail), службой мгновенных сообщений и голосовой связи (Google Hangouts), социальной сетью (Google+)², платежной системой (Google Checkout), новостной службой (Google News), сайтом-агрегатором биржевой информации (Google Finance), набором карт для пользователя (Google Maps), сервисом автоматического перевода на иностранные языки (Google Dictionary), магазином приложений для владельцев устройств с операционной системой Android (Google Play), сервисом изготовления 3D-моделей (Google Building Maker) и т. д. Последовательная дифференциация функционала способствовала росту капитализации компании. По данным The New-York Times, в октябре 2014 г. стоимость глобального бренда Google составляла 107,4 млрд долларов [2].

Закономерное следствие социально-культурной экспансии Google в попытке завоевать мировое киберпространство — создание сервиса Google Book Search (известного также как Google Books и Google Print), беспрецедентной попытки оцифровать и сделать доступным для пользователя все мировое книжное наследие, ориентировочно оцененное компанией в 129 млрд книг [3]. Беспрецедентный по дерзости проект, опирающийся на финансовую и технологическую мощь глобального бренда, с энтузиазмом был встречен в кругу американских ветера-

нов киберкультуры, усмотревших в нем начало эры «цифровой демократии», царства справедливости и сетевого коллективизма. Так, Кевин Келли³ (Kevin Kelly), приветствуя инициативу компании, в статье «Отсканируй эту книгу!» писал: «Когда Google объявил в декабре 2004 г., что он переведет в цифровой формат книги пяти крупнейших научных библиотек, дабы сделать их содержание доступным для поиска, мечта о всемирной библиотеке возродилась из пепла. ...Со времен шумерских глиняных табличек и доныне человечество «опубликовало», как минимум, 32 млн книг, 750 млн статей и эссе, 25 млн песен, 500 млн изображений, 500 тыс. фильмов, 3 млн видео, телевизионных шоу и короткометражек и 100 млрд страниц общедоступной Сети» [4].

Тем не менее масштабный проект Google Books, в рамках которого к апрелю 2013 г. было оцифровано свыше 30 млн книг, в основном из американских и европейских библиотек, в кругу зарубежной научной общественности встретил весьма неоднозначное отношение и был существенно скорректирован в процессе многолетних судебных разбирательств. Попробуем разобраться в аргументации сторонников и противников эпохального проекта, чтобы ответить на ряд кардинальных для современного этапа информатизации библиотек вопросов: Насколько продуктивен данный опыт создания нового информационного рынка и может ли он быть использован для повышения институциональной эффективности традиционных библиотек в условиях прогрессирующего падения их культурного статуса? Может ли сформированный Google гигантский массив оцифрованной книжной продукции быть назван электронной библиотекой нового типа или же перед нами корпоративное информационное хранилище с подчиненной функцией платного доступа к информации? Каковы перспективы дальнейшего развития книжного проекта компании в соотношении с концепцией общественной пользы, основополагающей для библиотеки как социального и культурного института?

«ГУГЛИЗАЦИЯ»⁴ КНИГ КАК ЗАДАЧА И ПРОЦЕСС

Вице-президент компании, Марисса Майер (Marissa Mayer), отвечавшая за проект Google Book Search на начальных стадиях его реализации, заявила, подчеркивая новаторство беспрецедентной задачи оцифровки всемирного интеллектуального наследия: «Считаем, что сможем сделать это в рамках десятилетия. Умопомрачительно для меня, насколько это близко. Полагаю, что Google Books для нас как полет на луну» [5]. Следует отметить, что решение компании «полететь на луну» отнюдь не было случайностью: еще

в середине 1990-х гг. во время учебы в Стэнфорде Сергей Брин и Ларри Пейдж работали над финансируемым федеральным правительством технологическим проектом цифровой библиотеки, изучая, в частности, уже действовавшие к тому времени общественные проекты по созданию и распространению универсальных электронных хранилищ («Гутенберг», «Память Америки», «Миллион книг» и т. д.). Именно в процессе этой работы родился поисковик BackRub как усовершенствованный вариант привычного анализа цитирования, вдохновивший авторов на создание алгоритмов Google PageRank — универсальной технологии новой компании, залога ее успешности.

В 2002 г. Google запускает секретный книжный проект, одновременно разрабатывая новый интерфейс поиска книг и щадящую технологию сканирования печатных изданий. В 2004 г. проект был представлен на Франкфуртской книжной ярмарке в Германии, к его партнерской программе присоединились крупнейшие американские издательства (Blackwell, Hyperion, McGraw-Hill, Penguin и т. д.), а также ряд ведущих университетов (Гарвардский, Оксфордский, Стэнфордский и Мичиганский университеты, Нью-Йоркская публичная библиотека), предоставивших свои библиотеки для сканирования. Первоначально научная общественность в США с энтузиазмом относилась к эпохальным планам Google оцифровать и сделать доступными для пользователя крупнейшие книгохранилища страны, усматривая в этом бескорыстное служение общественной пользе. Так, Мэри Сью Колеман (Mary Sue Coleman) из Мичиганского университета, занимающая важный пост в Ассоциации американских издателей (Association of American Publishers, AAP), утверждала: «Партнерство Мичиганского университета с Google удовлетворяет трем основополагающим качествам, которые способствуют исполнению нашей миссии: сохранению книг, всемирному доступу к информации и, что наиболее важно, общественному благу распространения информации. Мы — хранилище всего человеческого знания, и нам надлежит сохранить его для будущих поколений. Это — наше: защищать и сохранять» [5].

Радикальная демократизация знания, под флагом которой развивался библиотечный проект Google, как соответствующая самой природе электронной коммуникации, в условиях жесткой конкурентной борьбы на IT-рынке весьма быстро была существенно скорректирована форматом предоставления платных услуг, в который превратился реальный доступ к отсканированным книгам, как для индивидуальных пользователей, так и для библиотек (система подписки). В условиях глобального информационного капитализма фундаментальным принципом, легшим в основу создания виртуальной книжной империи

Google, стало, по меткому замечанию Лоренса Киршбаума (Lawrence Kirshbaum), долгие годы работавшего в американском книгоиздательском бизнесе, использование «специфики собственной поисковой машины как инструмента для продажи книг» [6]. Ситуацию обострило крайне вольное обращение компании с авторским правом⁵, спровоцировавшее многолетние судебные тяжбы⁶ и поставившее вопрос о незаконной приватизации Google мирового интеллектуального наследия. Суть охватившего общественность недоумения выразила в сентябре 2010 г. Лаура Миллер (Laura Miller), обозреватель популярного сайта Salon.com: «Google Books — пионерский амбициозный план технологической компании “оцифровать все книги в мире” и сделать их доступными для поиска в сети и через библиотеки — что это: чудесная утопическая схема или беспрецедентный силовой захват авторских прав?» [9].

В этом контексте даже судебное соглашение с правообладателями, достигнутое компанией в 2008 г.⁷, послужило — с учетом прецедентного характера американского правосудия — средством для укрепления монополии на формирование виртуального книжного информатория. По мнению Хуана Карлоса Переца (Juan Carlos Perez), «Google, который преподносит себя как борца за регулирование Интернета и правовые инициативы, достигнув соглашения в судебном разбирательстве по вопросу нарушения авторских прав, на деле обеспечил приоритет для собственной заинтересованности в использовании машины для поиска книг» [8]. Кроме того, компания (число библиотек-партнеров которой в США и за рубежом к 2010 г. превысило 20) всегда ставила себе в заслугу возвращение в товарный оборот так называемых книг-сирот, авторские права на которые либо истекли, либо неизвестно кому принадлежат. Как отмечает Адам Смит (Adam Smith), директор по менеджменту электронной продукции компании: «Попутно мы инициировали новый рынок для тех книг, которые содержались в библиотеках, но не были доступны коммерчески» [8], в результате чего авторские права на книги-сироты автоматически перешли к Google.

В процессе развития проекта, подвергшегося существенной коррекции в ходе судебной тяжбы и процедуры выработки мирового соглашения с обладателями авторских прав, к 2012 г. была создана оптимальная бизнес-модель, регламентирующая условия, на которых то или иное сочинение может быть включено в поисковый индекс книг компании, а также режим доступа (полнотекстовый доступ, предварительный просмотр, доступ к выдержкам из текста, отсутствие доступа). В ноябре 2013 г., после признания окружным судьей Нью-Йорка Дэниэлом Чином (Daniel Chin) за Google права «добросовестного использования» (fair use) информации, проект получил правовую легитимацию [10].

Проницательным аналитикам развития информационного рынка давно уже были ясны последствия монополизации компанией установления правил доступа к электронным версиям библиотечных фондов. Так, еще в 2006 г. Джонатан Бэнд (Jonathan Band), эксперт по проблемам интеллектуальной собственности, заявлял, отвечая на высказанное в печати предположение, что библиотеки сами могут разработать поисковый указатель полнотекстовых книг лучше, нежели Google: «К сожалению, у библиотек нет ни 750 млн долларов⁸, необходимых, чтобы выполнить эту задачу; ни боевой команды для неизбежной тяжбы с правообладателями. В будущем, возможно, библиотеки будут иметь возможность сформировать поисковый индекс собственных копий книг, отсканированных Google» [7]. В феврале 2009 г. Ноам Коэн (Noam Cohen) писал на страницах *The New York Times*: «Сегодня этот проект известен как Google Book Search; нацеленный на выработку недавнего типового соглашения, он обещает трансформировать сам способ сбора информации: то, кто будет контролировать большинство книг; кто получит доступ к этим книгам; как доступ будет оплачиваться и достигаться» [11].

Вполне предсказуемо в ходе развития проекта Google Books гуглизация интеллектуальной продукции была поставлена на поток как услуга, предлагаемая авторам, библиотекам, издательствам, информационным центрам и т. д. (так, опыт гуглизации небольшой Zwingle Library подробно описывает Лоретта Уилдон [12]). Заняв свое место в репертуаре услуг интернет-гиганта, сервис постепенно стал модифицироваться в направлении большей комфортности и комплексности оказываемых услуг: в сентябре 2007 г., например, пользователям была предложена новая услуга комплектования личных библиотек («Моя библиотека»)⁹; в октябре 2008 г. был открыт онлайн-магазин приложений для Android, куда наряду с компьютерными играми, музыкальными произведениями, кинофильмами и телевизионными шоу вошли миллионы электронных книг, которые можно читать как онлайн на сайте Google Play, так и оффлайн через приложение Google Play Books [13]; с мая 2010 г. начал функционировать собственный онлайн-магазин электронных книг компании (Google Editions).

Как известно, после того, как в июле 2005 г. корпорация Google купила компанию Android Inc., эта операционная система для смартфонов, планшетных компьютеров, электронных книг, нетбуков, смартбуков, наручных часов, «умных» очков и т. д. стала важнейшим каналом укрепления ее монополии на рынке IT-продуктов. Если учесть, как было объявлено Google, что в мае 2013 г. во всем мире было активировано более 900 млн устройств с операционной системой Android, на которые из Google Play было загружено более 48 млрд прило-

жений [14], очевидной становится приоритетность для компании данного формата распространения книжной продукции. Это совпадает с просочившимися в печать сведениями о сворачивании ее сотрудничества с библиотеками в рамках проекта Google Book Search, отсутствием обновлений блога Google Books (с 2012 года) и аккаунта в Твиттере (с февраля 2013 года).

ПРОЕКТ GOOGLE BOOKS SEARCH: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ИМПЛИКАЦИИ МОНОПОЛИЗАЦИИ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ЗНАНИЯ

Логика развития проекта Google Book Search свидетельствует о стремлении интернет-гиганта кардинально трансформировать существующие модели распространения и сохранения книжной продукции, заменив их новым форматом предоставления информационно-коммуникативных услуг. Следует отметить, что в библиотечном сообществе растет осознание фундаментального различия подходов к книге и к ее роли в обществе в компании Google и в рамках основополагающих социально-культурных институтов, носителей идеалов Просвещения, сформировавшихся еще в период Нового времени. Обеспокоенность монополией Google на массовую оцифровку книжных фондов, ростом цифрового неравенства (по причине платности доступа к информации), отсутствием гарантий конфиденциальности данных клиентов, потенциальной цензурой информации была высказана Международной федерацией библиотечных ассоциаций и учреждений (IFLA), представляющей более 1500 библиотечных ассоциаций в 150 странах мира [15].

На наш взгляд, наибольшая опасность для гуманитарного знания, которую несут используемые компанией механизмы поиска и репрезентации информации, базирующиеся на частотном рейтинге цитируемости, — в отличие от классических схем упорядочения знания, — заключается в том, что огромные пласты культурных смыслов маргинализируются и уходят в режим культурной невидимости. Узко прагматический подход ранжирования информации по степени ее спрашиваемости, положенный в основу отстраивания собственной инфраструктуры знания, каркаса общества web 2.0, запускает маховик формирования нового типа массового общества, информационного массового общества, тем самым увеличивая разрыв с предшествующими социально-культурными институтами, объявляемыми неэффективными и устаревшими. De facto новая социальная онтология расширяется и легитимизируется.

Как оказалось, возведение в абсолют алгоритма автоматического ранжирования поисковых результатов, на котором базируется Google Book Search и помешало проекту стать полноценной электронной библиотекой. Колоссальная поисковая база книжных источников, накопленная компаниями в результате поглощения ряда крупнейших библиотек, не была снабжена адекватной системой упорядочения информации (роль которой в научных библиотеках выполняют каталоги, на которые в США распространяется авторское право). Вместо этого Google воспользовался коммерческой классификацией BISAC (Book Industry Standards and Communications), помогающей расставлять книги по тематическим полкам в торговых залах. В результате, как остроумно заметил Джеффри Нанберг (Geoffrey Nunberg)¹⁰, «Google взял целый ряд крупнейших мировых собраний научной литературы и превратил их в нечто наподобие книжной лавки при продуктовом супермаркете в пригороде» [16]. Следствием стало значительное число выдаваемых поисковой машиной ошибок в датах (например, книга писем Вирджинии Вулф датируется 1900 г., когда писательнице едва исполнилось восемь лет) и классификации книг (английское издание романа Флобера относится к «физике», а «Моби Дик» — к «компьютерам»). Кумулятивный эффект серии таких ошибок способен завести в тупик; по саркастической оценке Джеффри Нанберга, предлагаемые Google «метаданные книжного поиска — полнейшая катастрофа: несоответствие, обремененное в путаницу, в свою очередь упакованную в бессмыслицу» [16]. Несмотря на то, что в суммарном исчислении количество таких ошибок составляет примерно 5% от общего числа обработанных запросов, это существенно снижает шансы Google Book Search на использование в научных и образовательных целях. «Стандартную библиографическую справку или составление списка литературы на определенную тему каталога (да и специальной библиографии) программой Book Search не заменишь», — свидетельствует Теренс Эмонс (Terence Emmons) [17].

Безусловно, формирование электронной библиотеки — сложный процесс, в результате которого книга из культурно-исторического артефакта превращается в электронный текст, узел электронной коммуникации. Неизбежная в таком случае деконтекстуализация (изъятие книжного памятника из конкретного культурно-исторического контекста) должна восполняться точностью метаданных, которая гарантируется использованием научно обоснованной тематической рубрикации. Нельзя признать эффективным поиск книги (сколь бы быстрым и технически совершенным он бы ни был), если он сопровождается фальсификацией культурно-исторических параметров, чреватой навязыванием пользо-

вателю необоснованных когнитивных искажений. Как предполагают исследователи, к этому привела чрезмерная надежда интернет-гиганта на эффективность собственной поисковой машины¹¹ и игнорирование специфики библиотечной работы. Не следует, однако, забывать, что «книги — это не просто средство информационной коммуникации, что управление обширным библиотечным собранием требует иных навыков, подходов и данных, нежели те, которые потребны Google для доминирования в сетевом поиске» [16].

Признать виртуальное книжное собрание Google полноценной электронной библиотекой мешает также и тот факт, что из-за многочисленных претензий к компании по поводу нарушения авторских прав и последовавших за ними судебных разбирательств ряд уже отсканированных книг был изъят из поискового индекса, некоторые источники стали предоставляться в выдержках и т. д. В результате возникло существенное расхождение между колоссальным корпусом отсканированных книг в цифровых хранилищах компании и той их частью, которая оказалась доступной потребителю. По свидетельству Пола Даквида (Paul Duquid)¹², «Google Books Library Project не просто обширен, он также весьма загадочно покрыт покровом тайны. В отличие от обычной библиотеки собрание Google не снабжено никаким каталогом; не открывается также, какое число книг оно содержит» [19].

Американский ученый, выявив ряд несоответствий каноническому тексту Лоуренса Стерна («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена») в его электронной репрезентации, представленной Google, полагает, что причиной небрежного обращения с культурным наследием как универсальным гарантом качества транслируемой информации служит приоритетность для компании сугубо технологических факторов: «Полагаясь на мощь собственных поисковых инструментов, Google игнорирует элементарные метаданные, такие как нумерация томов. Качество сканирования <...> временами совершенно неадекватное» [19]. И далее он приходит к выводу: «Даже располагая рядом наилучших, из существовавших доселе в мире, технологий поиска и сканирования книг, неразумно игнорировать книжный характер книг (the bookish character of books)» [19].

Одно из следствий «цифровой революции» — то, что библиотеки оказались в конкурентной ситуации с мощными поисковыми системами, которые в лице наиболее радикального книжного проекта Google выступили инициаторами фактического «разбиблиотечивания» (термин А.В. Соколова) библиотек, приняв на себя их основополагающие функции по управлению информацией, сохранению и воспроизведению интеллектуального наследия, доставке его различным категориям населения,

т. е. оставив библиотекам лишь одну мемориальную функцию сохранения книжных артефактов. Неудивительно, что наиболее последовательная критика проекта Google Book Search прозвучала как раз из недр профессионального библиотечного сообщества, где наиболее заметными спикерами стали директор библиотеки Гарвардского университета Роберт Дэрнтон (Robert Darnton) и президент Национальной библиотеки Франции Жан-Ноэль Жаннэй (Jean-Noël Jeanneney). После того, как 14 декабря 2004 г. Google объявил о начале книжного проекта, Жаннэй выступил в *Le Monde* со статьей «Когда Google бросает вызов Европе» [20], приведенная в которой критическая аргументация против культурной экспансии глобального бренда послужила вскоре основой для его книги «Миф универсального знания: взгляд из Европы», изданной в США уже в 2006 году [21].

Президент одной из крупнейших мировых библиотек, насчитывающей 31 млн ед. хр. (в том числе 14 млн книг), и, что особенно значимо в данном контексте, руководитель формирующейся электронной библиотеки Gallica, считает «методы, используемые в Google Search Books, несовместимыми с его представлением о культуре» [22]. Для Жана-Ноэля Жаннэя книжный проект Google — продолжение глобалистской культурной политики, инструмент американского культурного империализма, в силу явных преференций, негласно оказываемых в процессе поиска англоязычным (и особенно американским) источникам¹³, что чревато скрытой дискриминацией других культур и противоречит Декларации о культурном разнообразии ЮНЕСКО 2001 года.

На наш взгляд, результаты, выдаваемые поисковой машиной Google, безусловно, имеют культурную валентность, независимо от того, насколько апологеты компании убеждены в их объективности, технологической обоснованности и прогрессивности. Как институция интернет-гигант — одновременно и продукт, и агент становления киберпротезированной культуры глобального постмодерна с ее трендами отхода от нормативного канона классики, релятивизации локального культурного наследия; продвижения радикального субъективизма электронных самопрезентаций, вовсе не озабоченного ни сохранением мировой культуры, ни справедливым распространением культурных ценностей. Как отметил Ян Уилсон (Ian Wilson) в предисловии к переводу книги Жаннэя на английский язык, разнообразные нюансы, которые можно усмотреть в тех или иных культурных предпочтениях компании, «отливаются в модели и структуры, отстраиваемые господствующей культурной перспективой и соответствующие ей» [21]. В этом смысле то массивное разрушение культурно-исторических контекстов, на которое сетует Жаннэй и которое производит поисковая машина Google (когда, по свидетельству Дэвида Бирма-

на (David Bearman), на его запрос 20 октября 2006 г. по теме: «Великая французская революция» первый источник на французском языке был представлен лишь на шестой странице после 50 англоязычных источников [22]), — вполне закономерная процедура, если исходить из той картины мира, на которой базируется Google.

Жесткая деконтекстуализация запрашиваемых книг вкупе с явным предпочтением англоязычных источников дополняется продвижением наиболее рейтинговых поисковых результатов, далеко не всегда соответствующих их подлинной культурной значимости. Пафос деятельности компании, обеспечивший ей всемирный успех, в ее ориентации на массового пользователя в сочетании с комфортностью доступа к сервисам. В массовом информационном обществе, формируемом, в первую очередь, усилиями таких мегакорпораций, как Google, Facebook, Apple, культура трактуется как cultural commodity (культурное удобство), а не как требующее личного усилия трудоемкое восхождение к высотам человеческого духа. В этом смысле сервис Google Book Search подчеркнуто антиэлитарен; он вовсе не нацелен на обслуживание интеллектуалов и научного сообщества. Происходящее при транслировании им информации упрощение культурных контекстов и выстраивание геополитических приоритетов — закономерное следствие культурной глобализации, плотью от плоти которой и является деятельность медиагиганта. Неслучайно противодействие новой «попытке корпоративной Америки грабить (hi-jack) европейское культурное наследие» [23], во главе которого встал Жан-Ноэль Жаннэй, стимулировало возникновение в 2008 г. паневропейского проекта собственной электронной библиотеки, получившей название Europeana.

Примечания

- ¹ См.: Google. From Wikipedia, the free encyclopedia [Электронный ресурс]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Google> (дата обращения: 18.04.2016).
- ² В ноябре 2014 г. Google+ с учетом рейтинга среднесуточной посещаемости пользователями была признана третьей по успешности англоязычной социальной сетью в мире после Facebook (829 млн человек) и Twitter (65 млн человек) с показателем в 37,4 млн человек в сутки.
- ³ Кевин Келли (р. 1952) — американский журналист, один из основателей журнала «Wired», рупора умонастроений Силиконовой долины; специалист по сетевой экономике, автор ряда книг.
- ⁴ Термин «гуглизация», впервые, как считается, введенный в 2003 г. Джоном Батейлем (John Batteile), является общеупотребительным в американской научной литературе, а также публицистике. Согласно Википедии, гуглизация — «неологизм, который описывает экспансию поисковых технологий и эстетики Google

на новые рынки, веб-приложения и контексты, включая такие традиционные институты, как библиотеки». См.: Goglization. From Wikipedia, the Free Encyclopedia [Электронный ресурс]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/goglization> (дата обращения: 18.04.2016).

- ⁵ Масштабы нарушения авторских прав ведущим интернет-поисковиком поражают: так, французский Национальный издательский синдикат [Syndicat National de l'Edition] обвинил Google в незаконном сканировании 100 тыс. сочинений; в ноябре 2009 г. Общество авторских прав письменных сочинений Китая [the China Written Works Copyright Society] инкриминировал компании несанкционированный доступ к 18 тыс. сочинений 570 авторов.
- ⁶ Наибольший общественный резонанс получил коллективный иск к Google, поданный в конце 2005 г. Гильдией американских авторов (Authors Guild of America) и Ассоциацией американских издателей, урегулированный мировым соглашением, которое затем было судебно отменено. О перипетиях судебных тяжб Google в связи с книжным проектом см.: [7] и [8].
- ⁷ По судебному соглашению от 28 октября 2008 г. была создана специальная организация Book Right Registry для представления интересов правообладателей. Доступ к оцифрованному массиву данных открывался через систему лицензий: платной «лицензии для организаций» — для университетов и колледжей через систему подписки, «лицензии общего доступа» для публичных библиотек (с предоставлением бесплатного просмотра книг на одном компьютере), платной «лицензии потребителя» для индивидуальных пользователей. Оговаривалось, что денежные средства от лицензионного использования книг должны делиться следующим образом: 37% — корпорации, 63% — правообладателям.
- ⁸ В отличие от Microsoft, объявившего, что на его программу оцифровки 750 тыс. книг и 80 млн журнальных статей было потрачено 250 млн долларов, Google не обнародовал сумму, затраченную на финансирование книжного проекта. Тем не менее в американскую печать просочились сведения, что стоимость Google Book Search составила 750 млн долларов.
- ⁹ В рамках сервиса «Моя библиотека» предусмотрено автоматическое пополнение следующих рубрик: купленные книги, книги в режиме просмотра, книги из Google Play Library, рекомендованные книги и т. д. Предполагается рубрикация содержания библиотеки по четырем виртуальным полкам: любимые книги; книги, читаемые сейчас; книги, которые нужно прочитать; уже прочитанные книги.
- ¹⁰ Джеффри Нанберг — американский лингвист, профессор школы информации при Калифорнийском университете в Беркли.
- ¹¹ Как известно, в компании Google чрезвычайно высоко оценивают результативность своего поисковика. Э. Стромберг (Stromberg) и Р. Шет (Sheth) приводят

весьма характерное замечание Сергея Брина, одного из основателей компании: «Совершенную поисковую машину можно уподобить уму Бога» [18].

- ¹² Пол Даквид — профессор в Школе информации при Калифорнийском университете (Беркли).
- ¹³ В мае 2005 г. в ответ на запросы Жаннэ по Виктору Гюго, Данте, Сервантесу и Гете, титанам европейской культуры, книжный поисковик Google предложил лишь английские переводы их бессмертных творений [22].

Список источников

1. ComScore Releases November 2009 US Search Engine Rankings [Электронный ресурс]. URL: <http://www.comscore.com> (дата обращения: 10.08.2015).
2. Technology Titans Lead Ranking of Most Valuable Brands [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com>.
3. Google: 129 Million Different Books Have Been Published [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pcworld.com/article/202803> (дата обращения: 12.08.2014).
4. Kelly K. Scan This Book! [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2006/05/14/magazine/14publishing.html> (дата обращения: 17.08.2015).
5. Bergquist K. Google Protect Promotes Public Goods [Электронный ресурс]. URL: http://www.umich.edu/~urecord/0506/Feb13_06/02.shtml (дата обращения: 02.08.2015).
6. Tobin J. Google's Moon Shot [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2007/02/05/googles-moon-shot/> (дата обращения: 20.08.2015).
7. Miller L. The Troubles with Google Books [Электронный ресурс]. URL: http://www.salon.com/2010/09/09/google_books/ (дата обращения: 17.08.2015).
8. Band J. The Google Library Project: Both Sides of the Story [Электронный ресурс]. URL: <http://www.quod.lib.umich.edu/p/plag/5240451.0001.002> (дата обращения: 22.09.2015).
9. Perez J.C. In Google Book Settlement, Business Trumps Ideas [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pcworld.com/article/153085/article.html> (дата обращения: 16.08.2015).
10. Google Book Search Project [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cic.net/projects/library/book-search/introduction> (дата обращения: 19.08.2015).
11. Cohen N. Some Fear Google's Power in Digital Books [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2009/02/02/technology/internet/02link.html> (дата обращения: 11.08.2015).
12. Wildon L. The Goglization of the Library Collection by Taking Advantage Of Several Google Application // Information Outlook. April/May, 2009. P. 20–24.
13. Google Play Books [Электронный ресурс]. URL: <https://play.google.com/store/books> (дата обращения: 28.09.2015).
14. To Get Products into More Hands, Google Will Open its Own Stores by the End of the Year [Электронный ре-

- сурс]. URL: <http://9to5google.com/2013/02/15/to-get-products-into-more-hands-google-will-open-its-own-stores-by-the-end-of-the-year/>
15. IFLA Welcomes US Court Decision on Legality of Google Books Digitalization; Cautions against Growing Digital Information Divide for Libraries Elsewhere [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ifla.org/node/8177> (дата обращения: 15.10.2015).
 16. Nunberg G. Google's Book Search: A Disaster for Scholars [Электронный ресурс]. URL: <http://chronicle.com/article/Google-Book-Search-A/48245> (дата обращения: 18.08.2015).
 17. Emmons T. Google Book Search: A Historian View [Электронный ресурс]. URL: <http://gpntb.ru/win/interevents/crimea2006/disk2/172.pdf> (дата обращения: 13.10.2015).
 18. Stromberg E. Google Books: Liberating the World's Information, or Appropriating? [Электронный ресурс]. URL: <http://kenan.ethics.duke.edu/wp-content/uploads/2012/08/GoogleBooksCase2015.pdf> (дата обращения: 10.08.2015).
 19. Duquid P. Inheritance and Loss? A brief Survey of Google Books [Электронный ресурс]. URL: <http://firstmonday.org/article/view/1972> (дата обращения: 17.08.2015).
 20. Jeanneney J.-N. Quand Google défie L'Europe [Электронный ресурс]. URL: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-06-0084-003> (дата обращения: 27.09.2015).
 21. Jeanneney J.-N. Google and the Myth of Universal Knowledge: A View from Europe [Электронный ресурс]. Chicago, London, 2006. 92 p.
 22. Bearman D. Jean-Noël Jeanneney's Critique of Google: Private Sector Book Digitalization and Digital Library Policy [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dlib.org/dlib/december06/bearman/12bearman.html> (дата обращения: 15.10.2015).
 23. McShane Cl. "Mind of God" — Not: Google Books for Urban Historians : Review Essay // Journal of Urban History. 2008. Vol. 35, no. 1. P. 178—185.

GOOGLE BOOK SEARCH PROJECT: THE PROS AND CONS

TATIANA E. SAVITSKAYA

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

E-mail: eneklessa@yandex.ru

Abstract. *The article analyzes the Google Book Search project: its objectives, both the declared ones (the radical democratization of knowledge) and real (to create a new market of paid services), stages of the project's implementation, dynamics of change in its assessments according to the American scientific journalism. It is noted that the project underwent a substantial correction in the course of litigation and developing of settlement agreement with holders of the copyright on the books included in the scope of operation of the Google Book Search. It indicates that the service was gradually modified towards greater comfort and comprehensiveness of the utilities provided.*

Particular attention is given to the identification of social and cultural implications of the monopolization of knowledge dissemination: the marginalization of large strata of the book heritage as a result of the absolutization of algorithms of the search results automatic ranking; the meta-data errors that can mislead users; the preferences that the book search engine gives to the English literature. The article thoroughly analyzes the critical arguments against the cultural expansion of global brand, which were put forward by the professional library community. There is reviewed the position of Jean-Noël Jeanneney, president of the French National Library, who considers the Google book project as continuation of the globalist cultural policy, leading to indi-

rect discrimination of other cultures, which contradicts the Declaration on Cultural Diversity, UNESCO, 2001.

Key words: global brand, Googlization, copyright, digitization of books, orphaned books.

Citation: Savitskaya T.E. Google Book Search Project: the Pros and Cons, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 420—428.

References

1. ComScore Releases November 2009 US Search Engine Rankings. Available at: <http://www.comScore.com> (accessed 10.08.2015).
2. Technology Titans Lead Ranking of Most Valuable Brands. Available at: <http://www.nytimes.com> (accessed 17.08.2015).
3. Google: 129 Million Different Books Have Been Published. Available at: <http://www.pcworld.com/article/202803> (accessed 12.08.2014).
4. Kelly K. Scan This Book!. Available at: <http://www.nytimes.com/2006/05/14/magazine/14publishing.html> (accessed 17.08.2015).
5. Bergquist K. Google Protect Promotes Public Goods. Available at: http://www.umich.edu/~urecord/0506/Feb13_06/02.shtml (accessed 02.08.2015).
6. Tobin J. Google's Moon Shot. Available at: <http://www.newyorker.com/magazine/2007/02/05/googles-moon-shot/> (accessed 20.08.2015).
7. Miller L. The Troubles with Google Books. Available at: http://www.salon.com/2010/09/09/google_books/ (accessed 17.08.2015).
8. Band J. The Google Library Project: Both Sides of the Story. Available at: <http://www.quod.lib.umich.edu/p/plag/5240451.0001.002> (accessed 22.09.2015).

9. Perez J.C. *In Google Book Settlement, Business Trumps Ideas*. Available at: <http://www.pcworld.com/article/153085/article.html> (accessed 16.08.2015).
10. *Google Book Search Project*. Available at: <http://www.cic.net/projects/library/book-search/introduction> (accessed 19.08.2015).
11. Cohen N. *Some Fear Google's Power in Digital Books*. Available at: <http://www.nytimes.com/2009/02/02/technology/internet/02link.html> (accessed 11.08.2015).
12. Wildon L. The Googlization of the Library Collection by Taking Advantage Of Several Google Application, *Information Outlook*, April – May, 2009, pp. 20–24.
13. *Google Play Books*. Available at: <https://play.google.com/store/books> (accessed 28.09.2015).
14. *To Get Products into More Hands, Google Will Open its Own Stores by the End of the Year*. Available at: <http://9to5google.com/2013/02/15/to-get-products-into-more-hands-google-will-open-its-own-stores-by-the-end-of-the-year/>
15. *IFLA Welcomes US Court Decision on Legality of Google Books Digitalization; Cautions against Growing Digital Information Divide for Libraries Elsewhere*. Available at: <http://www.ifla.org/node/8177> (accessed 15.10.2015).
16. Nunberg G. *Google's Book Search: A Disaster for Scholars*. Available at: <http://chronicle.com/article/Google-Book-Search-A/48245> (accessed 18.08.2015).
17. Emmons T. *Google Book Search: A Historian View*. Available at: <http://gpntb.ru/win/inter-events/crimea2006/disk2/172.pdf> (accessed 13.10.2015).
18. Stromberg E. *Google Books: Liberating the World's Information, or Appropriating?*. Available at: <http://kenan.ethics.duke.edu/wp-content/uploads/2012/08/Google-BooksCase2015.pdf> (accessed 10.08.2015).
19. Duquid P. *Inheritance and Loss? A brief Survey of Google Books*. Available at: <http://firstmonday.org/article/view/1972> (accessed 17.08.2015).
20. Jeanneney J.-N. *Quand Google défie L'Europe*. Available at: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-06-0084-003> (accessed 27.09.2015).
21. Jeanneney J.-N. *Google and the Myth of Universal Knowledge: A View from Europe*. Chicago, London, 2006, 92 p.
22. Bearman D. *Jean-Noël Jeanneney's Critique of Google: Private Sector Book Digitalization and Digital Library Policy*. Available at: <http://www.dlib.org/dlib/december06/bearman/12bearman.html> (accessed 15.10.2015).
23. McShane Cl. "Mind of God" — Not: Google Books for Urban Historians: Review Essay, *Journal of Urban History*, 2008, vol. 35, no. 1, pp. 178–185.

Google Scholar + CyberLeninka

Компания Google расширяет географию проекта Scholar Metrics на русскоязычные издания. Проект уже охватывает девять языков, среди которых английский, китайский, испанский, немецкий и др.

Включение русскоязычных журналов в рейтинг Scholar Metrics стало возможно благодаря сотрудничеству между Google Scholar и КиберЛенинкой, которая на данный момент является крупнейшим хостером русскоязычных научных журналов, включенных в Google Scholar. 880 российских научных журналов, размещенных на платформе КиберЛенинки приняли участие в рейтинге. Вторым крупным источником стал портал Mathnet с 60 журналами. Минимальные требования вхождения в рейтинг — наличие 100 статей с хотя бы одним цитированием за последние пять лет. Для каждого журнала были посчитаны две метрики: h5-индекс — индекс Хирша за последние пять лет и h5-медиана — среднее количество цитат для статей вошедших в h5-индекс. В дополнение к этим метрикам Scholar Metrics отображает топ самых цитируемых статей журнала.

КиберЛенинка (<http://cyberleninka.ru>) — научная электронная библиотека открытого доступа, крупнейший легальный научно-образовательный ресурс российского сегмента сети Интернет (по данным LiveInternet и Рамблер Топ100). За все время работы проекта было заключено безвозмездных лицензионных договоров на более чем 1000 научных изданий. Проект входит в десятку мировых репозиторий научных публикаций, третий в мире по степени видимости в Google Scholar (по данным Webometrics). За 2015-й год КиберЛенинку посетили 22 млн человек, которые просмотрели около 60 млн научных статей из почти 1000 научных изданий, в том числе издаваемых ведущими федеральными университетами из Проекта 5-100 (МГУ им. М.В. Ломоносова, СПбГУ, Высшей школой экономики и др.). КиберЛенинка официально признана медийным сообществом (премия «Серебряный Лучник») и интернет-сообществом (Премия Рунета).

Подробнее: <http://open-science.ru/2016/07/google-scholar-metrics-russia.html>

А.А. УШКАРЕВ

ЦИВИЛИЗАЦИЯ ДОСУГА И СМЫСЛЫ ДОСУГОВОГО ПОВЕДЕНИЯ

Александр Анатольевич Ушкарев,

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

кандидат искусствоведения, доцент

E-mail: al_ush@mail.ru

Реферат. *Досуг составляет существенную часть свободного времени в жизни современного человека. Однако под влиянием глобальных социальных трендов сущность досуговой деятельности неизбежно меняется. Определение 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, какие функции досуговых занятий им востребованы. Для понимания многообразных смыслов современного досуга необходимо пересмотреть традиционные исследовательские подходы. В статье предлагается возможное решение этой проблемы через построение типологии досугового поведения, которая отражала бы не только внутреннюю связь между разнообразными видами досуга, но и возможные стратегии досуговой деятельности людей, определяющиеся целями (мотивацией) этой деятельности. Изучение пространства досуга на более или менее продолжительных временных периодах с этих позиций предоставляет возможность эмпирически зафиксировать воздействие на содержание типов досуговой деятельности внешних факторов — кардинальных макросоциальных изменений, в условиях которых они складываются и реализуются.*

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

Для цитирования: Ушкарев А.А. Цивилизация досуга и смыслы досугового поведения // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 429—435.

Еще в начале XIX в. Д. Рикардо выдвинул популярный в настоящее время тезис, что подлинное богатство нации состоит в том, чтобы в возможно меньшее рабочее время создать возможно большее изобилие материального богатства. То есть, подлинное богатство общества — это время, высвобожденное из процесса материального производства, время, которым человек может свободно располагать [1]. Развитие постиндустриального общества порождает новые социальные закономерности и парадоксы. Одним из этих парадоксов можно считать не столько изменение соотношения времени необходимой трудовой занятости и свободного времени человека, обусловленное научно-техническим прогрессом, сколько такое перераспределение социальных приоритетов, при котором сфера общественной трудовой деятельности человека как бы отходит на второй план, а на авансцену личных приоритетов — а значит и жизни общества — все чаще выходят интересы сугубо индивидуальные, определяющие возможности свободного развития и самореализации личности. Росту социальной и духовной автономии личности объективно способствует и урбанизация, ослабляющая общинные и межличностные связи. По мнению Э. Тоффлера [2, 3], изменение межличностных отношений и системы ценностей, персонализация и высокий уровень инновативности являются отличительными чертами культуры новой исторической фазы цивилизации [4, с. 190].

В этой исторической фазе досуг рассматривается уже не как необходимое «дополнение» к трудовой деятельности, а как автономный социальный институт, обладающий самостоятельным значением и ценностью. Рассмотрение досуга как социального института впервые было осуществлено в рамках концепций постиндустриального общества потребления и широко распространившейся благодаря трудам представителей Франкфуртской социологической школы теории «массовой культуры» и

наиболее полно воплотилось в идее «цивилизации досуга» Ж. Дюмазедье [5, 6]. Согласно этой концепции, начиная с некоторого уровня экономического развития общества, досуг приобретает все большую независимость от труда и становится самодовлеющей ценностью, когда многие люди предпочитают меньше зарабатывать, но иметь больше свободного времени.

Действительно, современные люди зачастую ставят удовлетворение своих эмоциональных потребностей выше карьеры и материального положения. «В специальном исследовании по этой проблеме Б. Катель “Стили жизни французов” (1978), фигурирует одно из характерных писем, которое приложила к опросу молодая женщина из Италии: “Как и многие другие среди молодежи, я предпочитаю зарабатывать меньше, столько, сколько необходимо, чтобы было что надеть и поесть, но зато иметь самое большое богатство, которое не купишь ни за какие деньги — самое себя”» [7, с. 224]. Самоценность досуга, изменение жизненных ориентаций на досуг, особенно у молодежи, предстает как свидетельство коренных изменений в образе жизни, наступления «цивилизации досуга». Идея «цивилизации досуга» фиксирует уже произошедшие качественные изменения в восприятии досуга и получила значительное распространение в западной социологии.

Особая роль и ценность досуга как существенной части жизни человека в современном обществе признается и большинством отечественных исследователей, которые отмечают, в частности, что осмысление природы свободного времени в историческом разрезе означает «признание приоритетности интересов личности, для которой оно — аккумуляция персонального начала существующей культуры и одновременно индикатор ее развития» [8, с. 98]. Исследователи отмечают также значительное расширение и повышение значения досуга в жизни современного человека, абсолютно новое, немыслимое прежде соотношение производственной и досуговой деятельности человека, которое характеризуется реальной конкуренцией этих двух сфер [9, с. 8]. Происходящие изменения, безусловно, имеют социальную и экономическую подоплеку, но можно также утверждать, что выявленные процессы отражают осознание людьми самоценности личности, ее свобод и права выбора. Ключевым здесь становится тезис о том, что «высвобождение времени осознается как насущная потребность, досуг — как подлинная жизнь» [10].

В контексте настоящей статьи мы затрагиваем некоторые аспекты изучения свободного времени лишь постольку, поскольку этот социальный феномен представляет собой необходимое условие расширенного духовного воспроизводства личности и, в частности, общения человека с искусством. Кроме того, говоря об аудитории искусства, нельзя иг-

норировать тот факт, что масштабы приобщения людей к искусству и культурный ландшафт современного общества в целом определяются не только доступностью ценностей культуры, но и потребностью в их освоении, а также реальными возможностями их потребления.

Еще в 1920-х гг. академиком С.Г. Струмилиным было предложено деление структуры свободного времени на два уровня: общественно-необходимое и индивидуально-свободное [11]. Общественно-необходимое время связано с его количественной определенностью и физической исчислимостью: продолжительность рабочей недели и количество выходных; время, затрачиваемое на тот или иной род необходимых занятий (учеба, повышение квалификации, семейные обязанности и занятия с детьми и т. п.). Духовные и культурные потребности, мировоззрение и ментальность, внутренний мир и психологические особенности — все то, что составляет личность человека, раскрывается в индивидуально-свободном измерении времени.

В индивидуально-свободном плане время предстает как важнейший параметр качества жизни, ее особый образ, наполненный смыслом, не сводимым к удовлетворению элементарных потребностей. Именно это позволяет утверждать, что современная реальность, перераспределяя время и интересы человека между работой, домашними обязанностями, самообразованием, культурной деятельностью, во многом меняет условия и качество его жизни. Формируется новое культурное сознание, основой которого становится практически неограниченный доступ самых широких слоев населения — вне зависимости от социального статуса, материального положения и места проживания — к культурным ценностям, обеспечиваемый не только главными цивилизационными трендами — урбанизацией и глобализацией, но и продолжающимся глобальным технологическим переворотом — «микрпроцессорной революцией», под которой понимается начавшийся с конца 1970-х гг. новый этап научно-технической революции, связанный с успехами микроэлектроники, массовым внедрением компьютеров в промышленность, управление, быт [12]. Следствием этого стали глубокие изменения в социально-массовой структуре и связях общества. Происходит и проникновение культурных ценностей в повседневный жизненный обиход, что превращает культуру в средство человеческого общения, массовой коммуникации; неизбежно меняется и отношение человека к искусству. С повышением интеллектуальных и психологических нагрузок на работающего человека в постиндустриальном обществе меняется набор востребованных массовым общественным сознанием социальных функций искусства. Это отчетливо проявляется в отмечаемом многими исследователями росте востребован-

ности рекреационной составляющей искусства, что оказывает влияние и на тенденции художественного творчества.

Однако досуг, наряду с важнейшими рекреативными, потенциально обладает целым рядом и других социально-значимых функций: социально-коммуникативными, просветительскими, культурными. Сегодня эти потенциальные функции в ряде случаев также актуализируются, востребуются, и современный городской житель воспринимает свое свободное время не только как возможность восстановить силы для нормальной и плодотворной работы, заняться спортом или поправить свое здоровье; досуг — еще и возможность приобретения новых знаний, расширения кругозора и интеллектуального роста. Наконец, досуг, предоставляя все более разнообразные возможности для приобщения человека к искусству, становится потенциальным источником духовного развития, социализации личности.

Способы проведения досуга индивидуальны для каждого человека, они выбираются не «по долгу службы» или социальной роли, а исходя из личных потребностей, интересов, пристрастий и предпочтений, поэтому можно утверждать, что способы проведения досуга характеризуют личность человека гораздо точнее, чем его профессиональная деятельность [13, с. 15]. Изучение досуговых предпочтений и способов проведения досуга, досуговой роли искусства в этом случае превращается в инструмент изучения особенностей и социальных закономерностей культурного поведения. Если это действительно так, то основные тенденции трансформации отношения населения к традиционным видам досуга, в том числе к культуре и искусству, могут быть прослежены по результатам социологических исследований и статистического анализа досуговых предпочтений населения и выявления их структуры на продолжительном временном интервале и больших массивах социологической информации.

Впрочем, наряду с общеизвестными и традиционными домашними и внедомашними формами проведения досуга в последние годы становятся доступными и завоевывают все большую популярность, особенно среди молодежи, и новые его формы, порожденные современными технологиями и тенденциями общественной жизни. Активное развитие новых форм досуга не только обуславливает перераспределение фонда свободного времени современных горожан между традиционными и новыми видами досуга, но и, оказывая влияние на познавательные, социально-психологические, эстетические, коммуникативные функции человека, существенно меняет общий тонус и вектор развития общественной жизни. Формирующиеся в современных социокультурных условиях цели досугового времяпрепровождения не всегда могут быть удовлетворены традиционными средствами их достижения — ви-

дами досуга. В результате одни виды досуговой деятельности теряют популярность и становятся экзотикой (например, рукоделие, народные промыслы), другие претерпевают существенные качественные изменения, наполняются новым содержанием. Кроме того, возникают абсолютно новые, неизвестные прежде, виды досуга.

Среди новых видов досуга можно назвать, в первую очередь, целый комплекс познавательных, развлекательных и социально-коммуникативных досуговых занятий, связанных с использованием компьютера, других электронных средств и Интернета. Интернет-технологии прочно вошли в повседневную жизнь широких масс населения не только как профессиональный элемент производственных практик, но главным образом как средство организации и проведения досуга. Проникая во все сферы человеческой жизни, Интернет становится не только инструментом профессиональной деятельности, но и глобальной торговой площадкой, и вместе с тем обеспечивает огромным массам людей простой доступ как к развлечениям, так и к серьезному искусству. Развитие компьютерных технологий и широкое приобщение людей к глобальной сети создало феномен виртуальной реальности, порой подменяющей собой существенные фрагменты реальной жизни и формирующей образ жизни и мышления значительной части молодых людей. Виртуальное пространство досуга для некоторых категорий людей выступает альтернативным пространством самореализации, замещающим отдельные сферы жизнедеятельности, выполняя компенсаторную функцию. «Люди теперь иначе решают свои потребности в социализации, в объяснении и понимании жизни — не в кинотеатрах, а в других местах: в кафе, в ресторанах, в сетях. Эти изменения очевидны, существенны, но аналитически не опознаны» [14]. В самом деле, на сегодняшний день статистика, связанная с востребованностью досуговых функций Интернета, отсутствует, досуговые предпочтения, реализуемые в сети, еще ждут своих исследователей. Однако эксперты утверждают, что достижение значимых социальных статусов в сфере досуга (и, в частности, виртуальной реальности) в некоторых случаях способно компенсировать неуспехи в других сферах жизни [15]. Тем самым в коммуникативном плане Интернет способствует замещению реального межличностного общения и социальных практик виртуальными, как в социальных сетях, так и на геймерских пространствах. Благодаря широкому распространению Интернета и «микропроцессорной революции» в целом, сегодня едва ли можно найти такие сферы жизни, где в той или иной мере не происходило бы подобно-го замещения.

Несмотря на постоянное появление новых видов и подвидов досуга, эволюцию содержания и

форм досуговой деятельности, связанную в том числе с виртуализацией существенной части реальной жизни человека, перечень традиционных видов досуга остается достаточно стабильным. Кино, театр или другие виды культурного досуга, активный отдых, спорт либо широкий спектр познавательных или чисто развлекательных досуговых занятий — практически все основные занятия, которым предаются люди в свободное время, известны человечеству с давних пор. Но многие так называемые традиционные виды досуга сегодня изменились до неузнаваемости. Это и чтение, возрождающееся вновь, но уже в новой форме электронных книг, и клубная деятельность, которая в современном молодежном понимании утратила свое первоначальное значение как способ культурного проведения досуга, связанный с самостоятельным художественным или техническим творчеством, и полностью ассоциируется с развлечением, шоу-бизнесом, ночной жизнью. Отдельные виды досуга смешиваются между собой, образуя прежде неизвестные сочетания культуры, искусства, развлечения, познания, других самых разных занятий. В качестве примера можно назвать популярные ныне культурно-досуговые центры, массовые постановочно-зрелищные представления или синтетические виды шоу-индустрии, выполняющие одновременно культурные, познавательные, рекреационные, воспитательные и другие функции. Другой пример — набирающие популярность современные торгово-развлекательные комплексы, которые успешно соединяют общественно-необходимое свободное время с досугом. Так, многозальные кинотеатры в торгово-развлекательных центрах на конец 2007 г. составляли около 45% рынка современных киноэкранов: в 132 центрах действовало 676 кинозалов. В 2009 г. в Москве, Санкт-Петербурге, а также в крупных региональных городах (Екатеринбург, Волгоград, Казань, Краснодар, Новосибирск, Самара, Тюмень и другие) уже до 70–80% залов располагаются на территории торгово-развлекательных центров. По итогам 2015 г. доля кинозалов в ТРЦ составила в Москве 77,8%, в Санкт-Петербурге — 83,7%, а в регионах России достигла 61,9% [16, с. 3].

В эпоху цивилизации досуга определение 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, и от того, какие функции досуговых занятий им востребованы. Например, просмотр телепередач может служить реализации абсолютно разных целей:

- ◆ получение актуальной практической информации;
- ◆ самообразование, расширение кругозора, научных познаний;

- ◆ общение с искусством;
- ◆ развлечение и отдых;
- ◆ бесцельное времяпрепровождение;
- ◆ целый ряд других целей.

Точно так же факт посещения кинотеатра не дает исследователю однозначного представления о том, какая именно функция досуга реализуется в данном случае человеком: культурная, коммуникативная, просветительская или чисто развлекательная. Проведенное нами на основе социологических данных исследование закономерностей досугового поведения москвичей показало, с одной стороны, поливалентность многих видов досуга, их способность выполнять различные социальные функции, а с другой стороны, — изменчивость во времени интереса населения к тем или иным видам досуга (в том числе культурного), что отражает трансформацию их социальных функций, наиболее востребуемых массовым потребителем [17].

Изменение содержания некоторых видов досуга и их смешение затрудняет классификацию досуговой деятельности, определение актуальных функций отдельных видов досуга, выделение досуговых стратегий. Но, что гораздо важнее, подобная неоднозначность позволяет сделать вывод о разном содержании и неравной значимости одних и тех же действий у разных людей, что может быть связано с личностными установками в сфере общения, ориентациями, социальными нормами и ценностями, присущими представителям разных социальных типов, групп или слоев. Понимание этого факта открывает принципиальную возможность постижения смыслов и классификации типов досуговой деятельности, исходя из субъективных социально-психологических мотивов, лежащих в ее основе.

Отмечаемые изменения в досуговой сфере заставляют говорить о необходимости принципиального пересмотра традиционных исследовательских подходов. В социологии свободного времени сам предмет исследования «будто бы теряет свои привычные, ясные очертания, растворяется, ускользает от фиксации. Границы его стали зыбкими, критерии выделения — нечеткими» [8, с. 95]. По мере осознания произошедших в обществе социальных изменений «становится очевидным, что фиксация самого вида досуговой деятельности, то есть ее внешнего проявления (и даже периодичности, частоты, продолжительности) не является достаточной, поскольку именно содержание и мотивы раскрывают смысл деятельности, которая направляется на достижение самых разнообразных целей. Но даже раскрытие мотивационной составляющей досуговой занятости, если это касается лишь отдельных видов досуга, не даст полной информации, если не будет рассмотрена их внутренняя взаимосвязанность и направленность на достижение каких-либо определенных целей» [15]. Реше-

ние этой задачи некоторые исследователи видят в изучении «досуговых стратегий», которые рассматриваются как «конструкт средств и действий по реализации целей в сфере досуга. То есть досуговая стратегия вырабатывается на основе цели, которая определяется ресурсами (инфраструктура, материальные возможности, собственные способности и пр.)» [15].

Разделяя приведенные суждения, свидетельствующие об изменении сущности досуговой деятельности и необходимости соответствующего изменения исследовательских подходов, полагаем, что понимание многообразных смыслов досуговой деятельности возможно через построение такой типологии досугового поведения, которая отражала бы не только внутреннюю связь между разнообразными видами досуга, но и возможные стратегии досуговой деятельности людей, определяющиеся целями (мотивацией) этой деятельности. При таком подходе изменения в использовании свободного времени, в структуре досуга и его содержании можно рассматривать уже не только «как показатели изменений в образе жизни и поведении людей» [18]. Изучение пространства досуга на более или менее продолжительных временных периодах с этих позиций позволяет также эмпирически зафиксировать воздействие на содержание досуговой деятельности внешних факторов — кардинальных макросоциальных изменений. Иными словами, выявление основных типов досугового поведения дает возможность рассмотреть обусловленность изменения структуры и социальных функций досуга (в том числе искусства) изменениями в образе жизни и поведении людей, социальными трансформациями.

Анализ предпочтений россиян в отношении способов проведения своего свободного времени, проведенный нами по данным социологических опросов населения¹, позволил выявить доминирующие типы досугового поведения, в значительной мере определяющиеся, как мы полагаем, социально-психологическими типами личности. В ходе исследования было выявлено четыре основных типа досугового поведения: *культурно-ориентированный, развлекательный, созерцательный и активно-деятельный* [17]. Удалось также установить взаимосвязь типов культурно-досугового поведения и отношения человека к искусству. Как показал факторный анализ досуговых предпочтений взрослого городского населения, кино, например, оказывается одним из основных элементов в числе любимых видов досуга для людей одновременно двух типов досугового поведения — *культурно-ориентированного и развлекательного*. Этот факт отражает двойственность восприятия кино массовым потребителем: с одной стороны, как искусства, а с другой — как развлечения. Вместе с тем

анализ досуговых предпочтений городского населения по десятилетиям показывает черты социально-культурного своеобразия этих периодов и дает возможность проследить в ретроспективе тенденцию изменения отношения людей к искусству. Полученные результаты позволили сделать вывод о постепенном изменении наборов актуализируемых в разные эпохи социальных функций искусства. Ярким примером трансформации социальных функций искусства в массовом сознании явилось кино, которое на протяжении трех последних десятилетий меняло свою роль от важного элемента культурного досуга, равного среди искусств, к второстепенному компоненту развлекательного, а впоследствии — активно-деятельного типа досугового поведения [19].

Многообразные смыслы досуговой деятельности могут быть поняты в их соотношении с мотивами этой деятельности, а построенная с помощью эконометрических методов типология досугового поведения становится инструментом для изучения динамики наиболее востребуемых массовым потребителем социальных функций искусства и закономерностей культурно-досугового поведения людей.

Примечание

- ¹ Социологические опросы населения Москвы и других крупных городов России проводились Государственным институтом искусствознания с 1981 по 2012 г. с целью изучения отношения человека к искусству.

Список источников

1. Рикардо Д. Начала политической экономии и податного обложения // Сочинения. Т. 1. Москва, 1955. 339 с.
2. Тоффлер Э. Третья волна / науч. ред., авт. предисл. П.С. Гуревич; пер. с англ. Москва, 1999. 781 с.
3. Тоффлер Э. Шок будущего / пер. с англ. Е. Руднева и др. Москва, 2002. 557 с.
4. Костина А.В. Культурология: учебник. Москва, 2008. 320 с.
5. Дюмазедье Ж.Р. Эмпирическая социология досуга. Москва, 1974. 46 с.
6. Дюмазедье Ж.Р. На пути к цивилизации досуга // Вестник Московского университета. Серия 12. Социально-политические исследования. № 1. 1993. С. 83–88.
7. Кривицун О.А. Эстетика. Москва : Аспект Пресс, 2000. 434 с.
8. Мурзин А.Э. Актуально ли изучать свободное время? // Социологические исследования. 1993. № 11. С. 95–99.
9. Караханова Т. Бюджет нашего времени // Российское экспертное обозрение. 2006. № 1 (15). С. 8–9.
10. Сорокина Л.Я. Социология свободного времени. Программа курса и методические материалы для студентов специальностей «Социология» и «Соци-

альная 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).

11. Струмилин С.Г. Проблемы экономики труда. Москва : Наука, 1982. 471 с.
12. Яценко Н.Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. Санкт-Петербург, 1999. 524 с.
13. Фохт-Бабушкин Ю.У. О культурных потребностях москвичей // Культура и культурные потребности москвичей. Москва, 2010. С. 11–108.
14. Дондурей Д. Кинотеатр: российским фильмам — отказать. Кинопоказ: перезагрузка. Ч. 1 // Искусство кино. № 7. 2012. С. 5–13.
15. Котельникова Н.В. Характеристика и виды досуговых стратегий молодежи [Электронный ресурс]. URL:

http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=2034 (дата обращения: 29.12.2015).

16. Леонтьева К., Горская Т. Российский кинорынок. Итоги 2015 года // Синемаскоп. Информационное издание компании «Невафильм». Вып. 1 (53). 2016. С. 1–3.
17. Ушкарёв А.А. Человек развлекающийся, или О закономерностях досугового поведения москвичей // Культурологические записки. Выпуск 16: Культурная политика — 2014. Проблемы и перспективы: сб. ст. / отв. ред. Г.М. Юсупова. Москва, 2014. С. 278–316.
18. Патрушев В.Д. Динамика использования бюджетов времени городским и сельским населением // Социологические исследования. 2005. № 8. С. 46–50.
19. Ушкарёв А.А. Функциональная двойственность кино // Вестник ВГИК. Сентябрь 2015. № 3 (25). С. 18–28.

CIVILIZATION OF LEISURE AND THE SENSES OF LEISURE BEHAVIOR

ALEXANDER A. USHKAREV

State Institute of Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 103009, Russia
E-mail: al_ush@mail.ru

Abstract. *Leisure is an essential part of free time in the modern life. However, under the influence of global social trends, the essence of leisure activities changes inevitably. Definition of what a person's individual free time really is depends not so much on the particular person's types of leisure activities as on which interests they realize in their leisure activities most of all, which functions of the leisure activities are popular. To understand diverse senses of the modern leisure, it is necessary to reconsider traditional research approaches. The article offers a solution to this problem via building a typology of leisure behavior, which would reflect not only the internal communication between various leisure activities, but also the possible leisure strategies, determined by the objectives (motivation) of these activities. From this perspective, studying the leisure space, during more or less extended periods of time, provides an opportunity to capture, empirically, the impact of external factors (e.g. macrosociological changes) on the type of leisure activity content.*

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

Citation: Ushkarev A.A. Civilization of Leisure and the Senses of Leisure Behavior, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 429–435.

References

1. Ricardo D. Nachala politicheskoi ekonomii i podatnogo oblozheniya [Principles of Political Economy and Taxation], *Sochineniya* [Writings], vol. 1. Moscow, 1955, 339 p.
2. Toffler A. *Tret'ya volna* [The Third Wave]. Moscow, 1999, 781 p.
3. Toffler A. *Shok budushchego* [Future Shock]. Moscow, 2002, 557 p.
4. Kostina A.V. *Kul'turologiya: uchebnik* [Culturology: Textbook]. Moscow, 2008, 320 p.
5. Dyumazede J.R. *Empiricheskaya sotsiologiya dosuga* [Sociologie Empirique du Loisir]. Moscow, 1974, 46 p.
6. Dyumazede J.R. Na puti k tsivilizatsii dosuga [Vers une Civilisation du Loisir], *Vestnik Moskovskogo Universiteta* [Bulletin of Moscow University], Series 12 (Sotsial'no-politicheskie issledovaniya [Socio-political Studies]), no. 1, 1993, pp. 83–88.
7. Krivtsun O.A. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Aspect Press, 2000, 434 p.
8. Murzin A.E. Aktual'no li izuchat' svobodnoe vremya? [Is It Actual to Study the Free Time?], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 1993, no. 11, pp. 95–99.
9. Karakhanova T. Byudzhets nashego vremeni [The Budget of Our Time], *Rossiiskoe ekspertnoe obozrenie* [Russian Expert Review], 2006, no. 1 (15), pp. 8–9.
10. Sorokina L.Ya. *Sotsiologiya svobodnogo vremeni. Programma kursa i metodicheskie materialy dlya studentov spetsial'nostei "Sotsiologiya" i "Sotsial'naya rabota"* [Institute of Social Sciences of the State Irkutsk University]. Available at: http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/SSV/kurs_lekzij/1_7.html (accessed 30.11.2015).

11. Strumilin S.G. *Problemy ekonomiki truda* [The Problems of Labor Economics]. Moscow, Nauka Publ., 1982, 471 p.
12. Yatsenko N.E. *Tolkovyi slovar' obshchestvovedcheskikh terminov* [Explanatory Dictionary of Social Science Terms]. St. Petersburg, 1999, 524 p.
13. Fokht-Babushkin Yu.U. O kul'turnykh potrebnostyakh moskvichei [On the Cultural Needs of Muscovites], *Kul'tura i kul'turnye potrebnosti moskvichei* [Culture and Cultural Needs of Muscovites]. Moscow, 2010, pp. 11–108.
14. Dondurei D. Kinoteatr: rossiiskim fil'mam — otkazat'. Kinopokaz: perezagruzka [Cinema: To Refuse to Show the Russian Films. Film Screening: Restart], *Iskusstvo kino* [Art of the Cinema], no. 7, 2012, part 1, pp. 5–13.
15. Kotel'nikova N.V. *Kharakteristika i vidy dosugovykh strategii molodezhi* [Characteristics and Types of Leisure Strategies of Youth]. Available at: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=2034 (accessed 29.12.2015).
16. Leont'eva K., Gorskaya T. Rossiiskii kinorynok. Itogi 2015 goda [Russian Film Market. The Results of 2015], *Sine-maskop. Informatsionnoe izdanie kompanii "Nevafil'm"* [Cinemascope. Informational Edition of "Nevafil'm" Company], issue 1 (53), 2016, pp. 1–3.
17. Ushkarev A.A. Chelovek razvlekayushchiysya, ili O zakonornostyakh dosugovogo povedeniya moskvichei [Homo Entertaining, or the Patterns of Leisure Behavior of Muscovites], *Kul'turologicheskie zapiski, Kul'turnaya politika—2014. Problemy i perspektivy* [Culturological Notes, issue 16, Cultural Politics—2014. Problems and Perspectives]. Moscow, 2014, pp. 278–316.
18. Patrushev V. D. Dinamika ispol'zovaniya byudzheta vremeni gorodskim i sel'skim naseleniem [The Dynamics of the Use of Time Budgets of Urban and Rural Populations], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2005, no. 8, pp. 46–50.
19. Ushkarev A. A. Funktsional'naya dvoistvennost' kino [Functional Duality of Cinema], *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art], 2015, September, no. 3 (25), pp. 18–28.

НОВИНКА



РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПАШКОВ ДОМ»

ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

Валерий Покатов — сорок лет в искусстве книги
Каталог выставки избранных произведений
Книжная и станковая графика, живопись, экслибрис
Москва, 2016
43 с.

Цветное иллюстрированное издание демонстрирует
репродукции художественных работ мастера, библио-
графию его литературных произведений
и публикаций о творчестве, обзор достижений и наград.

Контакты для приобретения:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
тел. 8(499)577-04-70, доб. 23-95
e-mail: pashkov_dom@rsl.ru

УДК 76.046.3(510)"19/20"
ББК 85.155.79(5Кит)6

К.В. ЯЦЕНКО

ОБРАЗЫ XX—XXI ВВ. НА НАРОДНОЙ КАРТИНЕ ЧЖИМА ПРОВИНЦИИ ЮНЬНАНЬ

Каролина Вячеславовна Яценко,
Государственный институт искусствознания,
сектор искусства стран Азии и Африки,
аспирант
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия
E-mail: karolina.yatsen@gmail.com

Реферат. Статья посвящена проблеме влияния современности на традиционное искусство Китая. На примере народной картины чжима провинции Юньнань анализируется трансформация иконографии изображенных на религиозных гравюрах божеств под воздействием реалий XX—XXI веков. Рассмотрены причины изменения консервативного характера «лубочных икон» и появления на них образов, заимствованных из окружающей действительности. Дается краткий обзор изображений предметов домашнего обихода на картинах, сжигаемых в качестве подношений предкам, а также приведены случаи представления духов в костюмах XX столетия. На примере чжима провинций Юньнань и Хэбэй исследована эволюция образа бога телеги Чэ-шэня, под покровительство которого с течением времени попали все виды современного колесного транспорта. В статье затронута проблема модификации стиля исполнения религиозных гравюр, связанная со случаями копирования сельскими мастерами ил-

люстраций журналов и газет. Приведено описание процесса изменения традиционной манеры изображения на основе анализа «икон», посвященных духу конюшни Цзю-шэню и божествам домашнего скота. Обращается внимание на возникновение в народной картине Юньнани новых иконографических решений, связанных с подменой антропоморфных образов небожителей их атрибутами.

Ключевые слова: чжима, китайская народная картина, ксилография, иконография, божество, образ XX века, образы техники, бог Чэ-шэнь.

Для цитирования: Яценко К.В. Образы XX—XXI вв. на народной картине чжима провинции Юньнань // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 436—441.

Ярким примером традиционного искусства Китая является народная картина чжима («бумажная лошадь»). Этот вид печатной графики представляет собой красочные изображения божеств синкретической религии¹ [1, с. 372—376], выполненные в технике ксилографии. В противоположность «лубку» няньхуа («новогодняя картина»)², служащему для украшения домов, бумажные «иконы» предназначены к сожжению во время жертвоприношений небожителям и предкам³. Считается, что они материали-

зуются в мире духов после превращения в пепел и таким образом передают дары и пожелания молящихся на небеса.

В отличие от няньхуа, масштабы производства которой сократились во много раз по сравнению с началом XX в., жертвенные «иконы», появившиеся не позднее времени династии Сун [2, с. 23], до сих пор широко распространены среди сельского населения и являются неотъемлемой составляющей деревенских культовых церемоний. На данный момент центры печати чжима сохранились во многих провинциях Китая, в том числе в Юньнани, Цзянсу, Хэбэе, Фуцзяни, Гуандуне, Хунани. Оттиски, изготовленные в разных городах и селах, отличаются друг от друга по содержанию, размерам, манере исполнения и колористической гамме. На фоне народной картины остальной территории Китая чжима провинции Юньнань, расположенной на юго-западе страны, выделяется не только специфическим стилем, характерным для искусства примитивных культур, но и большим количеством сюжетов, тесно связанных с местными верованиями. Среди них особое внимание привлекают образы духов-покровителей бэньчжу и тучжу⁴, летящего коня Цзяма [3] и изображения солярных символов [4, с. 194–196]. Важно отметить, что религиозная гравюра восточных регионов Поднебесной стала предметом исследования уже на рубеже XIX—XX вв.⁵, тогда как коллекционирование юньнаньской «иконы» началось только во второй половине XX столетия [5, р. 5]. Тот факт, что самые ранние из дошедших до нас оттисков чжима Юньнани датируются периодом 1960-х гг., затруднил процесс ее изучения. Понять, как изменялась иконография юньнаньской народной картины, можно только исходя из сопоставления ее с религиозными гравюрами других областей Китая.

При детальном рассмотрении «лубочной иконы» Юньнани становится очевидным, что в течение прошлого столетия она прошла те же этапы развития, что и чжима Хэбэя. На народной картине обеих провинций появляются изображения, заимствованные из жизни XX—XXI вв., а стиль исполнения оттисков в последние десятилетия становится иным. Изменение форм религиозного искусства под влиянием реалий окружающей действительности — уникальное явление. Образы божеств чжима обычно создаются по буддийскому или даосскому иконографическому канону, имея свои прототипы в храмовой скульптуре. Процесс гравирования доски для новой «иконы» сводится к воспроизведению уже существующего образца. Таким образом, иконография персонажей народного пантеона до недавнего времени не была подвержена значительным изменениям. Для изображений духов с религиозной гравюры начала XX в. характерен традиционный тип одежды и головных уборов, а в качестве их атрибутов обычно представлены старинные предметы ежедневного обихода.

Прецедентом возникновения на китайской «иконе» сюжетов, почерпнутых из повседневности, можно считать появление сцен современной жизни на няньхуа рубежа XIX—XX веков. В Янлюцине⁶ того времени печатали большое количество развлекательных лубков, изображающих велосипеды, поезда, пароходы, костюмы иностранцев и другие диковинные для китайцев предметы. Причина такой восприимчивости «новогодней картины» инородным влияниям заключалась в функции, которую она выполняла. Няньхуа являлась важным источником информации для неграмотных жителей деревни, которые узнавали из купленных гравюр о переменах, произошедших в городе. Позже традиция передачи реалий окружающего мира была продолжена бытовым лубком коммунистического Китая. Стабильность иконографии чжима прошлого объясняется не только ее религиозной тематикой, но и тем, что китайское село до середины XX в. еще сохраняло свой старый уклад. Появление же в деревне второй половины XX столетия новой техники, включая трактор, автомобиль, радио, телевизор, стиральную машину и компьютер, привело к изменениям условий жизни крестьян, а вместе с тем и к изменениям их представлений о материальных благах. Иные жизненные стандарты сформировали иные требования простолюдинов к небожителям. Это обстоятельство стимулировало возникновение на религиозной народной картине новых сюжетов, а также оказало влияние на формирование новых видов иконографии божеств.

Яркий пример воздействия окружающей действительности на китайскую «лубочную икону» — трансформация облика бога телеги Чэ-шэня. Традиционно этого духа изображают как возничего повозки, запряженной лошадьми или быками. Вариантом иконографии служит композиция, представляющая образ небожителя в сопровождении супруги. В данном случае художник помещает рисунок телеги перед изображением духа в качестве его божественного атрибута. В провинции Юньнань чжима такого типа, выполненные в технике ксилографии, до сих пор широко распространены.

Появление современных технологий в китайской деревне стимулировало изменение традиционной иконографии Чэ-шэня. Так, в уезде Нэйцзю городского округа Синтай провинции Хэбэй использование новых видов транспорта привело к разделению функций этого духа между несколькими божествами. В народном пантеоне возникают Чэ-шэни мотоцикла (Мо-то-чэ-шэнь), автомобиля (Ци-чэ-шэнь), трехколесной машины (Сань-лунь-чэ-шэнь) и трактора (Цзи-чэ-шэнь). На чжима их изображениям всегда сопутствуют рисунки соответствующих средств передвижения, которые могут иногда заменять образы самих божеств.

В религиозной гравюре Юньнани также возникают изображения техники XX—XXI веков. Однако



Рис. 1. Миллион вещей домашнего обихода для пользования душой покойного.

Китай, провинция Юньнань, городской округ Куньмин, 2012 г.
(из собрания Музея традиционного искусства народов мира)

здесь, в отличие от Нэйцью, появление современных видов транспорта не привело к пополнению местного пантеона божеств новыми духами. Все чжи-ма Юньнани, несмотря на то, какие средства передвижения на них изображены, посвящены только богу телеги Чэ-шэню. Он становится ответственным за мотоциклы, трехколесные машины, грузовики и легковые автомобили, рисунки которых в изобилии представлены на народных картинах этой провинции. Такая интерпретация образа божества связана с многозначностью его имени: иероглиф «чэ» (車) означает любое средство передвижения на колесах — повозку, машину, велосипед, мотоцикл и т. д.

Для народных картин Юньнани, представляющих Чэ-шэня, характерно наличие благопожелательных надписей. Так, на гравюре «Чэ-шэнь охраняет тебя»⁷ из собрания московского Музея традиционного искусства народов мира по центру расположено изображение мотоцикла «Jo 100». По сторонам листа написано: «Спокойствие и радость при въезде и выезде. Пусть в пути ветер всегда дует вам в спину!»; такие же пожелания — на картине «Чэ-шэнь водителя охраняет тебя». Разница между двумя гравюрами, входящими в одну серию, состоит в замене центрального изображения мотоцикла образами двух автомобилей. Надписи, приносящие владельцу чжима удачу, могут полностью замещать традиционное название, содержащее имя Чэ-шэня, что иллюстрируют картины «Желаем Вам счастливого пути» и «Спокойствие» из уезда Тунхай. Популярность использования благопожеланий на «иконах» бога телеги объясняется тем, что гравюры такого рода предназначены не только для риту-

ального сожжения, также их клеят внутри салона автомобиля в качестве оберега.

Изображение большого количества современных предметов домашнего обихода характерно для специальных народных картин, сжигаемых в качестве подношений предкам. Считается, что покойные в загробном мире нуждаются в тех же самых вещах, которые необходимы для жизни среди живых. Часы, стиральная машина, газовая плита, холодильник, микроволновая печь, автомобиль, сотовый телефон и многое другое — все эти предметы являются неотъемлемым условием комфортного существования не только на Земле, но и на небесах. Чтобы обеспечить усопших всем необходимым, во время похорон люди передают огню «загробные деньги», бумажную одежду, гравюры, содержащие образы различных вещей, а также трехмерное изображение дома, склеенного из картона и полностью оснащенного миниатюрной мебелью и техникой. Бумажные аналоги вещей также приносят в жертву предкам на праздники, посвященные поминовению усопших⁸ [6, р. 362—364]. Их состав и разнообразие зависят только от уровня достатка родственников покойного. Немногие могут позволить себе покупать «картонный дом» ежегодно, чаще всего люди ограничиваются приобретением дешевых гравюр, изображающих предметы повседневного пользования. Композиция картин такого рода состоит в распределении образов вещей равномерно по плоскости листа. Так, на гравюре «Миллион вещей домашнего обихода для пользования душой покойного» представлена картина рая (рис. 1). Перед зданием «Безграничной радости мира» разбросаны предметы, которые только может вообразить сознание деревенского жителя: сейф, серебряные слитки, кровать, мотоцикл, машина, магнитофон, вертолет и многое другое. Вместе с бумажной одеждой и бутафорными вещами предкам всегда приносят в жертву минби (загробные деньги), которые в наше время приняли форму современных юаней. Главная разница между ними и подлинными купюрами состоит в замене портрета председателя Мао Цзэдуна образом Юйхуан шан-ди, верховного владыки всего мира в даосской и поздней народной мифологии [7, с. 762].

Для чжима Юньнани характерно изображение нарядов XX века. Воины пяти дорог, которые призваны сражаться с нечистью в составе дружин бэньчжу [8, р. 211], часто обретают на народных картинах облик солдат Народно-освободительной армии Китая. Бога мостов и бога дорог также могут представлять облаченными в обмундирование войск времени Мао Цзэдуна. На местной религиозной гравюре возникает и светский костюм прошлого столетия. Так, народным картинам тишэнь⁹ свойственны образы людей, одетых в китайский



Рис. 2. Бог лошадей Ма-ван.
Китай, провинция Юньнань,
уезд Хуанин городского округа Юйси,
конец XX в. [5, р. 23]



Рис. 3. Бог конюшни благословляет
и защищает шесть домашних животных.
Китай, провинция Юньнань,
уезд Сяньюнь Дали-Байского
автономного округа, 1986 г. [9, р. 364]



Рис. 4. Благословение Бога конюшни.
Китай, провинция Юньнань,
городской уезд Дали, 2011 г.
(из коллекции автора)

френч «суньятсеновка», а рабочая одежда крестьян появляется на «иконах», посвященных Батюшке полей и Матушке земли. Типичный женский костюм второй половины XX в., состоящий из просторной кофты и штанов прямого кроя¹⁰, характерен для изображения богини плача Ку-шэнь и женского образа с гравюры «Гоу-цзяо»¹¹. Оттиски «Гоу-цзяо», имеющие хождение в уезде Тэнчун городского округа Баошань и уезде Лянхэ Дэхун-Дай-Качинского автономного округа, связаны с церемонией «Прекращения вражды и разрешения проблем» религии Ачарья (местное название — Ачжали, эзотерическая школа буддизма в Юньнани). Считается, что обряд снимает обиду, уменьшает страдания, отводит беды, притягивает счастье, оберегает беременных и способствует появлению наследников [9, р. 264].

Оказались подверженными влиянию реалий XX в. и образы божеств домашнего скота. На народных картинах уезда Хуанин бог лошадей Ма-ван, бог коров Нью-ван и бог свиней Чжу-шэнь представлены в качестве животных, изображенных в реалистической манере. Эти образы, видимо, были срисованы с фотографий или иллюстраций популярных журналов. Как отмечал исследователь Ян Юй-шэн, лошадь, олицетворяющая Ма-вана, является копией работы художника Сюй Бэй-хуна [8, р. 259] (рис. 2). О популярности копийного подхода в чжима свидетельствуют два экземпляра религиозной гравюры, посвященной богу конюшни Цзю-шэню из уезда Сяньюнь (рис. 3) и городского уезда Дали (рис. 4). По композиции и содержанию оба оттиска являются практически идентичными. Главное их отличие — разные стили исполне-

ния. На гравюре из Сяньюня животные и божество изображены в примитивной манере, типичной для народной картины этого региона. На листе из г. Дали образ духа конюшни представлен в стилистике местных чжима: тело составлено из толстых изгибающихся линий, черты лица просты, ноги обозначены одним контуром. Изображения же домашнего скота, расположенные вокруг божества, сильно выделяются на его фоне. Все фигуры животных выполнены реалистично. Сельский художник взял за образец не только оттиски со старых ксилографических досок, но и иллюстрации из современных журналов и газет, совместив разнотильные образы в одном листе.

В Юньнани копийный подход господствует не только в религиозных гравюрах, посвященных божествам домашнего скота. Практически все образы чжима, так или иначе связанные с современностью, происходят из разных печатных источников нашего времени. Это касается как изображения предметов домашнего обихода, так и средств транспорта.

Местным народным картинам, которые попали под влияние окружающей действительности, свойственна также подмена антропоморфных образов небожителей их атрибутами. Вместо представления духа лошадей Ма-вана в виде чиновника, восседающего на троне, на гравюрах возникает изображение коня, скопированное с произведения Сюй Бэй-хуна, а рисунки мотоцикла и автомобиля заменяют образ бога машины. Такой художественный подход способствовал появлению новых вариантов композиционного решения чжима. Сельские мастера, создавая народные картины путем срисовывания объекта с фотографии, редко придерживаются старых ико-

нографических схем. Обычно они лишь помещают в центр листа взятые ими из журналов образы, не делая попыток придать импровизированной «иконе» сходство с устоявшимися образцами религиозной графики. Единственная черта, которая роднит гравюры нового поколения с их традиционными прототипами, — наличие благожелательной надписи. Она может располагаться как в рамке, обрамляющей оттиск, так и быть вписанной в свободное пространство листа без следования определенной логике. Иногда чжима не содержат иероглифических текстов, но это является скорее исключением, чем правилом. Заголовок придает «иконе» дополнительную магическую силу и делает ее более эффективной в глазах верующих людей.

Экономические и политические перемены в обществе способствовали изменению иконографии и стиля чжима Юньнани. Трудно сказать, когда образы XX в. начали возникать на народной картине этой провинции. Те редкие оттиски 1960-х гг., которые дошли до наших дней, представляют собой религиозные гравюры традиционного типа. Изображения же автомобилей, современных предметов домашнего обихода, светского и военного костюма прошлого столетия характерны для юньнаньской «иконы» начиная с 1980-х годов. Важно отметить, что рисунки машин на чжима этого периода имеют условный характер. Детализированные изображения различных видов транспорта, явно скопированные с иллюстраций периодических изданий, свойственны лишь народным картинам 2000-х годов. Очевидно, создателями первых эскизов техники на религиозной гравюре Юньнани были сами резчики чжима. Только с течением времени деревенские художники обратились к воспроизведению существующих печатных образцов, сочтя такой способ работы более продуктивным. В «лубочной иконе» уезда Нэйцзю провинции Хэбэй подобные перерисованные изображения машин были распространены уже в 1960-х годах. Так как вероятность воздействия современной чжима Нэйцзю на юньнаньскую народную картину довольно мала, данный факт указывает на процесс параллельного развития религиозной гравюры обеих провинций с разницей в несколько десятилетий.

Трансформация облика божеств под влиянием реалий XX—XXI вв. на данный момент свойственна «лубочной иконе» Юньнани и Хэбэя. В остальных провинциях (Цзянсу, Фуцзянь и др.) до сих пор печатают лишь традиционные изображения небожителей, допуская проникновение рисунков современной техники и одежды исключительно в гравюры, сжигаемые для обеспечения вещами покойных предков. Процесс изменения формы народного искусства под воздействием современности свидетельствует об открытости юньнаньской чжима новым веяниям и ее способности к саморазви-

тию. Всего за несколько десятилетий иконография некоторых божеств претерпевает здесь кардинальные изменения, а манера исполнения религиозных гравюр становится более реалистичной. В то же время восприимчивость «иконы» этой провинции к инородным влияниям оказывает на нее негативное воздействие. С внедрением копийных изображений, сделанных по образцам журнальных иллюстраций, народная картина Юньнани постепенно утрачивает древние традиции примитивного стиля, составляющего ее суть.

Примечания

- ¹ Китайская синкретическая религия возникла в результате слияния даосизма, буддизма, конфуцианства и местных верований. Наибольшую популярность она получила среди деревенских жителей.
- ² Название происходит от обычая распространять подобные гравюры в канун Нового года, когда люди заменяли старые изображения в домах новыми.
- ³ Принято считать, что главным отличием чжима и няньхуа являются разные способы их использования: размещение на стенах и дверях зданий (няньхуа) и сожжение (чжима). Важно отметить, что принцип разделения народных картин на две группы согласно их применению спорен. Некоторые виды чжима можно как сжигать, так и вешать на алтарях.
- ⁴ Божества, которым поклоняются представители народностей бай, и — национальных меньшинств, проживающих в Юньнани.
- ⁵ Одними из первых собирателей китайских народных картин были русские коллекционеры В.Л. Комаров, В.М. Алексеев, Н.Д. Виноградов [2, с. 1–8].
- ⁶ Один из самых крупных центров производства няньхуа второй половины XIX — первой половины XX в., расположен около г. Тяньцзинь.
- ⁷ Гравюра создана в провинции Юньнань, уезд Тунхай в 2012 году.
- ⁸ Праздник Цинмин и праздник «Середины июля». Цинмин, приходящийся на 108 день после зимнего солнцестояния, является важной датой, когда китайцы приносят жертвы предкам на могильных холмах и подметаю места их захоронения. На праздник «Середины июля» люди приносят жертвы усопшим дома. Считается, что в этот день души предков выпускают на полмесяца из загробного мира и те приходят навестить своих живых потомков. В Юньнани отмечается народностью бай с 1 по 14 число 7 месяца по лунному календарю.
- ⁹ Картины тишэнь используют для обрядов «изгнания духов». Считается, что они играют роль замены тела человека. Во время церемонии демон, обитавший в доме и мучивший одного из родственников, переселяется в тишэнь, и в семье воцаряются мир и покой [6, р. 134].
- ¹⁰ Такой вид одежды распространен в сельской местности, сейчас его носят в основном пожилые женщины.

Список источников

1. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. Москва, 2001. 488 с.
2. Рифтин Б.Л., Ван Шуцунь, Лю Юйшань. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ленинград ; Пекин, 1991. 211 с.
3. Яценко К.В. Образ коня на китайской народной картине цзяма провинции Юньнань: функции, иконография, происхождение // Обсерватория культуры. 2015. № 6. С. 42–47.
4. Яценко К.В. Культ Солнца у народности бай и его отражение в искусстве народной картины чжима провинции Юньнань // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 190–198.
5. Gao Jin Long. Yunnan zhima [Чжима Юньнани*]. Harbin, 1999. 78 p.
6. Ding Da Xian. Gulao shenmi de baizu jia ma [Древние таинственные цзяма народности бай*]. Kunming, 2013. 542 p.
7. Духовная культура Китая : Энциклопедия : в 6 т. Т. 2. Мифология. Религия. Москва, 2007. 869 с.
8. Yang Yu Sheng. Yunnan jia ma [Цзяма Юньнани*]. Kunming, 2002. 264 p.
9. Zhongguo muban nianhua jicheng. Yunnan jia ma juan [Собрание китайских народных гравюр. Том «Цзяма Юньнани»*] / by ed. Feng Ji Cai. Beijing, 2007. 439 p.

* Перевод названий выполнен автором.

THE IMAGES OF THE 20TH–21ST CENTURIES IN THE FOLK PRINTS ZHIMA OF YUNNAN PROVINCE

KAROLINA V. YATSENKO

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

E-mail: karolina.yatsen@gmail.com

Abstract. *The article is dedicated to the problem of how the phenomenon of contemporaneity influences the traditional Chinese art and the imagery of the Yunnan religious woodprints zhima in particular. The author describes the changes that have happened to the Yunnan deities' iconography in the 20th and the 21st centuries. The article explains the reasons why the images from the everyday life and environment have begun to appear in the pieces of religious graphic art. The author gives a brief review of the household items depicted on the woodprints burnt as a sacrifice to the ancestors. The images of immortals wearing clothes of the 20th century are also described. As an example of the imagery influenced by the contemporary society, the deity Che Shen's iconography is examined. Che Shen used to be the deity of cart, but by now all the kinds of the modern wheel transport have come under his patronage. The article touches upon the problem of the zhima artistic style modification, caused by the fact that sometimes the countryside craftsmen presently copy contemporary magazine illustrations. Based on the folk pictures of Jiu Shen, the spirit of stables, and the deities of cattle, the author also provides examples of how the traditional style of zhima is being transformed. Particular attention is drawn to the cases of creating new iconographic types by replacing the deities' images with their attributes.*

Key words: zhima, Chinese folk prints, iconography, images of the 20th century.

Citation: Yatsenko K.V. The Images of the 20th–21st Centuries in the Folk Prints Zhima of Yunnan Province,

Observatory of Culture, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 436–441.

References

1. Vasil'ev L.S., *Kul'ty, religii, traditsii v Kitae* [Cults, Religions and Traditions in China]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2001, 488 p.
2. Rifting B.L., Wang Shu Cun, Liu Yu Shan, *Redkie kitaiskie narodnye kartiny iz sovetskikh sobranii* [Selected Chinese Folk Prints Collected in the Soviet Union]. Leningrad, Avrora Publ., Beijing, Zhongguo Renmin Meishu Publ., 1991, 211 p.
3. Yatsenko K.V. The Image of Horse in the Chinese Folk Prints "Jia ma" of Yunnan Province: its Functions, Iconography, Origin, *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 6, pp. 42–47 (in Russ.).
4. Yatsenko K.V., Kul't Solntsa u narodnosti bai i ego otrazhenie v iskusstve narodnoi kartiny zhima provintsii Yun'nan' [Sun Worship of the Bai People and its Reflection in the Folk Art Zhima of the Yunnan Province], *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 2, pp. 190–198.
5. Gao Jin Long, *Yunnan zhima* [Yunnan Paper Horse]. Harbin, Heilongjiang Meishu Publ., 1999, 78 p.
6. Ding Da Xian, *Gulao shenmi de baizujia ma* [The Ancient Mysterious Paper Gods of the Bai People]. Kunming, Yunnan Minzu Publ., 2013, 542 p.
7. Titarenko M.L. (ed.) *Dukhovnaya kul'tura Kitaya : entsiklopediya : v 6 t.* [The Spiritual Culture of China. Encyclopaedia, in 6 vol.]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2007, vol. 2 (Mifologiya. Religiya [Mythology, Religion]), 869 p.
8. Yang Yu Sheng, *Yunnan jia ma* [The Paper-Charms of Yunnan]. Kunming, Yunnan Renmin Publ., 2002, 264 p.
9. Feng Ji Cai (ed.) *Zhongguo muban nianhua jicheng. Yunnan jia ma juan* [The Compendium of Chinese Woodblock New Year Prints. Vol. Yunnan Jia ma]. Beijing, Zhonghua Shuju Publ., 2007, 439 p.

A.E. KYCTOVA

«БРОДЯЧИЕ» СЮЖЕТЫ
В РУССКОЙ
И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
КАРИКАТУРЕ ЭПОХИ
НАПОЛЕОНОВСКИХ
ВОЙН ИЗ СОБРАНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ

Ключевые слова: Наполеоновские войны, война, Наполеон, карикатура, карикатуристы, «бродя-

чие» сюжеты, сатирическая графика, военная карикатура.

Для цитирования: Кустова А.Е. «Бродячие» сюжеты в русской и западноевропейской карикатуре эпохи Наполеоновских войн из собрания Государственного литературного музея // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 442–450.

В начале XIX в. большая часть Европы оказалась вовлечена в масштабную кровопролитную войну, инициатором которой стал французский император Наполеон Бонапарт. Ожесточенные сражения велись на территории Австрии, Германии, Пруссии, России. Итогом ее стали разрушенные города, разоренные территории, многотысячные жертвы и кардинальное изменение истории и европейской политической системы.

В это же время происходила не менее масштабная и жестокая война в художественном мире — война информационная. Сотнями экземпляров в свет начали выходить сатирические картинки — карикатуры, иллюстрирующие все важнейшие события тех лет. Художники разных стран с помощью злой и колкой сатиры пытались низвергнуть врага, высмеять и принизить его и вместе с тем хоть немного поднять дух соотечественников в такое непростое время. Сопровождая свои картинки остроумными текстами, они придали им смысл информационных изданий, оповещающих зрителей обо всем происходящем в легкой и доступной форме. Карикатурный юмор был очень разным: и едким, и изящно завуалированным, и прямолинейным, а порой и грубым или неприличным. Но цель, как известно, оправдывает средства.

Каждый этап военной кампании незамедлительно отражался в карикатурах. Без внимания не оставалось практически ни одно значительное событие. Художники в своих картинках громко смеялись над неудачами противника, но относительно своих соотечественников были не всегда объективны, порой выдавая желаемые результаты за действительные.

Для того чтобы понять значение карикатуры и отношение к ней в те годы, достаточно привести в качестве примера один факт: Наполеон настолько болезненно реагировал на существование английских карикатур на собственную персону, что одним из пунктов Амьенского мирного договора сделал требование, чтобы художники, посмеявшиеся осуждать его самого или его политику, были приравнены к убийцам и фальшивомонетчикам и выданы ему для расправы¹.

Техника гравюры давала возможность быстро, легко и недорого распространять карикатуры. Веселые, занимательные, ярко раскрашенные, они пользовались популярностью и расходились огромными тиражами. Листы свободно попадали из одной стра-

ны в другую, что давало возможность публике и самим мастерам познакомиться с сатирической графикой художников разных стран. Карикатуристы могли не просто видеть, но и заимствовать наиболее интересные сюжеты и использовать их в своих работах. Известны даже случаи полного копирования с дословным переводом пояснительных текстов, иногда без указания авторства оригинальной версии. Осуществлялись и заказы из-за границы на отдельные листы или целые серии сатирических гравюр².

В условиях свободного распространения карикатур огромное количество историй и героев стали кочевать по разным странам. Такие сюжеты, переходящие из одной национальной культуры или эпохи в другие, называют «бродячими» или «странствующими».

Кочевание сюжетов — это не уникальное явление начала XIX века. Подобная миграция существовала и в предыдущие эпохи. Особенно это касается печатной продукции — лубков, гравюр, иллюстраций, о чем свидетельствует целый ряд исследований³.

В собрании Государственного литературного музея (ГЛМ) хранится более 450 листов российского, английского, немецкого, голландского, французского и итальянского производства, представляющих большой круг различных тем. Целью статьи является попытка проследить, как одни и те же сюжеты и герои времени Наполеоновских войн воплотились в карикатурах художников разных национальных школ.

Затеявая масштабную войну, Наполеон не скрывал своих стремлений объединить покоренные страны в огромную империю, превосходящую все существовавшие ранее, и сделать себя единоличным повелителем этой великой державы. Стремление Бонапарта подчинить себе весь свет — очень распространенная тема, часто звучащая в сатирической графике этого периода.

В английской карикатуре «Помеха при попытке оседлать земной шар»⁴ Наполеон изображен сидящим верхом на глобусе, в то время как маленькая фигурка Джона Булла, готового дать отпор узурпатору крошечной саблей, закрывает рукой участок глобуса с надписью «Старая Англия». Захватчик уже закрыл собой Францию, Швейцарию, Италию и разозлен тем, что коротышка мешает ему завладеть всем миром целиком. «Ах, кто это осмеливается мешать мне в моем продвижении?» — восклицает Бонапарт. Отважный англичанин отвечает: «Это я, малютка Джонни Булл, защищаю клочок земли, который у меня под рукой, и черт меня побери, если вы продвинетесь дальше».

Простая и лаконичная по композиции, вписанная в треугольник, сцена заметно выделяется на фоне насыщенных многочисленными деталями и символами других английских сюжетов. Наполеон не похож на кровожадного тирана, а представляет другую линию, довольно популярную в ан-

глийской сатирической графике, воплотившуюся в образе большого капризного ребенка, требующего игрушку. С одной стороны, художник низводит Бонапарта до уровня избалованного подростка, обесценивая его положение и заслуги, с другой — показывает героизм английского народа, ведь маленькая фигурка Булла дает прямой отпор гиганту, превышающему его самого в размере в несколько раз.

В немецкой картинке «Папа, смотрите не испортите желудок!»⁵ Наполеон изображен в момент пожирания земного шара. Держа шар в руках, император Франции откусывает от него увесистый кусок, по его щекам стекают красные струи, напоминающие кровь. Стоящий напротив сын предупреждает родителя, что такой пищей можно испортить себе желудок. Малыш представляет собой миниатюрную копию отца, он облачен во французскую военную форму, на голове корона. Таким образом художник недвусмысленно намекает на титул короля Римского, которым Бонапарт наградил своего первенца при рождении. За спиной Наполеона собрались представители союзных армий, готовые оказать ему скорейшую медицинскую помощь. Австриец протягивает «Свинцовые таблетки» и рецепты на «селистру, серу и угольную пыль». Швед держит бутылку с загадочной надписью на ярлыке: «Шведская радость», пруссак развернул «Рецепт против поспешности. Ум, Бодрость, Энергия, быстро перемешанные с надеждой и терпением. Опробовано». Казак вооружился шприцем. Направив его в сторону пожирателя мира, он говорит: «Мы хотим хорошенько помочь папочке, чтобы он вновь мог есть».

Немецкий автор злорадно насмехается над попытками Наполеона захватить мир, представляя его кровожадным чудовищем, пожирающим землю, и противопоставляя этому злу героев антифранцузской коалиции, вооруженных до зубов необходимыми в сложившейся ситуации средствами.

В русской карикатуре «Вот тебе село да вотчина, Чтоб тебя вело да корчило»⁶ в центре композиции изображен Наполеон, стоящий посреди заснеженной равнины. Он обхватил руками глобус, на котором написано «Россия». Его попытку захвата мира и родного отечества готов пресечь крестьянин, замахивающийся на похитителя топором. «Вот мы те руки откромсаем!» — отвечает русский герой на заявление Наполеона: «Я все возьму». На помощь герою скачет казак, выставив вперед пику, чем приводит в ужас немногочисленных сподвижников Бонапарта. Один из них, в оборванных штанах, потерявший сапог, отползает на коленях со словами: «Пропал». Двое других французов, в разорванных одеждах и в красных колпаках, напоминают ярмарочных скоморохов, оглядываясь убегают прочь.

В этой сцене художник не только высмеивает французских захватчиков во главе с Наполеоном, но и показывает героизм и самоотверженность рус-

ского народа. Несмотря на явное знакомство мастера с правилами классической композиции, картинка исполнена в традициях народной лубочной культуры, название и подписи составлены с использованием просторечий и прибауток. Художник шаржирует образы французов, делая их непропорциональными, с искаженными гримасами ужаса лицами, в то время как русских героев изображает статными и красивыми.

Один и тот же сюжет в военной карикатуре может использоваться не только художниками стран-союзников, но и противниками. В этом случае «плохие» и «хорошие» персонажи меняются местами. Так случилось с сюжетом «Поездка на раке».

Автор листа «Стремительное продвижение русской армии, идущей на помощь пруссакам»⁷ изображает русского императора Александра I верхом на раке. Раки, как известно, передвигаются, пятясь назад, а значит ехать на них — пустая затея. Александр призывает своих солдат: «Скорее на помощь. Скорее! Скорее!» Чтоб продвижение всей процессии было еще более «стремительным», художник посадил следующую на помощь пруссакам русскую армию на черепаха. Солдаты поют: «Мы идем с грехом пополам, не торопясь, не торопясь». В этих словах угадывается отсылка к популярной песенке, звучавшей в одном из спектаклей парижского театра «Водевиль»⁸. Таким образом, продвижение армии получается не только «быстрым», но и веселым.

Поводом к созданию этой картинке, вероятнее всего, послужило участие России в деятельности IV антифранцузской коалиции, сформированной в 1806 году. В ее состав вошли также Пруссия, Англия, Саксония и Швеция. В июне 1806 г. Россия и Пруссия подписали секретные союзные декларации, но после поражений при Йене и Ауэрштедте Прусское королевство, оккупированное французами, практически прекратило свое существование. Русская армия была вынуждена вести боевые действия в одиночку. Эта кампания закончилась для России подписанием Тильзитского мира. Французский художник не упустил возможность высмеять неудачные действия союзников.

После вторжения Наполеоновской армии в Россию русские художники использовали сюжет с раком в качестве средства передвижения, отомстив одновременно и французскому императору, и французскому карикатуристу. Картинка «Триумфальное прибытие в Париж Наполеона»⁹ изображает Наполеона и его маршала, возвращающихся в Париж на раке. Роль парадной триумфальной арки на въезде в город исполняет сколоченная из досок рама, больше напоминающая виселицу, на верхнюю перекладину которой взгромоздился трубящий славу осел. Табличка на воротах «Завоевателю света» приветствует победителя. Толпа горожан встречает своего героя. Вся эта сцена напоминает грубый фарс, а

виновник торжества с бирюльками на палке меньше всего похож на завоевателя мира. В представлении российского художника именно такого приема заслужил Бонапарт за все свои злодеяния.

Еще один «бродячий» сюжет, хорошо известный с более ранних времен по лубочным картинкам разных стран, который в эпоху Наполеоновских войн вновь обретает актуальность, — «мир наоборот»¹⁰. В этой теме обыгрываются ситуации, которые не соответствуют реальности, перевернуты с ног на голову. В таких сюжетах люди ведут себя, как звери, а зверям присущи человеческие качества, слабые возобладают над сильными, жертвы становятся охотниками. Эта тема весьма точно отражает и саму суть войны, которая в прямом смысле слова является противоположностью мира, а значит, «миром наоборот».

В качестве примеров этой темы обратимся к картинкам русского и английского происхождения, которые иллюстрируют бесславное бегство Бонапарта после неудачной кампании в России.

Герой карикатуры «Русский мужик Вавила Мороз на заячьей охоте»¹¹ гонит стаю зайцев, у одного из которых голова Наполеона в его знаменитой шляпе, а другие зайцы — генералы французской армии. Из оружия в арсенале Вавилы имеется лишь метла и рогатина, на которой уже висят несколько пойманных зверей-французов. Крестьянин ругает беглецов: «Ату! ату! его — проклятый. Оборотень небось! коли не догоню, так метлою достану! Что, пакостник, шаловлив как кошка, а труслив как заяц! Своих растерял, да и сам угнал! за делом приходил! явился, осрамился и воротился...» Наполеон-заяц клянет судьбу и скачет что есть сил, боязливо оборачиваясь на преследователя: «Екое чудо! Даром что с бороною, а ничем его не обманешь и не испугаешь, лишь бы мне добраться до своих земель, а там уж я налгу с три короба!»

В недавнем прошлом «охотник», великий Наполеон Бонапарт теперь стал добычей. Художник изображает его в виде зайца — трусливого зверя, вынужденного спасаться бегством, не имеющего других способов защиты. Имя главного героя является намеком на суровую русскую зиму, ставшую роковой для французских захватчиков. Известно, что доставило Бонапарту больше бед в эту войну — героические действия русского народа или же дикие морозы, к которым французы оказались не готовы.

Английский автор частично использует идею русского художника и, трансформировав ее в своем ключе, сочиняет другую композицию на ту же тему¹². На карикатуре «Корсиканская ищейка, окруженная русскими медведями»¹³ Наполеон предстает в образе собаки, убегающей от голодных медведей по непроходимым русским снегам. Преследователи почуяли добычу: «Поднажмите, ребята, и не ворчите, держите след! Этой зимой не придется сосать

лапу: здесь хватит пищи для медведей всей России». Наполеон с обезумевшим от страха лицом оборачивается назад, точно повторяя позу зайца с русской карикатуры, только в зеркальном отображении. К его хвосту привязан ковш, из которого вылетают листы с надписями: «Смерть», «Ужас», «Голод», «Разруха», «Смертность», «Мороз», «Москва — уничтожение», «Угнетение». Он сокрушается: «Какой ужасный климат! Мой единственный шанс вырваться из лап этих ужасных каннибалов — вновь бежать сломя голову. Я никогда не смогу избавиться от этого чертова старого ковша, привязанного у меня сзади, разве что отвалится мой хвост». Вдали виден охваченный огнем город. Английский мастер не забыл и про пожар Москвы, нанеший серьезный удар по наполеоновскому плану покорения России.

До поражения в войне с Россией удача неизменно сопровождала французскому императору. Такое везение, а также его жестокость и безжалостность стали поводом для зачисления Наполеона в союзники дьявола, будто, не гнушаясь никакими средствами ради осуществления своих планов, он продал душу темным силам. Образ Наполеона — соратника Сатаны часто появляется в карикатурах.

В художественных традициях разных стран эту тему представляют по-разному. В немецкой карикатуре спеленутого Бонапарта укачивает на руках Сатана. «Вот мой любимый сын, которым я так доволен»¹⁴ — гласит название картинки. Простая четкая композиция без помощи символов и аллегорий бесхитростно и прямолинейно называет Наполеона дьявольским сыном.

Голландский карикатурист находит иное решение. В карикатуре «Наполеон Первый»¹⁵ дьявол сидит за плечами Бонапарта, нашептывая ему на ухо свои темные наущения, которые вылетают изо рта Наполеона в виде маленьких крылатых чудищ — обитателей ада, символизирующих черные мысли и коварные планы, рождающиеся в его голове.

Русский лист «Наполеон с Сатаной после сожжения Москвы»¹⁶ представляет Наполеона в трагический момент неудачи, постигшей его в войне с Россией. Он жалуется своему патрону на бедствия и несчастья, которых не смог предусмотреть и избежать. Бонапарт стоит возле разверзшегося огненного ада, откуда на него взирает в окружении своей свиты Сатана и только разводит руками. Получается, что дьявол вовсе не всемогущ и союзничество с ним еще не гарантирует победу. Поверженный, униженный, покинутый предстает Наполеон перед зрителями на этой картинке — таким его и хотели видеть военные противники.

Тему крушения надежд иллюстрирует другой популярный сюжет в карикатуре наполеоновского времени — «мыльные пузыри». Пузырь — символ недолговечности и хрупкости. Погибая при столк-

новении с малейшим препятствием, он заставляет задуматься о скоротечности и изменчивости жизни.

На карикатуре И.И. Теребенева «Мыльные пузыри»¹⁷ Наполеон вместе со своим секретарем, сидя у потонувшей в луже кареты, выдувает мыльные пузыри. На них написаны проекты: «Порабощение Англии», «Завоевание всех четырех частей Света», «Присвоение Всемирной торговли», «Поход в Индию», «Взятие Петербурга» и множество других. Рядом удивленный секретарь: «Прикажете все это записать в Бюллетене?» Наполеон одержим идеей покорения всего света так сильно, что утратил ощущение реальности, отвечая секретарю: «Подожди, дай надуть еще этот». Вдалеке изображена группа французов, изумленно разглядывающих в лорнеты красивые пузыри с не менее впечатляющими планами, которым, увы, не суждена долгая жизнь.

Тот же сюжет привлекает и немецкого художника¹⁸, автора карикатуры «Ах, папá, какие ты сделал красивые пузыри!»¹⁹. Наполеон на радость своему сыну выдувает мыльные пузыри. На них перечислены города и страны Европы, которые французский император собирался захватить: «Голландия», «Пьембино»; «Вестфалия», «Варшава», «Испания», «Италия». За действиями отца наблюдает сын, облаченный в военную форму и знаменитую шляпу. Надувая самый большой пузырь с надписью «Великая империя», отец указывает своему наследнику на шар с названием «Рим» (снова отсылка к выдуманному титулу короля Римского), к которому малыш уже протягивает руки.

Другая тема, весьма популярная в карикатурах, — Наполеон в образе Арлекина, героя шумных представлений и театральных действий. Арлекин — ловкий фокусник и большой хитрец, поражающий публику многогранностью имеющихся в его арсенале трюков. Изображая Бонапарта Арлекином, художники обличали хитрость и лукавство французского императора, уподобляя его одновременно театральному шуту, к выходкам которого не стоит относиться серьезно.

Французский автор картинки «Карнавал 1814 года, или Императорские макароны»²⁰ обращается к теме традиционной итальянской комедии дель арте. Наполеон в костюме Арлекина и Жан-Жак Режи де Камбасерес — его ближайший соратник и советник, в наряде Полишинеля стоят возле блюда с макаронами, установленного на столе, накрытом картой Европы. Камбасерес указывает на горсть монет, которые подвигает к себе Наполеон. У стола стоят два мешка с золотом: «Обычная контрибуция» и «Внеочередная контрибуция». Позади Камбасереса лежат две маски — обе стороны открыли свои истинные лица. На макаронах в блюде надписи с датами призывов: «1801», «1805», «1811» и др. Камбасерес вытягивает макаронину с надписью «Национальная гвардия. Обыватели.

Призыв 1815 года». Наполеон восклицает: «Я это заглочу». За этим лапцá с макаронами²¹ с грустью наблюдает раненый французский солдат в костюме Пьеро, на костылях и с забинтованной головой: «Я курю. Один луи спасет меня». В этой фразе угадывается игра слов: луи — монета луидор, но и имя короля Людовика.

После окончательного поражения Наполеона Бонапарта и его заключения на остров Св. Елены сами французские художники выступили обличителями злодейств бывшего императора. Эта гравюра демонстрирует жестокую военную политику Наполеона и его равнодушное отношение к собственному народу, заботе о котором он предпочел удовлетворение своих амбиций. Война пожирала тысячи французских героев, подобно тому, как Бонапарт на картинке был готов поглотить полное блюдо макарон.

В русской карикатуре «Карнавал, или Парижское игрище на масленице»²² Наполеон предстает в роли ярмарочного зазывалы. Он стоит на деревянном помосте, облаченный в костюм Арлекина и в красный островерхий колпак, представляя парижской публике свои новые комичные «бюллетени» и «мониторы». Один из маршалов звуками трубы возвещает выступление героя. За спиной Наполеона развешаны афиши. На одной из них нарисован сам Бонапарт, стоящий на маршале Бертье и жонглирующий четырьмя своими братьями, в ужасе держащимися за головы. На голове императора-акробата колесо, увенчанное женской фигурой — Фортунной. На второй афише Наполеон представлен во время игры в наперстки. Фокус с легкой руки художника именуется «Французской финансовой системой». Публика внимает герою, раскрыв рты от изумления. Люди в толпе читают бюллетени, другие в лорнеты и подзорные трубы разглядывают главного артиста. Подпись под картинкой — «Пожалуйста сюда, Господа! Здесь показывают самые лучшие Комедии и Китайские сцены» — обличает Наполеона в подлоге истинных фактов. Смешивая реальность и вымысел, он предстает перед зрителем ярмарочным фокусником.

На английской карикатуре «Сцена из новой пантомимы для представления в Королевском Театре в Париже»²³ действие разворачивается в тронном зале дворца Тюильри. Наполеон в наряде Арлекина спасается от настигших его европейских монархов, пытается выпрыгнуть сквозь портрет Людовика XVIII. В зале собрались преследователи. Король Вюртемберга, стоя на коленях, стреляет в него из двух пистолетов. На его штанах написано: «Клоун». На него падает король Испании Фердинанд VII. Слева русский казак подталкивает Наполеона длинным копьем. Рядом император Австрии Франц I держит в руке кинжал, на его поясе висит кошелек с надписью «Панталоне». Крайний слева Папа Римский Пий VII держит топор палача. Король Пруссии Фридрих-

Вильгельм III стреляет в Наполеона из ружья. Вместе с ним в Наполеона стреляет голландец с трубкой в зубах. Турецкий султан Махмуд II снимает со стены портрет с надписью «Коломбина», в образе которой ряд исследователей видит Марию-Луизу, другие же узнают герцогиню Ангулемскую.

Роулэндсон вводит в действие своей «пантомимы» еще больше традиционных героев комедии дель арте, демонстрируя известную любовь англичан к театральным представлениям. Подпись под изображением сообщает, что настоящий спектакль сопровождается «...широким использованием новых мелодий, танцев, костюмов, декораций, оборудования и т. д., и т. д. Главные персонажи сыграны величайшими повелителями Европы... В завершение Папой и Большим хором Коронованных особ исполняется комическая песня “Да здравствуют Король и Королева!”». Этой карикатурой английская сатира отозвалась на неудачную попытку Наполеона вернуть себе власть после побега с острова Эльба.

Подводя итог краткого обзора популярных тем в карикатуре эпохи Наполеоновских войн, следует оговориться, что это далеко не все варианты «бродячих» сюжетов, существовавших в военной карикатуре этого периода. Представленные здесь темы — одни из самых распространенных. Их актуальность не ослабевала многие годы, к ним обращались разные художники.

Несмотря на столь частое кочевание сюжетов из одной национальной художественной традиции в другую, нельзя говорить о слепом копировании одних мастеров другими. Каждая национальная школа имеет свои особенности, художественные приемы, свой индивидуальный стиль.

Английская карикатура почти всегда многопланова. Основной сюжет дополняется множеством деталей и мелких подробностей, являющихся отсылками к историческим событиям и персонам, к разным эпохам, к литературному и драматическому наследию Англии. Художники активно прибегают к использованию пояснительных текстов, сопровождают героев объемными репликами, включая их в пространство картинки. Образы, созданные английскими мастерами, всегда яркие, сильно шаржированные, необычайно выразительные, а художники, утрируя черты героев, окарικатурируют и политических противников, и соотечественников, ни для кого не делая исключений.

Художники стран Северной Европы — голландцы и немцы — в своих работах, напротив, сдержанны и лаконичны. Композиции немецких карикатур почти никогда не бывают перегружены излишними деталями и символами. Сюжеты просты, комментарии немногословны, чаще всего сводятся к коротким подписям или небольшим диалогам. Немецкие мастера обличают жестокие преступления главного обидчика — Наполеона, высмеивают его пороки

и честолюбивые планы, предлагая наказания от рук держав, противостоящих Франции. В немецких листах нет бурно развивающихся и сложных сюжетов, сцены более статичны, заставляют зрителя больше размышлять, чем переживать эмоционально.

В русских карикатурах наряду с сатирой на врагов большое значение имеет тема героического подвига человека, защищающего свое отечество. Художники активно прибегают к наследию народных лубочных картинок. Сохраняя классическую композицию, они огрубляют изображение, сопровождая его цитатами из фольклора и просторечиями. Шаржируя образы врагов, мастера не делают этого со своими соотечественниками. В отличие от европейских карикатур, на русских никогда не изображались ни император Александр I, ни знаменитые полководцы, ни правители-союзники — в представлении мастеров «низкий лубочный жанр» не подходил для высоких особ.

Французские карикатуристы за все время войны активно высмеивали и обличали в своих листах действия членов антинаполеоновских коалиций. Их остроумие и колкий юмор выставлял союзников в самом неприглядном свете. С момента, когда Наполеон был окончательно отправлен в изгнание, авторы молниеносно меняют свой курс, направляя перо сатиры против бывшего кумира. Художники с новыми силами стали показывать свету все злодеяния бывшего императора, подробно останавливаясь на его жестокости и безразличии к собственному народу и стране.

Во время войны события быстро сменяют друг друга, победы следуют за поражениями. Столь же стремительно распространялись и военные карикатуры. Высмеивая политических противников, художники, тем не менее, отдавали должное умению своих коллег по цеху. Так особенно интересные и удачные сюжеты стали переходить из страны в страну, каждый раз приобретая новое звучание и смысл.

Эта эпоха интересно и разнообразно представлена в графическом искусстве, которое поражает высоким качеством исполнения, остроумием идей, порой неожиданными трактовками. Сатира подчас бывает чересчур грубой, а реальные события намеренно искажаются. Но ведь и художники вели свою войну, а на войне, как известно, все средства хороши, если они ведут к достижению целей.

Примечания

- ¹ О включении данного пункта в условия Амьенского мирного договора рассказывает Е. Некрасова в своей работе, посвященной английской карикатуре рубежа XVIII–XIX веков. Автор отмечает умелое использование карикатуры английским правительством в своих целях. По заказу правительства и лично премьер-министра У. Питта английские художники высмеивали в своих сатирических листах политику

- Наполеона, его личную жизнь и армию. В ответ на требование французского императора выдать ему послушавшихся художников правительство Англии, прекрасно понимая роль политической сатиры, не тронуло ни одного из крупных мастеров, ограничившись арестом для вида нескольких никому не известных лиц [1, с. 50].
- ² М. Пельтцер в одной из своих работ отмечает огромный успех русских карикатур времени Отечественной войны 1812 г. не только в пределах России, но и за границей, и особенно в Англии. Основываясь на материалах архива Виндзорского замка (Royal Archives 27956), автор приводит сведения о покупке английским принцем-регентом 22 ноября 1813 г. 10 русских карикатур за 1 фунт 18 шиллингов. Также автор указывает на факт открытого копирования русских сатирических листов с переводом пояснительных текстов на английский и немецкий языки и на ориентацию некоторых английских художников на русские образцы, главным образом на работы И.И. Теребенева [2, с. 173–174].
 - ³ Проблемой «бродячих» сюжетов в искусстве в разные годы занимались: Ф.И. Буслаев [3, с. 1–64], Д.А. Ровинский [4, с. 14–24], В. Фрэнгер [5, с. 189–208], С.А. Клепиков [6, с. 194–195], Т.А. Черкесова [7, с. 31], М.А. Алексеева [8, с. 11], Е.И. Иткина [9, с. 12–23], К. Ваня [9, с. 24–29], О.Р. Хромов [9, с. 30–34; 10, с. 89–115], Н.А. Топурия [11, с. 146–155] и др.
 - ⁴ A stoppage to a stride over the globe. Неизвестный художник. Издатель Т. Тэгг. Лондон, 1 января 1804. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46163.
 - ⁵ Rapachen, verdirb Dir nur den Magen nicht! Неизвестный художник. Германия, 1813–1814. Офорт, акварель. ГЛМ. № 47122.
 - ⁶ Гравюра по рисунку Н.И. Греча. Вот тебе село да вотчина, Чтоб тебя вело да корчило. Петербург, 1813. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46457.
 - ⁷ Marche précipitée de L'armée russe allant au secours des prussiens. Неизвестный художник. Франция, [1806]. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46082.
 - ⁸ Nous marchons péniblement, Nous arrivons lentement, Mais que faire à ça? Notre père Est centenaire, A cet âge là, On va cahin, caha, A la para a a la para. В пути мы смело месим грязь, / Не торопясь, не торопясь! / Но что поделать, коль в обед / Папаше стукнуло сто лет? / А в этом возрасте спешить / Сложнее, чем совсем не жить. (Перевод А.Я. Невского).
 - ⁹ И.И. Иванов. Триумфальное прибытие в Париж Наполеона Петербург. [1813]. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46455.
 - ¹⁰ Подробности бытования в лубке разных стран темы «мира наоборот» приводят в своих работах Е. Иткина и К. Ваня [9, с. 18–19; 27].
 - ¹¹ Гравюра по рисунку А.Н. Оленина. Русский мужик Вавила Мороз на заячьей охоте. Петербург. 1813. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46447.
 - ¹² С.А. Клепиков на основании дат выхода в свет упомянутых карикатур полагает, что использованный английским мастером образ гончей с головой Наполеона был заимствован с вышедшей ранее картинки «Вавила Мороз на заячьей охоте». У. Илмс превратил Наполеона-зайца в Наполеона-собаку [6, с. 194].
 - ¹³ The Corsican Bloodhound, beset by the Bears of Russia. Художник У. Илмс. Издатель Т. Тэгг. Лондон, 7 марта 1813. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46222.
 - ¹⁴ Das ist mein lieber Sohn. Неизвестный художник. Германия, 1813–1814. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46080.
 - ¹⁵ De Eerste Napoleon. Неизвестный художник. Голландия. 1810-е гг. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46747.
 - ¹⁶ Неизвестный художник. Наполеон с Сатаной после сожжения Москвы. [Петербург. 1812]. Офорт, акварель. ГЛМ. № 47924.
 - ¹⁷ И.И. Теребнев. Мыльные пузыри. Петербург. 1813. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46397/18.
 - ¹⁸ С.А. Клепиков относительно этого сюжета также указывает на использование немецким автором идей русского карикатуриста [6, с. 193].
 - ¹⁹ Ach, Papa, welche schöne Seifenblasen hast Du gemacht! Неизвестный художник. Германия, 1814. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46756/2.
 - ²⁰ Le Carnaval de 1814, ou Le macaroni Impérial. Неизвестный художник. Париж, [1814]. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46087.
 - ²¹ Лацци с макаронами — один из популярных трюков в комедии дель арте. Арлекин, один или в паре с другими масками, исполняет небольшую сценку-пантомиму, основанную на акробатических трюках с гримасничаньем и кривляньями. В лацци с макаронами побитый за провинности или связанный с партнером веревкой Арлекин, вместо того чтоб подать макароны к столу хозяина, прыгая и извиваясь, съедает их, обычно без помощи рук.
 - ²² И.И. Теребнев. Карнавал, или Парижское игрище на масленице. Петербург, [1813]. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46397/5.
 - ²³ Scene in a new pantomime to be performed at the Theatre Royal Paris. Художник Т. Роулэндсон. Издатель Р. Аккерман. Лондон, 12 апреля 1815. Офорт, акварель. ГЛМ. № 46150.

Список источников

1. Некрасова Е. Очерки по истории английской карикатуры конца XVIII и начала XIX веков. Ленинград, 1935. 67 с.
2. Пельтцер М. Русская политическая картинка 1812 года: условия производства и художественные особенности // Мир народной картинки : мат. науч. конф. «Випперовские чтения — 1997». Вып. XXX. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. С. 173–184.
3. Буслаев Ф.И. О русских народных книгах и лубочных изданиях // Отечественные записки. Санкт-Петербург, 1861. № 9. С. 1–64.

4. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Санкт-Петербург, 1881. Т. 5. 567 с.
5. Fraenger W. Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des XVIII. Jahrhunderts // Jahrbuch für historische Volkskunde, 2 Bd.: Vom Wesen der Volkskunst. Berlin. 1826. [Фрэнгер В. Немецкие образцы русских лубков XVIII века / пер. Т.П. Калугиной ; ред., примеч. и послесл. И.Д. Чечота // Народная картинка XVII–XIX веков : материалы и исследования. Санкт-Петербург : «Дмитрий Буланин», 1996. С. 189–208].
6. Клепиков С.А. Сатирические листы 1812–1813 годов // Труды Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Москва, 1963. Т. VII. С. 176–195.
7. Черкесова Т.В. Политическая графика эпохи отечественной войны 1812 года // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века : материалы и исследования. Москва, 1971. С. 11–47.
8. Алексеева М.А. Русская народная картинка. Некоторые особенности художественного явления // Народная картинка XVII–XIX веков : материалы и исследования. Санкт-Петербург : «Дмитрий Буланин», 1996. С. 3–14.
9. Лубок — Bilderbogen. Народная картинка России и Германии XIX — начала XX в. : каталог выставки. Москва : Художник и КНИГА, 2001. 119 с.
10. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX веков: исследование по истории книжной культуры и технике производства. Москва : Памятники исторической мысли, 1998. 219 с.
11. Мир народной картинки : мат. науч. конф. «Випперовские чтения — 1997» / под общ. ред. И.Е. Даниловой. Вып. XXX. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. 398 с.

“MIGRANT” SUBJECTS IN THE RUSSIAN AND EUROPEAN CARICATURES OF THE NAPOLEONIC WARS PERIOD FROM THE COLLECTION OF THE STATE LITERARY MUSEUM

ANNA E. KUSTOVA

State Literary Museum, 17-1 Trubnikovskiy Lane,
Moscow, 121069, Russia
E-mail: anna-qu@mail.ru

Abstract. *Military caricature used to be very relevant and popular in the period of Napoleonic Wars. The caricatures not only satirized the enemies, but illustrated the most important battles and war events. And it is natural that plenty of interesting and clever caricature subjects were copied by artists from different countries. These groups of subjects moving from one national culture to another are known as “migrant” subjects.*

In this research, the author presents the most illustrative examples of the migrant subjects of the Napoleonic Time from the collection of the State Literary Museum, which were published in England, Russia, Germany, the Netherlands, and France. There are some of them: “Napoleon the Conqueror of the World”, “Cancer Riding”, “Napoleon-Devil”, “Inverted World”, “Soap Bubbles”, and “Carnival”. Following its main goal, the research attempts to trace how artists from different countries embodied the same subjects and themes in their national artistic manner and created their own specific style in caricature.

Key words: the Napoleonic Wars, war, Napoleon, caricature, caricaturists, migrant subjects, satirical graphics, military caricature.

Citation: Kustova A.E. “Migrant” Subjects in the Russian and European Caricatures of the Napoleonic Wars Period from the Collection of the State Literary Museum, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 442–450.

References

1. Nekrasova E. *Ocherki po istorii angliiskoi karikatury kontsa XVIII i nachala XIX vekov* [Essays on the History of English Caricature of the End of 18th and the Beginning of 19th Centuries]. Leningrad, 1935, 67 p.
2. Pel'tser M. Russkaya politicheskaya kartinka 1812 goda: usloviya proizvodstva i khudozhestvennye osobennosti [Russian Political Picture of 1812: Conditions of Production and Art Features], *Mir narodnoi kartinki: mat. nauch. konf. “Vipperovskie chteniya — 1997”* [The World of Folk Picture: Proc. of Sci. Conference “Vipperovskie Readings—1997”]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999, issue XXX, pp. 173–184.
3. Buslaev F.I. O russkikh narodnykh knigakh i lubochnykh izdaniyakh [About Russian Folk Books and Crude Coloured Woodcuts], *Otechestvennye zapiski* [Domestic Essays]. St. Petersburg, 1861, no. 9, pp. 1–64.
4. Rovinskii D.A. *Russkie narodnye kartinki* [Russian Folk Pictures]. St. Petersburg, 1881, vol. 5, 567 p.
5. Fraenger W. Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des XVIII. Jahrhunderts, *Jahrbuch für historische Volkskunde*, 2 Bd.: Vom Wesen der Volkskunst. Berlin, 1826 (in Germ.).
6. Klepikov S.A. Satiricheskie listy 1812–1813 godov [Satirical Pages of 1812–1813], *Trudy Gosudarstvennoy biblioteki SSSR im. V.I. Lenina* [Proc. of the Lenin State Library of the USSR]. Moscow, 1963, vol. VII, pp. 176–195.
7. Cherkessova T.V. Politicheskaya grafika epokhi otechestvennoi voyny 1812 goda [Political Graphics of the Era of the Patriotic War of 1812], *Russkoe iskusstvo XVIII — pervoi poloviny XIX veka: Materialy i issledovaniya* [Russian

- Art of the 18th — the First Half of 19th Century: Proceedings and Researchings]. Moscow, 1971, pp. 11–47.
8. Alekseeva M.A. Russkaya narodnaya kartinka. Nekotorye osobennosti khudozhestvennogo yavleniya [Russian Folk Picture. Some Features of Art Phenomenon], *Narodnaya kartinka XVII–XIX vekov: Materialy i issledovaniy* [Folk Picture of the 18th — 19th Centuries: Proceedings and Researchings]. St. Petersburg, "Dmitrii Bulanin" Publ., 1996, pp. 3–14.
9. *Lubok — Bilderbogen. Narodnaya kartinka Rossii i Germanii XIX — nachala XX vv. Katalog vystavki* [Popular Print — Bilderbogen. Russian and German Folk Picture of the 19th — Beginning of 20th Centuries. Catalogue of the Exhibition]. Moscow, Khudozhnik i KNIGA Publ., 2001, 119 p.
10. Khromov O.R. *Russkaya lubochnaya kniga XVII–XIX vekov: Issledovanie po istorii knizhnoi kul'tury i tekhnike proizvodstva* [Russian Bast Book of the 17th–19th Centuries: Researches on the History of Book Culture and on Technique of Production]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 1998, 219 p.
11. Danilova I.E. (ed.) *Mir narodnoi kartinki: mat. nauch. konf. "Vipperovskie chteniya — 1997"* [The World of the Folk Picture: Proc. of Sci. Conf. "Vipperovskie Readings"]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999, issue XXX, 398 p.
-
-
-
-

НОВИНКА



Анатомия смеха. Английская карикатура XVIII — первой трети XIX века / авт.-сост. В.М. Успенский. Москва : Арт Волхонка, 2016. 352 с. : ил.

Книга на обширном иллюстративном материале показывает историю эпохи, преломленную в зеркале английской карикатуры XVIII — первой трети XIX в.: насмешки над нравами и модой, сплетни о сильных мира сего, зубоскальство над политическими противниками. Карикатура XVIII — первой трети XIX в. стала одним из самых востребованных жанров того времени, ее аудитория была максимально широка, чему способствовали сложная переходная эпоха, политические конфликты, трудности модернизации, пересмотр моральных ценностей и т. д.

Основу издания составляют карикатуры из собрания Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ). Комментарии

знакомят с множеством малоизвестных фактов, которые будут интересны как историкам, искусствоведам, культурологам, так и широкому кругу читателей. Книга содержит обширный научный аппарат издания: вступительное слово директора РГАСПИ, лауреата Государственной премии Российской Федерации в области науки и техники А.К. Сорокина; библиографический список источников; указатели художников, издателей, персонажей карикатур; список сокращений.

Английская карикатура затрагивает множество вечных вопросов, общечеловеческих проблем, делающих ее особенно актуальной в наше время.

Л.В. ФРОЛОВА

ИКОНОГРАФИЯ И КОМПОЗИЦИЯ ПОРТРЕТОВ ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА I ГАБСБУРГА: ЗНАЧЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ

Людмила Валерьевна Фролова,

Государственный Эрмитаж,
научно-просветительный отдел,
экскурсовод
Дворцовая набережная, д. 34,
Санкт-Петербург, 190000, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт истории,
аспирант
Университетская наб., д. 7/9,
Санкт-Петербург, 199034, Россия

E-mail: mila_grafik@mail.ru

Реферат. В статье впервые рассмотрены особенности иконографии и композиции портретов императора Максимилиана I Габсбурга, обусловленные их назначением. В портретах для официальных учреждений сформирован образ правителя, наделенного легитимной властью. Гравированные портреты и изображения на монетах, предназначенные для широкой публики, прославляют отважного рыцаря и организатора Крестового похода. В изображениях Максимилиана I как частного лица особенно важна тема сохранения памяти после смерти. Выявлены особенности эволюции образа императора. Вне зависимости от техники, символики, композиции и назначения портретов в ранних из них император предстает более «земным», близким. Образ императора исполнен уверенности в себе, ощущения собственной силы и власти. В поздних портретах появляются нотки мистического настроения, образ становится более возвышенным, отстраненным, отдаленным от реальности. В этом видится, с одной стороны, уси-

ление представлений о сакральности власти императора, с другой — осмысление портрета как увековечивание памяти о человеке, чтобы обеспечить ему вечную жизнь.

Ключевые слова: Максимилиан I, портрет, официальное искусство, монеты, А. Дюрер, Г. Бургкмайр, Б. Штригель, А. де Предис.

Для цитирования: Фролова Л.В. Иконография и композиция портретов императора Максимилиана I Габсбурга: значение и эволюция // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 4. С. 451—457.

Император Максимилиан I Габсбург — один из наиболее часто портретируемых правителей своего времени. Изображения императора создавались по разным случаям и с разными целями, которые обуславливали выбор материалов, особенности иконографии и композиции. Портреты на монетах, медалях и гравюрах служили целям императорской пропаганды. Живописные портреты заказывали по разным причинам: это и картины для официальных учреждений, и изображения, написанные по личным случаям.

Частным вопросам, связанным с изучением портретов Максимилиана I, уделяли внимание многие исследователи, начиная с первого десятилетия XX века. Среди них — Л. фон Бальдасс [1], М. Гайзберг [2], К. Доджсон [3], Г. Йохим [4], Л. Сильвер [5], К. Лубер [6], Ф. Полерос [7] и др. В русскоязычной историографии некоторые живописные портреты Максимилиана рассмотрены в диссертации Н.А. Истоминой [8]. Мы постараемся выявить осо-

бенности иконографии и художественного языка, связанные с назначением портрета, и проследить их эволюцию в течение жизни императора. Несмотря на неугасающий интерес исследователей к искусству круга Максимилиана I, эти вопросы остаются недостаточно освещенными в историографии.

ПОРТРЕТЫ ИМПЕРАТОРА ДЛЯ ОФИЦИАЛЬНЫХ НУЖД

В официальной иконографии Максимилиана важную роль играют атрибуты власти. Перечень этих предметов варьируется в соответствии с изменением статуса Максимилиана от бургундского герцога до императора Священной Римской империи. Облику герцога соответствуют обнаженный меч, доспехи, мантия, герцогская корона. В 1486 г. Максимилиан становится римским королем, и в его изображениях появились скипетр, держава, мантия с мехом горностая, королевский герб с одноглавым орлом. Императорская корона и имперский герб с двуглавым орлом — атрибуты Максимилиана I после коронации в 1508 году. Тот или иной набор атрибутов не связан напрямую с датой создания портрета, а определяется его назначением. Так, один из примеров изображения Максимилиана как бургундского герцога — витраж из капеллы Святой Крови в Брюгге, созданный около 1496 года.

Значительное число портретов Максимилиана I было исполнено в мастерской придворного художника Б. Штригеля, очевидно, с использованием некоего шаблона. Максимилиан изображен, как правило, в профиль или в легком трехчетвертном обороте. Композиция погрудного портрета позволяет сосредоточить внимание не только на лице, но и на руках, одежде и аксессуарах. Атрибутам уделено существенное внимание. Портреты кисти Б. Штригеля отличаются тщательностью в передаче материалов и фактур. Драгоценные ткани, камни, жемчуг кажутся объемными, осязаемыми. Фигуре присуща статуарная неподвижность, что заставляет воспринимать изображение как образ для предстояния, а не просто портрет. Ощущение отстраненности усиливает парад, за которым зачастую располагается фигура. Сходное впечатление производят портреты Карла Великого и Сигизмунда кисти А. Дюрера (1512–1513, Нюрнберг, Германский национальный музей). Лицо императора превращено в застывшую маску без выражения. Оно также становится своего рода атрибутом — на нем акцентированы фамильные черты Габсбургов: массивная нижняя челюсть, выступающая нижняя губа, нос с горбинкой. Последняя деталь, придающая Максимилиану сходство с Цезарем, была особенно важна для императо-

ра, одержимого идеей поиска античных предков для доказательства легитимности своих прав на трон Священной Римской империи [7, S. 101–102]. Эти части лица особенно отчетливо видны при изображении в профиль. Возможно, именно поэтому Б. Штригель избрал этот ракурс, нехарактерный для немецкого портрета его времени. При этом в поздних портретах черты лица становятся более правильными, а композиция более величественной.

Среди аксессуаров, с которыми изображали Максимилиана, особое значение имеет орден Золотого руна — единственный неотъемлемый атрибут императора. Высший орден Бургундии служил напоминанием о тесной связи императора с этой территорией. Портреты императора стали одним из средств борьбы за бургундское наследство, которую Габсбургам пришлось вести после смерти первой супруги Максимилиана Марии Бургундской. Нидерландский художник Й. ван Клеве написал портрет юного Максимилиана с гвоздикой в руках (1509–1510, Вена, Музей истории искусства). Композиция и иконография этого портрета соответствуют типичным нидерландским свадебным портретам, возраст изображенного также напоминает о том времени, когда Максимилиан в первый раз стал женихом. Такой портрет, очевидно, задумывался как документ, напоминавший о браке Максимилиана и Марии, который давал Габсбургам возможность претендовать на территорию Нидерландов. Именно такая публичная функция портрета, созданного в традиции портретов частных, особенно вероятна, учитывая внушительное число копий этого изображения. В связи с аналогичной необходимостью несколько раз перевыпускались свадебные монеты и медали с портретами Максимилиана и Марии.

ПОРТРЕТ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОПАГАНДЫ

Максимилиан уделял особое внимание портретам на монетах. К началу XVI в. в монетном и медальерном искусстве был выработан канон, восходящий к искусству Рима эпохи Империи. Согласно этому канону на аверсе помещалось профильное изображение правителя, выпускавшего монеты. Такие портреты должны были легко читаться и верно передавать индивидуальные особенности внешности [9, с. 175]. Император тщательно следил за изготовлением штемпелей для аверсов с его портретом. В письме мастеру Б. Буркхарту от 6 февраля 1501 г. он подробно описал необходимые изменения, уделив внимание не только портретному сходству, но и общему впечатлению от изображения [10].

Образ, распространявшийся с помощью монет, — образ рыцаря. Вне зависимости от прочих атрибутов Максимилиан изображен в доспехе в виде хорошо сложенного, статного мужчины. Очевидно стремление императора сыграть на той притягательности, которой неизменно обладал образ рыцаря, наделяемый помимо доблести и военной славы такими неотъемлемыми чертами, как благородство, верность слову, щедрость, сословная солидарность, сострадание и справедливость [11, с. 135–137].

Именно образ рыцаря культивировался и в другом массовом виде искусства, поставленном на службу императору, — в гравюре, ставшей не менее важным средством популяризации его личности. Максимилиан I вполне оценил его значение для нужд пропаганды, что отразилось в создании масштабных графических комплексов «Триумфальной арки» и «Триумфальной процессии». Гравюры Г. Бургкмайра (1508 Н.V.323) (здесь и далее обозначения гравюр приводятся в соответствии с нумерацией, принятой в справочнике Ф.В.Г. Хольштейна [12]) и Д. Хопфера (1518, Н.XV.88), изображающие Максимилиана I в образе св. Георгия, несмотря на явное несходство, создавались с одной и той же целью. Среди задач ордена Св. Георгия, с которым был тесно связан император, была борьба с турецкой угрозой. Видимо, появление гравюр связано с повышением интереса императора к идее организации Крестового похода.

Ксилографии Г. Бургкмайра появились в 1508 г., в год образования Камбрейской лиги, целью которой провозгласили организацию похода против турок, а также год коронации императора. Образ св. Георгия в данном контексте мог быть связан с идеей о том, что именно император объединяет всех христиан, подобно тому, как их объединяет св. Георгий, призывая на борьбу с неверными. Гравюра Г. Бургкмайра была создана как часть серии из двух листов, на одном из которых был изображен св. Георгий (Н.V.253), а на другом — император, уподобленный этому святому. Образцом для обеих гравюр послужила ксилография «Св. Георгий» Л. Кранаха Старшего (1507, Н.VI.81.I.a) [4, р. 8].

Сохранилось несколько оттисков ксилографий Г. Бургкмайра, отпечатанных на пергаменте с применением золота [5, р. 9–10]. За исполнением этих оттисков тщательно следил немецкий гуманист, аугсбургский историограф К. Пойтингер, контролировавший исполнение художественных заказов императора [13, S. 97–98]. Драгоценные материалы должны были сделать гравюру аналогом роскошной миниатюры. Возможно, этот небольшой тираж был предназначен для знатных рыцарей, потенциальных участников Крестового похода. Существуют и более скромные оттиски этой гравюры на бумаге, адресованные, очевидно, более широкому кругу



Г. Бургкмайр Старший.
Конный портрет императора Максимилиана I.
Ксилография (1508)

зрителей. Они создавались с тех же досок, но десятилетием позже (дата 1508 г., заменена на 1518 г.), когда Максимилиан вновь заявил о необходимости организации Крестового похода [14, S. 394–396]. В композиции Г. Бургкмайра на первый план выходит образ воина, благородного рыцаря. Об этом напоминает и роскошный доспех, и величественная композиция, лишенная динамики, присущей изображению св. Георгия. Конная фигура Максимилиана напоминает памятник, наподобие конных монументов Марка Аврелия и итальянских кондотьеров. Эта ассоциация с античным искусством усиливается за счет античного облика архитектуры на заднем плане. Изображение не столько призывает к Крестовому походу, сколько чествует императора как победителя.

В гравюре Д. Хопфера фигура Максимилиана возвышается на фоне бескрайнего простора, увиденного с недостижимой высоты. Пейзаж за его спиной уходит к горизонту и будто парит в воздухе. В композиции Г. Бургкмайра преобладает нарядное, декоративное начало, гравюра создает ощущение силы, богатства и величия. Образ, созданный Д. Хопфером, иной. Торжественность, близкая к мистическому благоговению, появляется в этом листе.

ИЗОБРАЖЕНИЯ ИМПЕРАТОРА КАК ЧАСТНОГО ЛИЦА

Помимо официальных изображений Максимилиана создавались его портреты в образе частного лица, среди которых наиболее известны работы А. де Предиса и Б. Штригеля. Портретисты чаще всего изображали Максимилиана в профиль, что не вполне характерно для немецкой портретной живописи его времени. Возможно, помимо стремления подчеркнуть важную физиономическую особенность императора, это



Б. Штригель. Семья императора Максимилиана I. Живопись на липовой доске (между 1515 и 1520)

обусловлено итальянским влиянием, проникшим ко двору с миланцем А. де Предисом. Портрет 1502 г. (Вена, Музей истории искусств) — одно из ранних погрудных, строго профильных изображений Максимилиана, более ранние — преимущественно «почти в профиль». При этом торс на картине А. де Предиса развернут в три четверти, что позволяет детально воспроизвести цепь и знак ордена Золотого руна. Эта черта присутствует и в ряде более поздних живописных изображений императора, переходя даже в скульптуру. Примером тому может служить уплощенный бюст работы Г. Томана (ок. 1515, Мюнхен, Баварский национальный музей).

Из портретов, созданных Б. Штригелем, особенно оригинален групповой портрет Максими-

лиана в кругу семьи (1515–1520, Вена, Музей истории искусств). Скрупулезность в передаче деталей, типичная для работ Б. Штригеля, здесь сохраняется, однако образ становится более человечным, уходит застылость и отстраненность. Вместо масок появляются живые лица. Портрет производит впечатление чего-то уютного, близкого. Далеко не сразу бросаются в глаза надписи, сообщающие о том, что семейство императора уподоблено Святой родне. В облике Максимилиана изображен Клеопа, Мария Бургундская стала Марией Клеоповой. Сыновьям Марии и Клеопы уподоблены Филипп Красивый, его сыновья Карл и Фердинанд, а также Людовик Венгерский, обвенчавшийся в 1515 г. с внучкой Максимилиана I Марией. С натуры написать такой портрет невозможно, к моменту его создания ни Марии Бургундской, ни Филиппа Красивого в живых уже не было. Реальные родственные связи также отошли на второй план перед необходимостью найти моделей для Святой родни. Идея создания такого портрета принадлежит венскому гуманисту И. Куспиниану, считавшему, что образ императора достоин стать алтарным образом для домашней капеллы [6, р. 167–168]. Идея молитвенного отношения к фигуре правителя — не изобретение И. Куспиниана. В автобиографических сочинениях Максимилиана прослеживаются мотивы, напоминающие о жизни Христа. Рождению императора предшествовало появление кометы, в детстве он, беседуя с учителями, поражал их зрелостью своих рассуждений. На уровне иконографии эта связь прослеживается при изображении сцен въезда в город. Конная фигура императора напоминает фигуру Христа, а город приобретает черты сходства с Иерусалимом. Эта особенность не уникальна для изображений Максимилиана I: мотив входа Христа в Иерусалим традиционно использовался при организации коронационных процессов средневековых монархов и процессий въезда правителя в город [15, с. 299]. Однако стремление сблизить образ императора с образами Христа и святых отчетливо дает о себе знать лишь в достаточно поздних памятниках, созданных в течение последнего десятилетия жизни Максимилиана I.

Особое место среди изображений императора занимают портреты работы А. Дюрера. В их основе — рисунок, сделанный мастером с натуры в 1518 г. (Вена, Графическое собрание Альбертина). Именно он стал не просто образцом, но даже картоном [6, р. 153] для двух живописных изображений Максимилиана (1519, Нюрнберг, Германский Национальный музей; 1519, Вена, Музей истории искусства) и гравюры, также появившейся около 1519 г. (Н. VII. 255). Эти портреты, очевидно, создавались уже после смерти императора, скончавшегося 12 января 1519 г. (об этом говорит надпись

на нюрнбергском портрете). До сих пор не вполне ясно, для чего был написан этот портрет. Существует гипотеза, что это не окончательный вариант, а моделло, увидев которое заказчик пожелал внести некоторые изменения, учтенные при создании портрета из Вены.

Однако различия в иконографии портретов слишком существенны. Портреты отличает принципиально различный набор атрибутов, согласовать который было бы возможно и разумно до начала работы над картиной. Более верным кажется предположение, что этот портрет создавался в качестве штандарта для коронационной процессии Карла V [6, р. 167–168]. Об этом говорит не только то, что изображение нанесено на холст — материал, особенно подходящий для такой цели, но и очевидная поспешность, с которой портрет был написан. А. Дюрер вылепил формы крупными, пастозными мазками, положенными поверх тонких слоев краски, едва скрывающих фактуру плотного холста. Формы решены обобщенно, мелкие детали практически отсутствуют, волосы, аксессуары трактованы порывистыми, беглыми штрихами. Руки выглядят не вполне убедительно, левая рука кажется чересчур малой для массивного граната, который держит император. Это тоже наводит на мысль о поспешности, с которой, возможно, художнику пришлось работать, однако эта поспешность не привела к потере выразительности. Цельный силуэт, отсутствие подробности придают портрету ощущение монументальности, мощный торс служит будто величественным постаментом для головы. Однако при этом в портрете нет застылости, за счет мощной линии, то очерчивающей контур, то пропадающей в мягких переходах между фигурой и фоном, создается чувство внутренней динамики. Оно усиливается за счет работы с цветом и светом. Сочетание пастозных и прозрачных мазков наполнило образ трепетом жизни. Контрасты изысканного серебристо-голубого фона и яркого терракотового цвета на освещенных частях одеяния императора создают ощущение напряжения, ирреальности, мистической сущности изображенного.

Портрет из Вены построен принципиально иначе. Императорский герб уменьшился и засветился золотом, его обвила цепь ордена Золотого руна, исчезнувшая с шеи. Тщательнее проработаны детали: мех воротника, мышцы лица, морщины вокруг глаз. Ощущение монументальности при этом усиливается за счет более жесткой работы с линией и изменения пропорций фигуры относительно фона. Лицо, композиционный и смысловой центр, помещено в оптическом центре картины и выделено ярким светом. Освещенные участки формируют упругую изогнутую линию, которая начинается изображением императорского герба в верхнем углу, проходит через лицо



А. Дюрер. Император Максимилиан I.
Липовая доска, масло (1519)

императора и, спускаясь по складкам левого рукава, оканчивается изображением граната. Затемненные участки фона и одеяния усиливают это движение. Гранат и герб — крайние точки этой дуги, проходящей через композиционный центр. Художник будто сопоставляет их или, напротив, противопоставляет друг другу. Примечательно, что гранат написан без красного цвета, его оттенок золотистый, что усиливает сходство граната и герба, выполненного золотом.

Символика граната сложна и противоречива. В этой детали исследователи видят и знак изобилия, и милосердие императора, и единство народа и государя [16, с. 184]. С другой стороны, гранат — один из символов христианской церкви. Император — глава христианского мира, под его началом объединяются христианские народы. Власть земная и власть небесная соединяются в образе императора, и на портрете именно лицо императора ложится между гербом и гранатом — между церковью и государством. Сходная идея неоднократно звучит в официальном искусстве Максимилиана I: особенно отчетливо — в текстах, которыми сопровождаются гравюры «Триумфальной арки». Одновременно в руке младенца Христа гранат становится символом воскресения. Это толкование также уместно именно для посмертного портрета. Воскресение души после Страшного Суда и последующее вечное блаженство, обозначенные плодом граната, будто бы про-

тивопоставлены земным благам — власти и рыцарской славе, о которых напоминают императорский герб и орденский знак. И в этом противопоставлении первенство художник отдает христианскому символу: гранат не только выделен светом, линии и контуры слагаются в систему указателей, которые ведут взгляд зрителя к гранату в руке императора. Венский портрет Максимилиана I, таким образом, можно толковать как отражение темы *vanitas* в искусстве немецкого Возрождения, как утверждение бренности земных благ перед непреходящим значением вечной жизни души.

Оба портрета Максимилиана I кисти А. Дюрера — величественные и дистанцированные от зрителя обобщенные образы, способные обеспечить достойную память о человеке не только при его жизни, но и после смерти. Идея противопоставления «смертной телесной оболочки и вечного живущего духа» нашла отражение в иконографии немецких портретов первой трети XVI в. [8, с. 14]. И портреты Максимилиана кисти А. Дюрера — важная веха на этом пути. При принципиальной разнице содержания оба изображения служат будто бы вечными памятниками: нюрнбергский портрет — императору, венский — человеку и христианину. Сходное впечатление производят гравюры А. Дюрера, восходящие к упомянутому рисунку. Дата создания гравюры приходится на год смерти императора, и неясно, был ли это официальный заказ или личный проект А. Дюрера. Известно четыре варианта этой гравюры, сделанные с четырех разных досок. Три из них разнятся между собой лишь в рисунке букв и характере отдельных штрихов, однако существенно отличаются от четвертого, окруженного нарядным обрамлением. Еще М. Гайсберг в 1911 г. предположил, что один из этих оттисков был сделан не Дюрером [2, S. 236]. Но в любом случае очевиден факт, что образ императора был настолько востребованным, что разошелся в многочисленных повторениях.

Образ, в котором художники запечатлевали Максимилиана I, был обусловлен тем, на какой круг зрителей был рассчитан портрет. Портреты для официальных учреждений обращаются, в первую очередь, к репрезентации власти и богатства, ориентированные на массового зрителя — создают образ рыцаря. При этом вне зависимости от техники, символики, композиции и назначения портретов в ранних из них император предстает более «земным», близким. В его изображениях преобладают богатство, нарядность, уверенность в себе, ощущение собственной силы и власти. В поздних портретах появляются нотки мистического настроения, образ становится более возвышенным, отстраненным, отдаленным от реальности. В этом видится, с одной стороны, усиление представлений о сакральности власти императора, с другой — осмысление

портрета как памятника, который способен запечатлеть образ человека после смерти и обеспечить ему тем самым вечную жизнь.

Список источников

1. Baldass L.V. Die Bildnisse Kaiser Maximilians I // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1913. № 31. S. 247–334.
2. Geisberg M. Holzschnittbildnisse des Kaisers Maximilian // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1911. Bd. 32. S. 236–248.
3. Dodgson C. Dürer's Portrait of Maximilian I // The British Museum Quarterly. 1928. Vol. 3, № 3. P. 77–79.
4. Joachim H. Maximilian I by Burgkmair // The Art Institute of Chicago Quarterly. 1961. Vol. 55, № 1. P. 5–9.
5. Silver L. Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor // Art Institute of Chicago Museum Studies. 1985. Vol. 12, № 1. P. 8–29.
6. Luber K.C. Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance. Cambridge : University Press, 2005. 268 p.
7. Polleroß F. Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I im Porträt // Kaiser Maximilian und die Kunst der Dürerzeit. München ; London ; New York : Prestel, 2013. S. 101–115.
8. Истомина Н.А. Немецкий живописный портрет 1530–1590-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва : МГУ, 2006. 30 с.
9. Gur'ianova A.K. Ancient Canon on Coins of the Early Modern Period // Actual Problems of Theory and History of Art (St. Petersburg, 28.10.2014–01.11.2014) : Abstracts of communications. St. Petersburg, 2014. P. 175.
10. Жуков К.А., Чернышов К.М. Двойной гульдинер Максимилиана I (1509 г.) как изобразительный источник по истории конского защитного снаряжения начала XV в. // Нумизматический альманах. 2010. № 3 (41). С. 12–23.
11. Семенов В.Е. Социальное время рыцарства // Обсерватория культуры. 2009. № 1. С. 132–139.
12. Hollstein F.W.H. German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700. Amsterdam : M. Hertzberger, 1954–1986. Vol. I–XV.
13. König E. Konrad Peutingers Briefwechsel. München : Beck, 1923. 527 S.
14. Chmelar E. Jost de Negker's Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1894. № 15. S. 392–397.
15. Ковалев В.А. Истина мифа власти: континуитет и дисконтинуитет в аккламационных процессиях английских монархов конца XIV — начала XVII века // Королевский двор в Англии XV–XVII веков. Санкт-Петербург, 2011. Т. 7. С. 295–365. (Труды исторического факультета СПбГУ).
16. Черниенко И.Б. Германия на рубеже XV–XVI веков: эпоха и ее видение в творчестве Альбрехта Дюрера : дис. ... канд. ист. наук. Ижевск, 2003. 235 с.

ICONOGRAPHY AND COMPOSITION OF THE PORTRAITS OF EMPEROR MAXIMILIAN I OF HABSBURG: THE MEANING AND EVOLUTION

LUDMILA V. FROLOVA

State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Embankment, Saint-Petersburg, 190000, Russia
Saint-Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Embankment, Saint-Petersburg, 199034, Russia
E-mail: mila_grafik@mail.ru

Abstract. *The article reveals some iconography and composition features, caused by their purpose, of the portraits of Emperor Maximilian I. The official portraits emphasize the idea of legitimacy of Maximilian. Some of them underline the right of Maximilian I to govern in Burgundy. The engraved portraits and portraits on coins, which could be seen by a lot of people, deal with the idea of crusade and form the image of valorous knight. The portraits painted for private goals strive to commemorate the person himself first of all. The early works demonstrate a rich, powerful, strong and self-confident figure. Among the typical characteristics of the later portraits, there are the increased distance between the picture and spectator, and the portrait's special sacral sense.*

Key words: Maximilian I, portrait, official art, coins, A. Dürer, H. Burgkmair, B. Strigel, A. de Predis.

Citation: Frolova L.V. Iconography and Composition of the Portraits of Emperor Maximilian I of Habsburg: the Meaning and Evolution, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 451–457.

References

1. Baldass L.V. Die Bildnisse Kaiser Maximilians I [Portraits of the Emperor Maximilians I], *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* [Annual of the Art History Collection of the Emperor House], 1913, no. 31, pp. 247–334 (in Germ.).
2. Geisberg M. Holzschnittbildnisse des Kaisers Maximilian [Woodcut Portraits of the Emperor Maximilian], *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* [Annual of the Art Collection of the Kings of Prussia], 1911, vol. 32, pp. 236–248 (in Germ.).
3. Dodgson C. Dürer's Portrait of Maximilian I, *The British Museum Quarterly*, 1928, vol. 3, no. 3, pp. 77–79.
4. Joachim H. Maximilian I by Burgkmair, *The Art Institute of Chicago Quarterly*, 1961, vol. 55, no. 1, pp. 5–9.
5. Silver L. Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1985, vol. 12, no. 1, pp. 8–29.
6. Luber K.C. *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge, University Press, 2005, 268 p.
7. Polleroß F. Tradition und Innovation. Kaiser Maximilian I im Porträt [Tradition and Innovation: Emperor Maximilian I and His Portraits], *Kaiser Maximilian und die Kunst der Dürerzeit* [Emperor Maximilian I and the age of Dürer]. Munich, London, New York, Prestel, 2013, pp. 101–115 (in Germ.).
8. Istomina N.A. *Nemetskii zhivopisnyi portret 1530–1590-kh godov* [German Pictorial Portrait of the 1530–1590s], Cand. philos. sci. diss. Abstr. Moscow, Moscow State University, 2006, 30 p.
9. Gur'ianova A.K. Ancient Canon on Coins of the Early Modern Period, *Actual Problems of Theory and History of Art* (St. Petersburg, 28.10.2014–01.11.2014). Abstracts of communications. St. Petersburg, 2014, p. 175 (in Eng.).
10. Zhukov K.A., Chernyshov K.M. Dvoinoi gul'diner Maksimiliana I (1509 g.) kak izobrazitel'nyi istochnik po istorii konskogo zashchitnogo snaryazheniya nachala 15th v. [Double Guilder of Maximilian I (1509) as a Primary Source for the History of Horse Armor of the Beginning of the 15th Century], *Numizmaticheskii al'manakh* [Russian and International Numismatic Magazine], 2010, no. 3(41), pp. 12–23.
11. Semenov V.E. Sotsial'noe vremya rytsarstva [Social Time of Chivalry], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2009, no. 1, pp. 132–139.
12. Hollstein F.W.H. *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*. Amsterdam, M. Hertzberger, 1954–1986, vol. I–XV.
13. König E. *Konrad Peutingers Briefwechsel* [Konrad Peutingers Correspondence]. Munich, Beck Publ., 1923, 527 p. (in Germ.).
14. Chmelarz E. Jost de Negker's Helldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* [Annual of the Art History Collection of the Emperor House], 1894, no. 15, pp. 392–397 (in Germ.).
15. Kovalyov V.A. Istina mifa vlasti: kontinuitet i diskontinuitet v akklamatsionnykh protsessiyakh angliiskikh monarkhov kontsa XIV – nachala XVII veka, Korolevskii Dvor v Anglii [The Truth of the Myth of Power: Continuity and Discontinuity in Royal Acclamation Ceremonial in the End of the 14th–Beginning of the 17th century], *Korolevskij dvor v Anglii XV–XVII vekov. Trudy istoricheskogo fakul'teta SpbGU* [Royal Court in England in the 15th–17th centuries. Proceedings of State St. Petersburg University]. St. Petersburg, State St. Petersburg University Publ., 2011, vol. 7, pp. 295–365.
16. Chernienko I.B. *Germaniya na rubezhe XV–XVI vekov: epokha i ee videnie v tvorchestve Al'brekhta Dyurera* [Germany at the Frontiers of the 15–16th Centuries: Epoch and its Vision in Creative Work by Albrecht Dürer], Cand. philos. sci. diss. Abs. Izhevsk, 2003, 235 p.

УДК 78.071.1-5(47)"18"
ББК 85.313(2=411.2)52-8 Чайковский П.И., 6

А.А. БАРАБАНОВ

ГОД П.И. ЧАЙКОВСКОГО: ОТКРЫТИЯ, НАХОДКИ, ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ РОССИИ

Алексей Анзорович Барабанов,

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Институт государственной службы и управления, кафедра ЮНЕСКО, аспирант

Вернадского просп., д. 82, стр. 1, Москва, 119571, Россия

E-mail: aa.baranov@yandex.ru

Реферат. 175-летие со дня рождения П.И. Чайковского (1840–1893) — важная для русской культуры дата, к которой в 2015 г. были приурочены различные фестивали, концерты и выставки. Юбилей композитора в полной мере является праздничным событием, и мы можем рассматривать его в контексте праздничной культуры, проследить феномен «фестивализации» в глубокой взаимосвязи с классической музыкой. В статье рассматриваются фестивальные и концертные программы оркестров и исполнителей, а также радиостанции «Орфей». Данная работа актуальна в рамках культурологического исследования фестивального ландшафта и вклада современных деятелей искусства в культуру XXI в., так как на примере фестивальных программ к 175-летию П.И. Чайковского можно проследить, какие открытия совершены музыкантами и исследователями биографии композитора, как это развивает культурную жизнь страны, а также выявить проблемы, ко-

торые еще предстоит решить. Развитие дискуссии об итогах Года П.И. Чайковского особенно важно по прошествии некоторого времени, так как стали доступны итоговые данные статистики и отчеты о проделанной работе. В статье рассмотрены основные точки фестивального ландшафта Года П.И. Чайковского, его результаты и пробелы.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, культурный ландшафт, фестиваль, культурная политика, культура, музыка.

Для цитирования: Барабанов А.А. Год П.И. Чайковского: открытия, находки, влияние на культурный ландшафт России // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 458–465.

Российская культура в последние десятилетия переживает активную волну фестивализации во всех видах искусств и других областях жизни. Как неотъемлемая часть праздничной культуры фестиваль стал ярчайшим социокультурным феноменом, раскрывающим горизонты и грани искусств в новом свете, привлекающим широкие слои населения к тому, что ранее многим казалось недоступным и неинтересным. Такой формат проведения мероприятий привлекает публику одним словом «фестиваль», как своеобразным маячком, обещающим что-то увлекательное

и необычное. Собственно, праздничность является одним из путей регуляции поведения в зрелищно-игровых формах культуры и привлекает людей эстетизацией жизни, позволяя при этом в рамках канонической традиции от нее гармонично отступать. «Социальная сущность праздника связана с коллективной природой его восприятия и участия... коллективность является зрелищем самим по себе» [1, с. 206], — так справедливо определяет сущность праздника выдающийся философ и культуролог М.С. Каган. И фестиваль закономерно попадает в исследовательское поле.

В наши дни фестивали все больше привлекают внимание людей и средств массовой информации, выполняя ряд социокультурных функций, таких как просвещение, рекреация, коммуникация и интеграция человека. Фестиваль классической музыки, представляя собой атрибут элитарной культуры, вместе с тем несет функцию социализации и инкультурации широких слоев населения, приобщая людей к высокой культуре. Однако научным изучением сути фестивализации с точки зрения теории и истории культуры занимались лишь некоторые исследователи последних лет (Е.А. Широкова, П.В. Николаева [2], А. Меньшиков). Так, впервые в современной научной практике музыкальный фестиваль был определен как социокультурный феномен в 2004 г. в работе А.М. Меньшикова, в которой фестиваль «впервые рассматривается как уникальный информационный канал в контексте современного театрального процесса», а также «как объект маркетинга» [3]. Музыкальный фестиваль в диалоге культур был исследован только несколько лет назад, с 2011 по 2014 г. в работах Е.А. Широковой. Автор выявляет трансформации фестивальной культуры, отмечая, что «на начальном этапе фестивальные акции мыслились как форма и способ творческого общения музыкантов одной национальной (культурной) общности, им была присуща камерность атмосферы, локальность творческих связей между участниками», а со второй половины XX в. фестивали пошли по пути «укрупнения и усложнения фестивальных проектов», причиной чего является процесс «глобализации культурных связей» [4]. Вместе с тем работы Е.А. Широковой при всей значимости исследования феномена в целом, в частности тяготеют к фестивалям джазовой музыки. Они близки к полю классической музыки, но все же имеют значительное отличие — джазовые фестивали прочно являют собой часть культуры постмодернизма, тогда как фестивали классической музыки еще на пути к этому, будучи достаточно консервативными зрелищами, особенно в нашей стране. Е.А. Широкова, отмечая сложность культурных координат современного фестивального ландшафта, вместе с тем, справедливо заключает, что фестиваль явля-

ется «универсальной формой диалога внутри современной культуры» [5].

К сожалению, методологические основания, которыми приходится пользоваться в целом в рамках исследования, во многом устарели, так как основные труды, посвященные праздничной культуре, изданы в середине-конце XX в., в том числе уже упомянутая работа М.С. Кагана, а также, например, труды Й. Хейзинга [6], связанные с происхождением праздничного зрелища на основе игры. Однако очевидно, что фестиваль не является новым изобретением, а следовательно, его корни лежат в том времени, когда творили выдающиеся культурологи прошлого.

В 2015 г. весь мир музыкального искусства отмечал 175-летие со дня рождения Петра Ильича Чайковского. Дата, которая дала повод не просто вспомнить и изучить творчество великого соотечественника, но и привлечь как можно большее число людей к пониманию и прочтению наследия композитора. Более того, это актуально на волне активных дискуссий по выработке основ государственной культурной политики России, ведь «он (Чайковский) был композитором истинно национальным, русским не вследствие предвзятого намерения... а в силу неотразимо внутренней потребности своего духа» [7, с. 42–43]. Что как ни наследие П.И. Чайковского есть одна из основ культуры и культурной политики? Представленный в статье анализ достижений фестивальных программ, посвященных 175-летию композитора, нацелен на восполнение пробелов в составлении карты фестивального ландшафта, так как в публикациях научных журналов последних лет тематика музыкального фестиваля практически не представлена.

МУЗЫКА П.И. ЧАЙКОВСКОГО НА СЦЕНЕ И В РАДИОЭФИРЕ

Одним из наиболее эффективных каналов, с помощью которых можно донести до максимального числа людей наследие великого композитора, являются средства массовой информации, ведь ни в один концертный зал невозможно пригласить сотни тысяч человек даже за продолжительное время фестивалей (которые длятся обычно около двух недель). Единственное в России средство массовой информации, основой вещания которого является академическая классика, — радио «Орфей», совмещая избранные архивные записи и трансляции лучших современных событий к 175-летию П.И. Чайковского, формирует свой радиофестиваль.

Год П.И. Чайковского начался 1 января 2015 г., в эфире радиостанции звучала музыка балета «Спящая красавица» в исполнении Государственного академического симфонического оркестра России



П.И. Чайковский (1840—1893)

им. Е.Ф. Светланова под управлением В.М. Юровского. Эксклюзивность этого исполнения в том, что партитура балета была исполнена целиком, без купюр. Попытки полного исполнения музыки балета уже предпринимались, например в 1970-х гг. в Лондоне оркестром под управлением Г.Н. Рождественского. Играл музыку балета и Государственный академический симфонический оркестр еще во времена руководства самого Е.Ф. Светланова. Более тридцати номеров партитуры были собраны буквально по тактам, в целом это почти три часа исполнения. Музыка балета «Спящая красавица» на концертной сцене целиком исполняется крайне редко, что является большим упущением, так как вся художественная ценность этого произведения, по мнению В.М. Юровского, лежит в его полном симфоническом варианте. Не случайно здесь появляется слово «симфония», фактически в музыке балета есть собственно «танцы, воплощающие определенные танцевальные формы (вариации, вальсы и т. п.) и эпизоды, пронизанные танцевальностью, но усложненные симфоническим развитием (Pas d'action первого акта, финалы пролога, первого акта и т. п.)» [8, с. 63]. Над этими эпизодами П.И. Чайковский работал особенно напряженно, с множеством правок,

уточнений и корректировок, тщательно выверяя ход симфонического действия. Для того чтобы показать красоту музыки во всей ее полноте, В.М. Юровским была выбрана именно такая программа концерта.

Эстафету Года П.И. Чайковского продолжила камерная музыка композитора. 3 января в эфире радиостанции «Орфей» прозвучала архивная запись концерта выдающейся русской певицы, народной артистки СССР И.К. Архиповой. Певица записала полную антологию камерной музыки, однако далеко не все записи были доступны широкой публике. Некоторые из них хранились в личном архиве певицы и увидели свет благодаря работе, проведенной фондом И.К. Архиповой, издавшим их в серии дисков. В программе, среди прочих, прозвучали два цикла, которые были записаны в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского в Клину, и что особенно ценно, партия фортепиано исполнялась на личном инструменте Петра Ильича.

18 и 19 января два вечера были отданы записям Государственного струнного квартета им. Бородина. В программе струнные квартеты — Неоконченный B-dur, № 1 и № 2. Струнный квартет № 3 и струнный секстет «Воспоминание о Флоренции». Бородинский квартет — коллектив, создавший в советской России культуру камерного музыкального исполнительства. В эфире прозвучали редкие архивные записи квартета (1952): интерес представляет неоконченный одночастный Квартет № 1, созданный П.И. Чайковским в бытность студентом консерватории в классе А.Г. Рубинштейна осенью 1865 года. Об этом произведении существует ряд споров, поскольку брат Чайковского, Модест Ильич, считал, что остальные части Квартета были просто уничтожены [9, с. 197–201]. Однако текстологические исследования XX в. творческого архива П.И. Чайковского указывают на тот факт, что «окончание нотной записи графически оформлено, как характерное для П.И. Чайковского завершение целого произведения, а не части» [10, с. 53]. Прозвучал также струнный Квартет № 2 фа мажор, ор. 22, который композитор написал очень быстро, «почти в один присест» [11, с. 371], и считал одним из лучших своих произведений. Затем слушателям был представлен Квартет № 3 ми минор, ор. 30, посвященный памяти Фердинанда Лауба, чешского музыканта, скрипача, долгое время работавшего в России и участвовавшего в исполнениях музыки Петра Ильича при его жизни. Завершил череду записей Квартета Бородина секстет «Воспоминание о Флоренции», одна из эталонных записей коллектива вместе с Г.С. Талаляном (альт) и М.Л. Ростроповичем (виолончель).

Крупным событием Года П.И. Чайковского на радио стала прямая трансляция концерта из Большого зала Московской государственной консерва-

тории им. П.И. Чайковского 22 января. «Час, день, вечность...» — фестиваль к 175-летию П.И. Чайковского, это был концерт Большого симфонического оркестра им. П.И. Чайковского (БСО) под управлением В.И. Федосеева, солист А. Коробейников (фортепьяно). Фестиваль шел весь год, в его рамках, наряду со всеми известными вариантами произведений П.И. Чайковского, прозвучала опера «Ундина», рукопись которой была найдена в архивах совсем недавно. Особенность этого фестиваля БСО им. П.И. Чайковского в том, что музыка исполняется так, как писал сам композитор, в своем первоизданном виде, не измененном редакторскими правками.

Один из ярчайших примеров — это Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Хрестоматийное сочинение Петра Ильича прозвучало впервые во второй авторской редакции композитора. Сотни тысяч человек стали свидетелями настоящей премьеры концерта через 141 год после его написания. Это оригинальная версия, которой композитор дирижировал на последнем своем концерте в 1893 году. Как известно, существует три его редакции. При жизни П.И. Чайковского произведение исполнялось многими известными музыкантами, и с течением времени каждый вносил собственные правки, в том числе в художественный замысел исполнения. Первоначальная версия концерта звучит не совсем так, какой мы привыкли ее слышать. В этом смысле, пусть и не лестно, но близко к истине высказался Ц.А. Кюи, назвав сочинение «талантливым, но легоньким», в котором «много приятного», но нет той самой «глубины и силы» [12], к которой мы, слушатели, сегодня привыкли в этом концерте. А привыкли мы к третьей редакции, созданной А.И. Зилоти, именно она чаще всего исполняется на концертной сцене. А.И. Зилоти уверял, что все правки согласованы с П.И. Чайковским, но в наши дни исследователи творчества композитора ставят это утверждение под сомнение. Разница между первыми двумя и третьей редакцией существенна и заметна с первых же нот начала и экспозиции, которое звучит не помпезно и грандиозно, а лирично, певуче, без напора. Есть множество мелких, но явных отличий в гармонии, ходах и пассажах, а также два важных момента в финале, где исполняются крупные музыкальные фрагменты, купированные А.И. Зилоти, в буквальном смысле «обрезавшим» музыкальную идею этого сочинения.

В программе концерта 22 января слушателей ждала еще одна премьера. Сюита «Рождественская елка» в 8 частях (Маленькая увертюра, Марш, Танец феи Драже, Трепак, Арабский танец, Китайский танец, Танец пастушков, Вальс цветов), составленная П.И. Чайковским из музыки к балету «Щелкунчик». Это произведение не исполнялось с 1892 года. Тогда оно прозвучало на юбилее Санкт-Петербур-

ской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Прямые трансляции фестиваля БСО им. П.И. Чайковского «Час, день, вечность...» продолжились 30 января 2015 г., солировал всемирно известный скрипач В.В. Репин. В программе — увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», одно из самых популярных сочинений, шедевр молодого композитора; три пьесы для скрипки и оркестра из цикла «Воспоминание о дорогом месте» (Размышление, Скерцо, Мелодия) в оркестровке А.К. Глазунова, а также симфония «Манфред» — редко исполняющееся в концертах масштабное программное сочинение, единственное в симфоническом наследии композитора, не имеющее номера.

Радиотелевизионный фестиваль позволяет не только транслировать отечественные музыкальные события, но и расширить географию праздника, представляя записи зарубежных коллективов, по-своему интерпретирующих музыку П.И. Чайковского. Так, в эфире «Орфея» прозвучали: опера «Черевички», которая была первым произведением, удовлетворившим творческий гений композитора в этом жанре, запись по трансляции из лондонского Королевского театра в Ковент-Гардене, дирижер А.М. Поляничко; опера «Евгений Онегин» с международным составом солистов в сопровождении оркестра романской Швейцарии, дирижер М.В. Юровский; слушателям были представлены оркестровые сюиты композитора — два концерта 1987 г. из Лидерхалле (Германия) симфонического оркестра Штутгартского радио (SWR) под управлением Невилла Марринера, в рамках которых исполнялись Сюита № 1 ре минор, ор. 43 и Сюита № 2 до мажор («Характеристическая»), ор. 53, а также Сюита № 3 соль мажор, ор. 55 и Сюита № 4 соль мажор («Моцартиана»), ор. 61. Всего за 2015 г. было проведено 38 прямых и записных трансляций, посвященных произведениям П.И. Чайковского, а количество часов музыки композитора, прозвучавшей в эфире, исчисляется сотнями.

Конечно, особым был день 7 мая — день рождения П.И. Чайковского. Например, Д.Л. Мацуев и Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением В.А. Гергиева впервые в истории музыкального исполнительства объединили все три фортепианных концерта П.И. Чайковского в одной программе. Подобный «марафон» являет собой еще один яркий способ привлечения внимания публики, концерт транслировался в прямом эфире радио, Интернете, записывался телевидением.

Ближе к осени частота выхода посвященных юбилейной дате радиотрансляций, как и живых концертов, уменьшилась. Наиболее значительным стал вечер памяти П.И. Чайковского в день смерти композитора 6 ноября. Прозвучали Концерт для скрипки с оркестром и Симфония № 6 в исполнении БСО им. П.И. Чайковского под управлением

В.И. Федосеева, солистка А.М. Баева (скрипка). В тот же день 6 ноября 2015 г. состоялось торжественное богослужение в честь Дня иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» в соборе на Большой Ордынке в Москве, где в день памяти композитора была исполнена его «Литургия св. Иоанна Златоуста». 11 ноября 2015 г. в Клину состоялась также премьера восстановленной авторской версии оперы «Ундина».

Все перечисленные выше мероприятия — это лишь малая, самая актуальная часть из представленных записей и концертов, посвященных 175-летию П.И. Чайковского. Но даже такой объем собранной информации позволяет понять, как такая форма подачи позволяет соединить все стили и жанры, в каких творил Петр Ильич, представить публике самые современные события и прикоснуться к избранным записям прошлых лет. Такой подход позволяет целостно выстроить картину творчества композитора, сообщить людям интересные, судьбоносные факты из его жизни, дать возможность осмыслить ход развития отечественной и зарубежной исполнительских школ, сравнивая и анализируя представленные записи.

КУЛЬТУРНЫЙ «ЛАНДШАФТ П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

Рассмотрев «виртуальное» пространство великого соотечественника в виде радиофестиваля, обратимся к реальному ландшафту праздничных фестивальных мероприятий, приуроченных к 175-летию П.И. Чайковского. Импульс торжества был заложен еще в 2012 г. на государственном уровне Указом Президента РФ В. Путина «О праздновании 175-летия со дня рождения П.И. Чайковского» [13]. Всего на юбилейный год было выделено более 6 млрд руб., причем основная сумма (почти 5 млрд руб.) была взята из регионального бюджета родины Петра Ильича Чайковского — Удмуртской Республики [14], что является ярким современным примером децентрализации ресурсов, выделяемых на культуру. Примечательно, что дискуссия о работоспособности такого механизма финансирования активно велась в зарубежных исследованиях культурной политики более 20 лет назад. Практически каждый музыкальный коллектив в программе своих выступлений запланировал «посвящение П.И. Чайковскому» — от небольших ансамблей до филармоний и крупнейших российских театров. Однако именного, непосредственно посвященного и названного в честь П.И. Чайковского фестиваля в нашей стране до сих пор не существовало, что кажется по меньшей мере странным. Вероятно, что создание такого праздника не представлялось

актуальным по двум простым причинам: во-первых, популярности сочинений П.И. Чайковского, его бесспорной известности самым широким слоям населения и, во-вторых, существования Международного конкурса им. П.И. Чайковского — статусного форума, создавшего за долгие годы свое собственное имя (XV Юбилейный конкурс прошел с особым размахом в год 175-летия композитора). Однако, несмотря на состязательный, игровой, праздничный формат, это мероприятие сложно назвать фестивалем, в первую очередь потому, что его цель — выявление талантливых исполнителей.

Волна фестивализации, происходящей в современной российской концертной жизни, дошла и до наследия П.И. Чайковского. С 30 апреля по 7 мая 2015 г. в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского в Клину прошел первый Международный фестиваль им. П.И. Чайковского. Этот праздник музыки, который может приобрести ежегодный статус, являл собой прекрасный пример организации концертной фестивальной программы в первую очередь потому, что был организован вдали от столицы и подразумевал привлечение как местных слушателей, так и жителей Москвы, Санкт-Петербурга и других городов. В этом сложном деле организаторам фестиваля помогла эксклюзивность запланированной программы. Так, на клинской сцене выступили: Венский филармонический оркестр под управлением Риккардо Мути, пианист М.В. Плетнёв; БСО им. П.И. Чайковского под управлением В.И. Федосеева и пианист К.Л. Герштейн, которые исполнили Концерт № 1 для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского во второй авторской редакции; Государственный академический русский хор им. А.В. Свешникова; Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением В.А. Гергиева. Задуманному организаторами смотрю были присущи все ярчайшие фестивальные атрибуты: праздничность, просветительская функция, отражение истории и роли личности композитора в культуре страны, представление всех жанров, в которых творил П.И. Чайковский. Фестиваль провел нить, связывающую времена жизни композитора с творчеством почитавших и боготворивших его последователей, и современность, так как в программе фестиваля состоялись премьеры молодых композиторов, в том числе созданное воспитанниками Российско-немецкой музыкальной академии переложение для камерного ансамбля фортепианного цикла «Времена года» и специально написанные сочинения.

Концепция Международного фестиваля им. П.И. Чайковского в Клину отвечает курсу современной культурной политики Российской Федерации, в первую очередь, в смысле активизации

культурной жизни в регионах. Данный форум дает возможность местным жителям приобщиться к мировой классической музыке, а москвичам — выбраться из суетной столицы и достойно провести досуг — сделать первый шаг к развитию музыкального туризма. Это явление уже долгое время существует в Европе, примерно со второй половины XX в.: такие крупные фестивали, как Зальцбургский, Брегенцский, оперный фестиваль в Савонлинне и другие, ежегодно привлекают сотни туристов. Суть подобной политики — децентрализация, распределение культурных ценностей в регионах, находящихся в стороне от мировых столиц. Потенциал российской культуры в этом смысле очень велик, что подтверждается развитием фестивальной жизни не только в крупных городах, но и в регионах. В 2015 г. ярчайший пример демонстрируют малые города, в которых жил и работал наш великий соотечественник: Клин, Воткинск, Алапаевск и далее по всей России, отмечающей 175 лет со дня рождения П.И. Чайковского.

Наиболее яркими точками «ландшафта Чайковского» стали: Москва, Санкт-Петербург, Клин, Екатеринбург, а также Удмуртская республика — место, где родился великий композитор.

Государственный академический Большой театр России подготовил масштабную программу: концертное исполнение оперы «Орлеанская дева» (сентябрь 2014), премьера «Пиковой дамы» (режиссер Л.А. Додин, февраль 2015), представление сюиты из балета «Щелкунчик» и премьера оперы «Иоланта» (28 октября 2015, дирижер В.И. Федосеев).

В Мариинском театре 6 мая на всех площадках исполняли музыку П.И. Чайковского: гала-концерт звезд балета на Исторической сцене, опера «Иоланта» в «Мариинке-2», хоровой концерт, «Ночь Чайковского»; концерты камерной вокальной и инструментальной музыки, джазовые импровизации на темы произведений композитора.

7 мая на исторической сцене Мариинки дали оперу «Евгений Онегин». На празднование юбилея П.И. Чайковского ориентировали свои программы и региональные театры, правда в меньшем масштабе: Самарский академический театр оперы и балета показал премьеру оперы «Пиковая дама» (30 июня, 4 июля), Пермский академический театр оперы и балета им. П.И. Чайковского провел Фестиваль композитора (3–13 мая), в него вошли опера «Пиковая дама», «Евгений Онегин» в концертном исполнении, три балета П.И. Чайковского, вечера камерной музыки. Челябинский театр оперы и балета им. М.И. Глинки показал оперу «Иоланта», дал спектакль «Лебединое озеро» и провел концерт симфонической музыки Чайковского, летом состоялась премьера оперы «Орлеанская дева». Эту же оперу поставили в Башкирском государственном театре оперы и балета. Открытием года стал Государственный Приморский театр оперы и балета с пре-

мьерой оперы «Мазепа», которая в настоящее время исполняется редко.

Если говорить о статистике распределения выделенных на Год П.И. Чайковского денежных средств, то 95% из них были реализованы на родине Петра Ильича в Удмуртской Республике. Руководители пришли к пониманию «бренда Республики», которым, по их мнению, и должен стать великий русский композитор. 30 марта премьерой балета «Лебединое озеро» после реконструкции открылся Государственный театр оперы и балета Удмуртской Республики. Этим мероприятием в регионе началась программа празднования 175-летия со дня рождения композитора. Незадолго до этого театру было присвоено имя П.И. Чайковского.

Прошли фестивали «На родине Чайковского» и «Воткинск — родина Чайковского», гастроль Д.Л. Мацуева, Б. Дугласа, Сифонического оркестра Мариинского театра и др. Был разработан и утвержден логотип празднований на основе почерка П.И. Чайковского. День рождения композитора феноменально активизировал деятельность в крае, причем не только культурно-просветительскую. Существенный денежный вклад был внесен на строительство и восстановление культурного ландшафта Ижевска: реконструкцию зданий Государственного театра оперы и балета Удмуртской Республики, Дворца культуры «Ижмаш» под Государственный русский драматический театр Удмуртской Республики, Национальной библиотеки Удмуртской Республики; капитальный ремонт общежития Удмуртского республиканского колледжа культуры. Осуществлены закупки музыкальных инструментов, нотных материалов, биографической литературы о П.И. Чайковском.

Центром концертных мероприятий стал Воткинск — город, где П.И. Чайковский родился. 7 мая прошли народные праздники, выступали коллективы из Москвы, городов Удмуртии и соседних регионов, у Благовещенского собора, места крещения великого земляка, была исполнена его «Литургия св. Иоанна Златоуста» в исполнении хора «Алатау» (Казахстан).

На других площадках города в празднованиях участвовали цирковые коллективы Пермского края и Удмуртии: Воткинска, Ижевска, Сарапула. Работал передвижной зоосад эколого-биологического центра, активно продавались изделия народных промыслов. Большое количество программ были ориентированы на младшее поколение: «Детские игры периода пребывания семьи Чайковских на Воткинском заводе»; концерт сводного детско-юношеского хора Удмуртии и мастер-класс Л.Ю. Казарновской для его участников; показ балльных танцев XIX в., а также фестиваль фейерверков на музыку П.И. Чайковского на городском пруду.

Программы, организованные в городах Удмуртии: Алапаевске, Воткинске, а также в Екатеринбурге, стали примером продуманного подхода к насыщению юбилейной даты праздничными мероприятиями, подходящими всем, даже не очень интересующимся музыкой П.И. Чайковского и тем самым привлекающим людей к знакомству с личностью и творчеством выдающегося русского композитора. Празднование юбилея П.И. Чайковского в масштабе страны стало беспрецедентным по размаху. Однако остались и существенные «пробелы». Так, несмотря на то что начало издаваться Полное собрание сочинений композитора, культурно-просветительской и научной организации, занимающейся исследованием жизни и творчества бренда России П.И. Чайковского, до сих пор не создано. Ярким примером подобной организации может служить Музыкальный университет Ф. Шопена в Варшаве. Эксклюзивные программы празднования юбилея П.И. Чайковского в регионах так и не были масштабно освещены федеральными СМИ в крупных городах, что в представлении столичных жителей могло вызвать впечатление об отсутствии празднований юбилея композитора по стране. Кроме того, ни одна звукозаписывающая фирма не представила полного собрания исполнений музыки П.И. Чайковского ни на аудио-, ни на видеоносителях, не существует также полной точной биографии композитора от первого до последнего дня жизни, отсутствует новое издание его литературных произведений и переписки. Еще одним пробелом является тот факт, что основные мероприятия Года П.И. Чайковского сосредоточились вокруг даты его дня рождения 7 мая, что, с одной стороны, представляется логичным, а с другой, кажется несправедливым в отношении концепции «Года-праздника», так как в осенне-зимний период 2015 г. число мероприятий, посвященных Чайковскому, заметно уменьшилось.

Вместе с тем Год П.И. Чайковского ярко показал в действии важные социокультурные функции фестиваля, а также дихотомию локального и глобального — отношения центра и регионов, распределение культурных ресурсов и их потребителей и т. п. В настоящее время музыка Петра Ильича Чайковского является самой исполняемой в мире, и мемориальные фестивали и юбилейные торжества добавляют новые краски в палитру творчества композитора, являются фундаментом современного культурного ландшафта нашей страны. Возможны ли столь же масштабные современные празд-

нества, посвященные юбилеям других знаменитых русских композиторов, покажет время и будущие исследования.

Список источников

1. Каган М.С. Человеческая деятельность: (Опыт системного анализа). Москва : Политиздат, 1974. 328 с.
2. Николаева П.В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Краснодар, 2010. 229 с.
3. Меньшиков А.М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 2004. 253 с.
4. Широкова Е.А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 171 с.
5. Широкова Е.А. Феномен музыкального фестиваля в контексте культурной коммуникации [Электронный ресурс] // Мир науки, культуры, образования . 2011. № 6—1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-muzykalnogo-festivala-o-kontekste-kulturnoy-kommunikatsii> (дата обращения: 13.03.2016).
6. Хейзинга Й. Homo ludens : (Человек играющий) / пер. с нидерланд. и примеч. В. Ошиса. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 350 с.
7. Кашкин Н.Д. Избранные статьи о П.И. Чайковском / ред., авт. предисл., примеч. С.И. Шлифштейн. Москва : Музгиз, 1954. 239 с.
8. Розанова Ю.А. Симфонические принципы балетов Чайковского. Москва : Музыка, 1976. 160 с.
9. Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского : в 3 т. 2-е изд., (испр.). Т. 1. 1840—1877 гг. Москва ; Лейпциг : П. Юргенсон. 1910.
10. Вайдман П.Е. Творческий архив П.И. Чайковского. Москва : Музыка, 1988. 174 с.
11. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 5 : Письма / общ. ред. Б.В. Асафьева ; подгот. Е.Д. Гершовским и др. Москва : Музгиз, 1959. 518 с.
12. Кюи Ц. Музыкальные заметки // С.-Петербургские ведомости. 1875. 6 нояб.
13. Указ Президента РФ В. Путина «О праздновании 175-летия со дня рождения П.И. Чайковского» от 11 октября 2012 г. № 1356 [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/acts/news/16637> (дата обращения: 20.02.2016).
14. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 22 июля 2013 г. № 1291-р. [Электронный ресурс] // Правительство России : официальный сайт. URL: <http://government.ru/docs/all/88124/> (дата обращения: 23.06.2016).

THE YEAR OF TCHAIKOVSKY: THE DISCOVERIES, FINDINGS, INFLUENCE ON THE RUSSIAN CULTURAL LANDSCAPE

ALEKSEY A. BARABANOV

Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration under the President of the
Russian Federation, 82-1 Vernadskogo Av., Moscow,
119571, Russia

E-mail: aa.barabanov@yandex.ru

Abstract. *The author reviews the program of the festival devoted to Pyotr Tchaikovsky's jubilee. The 175th anniversary of Tchaikovsky's birth is one of key-dates for the Russian culture. In 2015 there were many festivals, concerts and exhibitions, connected with this date. Moreover, in Russian archives, there are lots of recordings which could be interesting to public. The Radio Orpheus (the unique Russian channel, broadcasting only classical music) provides to its listeners the radiofestival Year of Pyotr Tchaikovsky. By gathering virtual and actual issues, the author conducts an investigation of what new discoveries in Tchaikovsky's music, biographers and musicians made, and how it has affected the modern festival landscape and its role in the cultural policy of the Russian Federation. Also, this article helps to remove the gaps in our knowledge of the life and art of P. Tchaikovsky. The discussion on this topic is particularly relevant now, after some time, when annual statistics and reports of cultural organizations became available.*

Key words: Tchaikovsky, cultural landscape, festival, cultural policy, culture, music.

Citation: Barabanov A.A. The Year of Tchaikovsky: the Discoveries, Findings, Influence on the Russian Cultural Landscape, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 458–465.

References

1. Kagan M.S. *Chelovecheskaya deyatel'nost': (opyt sistemnogo analiza)* [Human Activities: (Experience of System Analysis)]. Moscow, Politizdat Publ., 1974, 328 p.
2. Nikolaeva P.V. *Semiotika festivalya kak formy prazdnichnoi kul'tury* [Semiotics of the Festival as a Form of Festive Culture]. Krasnodar, 2010, 229 p.
3. Men'shikov A.M. *Festival' kak sotsiokul'turnyi fenomen sovremennogo teatral'nogo protsessa* [The Festival as a Sociocultural Phenomenon of Modern Theatrical Process]. Moscow, 2004, 253 p.
4. Shirokova E.A. *Muzykal'nyi festival' v dialoge kul'tur* [Music Festival in the Dialogue of Cultures]. St. Petersburg, 2013, 171 p.
5. Shirokova E.A. *Fenomen muzykal'nogo festivalya v kontekste kul'turnoi kommunikatsii* [The Phenomenon of Music Festival in the Context of Cultural Communication], MNKO. 2011, no. 6–1. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-muzykal'nogo-festivalya-o-kontekste-kulturnoy-kommunikatsii> (accessed: 13.03.2016).
6. Huizinga J. *Homo ludens: (Chelovek igrayushchii)* [Playing Person]. Moscow, EKSMO-Press, 2001, 350 p.
7. Kashkin N.D. *Izbrannye stat'i o P.I. Chaikovskom* [The Selected Articles About Tchaikovsky P.I.]. Moscow, Muzgiz Publ., 1954, 239 p.
8. Rozanova Yu.A. *Simfonicheskie printsipy baletov Chaikovskogo* [Symphonic Principles of Tchaikovsky Ballets]. Moscow, Muzyka Publ., 1976, 160 p.
9. Tchaikovsky M.I. *Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo* [Tchaikovsky's Life, in 3 vol.]. Moscow, Leipzig, P. Yurgenson Publ., 1910, vol. 1 (1840–1877).
10. Vaidman P.E. *Tvorcheskii arkhiv P.I. Chaikovskogo* [Tchaikovsky P.I. Creative Archive]. Moscow, Muzyka Publ., 1988, 174 p.
11. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works of Compositions]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959, vol. 5 (Letters), 518 p.
12. Cui C. *Muzykal'nye zametki* [Musical Notes], *S.-Peterburgskie vedomosti* [The Saint Petersburg Vedomosti], 1875, 6 Nov.
13. *Ukaz Prezidenta RF o prazdnovanii 175-letiya so dnya rozhdeniya P.I. Chaikovskogo ot 11 oktyabrya 2012 goda no. 1356* [Presidential Decree on Celebration of the 175th Anniversary of the Birth of Tchaikovsky Dated of 11 Oct. 2012 no. 1356]. Available at: <http://kremlin.ru/acts/news/16637> (accessed 20.02.2016).
14. *Rasporyazhenie Pravitel'stva Rossiiskoi Federatsii ot 22 iyulya 2013 goda no. 1291-r* [Government Decree of Russian Federation Dated of 22 July 2013 no. 1291], *Pravitel'stvo Ros-sii. Ofitsial'nyi sait* [The Russian Government: Official Website], 22.07.2013, p. 21. Available at: <http://government.ru/docs/all/88124/> (accessed 23.06.2016).

М.А. ЕГОРОВА

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА»: Ф. ШИЛЛЕР И П.И. ЧАЙКОВСКИЙ

Произведение динамично в процессе своего создания, динамична «воля автора», его создавшего, оно динамично в процессе своей дальнейшей жизни — жизни в интерпретации современников и отдаленных потомков.

Д.С. Лихачев [1, с. 17—18]

Марина Алексеевна Егорова,

Московский институт музыки имени А.Г. Шнитке,
кафедра теории и истории музыки,
доцент
Маршала Соколовского ул., д. 10, Москва, 123060, Россия

кандидат искусствоведения
E-mail: leonora-ktim@mail.ru

Реферат. В статье впервые рассматривается художественный диалог между трагедией Ф. Шиллера «Орлеанская дева» и одноименной оперой П.И. Чайковского. Выбранный ракурс позволяет выявить стороны творческой индивидуальности немецкого драматурга и русского композитора. Если Шиллер в своей трагедии акцентирует возвышенную героину, главной сюжетной линией становится восхождение героини к вечной жизни, то Чайковский направляет сюжет в трагическую сторону. Это существенно меняет расстановку смысловых акцентов, в частности, новую трактовку получают некоторые персонажи, окружающие Иоанну. В своем произведении Чайковский вступает в диалог не только с трагедией Шиллера, но и с жанром большой французской романтической оперы, создавая оригинальную композицию с целеустремленным и динамичным развитием, большими симфоническими обобщениями. В заключение подчеркивается актуальность этого диалога для развития темы подвига Жанны д'Арк в художественном процессе XX века.

Ключевые слова: Шиллер, Чайковский, «Орлеанская дева», Жанна д'Арк, трагедия, опера, драматургия, диалог.

Для цитирования: Егорова М.А. «Орлеанская дева»: Ф. Шиллер и П.И. Чайковский // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 466—471.

Удивительная история Жанны д'Арк — девушки, обнаружившей несокрушимую силу духа и превратившей поражение в победу, но преданной и принявшей страшную и мучительную смерть, не могла не стать объектом художественного воплощения. Первым художественным произведением, посвященным Орлеанской деве, считается пьеса «Загадка осады Орлеана», написанная всего через четыре года после казни Жанны, в 1435 г. (имя автора история не сохранила) [2]. Образ Жанны появляется даже в исторической драме «Генрих VI» У. Шекспира [3]. К нашему времени образовался весьма длинный ряд художественных произведений разных жанров, в которых авторы обращались к жизни французской героини.

Столь активное развитие сюжета о Жанне в истории европейской художественной культуры порождало разные его интерпретации — от возвышенных до кощунственных (например у Вольтера [4]). Эти интерпретации начинали активно взаимодействовать друг с другом, образуя новую художественную целостность, в которой каждая из составляющих сторон ярко проявляла свою специфику.

Один из впечатляющих примеров такого художественного диалога — опера П.И. Чайковского и трагедия Ф. Шиллера «Орлеанская дева». Как известно, Чайковский сам писал либретто для оперы,

используя не только шиллеровскую пьесу, но и произведения французских драматургов XIX в. — драму Ж. Барбье «Жанна д'Арк» и оперу О. Мерме «Орлеанская дева» [5]¹, а также разнообразные исторические материалы (прежде всего, труды А. Валлона [6]). Но именно трагедия Шиллера стала главным источником вдохновения для русского композитора.

Трагедия Ф. Шиллера «Орлеанская дева» [7] была написана в 1801 г., во время войны с Наполеоном. В этом произведении впервые в творчестве Шиллера прозвучала идея *святости* национально-освободительной борьбы. Эту идею воплощает в себе главная героиня пьесы — Иоанна д'Арк. Образ простой девушки из народа, чудесным образом повлиявшей на исторические события, произвел на немецкого драматурга сильнейшее впечатление.

Главную линию содержания трагедии можно представить как неуклонное восхождение Иоанны, которая героически следует своему высшему предназначению. Она покидает свой родной дом, участвует в военных действиях, преодолевает разнообразные искушения, в том числе и любовные. Внутренняя сила, обретенная через страдание, дает ей возможность совершить чудеса: пророчествовать, освободиться из английского плена («она схватила обеими руками свои цепи и разом перервала их; потом бросилась на близстоявшего воина, вырвала из рук его меч и убежала» — ремарка в конце 11 явления) [7, с. 411], спасти французского короля и победить англичан.

Ее смерть в шиллеровской трагедии совсем не такая ужасная и мучительная, как в реальной истории — поэт стремился избежать ее страшных проявлений. Иоанна, защищая короля, получает смертельную рану. Причем, ни в 12-м, ни в 13-м явлениях нет никаких упоминаний об этом ранении. Оно обнаруживается только в финальном 14-м явлении, когда героиню в бессознательном состоянии приносят во французский лагерь. Ее снова все любят, и смерть героини не воспринимается как трагическое событие — это последний этап ее восхождения: Иоанна, озаренная небесным светом, берет свое знамя и поднимается, узрев Господа и Богородицу:

«Я в облаках... я мчуся быстротечно...
Туда... туда... земля ушла из глаз;
Минута — скорбь, блаженство — бесконечно»
[7, с. 414].

Последовательное развитие героической идеи поддерживается конфликтным контекстом. При этом конфликт мыслится автором как обретение *гармонии*, представленное в динамике своего развития. Например, конфликт короля и его окружения подготавливает единение французов и их освободительную войну. В этом плане характерно полное примирение в трагедии Шиллера Карла VII с Фи-

липпом Бургундским, чего на самом деле не было. Наконец, самый главный конфликт — отвержение французами своей спасительницы Иоанны — в трагедии разрешается достаточно быстро и воспринимается как заблуждение, краткое затмение, сменяющееся искренним раскаянием.

Все это подчеркивает внутреннюю уравновешенность, гармонию, утверждающую возвышенность главной патриотической идеи, *классичность* поэтики, несмотря на то, что сам автор называет свое произведение *романтической* трагедией. Классичность мышления Шиллера проявляется и в выстраивании автором системы испытаний Иоанны, связанных с борьбой чувства и долга, которой посвящены развернутые монологи героини в конце Пролога и в начале IV действия.

Мистические мотивы, характерные для немецкого романтизма, представлены в пьесе достаточно лаконично. Это чудесное обретение героиней шлема, который приносит крестьянин Берtrand, и поединок Иоанны с призраком — Черным рыцарем (наверное, это самый фантастический эпизод в пьесе). Однако не эти фрагменты определяют развитие генеральной драматургической линии. Ключевыми моментами являются *рассказы* Иоанны о своих видениях в I и V действиях — именно рассказы, а не конкретные явления высших сил. Чудо трактуется Шиллером как нечто *внутреннее*, связанное с личным устремлением Иоанны. Таким образом, романтические мотивы играют здесь, скорее, оттеняющую роль, а не определяют сущностные стороны художественной системы. Показательно, что трагедия очень понравилась И.-В. Гете, известному своим негативным отношением к романтизму, в письме Шиллеру он пишет о трагедии: «Она так хороша и удачна, что я не знаю с чем сравнить ее» [8, с. 351].

П.И. Чайковский обращается к истории Жанны д'Арк в 1878 году. Оперу композитор пишет с большим увлечением: «... мысли приливают в голову так, что им уж места нет, приходишь в отчаяние перед человеческой немощью своей... так хотелось бы вот тут, сейчас же, одним взмахом пера окончить все разом!» [9, с. 524]. Хотя опера, поставленная в 1881 г., не имела заслуженного успеха, композитор очень любил свое произведение. Мысль о возвращении к опере не покидала его до последних дней жизни.

В истории Жанны д'Арк Чайковский расставляет иные акценты. Его впечатляет не только героико-патриотическая идея, но и соединение в образе Иоанны контрастных, противоречивых сторон — силы, мужества и слабости, страха, страдания, которые она преодолевает. Изучая исторические материалы, связанные со Столетней войной, композитор был потрясен описанием сцены казни Жанны. В результате в либретто возникает своеобразный диалог идей Шиллера и Чайковского. И если в начале

оперы преобладает шиллеровское начало, и композитор достаточно последовательно воспроизводит текст немецкого драматурга в переводе В. Жуковского (с небольшими коррективами, ускоряющими развитие сюжета, что связано со спецификой жанра), то во вторую ее половину Чайковский вносит все больше и больше изменений.

Прежде всего, меняется драматургический вектор сюжета. Если Шиллер явно жалеет свою героиню и отказывается в финале от жестокой сцены ее казни, то для Чайковского это, может быть, самая главная сцена, генеральная кульминация всей оперы. Новый финал потребовал существенных преобразований и других внутренних линий сюжета. Так, в пьесе основные женские персонажи — Агнеса Сорель и королева Изабелла — отличаются исключительной силой духа. Агнеса уговаривает короля сразиться с англичанами, для освободительной войны ей не жалко своих великолепных драгоценностей. Королева Изабелла, в свою очередь, организует наступление англичан и бургундцев, одновременно и примиряя их, и противостоя им. В опере же опущена характеристика английского лагеря, оставлен лишь один героический женский образ — Иоанны, образ Изабеллы отсутствует, радикально изменилась Агнеса: она находится вне политических отношений, вне национально-освободительной борьбы французов. Более того, она отвлекает короля от боевых действий, как бы увлекая, затягивая его в свое «лирическое пространство» в завораживающем романсе-баркароле:

«Если воля небес обрекла к нищете королевского сына
И жестоко тебя обрекла на изгнание злая судьбина,
Покорись, покорись, покорись, о мой милый...»
[5, с. 200–201].

Другим важным моментом в драматургии Чайковского является то, что он не показывает Иоанну в победном поединке с Монтгомери, нет в опере и мистической сцены с Черным рыцарем: остается только батально-любовная сцена с Лионелем. При этом образ Лионеля существенно обновлен: из английского полководца он превращается в бургундского рыцаря, что уменьшает степень его враждебности французам.

В трагедии Шиллера отношений между Иоанной и Лионелем практически нет — они только обозначены, но никак не развиваются; в плену Иоанна уже полностью владеет своими чувствами: «Пусть будет то, чему быть должно, — я уж слабости не ведаю в себе» [7, с. 397]. У Чайковского же образ Лионеля как бы соединяет в себе черты шиллеровских Лионеля и Раймонда — благородного жениха Иоанны, и чувства героев представлены сразу же в бурном развитии, охватывают значительное драматургическое пространство — целые картины в III и IV действиях.

Лионель в лучших куртуазных традициях превращается в рыцаря прекрасной дамы: даже когда все французы отворачиваются от Иоанны в сцене коронации, лишь Лионель остается ей верен, как Раймонд у Шиллера. Попытки героини Чайковского бороться с любовными чувствами практически безуспешны: когда Лионель погибает, пытается спасти ее от англичан, Иоанна думает не об освобождении Франции, а о будущей встрече с возлюбленным: «Прими последнее лобзание мое! И жди меня, свиданье близко!» [5, с. 443]. Возникает впечатление, что со смертью Лионеля жизнь для героини теряет всякий смысл.

Но самое главное отличие оперы от трагедии заключается в трактовке высших сил. У Шиллера их представляет Дева Мария. О ее явлениях рассказывает только сама Иоанна. У Чайковского это не только Дева Мария, но и ангелы, которые в опере персонифицированы. Становясь полноправными участниками действия, они проводят сквозную музыкальную линию в спектакле, тем самым обозначают его смысловую основу. Так, ангелы появляются со своим лейтмотивом в финале I действия, на этом же лейтмотиве основаны рассказы Архиепископа и Иоанны во II действии; далее: ангелы вторгаются в любовную сцену Иоанны и Лионеля в IV действии, их призывы слышны в финальной сцене казни.

При этом образно-драматургическая линия ангелов у Чайковского парадоксальным образом отделена, «оторвана» от их небесной «родины», и они теряют свой светлый идеальный облик, что приводит к противоречию между категориями «высшего» и «идеального». Если у Шиллера иной мир прекрасен и светел², то в опере его *пространство* никак не обозначено, его суровые посланники действуют в *реальном* мире и не терпят никаких соперников:

«Завет небес нарушен, ты греховна,
Тебе не довершить святого дела,
Грех ты искупить должна терпением,
Не бойся мук, страданье быстротечно,
И плен, и смерть терпи как искупленье,
Блаженство ждет тебя на небесах!»
[5, с. 413–415].

Таким образом, если шиллеровская Иоанна свои чувства искупает изгнанием, то Иоанна у Чайковского — не только изгнанием, но и жестокой казнью. Сама казнь представлена в опере исключительно мрачно, без ощущения катарсиса — английские солдаты торжествуют, народ видит в Иоанне простую несчастную девушку — невинную жертву, а не героиню, никого не охватывает патриотическое воодушевление; в музыке господствует траурный *d-moll*, который не исчезает даже в призывах ангелов.

Такой финал отличает П.И. Чайковского не только от Ф. Шиллера, но и от большинства композиторов XIX столетия, которые трактуют сцены, связанные с гибелью героев в пламени, в *празднично-просветленном* характере, как *феерию*, очищение, подготовку к новому жизненному циклу. Таковы, например, финалы «Нормы» В. Беллини, «Гибели богов» Р. Вагнера, пожар в «Пророке» Дж. Мейербергера, аутодафе в «Доне Карлосе» Дж. Верди. Даже М.П. Мусоргский самосожжение раскольников в «Хованщине» представляет более ярко — с преобразованием мрачного *as-moll* в сияющий *As-dur*.

Очевидно, что Чайковский уже в период 1870 — начала 1880-х гг., начиная с «Евгения Онегина», формирует свое отношение к коллизии долга и чувства — субъективная сторона явно имеет приоритет, и никакое прекрасное будущее и даже счастье целого народа не могут оправдать страдания человека в настоящем времени.

Для музыкального воплощения своей идеи Петр Ильич обращается именно к романтической разновидности оперы — большому французскому (или парижскому) типу, сформировавшемуся в первой половине XIX века. Двойной конфликт, масштабная композиция, яркие контрасты между сольными и массовыми сценами, многонациональный интонационный язык оперы — все это оказалось близким русскому композитору, который, таким образом, продолжает традиции своих предшественников — М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского, также активно обращавшихся к французской оперной драматургии. Интересно, что «Орлеанская дева» по своим опорным моментам практически совпадает с «Пророком» Дж. Мейербергера. Так, в начале оперы «пасторальный» персонаж рассказывает о своих мистических откровениях (сон у Иоанна — главного героя «Пророка»), далее он превращается в народного вождя, героя-победителя, не знающего поражений, любовные сцены имеют исключительно драматический и даже трагический характер; переломным моментом становится сцена коронации, которая трактуется обоими композиторами подчеркнуто драматично, в финале Иоанн и Иоанна погибают в огне, окруженные своими врагами. Французское влияние обнаруживается и в тембровом решении партии героини —



Финал оперы П.И. Чайковского «Орлеанская дева» — сожжение Иоанны

это меццо-сопрано или низкое драматическое сопрано, как у мейерберговской Фидес, как у Кармен в опере Ж. Бизе — тембр, таящий в себе внутреннее противоречие света и тьмы. Удивительно, но и сценические судьбы «Орлеанской девы» Чайковского и «Пророка» Мейербергера похожи — оба произведения не получили должного признания у современников и ставятся сравнительно редко.

В то же время Чайковский сумел на данной жанровой основе создать ярко индивидуальное драматургическое решение. Его спектакль более динамичный, целеустремленный по сравнению с французскими образцами. В нем не пять действий, а четыре, что создает ощущение большей концентрированности драматургического процесса. Композитор предельно сокращает количество балетных сцен — в «Орлеанской деве» остается только одна сцена во II действии, посвященная развлечениям короля. Наоборот, большая роль отводится симфоническим вступлениям и антрактам, выстраивающимся в линию, утверждающую трагические образы. Так, в оркестровой интродукции к опере сопоставляются образы идеально-возвышенные и драматические, конфликтные. Более сжатый вариант этого сопоставления предваряет II действие, напряженную батальную сцену изображает вступление к III действию, траурный марш звучит перед финальной сценой казни.

Совершенно оригинален в «Орлеанской деве» вокальный стиль Чайковского, который отличается не только от французских образцов, но и от собственного стиля в других операх. Если для французской большой оперы характерна опора на четыре типа мелодики — декламационный, романсовый, танцевальный и виртуозный, то у Чайков-



М.Н. Ермолова в роли Иоанны

ского преобладает патетическая декламация, явно испытывающая вагнеровское влияние (например, рассказ Иоанны можно соотнести с рассказом Эльзы в «Лоэнгрине»), которая лишь оттеняется романсовыми фрагментами, а виртуозных каденций вообще нет. Значительная роль отводится хорошим сценам, что придает произведению черты оратории. Такое ораториальное наклонение оперы совпадает с тенденциями в западноевропейской и отечественной музыкальной драме (например, в «Парсифале» Р. Вагнера, в «Хованщине» М.П. Мусоргского).

Таким образом, на примере двух интерпретаций истории о Жанне д'Арк мы видим два взгляда на человеческую жизнь. В классическом варианте Ф. Шиллера смысл жизни раскрывается в абсолютном единении с Богом, которое требует героических усилий. Но Шиллер в своем произведении избегает трагических реалий и подчеркивает значительность награды — это и способность творить чудеса, и ощущение свободы в реальной жизни, всеобщая любовь, обращенная к Иоанне, и самое главное — божественная благодать, нисходящая на героиню в финале пьесы.

П.И. Чайковский видит неразрешимое противоречие между высшими духовными устремлениями человека и его жизнью в бренном мире. Для него человеческие отношения важны не менее, чем ратные и религиозные подвиги; личность не может состояться без любви и страданий. Характерно, что кульминация образного развития Иоанны у Чайковского имеет глубоко трагический характер, представляя собой сцену казни. При этом подразумевается божественное спасение Иоанны, мы о нем *знаем* — ведь композитор совершенно конкретно представлял нам ангелов, но совершенно нет *ощущения* будущего блаженного существования героини. Это стремление не только знать о вечной жизни, но и *чувствовать* ее станет одной из важнейшей тем в искусстве рубежа XIX–XX вв. («Иоланта», «Щелкунчик» П.И. Чайковского, симфонии Г. Малера, «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, произведения Л.Н. Толстого).

Однако шиллеровская концепция во второй половине XIX в. не потеряла своей актуальности. Благодаря опере П.И. Чайковского в России с большим успехом начали ставить трагедию немецкого поэта и драматурга. Роль Иоанны стала ключевой в репертуаре великой русской актрисы М.Н. Ермоловой. Сам Чайковский перед своей кончиной думал о переделке финала оперы именно по шиллеровскому образцу³. Шиллеровский вариант окажется более близким и произведениям XX столетия. Однако в наиболее ярком воплощении истории Жанны д'Арк в XX в. — мистерии А. Онеггера на текст П. Клоделя «Жанна д'Арк на костре» [10] снова возродятся трагическое мироощущение и страстная эмоциональность, которые привнес в сюжет П.И. Чайковский.

Примечания

¹ Сведения об этом приводятся в комментариях к опере.

² Примером обозначения идеального пространства у Шиллера может служить следующий отрывок:

«Смотрите, радуга на небесах,
Растворены врата их золотые;
Средь ангелов — на персях вечный сын —
В божественных лучах стоит она
И с милостью ко мне простерла руки...»

[7, с. 414].

³ На такой переделке оперы настаивал директор Императорских театров В.П. Погожев: «Восходящая ветвь карьеры Иоанны-девственницы, вдохновенной, экзальтированной патриотки, со всей окружающей ее исторической обстановкой, великолепно проведена в вашей музыке. А зенит торжества и дальнейшая картина драмы Иоанны-женщины, с ужасом ее трагического конца, — сравнительно бледна, мало интересна и не захватывает зрителя.

— Да, — сказал Чайковский, — не вы первый мне говорите это... по существу, я не спорю. Я согласен: музыку эту надо переделать...» [11, с. 128].

Список источников

1. Лихачев Д.С. Принцип историзма в изучении русской литературы // О филологии / предисловие Л.А. Дмитриева. Москва : Высш. шк., 1989. 208 с.
2. Перну Р., Клен М.-В. Жанна д'Арк / пер. с фр. Москва : Прогресс ; Прогресс-академия, 1992. 523 с. (Века и люди, т. XXXIII).
3. Шекспир У. Генрих VI. Ч. 1, 2, 3 ; Ричард III / пер. с англ. Москва : АСТ, 2001. 637 с.
4. Вольтер. Орлеанская девственница : сатирическая поэма / пер. с фр. под ред. М. Лозинского. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. 312 с.
5. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 37. Оперное творчество. «Орлеанская дева». Переложение для пения с фортепиано. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1963. 514 с.
6. Wallon H. Jeanne d'Arc. Paris : Edité par Hachette & cie, 1877. 190 p.
7. Шиллер Ф. «Орлеанская дева» // Шиллер Фридрих. Избранное. Т. II / пер. В.А. Жуковского. Самара : Лист, 1997. С. 269— 416.
8. Гете И.-В., Шиллер Ф. Переписка : в 2-х т. Т. 2. Москва : Искусство, 1988. 587 с.
9. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 7. Письма. 1878. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1962. 644 с.
10. Honegger A. Jeanne d'Arc au bucher [Ноты] : [pour solistes, chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre] / poème de Paul Claudel. Paris : Salabert, 1947. 259 p.
11. Воспоминания о П.И. Чайковском / сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина ; ред. Вл.В. Протопопов. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1962. 460 с.

“THE MAID OF ORLEANS”: SCHILLER AND TCHAIKOVSKY

MARINA A. EGOROVA

A. Schnittke Moscow State Institute of Music,
10 Marshala Sokolovskogo St., Moscow, 123060, Russia
E-mail: leonora-ktim@mail.ru

Abstract. *For the first time, the article considers the artistic dialogue between Schiller's tragedy "The Maid of Orleans" and the eponymous opera by Tchaikovsky. The selected perspective allows the author to reveal various aspects of creative individuality of the German dramatist and the Russian composer. Whereas Schiller emphasizes the sublime heroism so that the ascent of the heroine to eternal life becomes the main storyline in his drama, Tchaikovsky makes the plot take a turn towards a tragedy. This significantly changes the balance of semantic accents in the opera. In particular, a number of characters surrounding Joan receive a new interpretation. Tchaikovsky enters into a dialogue not only with Schiller's tragedy, but also with the genre of French Grand Romantic Opera, creating an original composition with a focused and dynamic development, and major symphonic generalizations as well. The relevance of this dialogue for the development of the theme of Joan of Arc's heroism in the twentieth-century art is underlined in the conclusion.*

Key words: Schiller, Tchaikovsky, "The Maid of Orleans", Joan of Arc, tragedy, opera, dramatic structure, dialogue.

Citation: Egorova M.A. "The Maid of Orleans": Schiller and Tchaikovsky, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 466—471.

References

1. Likhachev D.S. Printsip istorizma v izuchenii russkoi literatury, *O filologii* [On the philology]. Moscow, Vyssh. shk. Publ., 1989, 208 p.
2. Pernu R., Klen M.-V. *Zhanna d'Ark* [Jeanne d'Arc]. Moscow, Progress Publ., Progress-akademiya Publ., 1992, 523 p.
3. Shakespeare W. *Genrikh VI, part 1, 2, 3, Richard III*. Moscow, AST Publ., 2001, 637 p. (in Russ.).
4. Voltaire, *Orleanskaya devstvennitsa: satiricheskaya poema* [La Pucelle d'Orleans : Satirical Poem]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2006, 312 p.
5. Tchaikovsky P.I. *Complete Works*. Moscow, Gos. muzykal'noe Publ., 1963, vol. 37 (Opernoe tvorchestvo. "Orleanskaya deva". Perelozhenie dlya peniya s fortepiانو ["The Maid of Orleans", Arranged for singing with piano]), 514 p.
6. Wallon H. *Jeanne d'Arc*. Paris : Edité par Hachette & cie, 1877, 190 p.
7. Shiller F. [The Maid of Orleans], *Selected Works*, Samara, List Publ., 1997, vol. II, pp. 269—416.
8. Goethe I.-V., Shiller F. *Perepiska* [Letters in 2 vol.]. Moscow, Iskustvo Publ., 1998, vol. 2, 587 p. (in Russ.)
9. Tchaikovsky P.I. *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works : Literary Works and Communication]. Moscow, State Music Publ., 1962, vol. 7 (Letters. 1878), 644 p.
10. Honegger A. *Jeanne d'Arc au Bucher : pour Solistes, Chœur Mixte, Chœur d'enfants et Orchestre*. Paris : Salabert, 1947, 259 p.
11. Bortnikova E.E., Davydova K. (eds.). *Vospominaniya o P.I. Chaikovskom* [Memories about Tchaikovsky]. Moscow, Gos. muzykal'noe Publ., 1962, 460 p.

УДК 37.013
ББК 74в

В.В. ВЛАСЕНКО

ЛИЧНОСТЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Валентина Васильевна Власенко,

Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы,
кафедра педагогики и психологии профессионального образования,
доцент

Октябрьской революции ул., д. 3а,
Уфа, Республика Башкортостан, 450000, Россия

кандидат культурологии, доцент
E-mail: val-vlasenko@yandex.ru

Реферат. Данная статья посвящена теоретическому осмыслению изоморфности процессов деятельности Учителя и Художника. Автор подчеркивает, что раскрытие и обоснование глубинных основ родства педагогики и искусства до сегодняшнего дня не стало предметом специального теоретического анализа. В логике культурологического подхода автор выявляет синкретичный характер педагогической деятельности, обосновывает изоморфизм основных этапов процесса творчества Художника и Учителя, доказывает принадлежность Учителя к людям творческих профессий. В статье впервые вводится понятие «педагогический способ освоения мира», раскрывается его содержание и доказывается его родство с художественным способом освоения мира. Автор представляет творчество учителя как искусство, осуществляемое в рамках педагогической

деятельности, и выявляет сходство и различие процесса и конечного результата деятельности Художника и Учителя. Автор доказывает имманентность художественной методики педагогической деятельности и обосновывает необходимость художественного образования в системе подготовки и переподготовки педагогических кадров.

Ключевые слова: личность учителя, деятельность учителя, изоморфизм, художественное творчество, педагогическое творчество, театр, игра, импровизация, художественная методика.

Для цитирования: Власенко В.В. Личность и деятельность учителя: культурологический подход // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 472–479.

В педагогической литературе существует устойчивое мнение об изученности личности учителя и специфики его деятельности [1, с. 53–60]. Между тем и сегодня отсутствует теоретически выверенное, опирающееся на достижения комплекса культурологических наук понимание сущности педагогической деятельности. По-прежнему не решены следующие вопросы: деятельность учителя — искусство, или в ней, как и в любой другой деятельности, просто присутствует некое искусство исполнителя: индивидуальность, мастерство, искусность? Возможно ли (и на каком

основании) отнести учителя к людям творческих профессий и, соответственно, априори считать учителя *творческой личностью*?

Сегодня само понятие «творческая личность» устойчиво ассоциируется с представителями мира искусств — живописцами и скульпторами, поэтами и писателями, актерами и режиссерами, композиторами и исполнителями, ибо в ряду многих профессий творческий характер художественной деятельности не подлежит сомнению. Сложнее обстоит дело с представителями педагогической профессии. С одной стороны, кажется очевидным, что и деятельность учителя — творчество самой высокой пробы, поскольку «...педагог поставлен перед *необходимостью творчески* взаимодействовать с детьми и *творчески преобразовывать* их. <...> Любое педагогическое преобразование обязательно включает в себя творческое начало, ибо сама преобразуемая личность всегда *уникальна и неповторима*. <...> творчество — *непрерывное условие педагогического процесса, объективная профессиональная необходимость* в деятельности учителя» [2, с. 21, здесь и далее курсив наш. — В.В.]. С другой стороны, в обыденном сознании учитель не воспринимается как творческая личность, он «скучный функционер, действующий строго по правилам и стереотипным нормативам...» [3, с. 199]. Это обусловлено тем, что не только в обыденном сознании, но и в научном осмыслении ключевая цель деятельности учителя: *содействовать воспроизводству человека (рождению человека в сократовском понимании)*, вытесненная одной из ее задач — приобщением подрастающего поколения к *знаниям* — ушла на второй план. В этом аспекте весьма показателен предпринятый автором статьи анализ текстов основных учебников, учебных пособий и словарей по педагогике, в которых деятельность учителя представлена преимущественно сквозь призму решения задач *обучения*, и, соответственно, результатом деятельности объявляется приобретение учеником «систематизированных знаний и связанных с ними способов практической и познавательной деятельности» [4, с. 418]. В этом случае педагогическая деятельность лишается целостности, а ее ключевая цель — воспроизводство человека — оказывается недостижимой. Между тем направленность деятельности учителя на преобразование человека определяет изоморфизм Учительства и Художества. Мысль о *глубинном родстве* между деятельностями Художника и Учителя звучит на протяжении столетий, но раскрытие сущности этого родства не стало предметом специального теоретического анализа, тогда как теоретическое осмысление изоморфности процессов деятельности Учителя и Художника актуально по целому ряду причин. Во-первых, это позволит выявить *синкретичный характер* педагогической деятельности и обосновать ее особое место в видовой структуре человеческой деятельности. Во-вторых, это позволит

доказать, что педагогическая деятельность, безусловно, есть *искусство*, и, соответственно, учителя, как и деятели мира художественного творчества, являются «людьми *творческих профессий*». Для обоснования данных положений необходимо: а) сделать сравнительный анализ художественной и педагогической деятельности; б) определить сходство и различие художественного и педагогического творчества в творении и со-творении человека; в) выявить специфику художественных методов в деятельности учителя; г) обосновать необходимость введения художественного образования в систему профессиональной подготовки и переподготовки педагогических кадров.

Известно, что художественный способ освоения мира предшествует научному и «вырастает на почве *еще не расчленившегося, недифференцированного, синкретического сознания*, которое именно в таком качестве изначально в процессе становления духовной жизни человеческого индивида и человечества как вида» [5, с. 495]. Это обусловило и особый характер художественной деятельности, сохранившей в ряду *специализированных* форм деятельности человека свой первородный *синкретизм* [5, с. 495]. «Первородный синкретизм» сохранила и педагогическая деятельность. В отличие от понятия «художественный способ освоения мира» понятие «педагогический способ освоения мира» не используется в литературе. Между тем правомерность его несомненна, ибо «изобретение» *педагогического способа освоения мира* («аппарата воспроизводства *человеческих качеств*») на этапе предистории культуры обусловило кардинальный поворот в движении человечества от *натуры к культуре*, а потребность человечества в механизмах *очеловечивания* человека стала мощнейшей детерминантой изобретения и Учительства, и Художества. По убеждению академика Н.Н. Моисеева, именно возникновение системы «Учитель» в эпоху раннего ашеля явилось условием начала длительнейшего процесса обретения нашим далеким предком *облика человека* [6, с. 116], а философ и культуролог М.С. Каган, анализируя исторический процесс формирования художественной потребности человечества, определяет ее как «*потребность очеловечивания человека*, отрыва его от исходного животного состояния, его одухотворения, возвышения над биофизическими и утилитарными практическими нуждами» [5, с. 674, здесь курсив М. Кагана. — В.В.].

В педагогическом творчестве, как и в художественном, виды человеческой деятельности: познавательная ценностно-ориентационная, преобразовательная, коммуникативная и художественная — представлены в их синкретическом слиянии [7, с. 216]. Однако если в культурологии и эстетике имеется подробный анализ сущности синкретизма художественной деятельности [5, 7], то в педагогике само понятие «синкретизм» по отношению к педагогической деятельности не применя-

ется. Отмечая специфику характера деятельности педагога, исследователи чаще всего обращаются к термину «полифункциональный». Так, в учебном пособии для студентов высших учебных заведений, обучающихся по педагогическим специальностям, говорится: «Полифункциональный характер педагогической деятельности проявляется в ее многоаспектности: направленности не только на усвоение учениками знаний и способов деятельности, но и на развитие и становление личности, на построение отношений в классе, создающих условия для реализации данных целей, на организацию внеклассной воспитательной деятельности школьников, на создание в школе образовательной и развивающей среды и т. д.» [8, с. 22].

Между тем семантика сложного слова «полифункциональный», где «поли» означает «много», а «функция» — «обязанность», «круг деятельности», «роль» [9], представляет педагогическую деятельность как сумму ее разных видов (преподавательской, воспитательной, социально-педагогической, культурно-просветительской, коррекционно-развивающей, научно-методической и т. д.), но не единое целое. Понятие «синкретизм» (нерасчлененность, слитность, целостность, стремление к связности различных явлений) точнее раскрывает сущность педагогической деятельности, спроецированной на личность ученика, когда целью каждого из вышеперечисленных видов деятельности учителя является становление и саморазвитие Человека. Достижение этой цели обуславливает необходимость синкретичного слияния основных видов человеческой деятельности в любом виде педагогической деятельности.

Прежде чем обратиться к сравнительному анализу структуры и содержания творческой деятельности Художника и Учителя, необходимо сделать следующие пояснения. Если результатом творчества Художника является произведение искусства, то результатом творчества Учителя — система организации жизнедеятельности воспитанников на уроке, способствующая *«творению честной души и чуткого сердца»* [10, с. 130].

Как всякий процесс сознательной деятельности, и художественное, и педагогическое творчество имеет три фазы. Художественное творчество «начинается с рождения замысла создаваемого произведения, оно переходит в стадию более или менее длительного *вынашивания этого замысла* и завершается в *практических действиях по его материализации*, которые приводят к созданию законченного и обретающего самостоятельное существование произведения искусства...» [5, с. 656]. Русский инженер П.К. Энгельмейер [11], осмысливая педагогический процесс как творчество, также выделяет три его этапа: «Хороший воспитатель тем и отличается от ремесленника, что, тогда как последний руководствуется только стереотипными приемами,

первый вживается в индивидуальные особенности воспитанника и к ним прилагивает *свой идеал доброго гражданина*. Что это значит? Значит, что у воспитателя, прежде всего, есть идеал (I акт), затем он прилагивает его к данным условиям (II акт) и, наконец, при выполнении пользуется приобретенными педагогическими навыками (III акт)» [цит. по: 2, с. 9]. Сравнивая структуру творческого процесса Художника и Учителя, необходимо обратить внимание на значимость начального этапа. Успешное завершение художественного творчества зависит от *«изначальной образности, поэтического замысла»*. ... Подобно эмбриону живого существа, который должен заключать в себе в свернутом виде всю структуру вырастающего из него организма, художественный «эмбрион» способен вырасти в полноценный «организм» только тогда, когда качественное своеобразие последнего *содержится в нем потенциально* [5, с. 657]. В искусстве учителя таким «зародышем» является тот *идеал личности (замысел)*, который он стремится воплотить в своих учениках. Но если зародыш, из которого вырастает педагогический процесс, имеет чуждую ему структуру, из него может вырасти уроководительство, но не творчество: «...подлинный педагогический процесс возникает в тот момент, когда создается ситуация педагогического взаимодействия и ситуация *педагогического преобразования человека*. ... Как только учитель уходит от *задач преобразования* и ограничивается информационной и «мероприятийной» стороной дела, то он уходит от *творчества*, и педагогический процесс неизбежно разрушается» [2, с. 21].

Изоморфизм этапа вынашивания замысла в творчестве Художника и Учителя определяется тем, что и поэтическое, и педагогическое качество замысла зависит не столько от внешних, объективных факторов, «сколько от *факторов субъективных* — внутренних, психологических, интимно-духовных...» [5, с. 658]. Процесс осознания идеи, смысла, содержания, рождающегося в душе Художника и Учителя — творцов Произведения — «требует особенно напряженной, целеустремленной, длительной *душевной работы*», воплощающейся во всей *целостности духовной энергии*, «одновременно интеллектуальной, и эмоциональной, и фантазийно-проективной, и диалогически-интенциональной» [5, с. 659]. Этап вынашивания замысла в творчестве Учителя есть «прилагивание идеала» к *индивидуальным* особенностям воспитанника, и в *организации* этого процесса проявляется родство мастерства Учителя и Художника. Соглашаясь с мнением М.С. Кагана, что наиболее явственно подобие художественного и педагогического творчества обнаруживается «в таких видах искусства, как архитектура и дизайн, одухотворяющих *реальные материальные предметы*...», поскольку педагогика также имеет «дело с материальным «предметом» — биологическим существом, которое она должна оду-

хотворить, очеловечить...» [12, с. 216, здесь курсив М. Кагана. — В.В.], подчеркнем, что творчеству Учителя имманентны художественные методы *театрального искусства*. Обоснуем нашу позицию.

Особая природа искусства театра обусловлена его способностью воспроизводить, изображать течение жизни в ее пространственно-временных координатах и в *живом человеческом действии*. Основной предмет театра — воспроизведение *человека и человеческих отношений*, а главный его материал — «*живой человек, воссоздающий свое бытие с такой адекватностью, с какой этого нельзя сделать никакими другими средствами*», поскольку в основе художественной ткани театра лежит «*актерский способ воспроизведения человеческой жизни*» [13, с. 61]. Литературной основой искусства актера становится *драма*, коренным свойством которой является *диалогическое действие*. Тем самым *диалог* есть элементарная художественная клеточка драматургической ткани, а *действие* со времен Аристотеля рассматривается как сама сущность театрального искусства, поскольку в драме все изображаемые лица представлены как *действующие и деятельные*.

Еще одним органичным элементом театрального искусства является *игра*: «Основа сценического действия — актер, *играющий человек*, заключенный в пространство сцены» [14, с. 414, здесь и далее курсив наш. — В.В.]. Но игра как *свободно* избираемый и *свободно* осуществляемый тип деятельности, бескорыстный и утверждающий человеческие способности и умения как таковые, является феноменом *культуры* [7, с. 391]. Именно поэтому игровые потенции присущи не только художественной, но всем формам человеческой деятельности. По утверждению Ф. Шиллера, «человек прекрасен, когда он играет», а И. Хейзинга самого человека определял, как *Homo ludens* — «человек играющий».

Необходимо отметить следующее: *действие, диалог, игра* — это не только художественные элементы театрального искусства, они органично вплетены в реальную жизнь и деятельность человека, ибо законы драмы имманентны законам жизни¹. По нашему глубокому убеждению, именно поэтому в организации урока понятие «драматургия урока» является для Учителя более точным ориентиром, нежели «методика урока», поскольку урок, построенный по законам драмы, элиминирует *формальные законы методики (опрос, объяснение, закрепление, задание на дом)* и становится частью *жизни*, в которой каждый из учеников, «расколдовывая» с помощью Учителя мир предметов культуры, определяет и понимает самого себя и расширяет свое Я до масштабов Вселенной. «*Ребенок будет тянуться к урокам, — говорит Ш.А. Амонашвили, — если он найдет в них условия для более интересного и стремительного движения своей жизни*» [10, с. 135]. Учитель должен *сочинять* урок, как сочиняет спектакль ре-

жиссер. При этом в творчестве Учителя *синкретично* сливаются три ипостаси искусства современного театра — *драматурга, режиссера, актера*.

Как драматург Учитель, отбирая необходимый для изучения материал, сочиняет *содержание* урока («ЧТО») облекая его в соответствующую *форму* («КАК») [10, с. 145–156; 15, с. 162–168]. Как режиссер Учитель определяет: а) *со-бытие* — основу урока, его доминантный признак, процесс, в который *погружается* каждый его участник; б) *сверхзадачу* — главную цель, значимую и личностную для Учителя; в) *режиссерский ход*, связывающий содержание, форму и сверхзадачу с *современными* жизненными реалиями [16]. Как актер Учитель входит в определенный образ: «...когда возникает необходимость беречь прочность и непрерывность деловых отношений, я должен набраться смелости и *сыграть* неповторимую роль педагога-актера. А суть этой роли заключается в том, что деловые отношения между мной и детьми не должны терять для них своей правдивости, лишать их чувства *свободного выбора, чувства исключительности своего участия в деятельности на уроке*» [10, с. 140]. По убеждению учителя-словесника Е.Н. Ильина, у учителя-артиста (обязательной ипостаси словесника) есть «счастливый дар перепутать условность — с реальностью, сцену — с действительностью, класс — с жизнью», что позволяет ему не терять контакт с учениками, чувствовать их потребности, вывести книгу «в люди, окунуть в гущу» [17, с. 58]. Нельзя не обратить особое внимание на следующий факт: *актерство имманентно природе учительства*, и не случайно А.С. Макаренко был убежден, «что в будущем в педагогических вузах *обязательно* будет преподаваться и *постановка голоса, и поза, и владение своим организмом, и владение своим лицом, и без такой работы я не представляю себе работы воспитателя*» [18, с. 172]. Учитель, как и Актер, обращен к *аудитории, взаимодействует* с ней, находится в определенной *зависимости* от аудитории. Как и Актер, Учитель «*всем существом дела выдвинут как критерий и образец*» [19, с. 38]. Как и Актер, Учитель *неоднократно* воспроизводит (репродуцирует) то, что было уже открыто и осознано другими. И именно этот, поверхностно, не творческий вид деятельности требует творчества особой «высокой пробы», творчества *интерпретатора*, которое проявляется в *открытии* новых смыслов, в способности повторяться не *повторяться*. Ценности культуры и направленность на личность ученика являются основными детерминантами интерпретационного мастерства Учителя, который на протяжении многих лет в *каждом* классе должен быть *сиюминутным, своевременным* именно для *этого* класса. Но это происходит только тогда, когда на уроке начинают работать *театральные законы открывать неизвестное в том, что казалось известным* [16]. И в театре «...современность

постановки не в том, чтобы изменить Чехова, а в том, чтобы заново найти средство донести именно то, что он хотел», — пишет А.В. Эфрос [20, с. 164].

Сущность педагогической интерпретации учебных текстов, несомненно, требует особого внимания исследователей. Но если теория художественной интерпретации (театральной и музыкальной) складывается со второй половины XIX в., а к началу XX в. становится одной из важных областей музыковедения и театроведения, то проблема педагогической интерпретации даже не обозначается в качестве предмета научных исследований, подлежащего теоретическому анализу и осмыслению.

Как и Актер, Учитель должен владеть мастерством импровизации. Особая роль импровизации в художественном творчестве в целом и искусстве актера в частности отмечалась как теоретиками искусства, так и его «практиками» — актерами, режиссерами, музыкантами-исполнителями. Будучи убежденным в том, что главная прелесть исполнительского искусства — дыхание «вдохновенной импровизации, неповторимости, “сиюминутности” творческого процесса, трепета рождающейся на глазах жизни», Ф. Лист ставил в упрек пианисту Гиллеру его безупречность [21, с. 306]. Импровизация как проявление общего закона искусства, в котором сочетается «диалектическая связь (...) рациональности и спонтанности, продуманных решений и озарений, рассчитанного и неожиданно, зависящего от воли мастера и диктуемого логикой саморазвития образов» [5, с. 664] является и законом человеческого общения, а значит, и мастерства Учителя — организатора общения на уроке. Следовательно, если законы искусства становятся основой «строительства» урока, то и импровизация оказывается нормой каждого урока [15, с. 214]. Но педагогическая импровизация имеет свои существенные особенности: выстраиваясь по форме джазовой импровизации, она есть со-импровизация. Приставка «со» обладает особым смыслом в педагогическом процессе: «Она не только собирала нас на урок — пишет Е.Н. Ильин, — но и соединяла по вкусам, пристрастиям, соизмеряла уровни и потенциалы, соотносила степень свободы в общении, сообщала энергетическую значимость нашим высказываниям, содействовала речевой активности тех, кто молчал, советовала как выстроить урок. Сомыслие, соучастие, созвучие — все было здесь» [15, с. 215].

Необходимо подчеркнуть, что импровизация, будучи спонтанным действием, «предполагает долгую подготовку, хорошую память на соответствующие материалы и интенсивную сосредоточенность на настоящем, которая моментально преодолевает ее временность» [16, с. 49]. В книге «Путь к ученику» ленинградский учитель словесности Е.Н. Ильин рассказывает о ситуации, когда, отвечая на вызов студентов филфака, приславших ему записку: «Смогли бы дать “Преступление и наказание” за один

урок?», он с ходу, импровизационно, опираясь на законы режиссуры театрального действия «дал» великий роман Ф. Достоевского за один урок. Ведущей темой импровизации стал «вопрос-раздражитель»: «Сколько всего жертв на совести у Раскольникова?», определивший основу урока, его со-бытие (совместное бытие). «Вопрос-раздражитель» позволил учителю решить сверхзадачу урока: активизировать у учеников потребность в сотворческом чтении: «Ну, а пятую жертву (скоро звонок!) поищите дома. Она — есть. Но лишь эстетически (!) грамотный читатель, постигший тайны художественного мышления, законы творчества, не только понявший Достоевского, но и поднявшийся до него, найдет ее» [17, с. 77].

Таким образом, деятельность Учителя — несомненно, искусство, опирающееся (осознанно или неосознанно) на законы искусства и осуществляемое в рамках педагогического творчества, а сам учитель — Художник. Детерминантой изоморфности деятельности Художника и Учителя является их общий предмет — Человек. Клеточка искусства Художника — художественный образ человека, каким он должен или не должен быть. Клеточка искусства Учителя — педагогический образ человека, каким он должен быть. Учитель и тогда, когда ставит перед собой задачу научить своего воспитанника азам научных знаний, осознает, что он занимается преобразованием человека, а преподаваемый им предмет становится инструментом этого преобразования.

Таким образом, можно утверждать: Учитель — априори творческая личность и является, как и Художник, представителем творческой профессии. Но при этом педагогическая деятельность, вопреки утверждению М.С. Кагана, не может быть рассмотрена в системе художественной деятельности [12, с. 216]. Педагогическая деятельность — квазихудожественная деятельность, и при всем сходстве искусства и педагогики между ними существует принципиальное отличие. Искусство всегда условно: «...чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения. Чрезвычайное подражание жизни с чрезвычайным от нее отличием» [14, с. 269–270]. Урок всегда реален, протекает «здесь и сейчас». Но, формируя учебную жизнь по эстетическим законам искусства, Учитель, рождая из «сора жизни» возвышенную реальность, приподнимает своих воспитанников над обыденностью и приобщает их к высшим ценностям: добру, справедливости, благородству, человеколюбию. Именно поэтому среди ряда методик и технологий педагогики особое место должно принадлежать художественным методикам. На протяжении тысячелетий в разных видах и жанрах искусства шел отбор художественных средств, позволяющих Художнику «достучаться» до души другого человека. Эти средства, как показывает опыт целого ряда учителей, работают и в педагогике. Более того, они позволяют достигать в

преобразовании воспитанников таких результатов, которые недоступны узко направленным педагогическим методикам и технологиям.

В свете рассматриваемого подхода к деятельности и личности Учителя становится понятно, что необходимо менять акценты в системе подготовки педагогических кадров. Сегодня целью педагогического образования всех уровней по-прежнему остается подготовка педагога-предметника, но не Учителя-художника — носителя высокой личностной культуры, системообразующим элементом которой является *художественный потенциал* [23, с. 50–51]. В Профессиональном стандарте педагога, утвержденном в 2013 г., в перечислении необходимых умений воспитателя и учителя мы не обнаружили требований к умению владеть *художественными компетенциями* [24]. Данное понятие вообще отсутствует в тезаурусе педагогики, но широко используется понятие «общекультурные компетенции», механизмы формирования которых не исследованы и, соответственно, нигде не прописаны. Вместе с тем, необходимость последних в профессиональном капитале современного педагога не вызывает сомнения, как и то, что обязательным элементом системы подготовки и переподготовки педагогических кадров должно стать художественное образование, способствующее развитию личностной культуры учителя и, соответственно, — формированию общекультурных компетенций, которые являются фундаментом его профессионализма.

Примечание

- ¹ «Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль». В. Шекспир.

Список источников

- Сластенин В.А. Формирование личности учителя в процессе его профессиональной подготовки. Москва : Издательский Дом МАГИСТР-ПРЕСС, 2000. 448 с.
- Кан-Калик В.А. Педагогическое творчество. Москва : Педагогика, 1990. 140 с.
- Заречнева Е.Н. Социокультурный концепт «учитель»: когнитивно-дискурсивное исследование: дис. ... канд. филос. наук / Алт. гос. ун-т. Барнаул, 2009. 214 с.
- Педагогика: учеб. / под ред. Л.П. Крившенко. Москва : ТК Велби, Изд-во Проспект, 2006. 432 с.
- Каган М.С. Эстетика как философская наука // М.С. Каган. Избр. труды : в 7 т. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2008. Т. V, кн. 2. С. 419–866.
- Моисеев Н.Н. Алгоритмы развития. Москва : Наука, 1987. 304 с.
- Каган М.С. Философия культуры. Монография // М.С. Каган. Избр. труды : в 7 т. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2007. Т. 3. С. 241–570.
- Никитина Н.Н., Кислинская Н.В. Введение в педагогическую деятельность: теория и практика. Москва : ACADEMIA, 2004. 224 с.
- Функция // Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://tolslovar.ru/f3227.html> (дата обращения: 25.01.2016).
- Амонашвили Ш.А. Здравствуй, дети! : пособие для учителя. Москва : Просвещение, 1988. 288 с.
- Энгельмейер П.К. Теория творчества. Санкт-Петербург : Образование, 1910. 210 с.
- Каган М.С. Системно-синергетический подход к построению современной педагогической теории // М.С. Каган. Избр. труды : в 7 т. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2007. Т. 3. С. 213–230.
- Каган М.С. Семейство зрелищных искусств // М.С. Каган. Избр. труды : в 7 т. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2008. Т. V, кн. 1. С. 60–69.
- Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Ю.М. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / сост. Р.Г. Григорьева, пред. С.М. Даниэля. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 401–431.
- Ильин Е.Н. Герой нашего урока. Москва : Педагогика, 1991. 288 с.
- Ильев В.А. Метод открытого режиссерско-педагогического действия [Электронный ресурс]. URL: <http://mognovse.ru/jix-metod-otkritogo-rejissersko-pedagogicheskogo-dejstviya-ile.htm> (режим доступа: 11.01.2015).
- Ильин Е.Н. Путь к ученику: Раздумья учителя-словесника : кн. для учителя: из опыта работы. Москва : Просвещение, 1988. 224 с.
- Макаренко А.С. Педагогические сочинения в 8 т. Москва : Педагогика, 1984. Т. 5. 574 с.
- Рубинштейн М.М. Проблема учителя [Электронный ресурс]. URL: http://elib.gnpbu.ru/text/rubinshteyn_problema-uchitelya_1927/go,36;fs,1/ (дата обращения: 12.02.2016).
- Эфрос А.В. Продолжение театрального рассказа. Москва : Искусство, 1985. 399 с.
- Холопова В.Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Издательство «Лань» ; Издательство «Планета музыки», 2014. 320 с.
- Джонс П. Десять идей, существенных для управления Институтом инновационных исследований по гуманитарным наукам (LACH) // Ведущие научно-образовательные инновационные центры мира в области гуманитарных знаний: метод. пособие для руководителей и научно-педагогических работников высших учебных заведений / Российский гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена; [Т.В. Артемьева и др.]. Санкт-Петербург : Академия Исследования Культуры. 2008. С. 41–53.
- Власенко В.В. Культура личности учителя: структурно-функциональный анализ // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2015. № 7, ч. 2. С. 47–52.

24. Приказ Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 18 октября 2013 г. № 544н г. Москва «Об утверждении профессионального стандарта Педагог (педагогическая деятельность в сфере

дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)» [Электронный ресурс]. URL: <http://rg.ru/2013/12/18/pedagog-dok.html> (дата обращения: 12.02.2016).

PERSONALITY AND ACTIVITY OF THE TEACHER: THE CULTURAL APPROACH

VALENTINA V. VLASENKO

M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University, 3a Oktyabrskoy Revoliutsii St., Ufa, the Republic of Bashkortostan, 450000, Russia
E-mail: val-vlasenko@yandex.ru

Abstract. *The article is dedicated to the academic apprehension of the isomorphism of activity processes of the Teacher and the Artist. The author underlines that the revelation and verification of the deep initial connection between pedagogy and art has never become the subject of the specific theoretical analysis until now. In the logic of the cultural approach, the author uncovers the syncretical character of teaching activity, demonstrates the isomorphism of the main stages of the Teacher's and the Artist's creativity process, proves that Teaching is a creative profession. In the article, the concept of "pedagogic method of world exploration" is introduced for the first time, its content is revealed and its relation to the artistic method of world exploration is proved. The author presents the Teacher's creative work as a form of art, performed within the teaching activity, and identifies the similarities and differences between the Teacher's and the Artist's activity processes and final results. The author proves the immanence of the artistic methodology of teaching activity and demonstrates the need for artistic education within the system of teacher's training and retraining.*

Key words: teacher's personality, teacher's activity, isomorphism, artistic creativity, pedagogical creativity, theatre, acting, improvisation, artistic methodology

Citation: Vlasenko V.V. Personality and Activity of the Teacher: the Cultural Approach, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 472–479.

References

1. Slavenin V.A. *Formirovanie lichnosti uchitelya v protsesse ego professional'noi podgotovki* [The Formation of Teacher Identity in the Process of Professional Training]. Moscow, MAGISTR-PRESS Publ., 2000, 448 p.
2. Kan-Kalik V.A. *Pedagogicheskoe tvorchestvo* [Pedagogical Creativity]. Moscow, Pedagogika Publ., 1990, 140 p.
3. Zarechneva E.N. *Sotsiokul'turnyi kontsept "uchitel'": kognitivno-diskursivnoe issledovanie* [Sociocultural Concept "Teacher": Cognitive-Discourse Research], Cand. philos. sci. diss. Barnaul, Altai State University Publ., 2009, 214 p.
4. Krivshenko L.P. (ed.) *Pedagogika: ucheb.* [Pedagogics]. Moscow, TK Velbi, Prospekt Publ., 2006, 432 p.
5. Kagan M.S. *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophical Science], *Selected Works in 7 vol.* St. Petersburg, "Petropolis" Publ., 2008, vol. 5, book 2, pp. 419–866.
6. Moiseev N.N. *Algoritmy razvitiya* [Algorithms of Development]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 304 p.
7. Kagan M.S. *Filosofiya kul'tury. Monografiya* [Philosophy of Culture. Monography], *Selected Works in 7 vol.* St. Petersburg, "Petropolis" Publ., 2007, vol. 3, pp. 241–570.
8. Nikitina N.N., Kislinkaya N.V. *Vvedenie v pedagogicheskuyu deyatel'nost': teoriya i praktika* [Introduction to Teaching Activities: Theory and Practice]. Moscow, ACADEMIA Publ., 2004, 224 p.
9. Function, *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Available at: <http://tolslovar.ru/f3227.html> (accessed 25.01.2016).
10. Amonashvili Sh.A. *Zdravstvuite, deti! Posobie dlya uchiteleya* [Hello, Children!: Textbook for Teacher]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1988, 288 p.
11. Engel'meier P.K. *Teoriya tvorchestva* [The Theory of Creativity]. St. Petersburg, Obrazovanie Publ., 1910, 210 p.
12. Kagan M.S. *Sistemno-sinergeticheskii podkhod k postroeniyu sovremennoi pedagogicheskoi teorii* [System-Synergetic Approach to the Formation of Modern Pedagogical Theory], *Selected Works in 7 vol.* St. Petersburg, "Petropolis" Publ., 2007, vol. 3, pp. 213–230.
13. Kagan M.S. *Semeistvo zrelischnykh iskusstv* [The Commonwealth of Spectacular Arts], *Selected Works in 7 vol.* St. Petersburg, "Petropolis" Publ., 2008, vol. 5, book 1, pp. 60–69.
14. Lotman Yu.M. *Semiotika stsny* [Semiotics of the Stage], *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2002, pp. 401–431.
15. Il'in E.N. *Geroi nashego uroka* [The Hero of our Lesson]. Moscow, Pedagogika Publ., 1991, 288 p.
16. Il'ev V.A. *Metod otkrytogo rezhissersko-pedagogicheskogo deistviya* [The Method of Open Directing-Teaching Act]. Available at: <http://mognovse.ru/jix-metod-otkritogo-rezhissersko-pedagogicheskogo-dejstviya-ile.htm> (accessed 11.01.2015).
17. Il'in E.N. *Put' k ucheniku: Razdum'ya uchitelya-slovesnika: Kn. Dlya uchitelya: Iz opyta raboty* [The Path of the Disciple: Reflections of a Teacher of Russian Language and Literature: Teacher's Book: From Experience]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1988, 224 p.

18. Makarenko A.S. *Pedagogicheskie sochineniya v 8 tt.* [Pedagogical Works in 8 vol.]. Moscow, Pedagogika Publ., 1984, vol. 5, 574 p.
19. Rubinshtein M.M. *Problema uchitelya* [The Problem of Teacher]. Available at: http://elibrary.gnpbu.ru/text/rubinshteyn_problema-uchitelya_1927/go,36;fs,1/ (accessed 12.02.2016).
20. Efros A.V. *Prodolzhenie teatral'nogo rasskaza* [The Continuation of the Theatrical Story]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, 399 p.
21. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie* [Music as an Art Form]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta Muzyki Publ., 2014, 320 p.
22. Jones P. Desyat' idei, sushchestvennykh dlya upravleniya Institutom innovatsionnykh issledovaniy po gumanitarnym naukam (LACH) [Ten Ideas which Exist for Managing of the Institute of Innovation Researches on Humanitarian Sciences], *Vedushchie nauchno-obrazovatel'nye innovatsionnye tsentry mira v oblasti gumanitarnykh znaniy: metod. posobie dlya rukovoditelei i nauchno-pedagogicheskikh rabotnikov vysshih uchebnykh zavedenii* [Leading Scientific-Educational Innovation Centres of the World in the Sphere of Humanitarian Knowledge: Methodical Textbook for Leaders and Scientific-Pedagogical Workers of Higher Educational Institutions]. St. Petersburg, Akademiya Issledovaniya Kul'tury Publ., 2008, pp. 41–53.
23. Vlasenko V.V. Kul'tura lichnosti uchitelya: strukturno-funktsional'nyi analiz, [Culture of the Teacher's Personality: Structural and Functional Analysis], *Istoricheskie, filozofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]. Tambov, Gramota Publ., 2015 no. 7, part 2, pp. 47–52.
24. *Prikaz Ministerstva truda i sotsial'noi zashchity Rossiiskoi Federatsii ot 18 oktyabrya 2013 g. N 544n g. Moskva "Ob utverzhdenii professional'nogo standarta Pedagog (pedagogicheskaya deyatel'nost' v sfere doskol'nogo, nachal'nogo obshchego, osnovnogo obshchego, srednego obshchego obrazovaniya) (vospitatel', uchitel')"* [The Order of the Ministry of Labour and Social Protection of Russian Federation Dated of 18 October 2013 no. 544n, Moscow City "About Professional Standard Teacher Adoption (pedagogical activity in the sphere of the preschool, primary and common essential, secondary general education) (educator, teacher)"]. Available at: <http://rg.ru/2013/12/18/pedagog-dok.html> (accessed 12.02.2016).

Российская система научно-информационного обеспечения культурной деятельности — РОСИНФОРМКУЛЬТУРА

РОСИНФОРМКУЛЬТУРА является системой открытого типа, которая объединяет библиотеки и музеи, научно-исследовательские и учебные учреждения, центры народного творчества и другие организации, осуществляющие информационную деятельность в сфере культуры с целью содействия средствами научной информации разработке и реализации культурной политики в Российской Федерации, формированию единого информационного пространства в области культуры и искусства.

Российская государственная библиотека (Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе) осуществляет методическую поддержку и координацию деятельности участников системы.

На сайте РОСИНФОРМКУЛЬТУРЫ (<http://infoculture.rsl.ru>) представлены нормативные и методические документы, касающиеся ее деятельности, а также открытые информационные ресурсы по культуре и искусству:

«Библиотека в эпоху перемен» — электронное продолжающееся информационное издание Российской государственной библиотеки по актуальным вопросам развития библиотек (библиотечного дела) в информационном обществе, а также проблемам междисциплинарного и межотраслевого характера.

«Библиотечное дело и библиография» — база данных реферативно-библиографической информации об отечественных и зарубежных публикациях в печатных изданиях с 2010 года.

«Каталог изданий региональных библиотек России» отражает репертуар печатной и электронной издательской продукции центральных библиотек субъектов России начиная с 2004 года.

Путеводитель по интернет-ресурсам знакомит с наиболее интересными открытыми полнотекстовыми ресурсами по культуре и искусству, доступными на сайтах федеральных и центральных региональных библиотек России. Справочник включает несколько разделов («Общие вопросы культуры», «Культура в лицах», «Музеи и объекты культурного наследия», «Библиотечные коллекции», «Искусство», «Литературная жизнь регионов России»), а также вспомогательный алфавитный указатель библиотек.

Сайт проекта: <http://infoculture.rsl.ru>

В.В. КАЛИЦКИЙ

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ПРОФЕССИЙ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕР» И «АККОМПАНИАТОР»

Виталий Валерьевич Калицкий,
Российская государственная специализированная
академия искусств,
кафедра инструментального исполнительства,
профессор
Резервный пр-д, д. 12, Москва, 121165, Россия
кандидат философских наук, профессор
E-mail: kalitzky@yandex.ru

Реферат. Рассматривается вопрос функционального различия профессиональной деятельности концертмейстера и аккомпаниатора в нескольких плоскостях: исторически сложившейся традиции, профессиональной самоидентификации, национального и ментального восприятия как теоретиками и практиками музыкального исполнительства, так и любителями музыки. Выделяются основные типологические свойства аккомпанемента как инструментального сопровождения солиста и концертмейстерского искусства как искусства ансамблевого исполнительства на образцах инструментальных и вокальных жанров. Намечены характерные особенности восприятия аккомпанемента и концертмейстерства в России и зарубежных странах. Детально анализируется «круг способностей» и «круг обязанностей» концертмейстера и аккомпаниатора с позиции непосредственного музицирования и с педагогической и менеджерской точки зрения. Делаются выводы о недостаточной изученности обозначенной проблематики и, как следствие, отсутствии четкой градационной шкалы оценки деятельности аккомпаниаторов и концертмейстеров.

Ключевые слова: концертмейстер, аккомпаниатор, музицирование, ансамблевое исполнительство, аккомпанемент, инструментальное сопровождение.

Для цитирования: Калицкий В.В. Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 480—484.

Вопрос о значении понятий «концертмейстер», «аккомпаниатор» рассматривался в музыковедческой литературе не один раз. Исследователи вопросов теории и практики исполнительского искусства обращали внимание на терминологическую специфику данных понятий, но определенного ответа на него мы так до сих пор и не имеем.

Многие авторы отмечают, что аккомпанемент является формой сопровождения в процессе исполнения музыкального произведения солистом, танцором и т. д., т. е. несет в себе прикладную функцию помощника. Концертмейстер, в отличие от аккомпаниатора, по их мнению, выполняет больший объем функций. Отметим, что некоторые авторы вообще не видят разницы между аккомпаниатором и концертмейстером, чередуя данные слова во избежание тавтологии, при этом концертмейстерская практика достаточно часто характеризуется как «искусство аккомпанемента». Вместе с тем работа подобного рода в оперных театрах, филармониях, студиях, музыкальных школах, школах искусств, в колледжах и вузах с инструменталистами (струнниками, духовиками, ударниками, народниками) и т. д. относится к педагогическим работникам и называется однозначно — «концертмейстер». Об «аккомпаниаторе» не говорится ни слова [1].

Схожая ситуация характерна для европейского и североамериканского сегментов, в которых распространилось несколько равноправных терминов: капельмейстер, Begleiter, coach (более широкое по-

нение, подразумевающие не только непосредственно музыкальную работу, но и отчасти функции менеджмента).

В последние годы наблюдается тенденция к размежеванию понятий «аккомпаниатор» и «концертмейстер», взаимопересекаемость и многозначность которых препятствуют продуктивному анализу целого направления музыкального исполнительства, разработке эффективных методик воспитания и обучения будущих концертмейстеров, точному переводу иностранных текстов по проблемам концертмейстерского искусства и т. д.

Вместе с тем, желание раскрыть эти понятия исключительно художественно-эстетическими средствами также малопродуктивно. Рассмотрение данной проблематики в контексте различных педагогических систем (активизация таких процессов произошла в начале XXI в.) относительно положительно повлияло на изучение методики концертмейстерского мастерства, но практически никак не способствовало прояснению природы самого явления и выявлению его специфики.

Е. Кубанцева отмечает: «В концертмейстерском исполнительстве наиболее ярко выражается личность аккомпаниатора, что дает возможность достаточно полно судить об индивидуальных особенностях концертмейстера и в этом смысле большие возможности открываются в сфере обучения аккомпаниаторскому мастерству» [2, с. 16].

Как мы видим, определенная путаница понятий продолжает присутствовать в научной и учебной литературе, поэтому необходимо провести работу по анализу и выявлению различий в фактической наполняемости работы «аккомпаниатора» и «концертмейстера».

Слово «концертмейстер» («der Konzertmeister») пришло к нам из немецкого языка и буквально переводится как «мастер концерта». «Концерт» в этом случае не нужно ассоциировать с известным музыкальным жанром. Отметим, что немецкоязычное понятие «der Konzertmeister» произошло от латинских слов «concerto» (соперничество, спор) и «consortio» (содружество, соучастие) — т. е. в любом случае речь идет о коллективном творчестве.

Именно со словом «consortio» во времена позднего Средневековья было связано появление традиции называть «концертмейстером» музыканта, ведущего главную партию в ансамблевом исполнительстве. Под главной партией имеется в виду та партия ансамбля, которая явно выходит на первый план и воспринимается слушателем как ведущая.

В средневековой духовной вокально-хоровой музыке можно выделить конкретные голосовые функции:

1. В плане композиции главной партией считалась партия тенора (итал. «tenore» — от лат. «tenor» — равномерное движение, напряжение го-

лоса, от «teneo» — держу, направляю), служившая собирательным центром всей композиции. Именно партии тенора поручалось исполнять ведущую мелодию хора или гимна.

2. С позиции интенсивности развития на первый план выходила партия верхнего голоса в ансамбле — сопрано или дисканта.

3. В аккордовой фактуре хоровой музыки, начиная с позднего Возрождения и захватывая период барокко, гармонической основой и показателем функциональной идентичности свойств являлся басовый голос (последнее положение распространилось на всю классическую гармонию). В этом плане бас также является ведущим в ансамблевой фактуре.

В западноевропейской инструментальной музыке в связи с активным развитием светской культуры в конце XVI — начале XVII в. место ведущего элемента заняла мелодическая линия, расположенная, как правило, в высокой или реже средней тесситуре. В роли ведущего инструмента чаще применялись скрипка или духовые инструменты, такие как флейта, гобой, кларнет, труба, корнет, валторна. Вполне естественно, что исполнители на данных инструментах выступали ведущими в ансамбле. При этом обязанности ведущего музыканта большого ансамбля либо оркестра наиболее часто возлагались на скрипача, что объясняется прежде всего значимостью и бурным развитием струнно-смычкового исполнительства в XVII—XIX веках.

Именно так Гуго Риманн (автор одного из самых авторитетных музыкальных словарей Нового времени) объясняет в своем издании понятие «концертмейстер»: «Концертмейстер — первый скрипач оркестра, который при случае являлся капельмейстером» [3, с. 599].

Закономерно, что концертмейстером становился опытный и авторитетный музыкант высокого класса. Неудивительно, что в некоторых случаях концертмейстером называют только подобного рода музыканта. Например, в США термин «concertmaster» употребляется исключительно в значении «главный музыкант оркестра» [4].

Обратим внимание, что указанные выше трактовки понятия «концертмейстер» показывают полифункциональность такой личности. Концертмейстер являлся не только главным по уровню профессионального владения инструментом и должности участником ансамбля. В случае необходимости он выполнял также задачи капельмейстера, то есть дирижера, что, в свою очередь, инициировало концертмейстера к исполнению ряда дополнительных задач (см. подробнее [5, с. 163]).

В словаре «Terminorum musicae index septem linguis redactus» находим интересный синоним: русскоязычное понятие «концертмейстер» приравнивается к немецкому «Der Korrepetitor» (в переводе — «разучивание с кем-то вокальной мело-

дии») и «Der Solorepetitor» (солист-репетитор) [6, с. 793]. Данное положение вещей указывает на то, что ведущий артист ансамбля вплоть до середины XIX в. помогал вокалистам в разучивании нотного текста. Отметим, что концертмейстер был ответственен за наличие у музыкантов нотных партий в нужном количестве и в должном качестве, в случае необходимости проверял партии на ошибки и вносил в них корректуру. Также ему нужно было обеспечивать наличие достаточного количества выписанных партий (т. е. выполнять часть работы современного инспектора оркестра), сверять их друг с другом, устранять ошибки переписчиков, вписывать в ноты необходимые исполнительские ремарки (выполнять редакторскую работу). Нередко концертмейстер следил за настройкой инструментов, производил их мелкий ремонт, контролировал выполнение музыкантами ансамбля или оркестра своих служебных обязанностей и т. д.

С середины XIX в. часть вышеперечисленных функций (организация и проведение репетиций, набор состава исполнителей) перешла к дирижеру, но большинство из них до сих пор остается в ведении концертмейстера оркестра.

Суммируя вышесказанное, подытожим, что понятие «концертмейстер» появилось в конце XVI — начале XVII в. и в своем первоначальном значении указывало на определенную направленность деятельности музыканта. К началу же XVIII в. оно сформировалось как обозначение музыкальной профессии. В авторитетной отечественной музыкальной энциклопедии под редакцией Ю. Келдыша понятие «концертмейстер» приводится в следующих значениях:

«1. Первый скрипач оркестра; иногда заменяет дирижера. В обязанности концертмейстера входит проверка правильности настройки всех инструментов оркестра. В струнных ансамблях концертмейстер является обычно художественным и музыкальным руководителем.

2. Музыкант, возглавляющий каждую из групп струнных инструментов оперного или симфонического оркестра.

3. Пианист, помогающий исполнителям (певцам, инструменталистам, артистам балета) разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах. В СССР в средних и высших музыкальных учебных заведениях есть концертмейстерские классы, в которых студенты обучаются искусству аккомпанемента и после сдачи экзамена получают квалификацию концертмейстера» [7, т. 2, с. 929].

Обратим внимание на любопытную особенность статьи. В ней написано, что квалификацию концертмейстера обучающиеся в специальных учебных заведениях получают после успешного прохождения курса «искусства аккомпанемента». Таким образом, автор статьи сводит задачи обучения в концертмей-

стерском классе к функции умения аккомпанировать, что, на наш взгляд, значительно сужает специфику работы концертмейстера и не отражает ее истинного значения. В этой связи закономерным является постановка вопроса: «концертмейстер» и «аккомпаниатор» — синонимы?

Обратимся вновь к данному изданию и выясним, что, по словам авторов, является аккомпанементом. Слово «аккомпанемент» (фр. «accompagnement», от «accompagner» — сопровождать; итал. «accompagnamento»; англ. «accompaniment»; нем. «Begleitung») разъясняется в первом своем значении как функция музыканта (или музыкантов), участвующего в ансамблевом исполнении, т. е. аккомпанемент — это «...партия инструмента (например, фортепиано, гитары и т. д.) или партии ансамбля инструментов (певческих голосов), сопровождающие сольную партию певца или инструменталиста. Аккомпанемент помогает солисту точно исполнять свою партию» [7, т. 1, с. 79]. Во втором значении он трактуется как «...все в музыкальном произведении, что служит гармонической и ритмической опорой основному мелодическому голосу. Подразделение музыкального изложения на мелодию и аккомпанемент свойственно музыке гомофонно-гармонического склада, в отличие от музыки одноголосной и полифонической. В оркестровой музыке указанного склада, где ведущая мелодия переходит от инструмента к инструменту или от группы инструментов к другой их группе, состав аккомпанирующих голосов все время меняется» [7, т. 1, с. 79].

Далее даются характеристики историческим формам аккомпанемента, точно указывается фактурная относительность между ведущими и аккомпанирующими элементами, отмечается необходимость владения гармонией и генерал-басом (особенно в XVII—XVIII вв.), а также искусством импровизации. Последняя трактовка понятия «аккомпанемент» в данной энциклопедии такова: «Исполнение музыкального сопровождения. Искусство аккомпанемента по художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения. См. “Концертмейстер”» [7, т. 1, с. 81]. Отметим, что автор почему-то указывает читателю не на необходимость ознакомления с более подробными сведениями об искусстве ансамблевого исполнения в статье «Ансамбль», а на статью «Концертмейстер». Тем самым обнаруживается недостаточная точность дифференциации понятий «концертмейстер» и «аккомпаниатор».

Попытаемся разграничить данные понятия, дать им более четкую характеристику.

В качестве отправной точки понятий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» следует выделить следующие положения:

1) аккомпаниатор функционально разграничивает исполнение на солирующую и аккомпаниру-

ющую части, что практически исключает создание единого художественного образа исполняемого произведения;

2) концертмейстер выступает как музыкант-ансамблист, обладающий организационными (как в чисто музыкальном смысле, так и в плане менеджмента) качествами.

Данные два положения не только не являются синонимичными, но вообще располагаются в различных сферах деятельности. Отметим, что исторически распределение партий на солирующую и аккомпанирующую было естественным в русле коллективного ремесла, в котором трудные элементы исполнялись мастером, а второстепенные — подмастерьями. Аккомпанемент с позиции профессиональной деятельности функционально является более узким по сравнению с концертмейстерской работой. Аккомпаниатор способен выполнять только роли «второго положения», не проявляя никакой творческой инициативы и не стремясь к созданию ансамблевой интерпретации произведения.

Второе положение, устанавливающее различие между понятиями «концертмейстер» и «аккомпаниатор», определяется личностными свойствами, а также комплексом профессиональных знаний, умений и обязанностей. Концертмейстер обладает значительно более широким спектром профессиональных функций: исполнительских, педагогических, организационных. Важнейшей составляющей концертмейстерской деятельности является репетиционная работа с различными музыкантами, а также разучивание новых произведений (чаще всего с вокалистами). Таким образом, концертмейстер может профессионально работать и как солист, и как аккомпаниатор, оставаясь в любом случае высококлассным музыкантом-ансамблистом.

Наиважнейшее качество концертмейстера — способность к ансамблевому исполнительству, проявляется в следующем:

1) в умении дифференцированного слухового восприятия голосовых или инструментальных партий;

2) в способности мгновенной реакции на малейшие динамические, агогические, темповые изменения в процессе исполнения музыкального произведения;

3) во владении оперативной коррекцией своих исполнительских действий;

4) во владении антиципацией (предвосхищением возможных нестандартных действий и ситуаций у партнеров по ансамблю).

Обратим внимание на то, что схожий комплекс профессиональных свойств лежит в основе работы дирижера. Такое совпадение совершенно не случайно и имеет исторические предпосылки. В практике ансамблевого музицирования XVII—XVIII вв. довольно распространенным был принцип управ-

ления коллективным звучанием исполнителем на клавире (клавесинистом, клавикордистом и т. д.). В связи с тем, что барочные клавишные инструменты в подавляющем большинстве звучали достаточно тихо, сольно партия клавира в музыкальном ансамбле почти не выписывалась, а инструмент использовался для гармонической поддержки, а также с целью активной ритмической пульсации — аккомпанемента. Если же партию клавира исполнял капельмейстер (дирижер), то в функциональном плане он был одновременно и концертмейстером, и аккомпаниатором.

В наше время ансамблево-исполнительская практика опирается на иные принципы, при этом самой распространенной формой такого музицирования является ансамбль с голосом либо одnogолосным инструментом и фортепиано, которое принимает на себя роль концертмейстера благодаря своим фактурным свойствам, а также в силу сложившейся традиции.

Вышеизложенный материал позволяет сделать нам выводы о необходимости более вдумчивого подхода к дифференциации профессий «аккомпаниатор» и «концертмейстер». Аккомпаниатор — исполнитель, в обязанности которого входит гармоническая и темпо-ритмическая поддержка солиста (солистов) во время выступления. Концертмейстерское искусство при этом реализуется как вид ансамблевого исполнительства и включает в себя достижение слаженности звучания инструментов (голоса) в ансамбле и подразумевает корректное исполнение партии с позиции динамики и агогики, выполнение при необходимости функций управления ансамблем. При этом концертмейстер как профессиональный музыкант-исполнитель должен обладать способностями, знаниями и навыками, необходимыми для реализации художественного взаимодействия с партнерами-музыкантами в процессе работы над произведением и его исполнением (чтение с листа, транспонирование, исполнение нескольких ансамблевых партий одновременно, умение моментально реагировать на сценические «внештатные ситуации»), а также быть способным к организационной деятельности как внутри самого ансамбля, так и в его интересах с коммерческих позиций.

Список источников

1. Постановление Правительства РФ от 8 августа 2013 г. № 678 «Об утверждении номенклатуры должностей педагогических работников организаций, осуществляющих образовательную деятельность, должностей руководителей образовательных организаций».
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс : учеб. пособие для студентов высших педагогических учебных заведений. Москва : Академия, 2002. 192 с.
3. Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann. Fünfte vollständig umgearbeitete Auflage. Leipzig : Max Besse's Verlag, 1900. 644 S.

4. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. London, 1972–1980. Vol. 3. P. 65.
5. Калицкий В.В. Диалогичность процесса музыкальной коммуникации «композитор-исполнитель-слушатель» // Художественное образования и наука. 2015. № 1. С. 160–169.
6. Terminorum musicae index septem linguis redactus. Budapest : Akademiai kiado ; Kassel, Basel, Tours, London : Baerenreiter, 1978. 805 S.
7. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1973–1982.

FUNCTIONAL DIFFERENTIATION OF THE PROFESSIONS “CONCERTMASTER” AND “ACCOMPANIST”

VITALY V. KALITZKY

Russian State Specialized Academy of Arts,
12 Rezervny Driveway, Moscow, 121165, Russia
E-mail: kalitzky@yandex.ru

Abstract. *The article examines functional differences in professional activity of the concertmaster and the accompanist, in the following planes: the historical traditions, professional identity, and national and mental perception by the theorists and practitioners of musical performance as well as by music lovers. The author specifies main typological characteristics for the accompaniment as an instrumental support for the soloist, and the art of concertmaster as an art of ensemble playing, by the examples of instrumental and vocal genres. Structural analysis of the specific features of perception of the accompaniment and concertmastery in Russia and in foreign countries is performed. The “range of abilities” and the “range of responsibilities” of a concertmaster and an accompanist are analyzed in detail from the standpoint of music-making and from the teaching and managerial points of view. The author concludes that these problems are not studied enough, and, as a consequence, there is not any clear gradational scale for assessment of the activities of accompanists and concertmasters.*

Key words: concertmaster, accompanist, music-making, ensemble playing, accompaniment, instrumental support.

Citation: Kalitzky V.V. Functional Differentiation of the Professions “Concertmaster” and “Accompanist”, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 480–484.

References

1. *Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 8 avgusta 2013 g. № 678 “Ob utverzhdenii nomenklatury dolzhnostei pedagogicheskikh rabotnikov organizatsii, osushchestvlyayushchikh obrazovatel'nyuyu deyatelnost', dolzhnostei rukovoditelei obrazovatel'nykh organizatsii”* [The Decree of the Government of the Russian Federation of 8 August 2013 no. 678 “On approval of the Nomenclature of Positions of Pedagogical Employees of the Organizations Performing Educational Activities, Positions of Heads of Educational Organizations”].
2. Kubantseva E.I. *Kontsertmeisterskii klass: ucheb. posobie dlya studentov vysshikh pedagogicheskikh uchebnykh zavedenii* [Accompaniment Class: Study Guide for Students Higher Educational Institutions]. Moscow, Akademiya Publ., 2002, 192 p.
3. Dr. Hugo Riemann, *Musik-Lexikon. Fünfte vollständige umgearbeitete Auflage*. Leipzig, Max Besse's Verlag, 1900, 644 p.
4. Sadie S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes*. London, 1972–1980, vol. 3, p. 65.
5. Kalitzky V.V. Dialogichnost' protsessa muzykal'noi kommunikatsii “kompozitor-ispolnitel'-slushatel'” [Dialogism of the Process of Musical Communication “Composer-Performer-Listener”], *Khudozhestvennoe obrazovaniye i nauka* [Art Education and Science], 2015, no. 1, pp. 160–169.
6. Terminorum musicae index septem linguis redactus. Budapest, Akademiai kiado Publ.; Kassel, Basel, Tours, London, Baerenreiter Publ., 1978, 805 p.
7. Keldysh Yu.V. (ed.) *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Music Encyclopedia in 6 vols.]. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1973–1982.

Всероссийский конкурс короткометражных фильмов «ПРЕОДОЛЕНИЕ»

Российская государственная библиотека для молодежи объявляет Всероссийский конкурс короткометражных фильмов «Преодоление»: молодые авторы о молодых инвалидах.

Конкурс проводится при поддержке Министерства культуры РФ в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» на 2012—2018 гг. и в рамках Года российского кино.



Цель конкурса — привлечь внимание общества к молодым инвалидам, к проблемам, с которыми они сталкиваются в процессе адаптации к взрослой жизни в качестве полноценного члена общества: в карьере, в сфере научного, технического и художественного творчества, общественной жизни, в проведении интеллектуального досуга в кругу друзей и в процессе создания семьи. Очень важно показать, как удается им преодолевать эти проблемы, реализовать себя и как помогают им в этом находящиеся рядом люди.

Любители и начинающие профессионалы могут взять в руки камеру или просто любое мобильное устройство с функцией видеозаписи и рассказать интересные, живые истории о молодых

людях с инвалидностью. Истории преодоления стереотипов, социализации в обществе, творческой самореализации, успехов в бизнесе, спортивных побед или даже историю романтической встречи.

Работы принимаются **с 25 июля по 16 октября 2016 г.** на электронный адрес: preo@rgub.ru с указанием темы письма: «Конкурс «Преодоление»». Участником конкурса может стать молодой человек в возрасте до 35 лет.

Председатель жюри — **С.В. Гевейлер**, кинорежиссер, лауреат премии Президента России для молодых деятелей культуры, автор сценария и режиссер-постановщик фильма «Дух в движении», признанного Международным Олимпийским комитетом официальным фильмом Параолимпийских игр.

Также в составе жюри:

Т.Р. Шахвердиев — кинорежиссер, заслуженный деятель искусств РФ, член Государственной аттестационной комиссии ВГИК по специальности «Режиссура неигрового кино»;

Ж. Крыжовников — российский кинорежиссер («Горько», «Горько-2», «Самый лучший день»), сценарист и продюсер;

С.В. Чуев — заместитель руководителя Федерального агентства по делам молодежи, кандидат исторических наук;

И.Б. Михнова — директор Российской государственной библиотеки для молодежи.

К.Ю. Безуглова — член молодежного совета при мэре Москвы, основатель фонда «Возможно всё», обладательница титула «Мисс мира-2013» среди девушек на инвалидных колясках;

С.Е. Рускина — преподаватель Института практической психологии НИУ «Высшая школа экономики», тренер проекта «Развитие лидерских качеств у подростков и молодежи с инвалидностью через культуру и искусство»;

Е.З. Курбанова — координатор Международного кинофестиваля о жизни людей с инвалидностью «Кино без барьеров»;

Е.Б. Береговая — член общественного Совета при Правительстве РФ по вопросам попечительства в социальной сфере.

Организатор конкурса: Российская государственная библиотека для молодежи при поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

Партнерами конкурса являются: Федеральное агентство по делам молодежи; Фонд Владимира Смирнова; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова; Институт практической психологии НИУ «Высшая школа экономики»; Фонд Ксении Безугловой «Возможно всё»; Региональная общественная организация инвалидов «Перспектива»; Молодежный центр Союза кинематографистов России; Общественная организация «Белая трость»; Российская библиотечная ассоциация; Издательская группа ЭКСМО-АСТ и другие.

Подробнее: <http://www.rgub.ru/projects/overcoming/>

УДК [82.02(47)"191"]:1
ББК 87.3(2)53-693

А.В. РАДИОНОВА

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИМВОЛ «КАМЕНЬ-САМОЦВЕТ» В ФИЛОСОФСКИХ СТАТЬЯХ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Алла Владимировна Радионова,
Смоленский государственный университет,
кафедра педагогики и психологии,
доцент
Пржевальского ул., д. 4, Смоленск, 214000, Россия

кандидат филологических наук, доцент
E-mail: allarad1@rambler.ru

Реферат. Пересечения лирических и прозаических текстов являются знаковыми точками системы символов в творчестве Вячеслава Иванова. В статье рассматривается образ-символ «самоцветный камень» как прием поэтизации прозаических текстов, с помощью которого автор более точно и емко иллюстрирует свою философскую концепцию.

Вяч. Иванов раскрывает потенциал символа в системе частных парадигм, складывающихся вокруг каждого камня. Жемчуг — символ гармонии мира и духа, отражения вселенской сущности в малой частице материи. Алмаз — символ небесного вдохновения как высшего эстетического чувства. Изумруд — образ одухотворенной земной жизни. Агат — признак присутствия ведающей тайны женской стихии. В своих философских работах автор использует «самоцветные» темы в структуре развернутых тропов, составляющих парадигмы. Жемчуг сочетается с темой воды, алмаз — с темами небесного, с духовной одаренностью, изумрудное встраивается в парадигму

символических значений зеленого цвета, агатовое — в парадигму значений зеркальности.

Сущность символа «камень-самоцвет» — не только в способности отражать нечто видимое, но и в способности хранить скрытое, недоступное обыденному взгляду. Обобщенный образ самоцветного камня раскрывает эстетическую значимость художественного слова. «Камень-самоцвет» — символ проявляющейся в творчестве связи явлений видимого мира с их надмирной истинной сущностью. Поэту и писателю, как рудокопу или мастеру по камню, это реальнейшее значение необходимо обнаружить, добыть, обработать, и тогда для человека откроется тайна достижения идеального.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, философская статья, символ, образ, поэтизация, парадигма.

Для цитирования: Радионова А.В. Поэтический символ «камень-самоцвет» в философских статьях Вячеслава Иванова // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 486–498.

Влияние поэзии на русскую философию отмечено многими исследователями [1; 2, с. 10; 3–6]. Эти сферы отечественной культуры развивались в тесном взаимодействии. Философы зачастую совмещали научный труд с поэтическим творчеством (П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев,

С.М. Соловьев, Д.С. Мережковский). Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов могут считаться поэтами и философами в равной мере. Поэт-философ неизбежно поэтизирует философское размышление с помощью разных приемов, к которым можно отнести поэтические цитаты, метафоры, образные сравнения. Один из приемов поэтизации — использование в прозаическом тексте философской статьи поэтического символа. Такие символы мы находим и в философских текстах Вяч. Иванова. Исследователи отмечают неразрывную связь философской прозы Иванова с его лирикой [7, с. 543; 8, с. 12–13, 16], но анализ символов прозы, параллельно бытующих и в поэзии, до сих пор не предпринимался. Значение этих поэтических символов в прозе конкретизируется, с их помощью разные творческие методы автора взаимодополняют и взаимообъясняют друг друга. Для изучения этого явления мы выбрали образ, который является одним из наиболее значимых символов в лирике автора — «камень-самоцвет»¹.

Тексты основных философских статей входят в состав трех книг: «По звездам», «Борозды и межи», «Родное и вселенское». Автор включил в них статьи разных лет, которые отразили его духовные искания. Кроме указанных сборников мы используем материал и тех работ, которые были опубликованы отдельными изданиями. Таков частотный словарь словоупотреблений самоцветов в философских статьях Иванова: шесть камней (алмаз (адаманти) (5); изумруд (смарагд) (2); жемчуг (перл, бурмитские зерна) (16); янтарь (1); агат (1); яхонт (1)) в следующих статьях:

- ♦ из книги «По звездам»: «Две стихии в современном символизме» (перл); «О Шиллере» (жемчуг); «Символика эстетических начал» (алмаз, изумруд);
- ♦ из книги «Борозды и межи»: «Достоевский и роман-трагедия» (изумруд); «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (жемчуг); «Заветы символизма» (алмаз, перл); «Игры Мельпомены» (перл); «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (алмаз, жемчуг (перл, бурмитские зерна), яхонт);
- ♦ из книги «Родное и вселенское»: «Вселенское дело» (алмаз); «Духовный лик славянства» (алмаз); «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (жемчуг); «Польский мессианизм, как живая сила» (янтарь);
- ♦ из отдельных статей: «Гете на рубеже двух столетий» (жемчуг); «Лермонтов» (жемчуг); «Мысли о поэзии» (перл); «О Новалисе» (агат); «Символизм» (жемчуг); «Форма зиждущая и форма созиданная» (жемчуг).

Самым частотным самоцветом в статьях Иванова является жемчуг (16). Парадигмы, связанные с темой жемчуга, входят в состав тематической группы «природа неживая». Четыре из этих 16 словоупотреблений входят в образную парадигму «вода → жемчуг»

и используются в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств». Эта работа — одна из самых поэтических в корпусе философских текстов. Она посвящена Микалоюсу Чюрленису² (1875—1911), литовскому художнику и композитору, талантливому и незаурядному человеку с очень сложной судьбой. Посвятив свою молодость музыке, став одним из основоположников национального литовского музыкального искусства, Чюрленис в 25 лет начинает карьеру заново, теперь уже на поприще изобразительного искусства. На взлете своих творческих сил он умирает в 35 лет от простуды, ставшей губительной из-за сильнейшего нервного и физического истощения [14, с. 181—203].

Творческий метод Чюрлениса включал следующий прием: ряду своих картин он присваивал название, используя музыкальную терминологию. Это давало зрителю установку на особенное психологическое восприятие художественного произведения, трактуемого одновременно и как музыкальное. Еще одна особенность творчества художника — философская направленность его живописных работ, каждая из которых иллюстрирует некий мировоззренческий аспект. Чюрленис входил в объединение «Мир искусства», которое защищало постулат о приоритете эстетической роли искусства, о его задаче выражать личность художника. Однако, несмотря на это, его творчество, насыщенное символическими образами и мифологическими мотивами, синтезирующее в себе изобразительное искусство, музыку и философию, не было должным образом понято и оценено современниками. На таком фоне статья Иванова — один из самых благожелательных отзывов, содержащий разносторонний анализ и замечательные характеристики, которых художник, несомненно, был достоин. Таких людей, как Чюрленис, Иванов назвал «пустынниками с волшебным миром в душе».

Фрагмент статьи Иванова, содержащий образную парадигму «вода → жемчуг», содержит характеристику картин художника «Соната моря. Анданте», «Соната моря. Аллегро», «Соната моря. Финал» (которые были написаны автором параллельно с сочинением знаменитой симфонии «Море»). На этих картинах Чюрленис использовал архетипический образ моря для отображения многоплановости, многоликости существования мира, силы и красоты мировых стихий, призрачности земного бытия, философского осмысления соотношения части и целого.

Жемчужная капля в этом цикле картин имеет символическое значение. На картине «Соната моря. Анданте» мы видим два корабля, которые пока еще принадлежат к надводному миру и подвластны стихии огня, символу земной жизни, но цепочками жемчужных капель соединены с потусторонним миром морского дна. На картине «Соната моря. Аллегро» жемчужные капли создают гребень морской волны, служащий границей между двумя

уровнями морской стихии: тем, что ближе земному теплomu миру, что открыт людям и одаряет их янтарными сокровищами, и глубинным, холодным, населенным призрачными морскими существами мира хаоса, рождающего порядок. На картине «Соната моря. Финал» морская стихия захватывает все мироздание. Она всецело управляет людскими судьбами в образе корабликов, а жемчужные капли формируют охватывающий их гребень бушующей волны и создают инициалы художника.

Иванов обращает внимание на философское осмысление художником проблемы соотношения части и целого: в сферической капле, как в отдельной вселенной, отображена суть всей огромной стихии. В том, что длится одно мгновение, явлена вечность непрерывных перевоплощений вещества из одной капли в другую. Вечное движение замирает в моментах покоя. Поэтому капли и представлены подчеркнуто символически, в виде жемчужин. По тому же принципу Иванов использует в лирике образ «час жемчужный», уподобляя жемчугу частичку времени: *И клики веселий умолкнули во мгле лугов / На легкий миг — в жемчужный час, час мечты* [15, с. 740].

Характеристика Иванова сама по себе поэтична. Он трижды в двух предложениях уподобляет каплю жемчугу, каждый раз называя его иначе: жемчужина — перлы — бурмитские зерна. Случайно или нет, но такая градация совпадает с градацией изобразительного воплощения капель-жемчужин на картинах Чюрлениса: две жемчужные нити на «Анданте», плотный слой крупных жемчужин на «Аллегро», огромные зерна на картине «Финал».

Рассмотрим в более широком контексте парадигмы, связанные с темой жемчуга, входящие в состав тематической группы «человек духовный». Восемь словоупотреблений составляют парадигму «творчество → жемчуг», в которой можно выделить три частные парадигмы: «поэтическое творение → редкая жемчужина»; «индивидуальный поэтический дар → жемчужина Гебы, растворенная в чаше олимпийского напитка» («Гете на рубеже двух столетий», «О Шиллере»); «творение → “перл создания”».

Символ первой парадигмы встречается в статьях «Форма зиждущая и форма созижденная» и «Лермонтов». Эти работы Иванов пишет в 1947 г. по просьбе издателя Этторе Ло Гатто для проектируемых им сборников: «Эстетика и поэтика в России» («L'Estetica e la poetica in Russia», Firenze, 1947) и «Герои русской литературы» («I protagonisti della letteratura russa», Milano, 1958) [16, с. 750–751]. Интересующий нас фрагмент в этих статьях повторяется почти дословно. Это говорит о его значимости для автора, о том, что автор считал его смыслом ценным, а форму выражения — удачной. Суть представленных здесь положений касается философского взгляда на соотношение формы и содержания в поэтическом произведении. Иванов критикует та-

кой романтизм и субъективизм в поэзии, который пренебрегает совершенствованием формы в пользу какого-то неясного внутреннего содержания, теряя при этом и форму, и содержание. Редкая жемчужина — это то ценное произведение поэтического искусства, которое точно являет глубинные пласты творческого сознания именно благодаря совершенству своей формы.

Вторая парадигма «индивидуальный поэтический дар → жемчужина Гебы, растворенная в чаше олимпийского напитка» также раскрыта в двух статьях: «Гете на рубеже двух столетий» и «О Шиллере». Этот образ можно считать перенесенным в прозу из поэзии. Мы находим его в стихотворении «Нищ и светел»: *Словно клад свой в мире светлом растворил, / Растворил свою жемчужину любви...* [17, с. 382].

Статья о Гете была написана в 1912 г. для «Истории западной литературы». В художественной манере Вяч. Иванов повествует об увлечении Гете культурой античности и эпохой Возрождения. Прием поэтизации, который он здесь использует, — аллегория, представляющая собою развернутый троп «Гете → художники Возрождения → олимпийские боги». Сюжетно развернут образ сопоставления: Геба обносит богов олимпийским напитком (нектаром и амброзией), боги растворяют в напитке жемчужину. В этот сложный сюжетный образ вплетен частный образ «творческая особенность художника → жемчужина». В древнегреческом мифе Геба действительно обносит богов животворящим напитком, но там не упоминается о растворении жемчужины.

Однако мотив «некто растворяет жемчужину в напитке» довольно распространен в преданиях. Согласно легенде, Клеопатра изготовляла подобный напиток по совету жреца для продления своей молодости и однажды выпила бокал уксуса, растворив в нем огромную жемчужину и доказав Антонию свою возможность устроить самый дорогостоящий пир. В Древнем Китае жемчуг растворяли в лимонном соке и считали этот напиток эликсиром молодости. Обычай бросать в кубок с вином жемчужину существовал в Англии. Он отражен в шекспировском «Гамлете». Когда король лицемерно славит датского принца, он предлагает ему бокал с вином, в который опущена ценная жемчужина. Таким образом Иванов объединяет в одном сложном образе два разнородных мотива, что предельно обогащает семантику жемчужины в столь кратком фрагменте. Жемчужина уже не просто драгоценная творческая особенность гения, символ совершенной эстетичности, но и способность, дающая славу и вечность.

В статье «О Шиллере» Иванов развивает эту аллессию. Уже без упоминания греческого мифа о Гебе тема чаши возводится к другому греческому мифу — мифу о Дионисе. Автор дает развитие мотиву «некто растворяет жемчужину в напитке», причем жемчужина не называется прямо: «Шиллер

должен был бросать некое *что* на дно своей чаши» [16, с. 178]. Но пена из чаши бежала жемчужная, золотая, пурпурная. Это умалчивание подчеркивает таинственность и святость той сущности, которая скрыта за символом жемчуга. Кроме того, в этом фрагменте подчеркивается еще одно значение жемчужного напитка — он приводит в экстаз. Шиллер и Гете уподобляются средневековым алхимикам, изготавливающим эликсир, дающий знание, возбуждающий творческую силу. Иванов сравнивает безудержность Шиллера (пена его чаши бежит через край) и эстетическое самоограничение Гете (он «боялся расплеснуть сосуд»). И здесь жемчужное содержание чаши — символ творящего, порождающего духа.

Четырежды Иванов использует фразеологизм «возводить в перл создания». Это устаревшее выражение означает «преувеличивать какие-либо положительные качества, считать идеальным что-либо». В трех статьях это выражение употреблено с долей иронии, с отрицательной семантикой, определяет формальное совершенствование, но по сути — обесценивает. В «Играх Мельпомены» замечено, что трагедия как вид искусства никогда не может быть только лишь искусством. Полное избавление от дионисийского действия, жизненного ритуала выхолщивает ее суть. В этом смысле «возведение ее в перл создания», т. е. превращение в абсолютно эстетическое явление, нежелательно. В статье «Две стихии в современном символизме» Иванов дает философское обоснование таким понятиям, как идеалистический символизм и реалистический символизм. Второй, в отличие от первого, относится к мифу не как к средству для выражения своих идей, а как к главной цели творческой деятельности. Возводя миф «в перл создания», идеалистический символизм его умертвляет. В статье «Заветы символизма» автор критикует то, что называет «Парнассизмом»: направление в современной ему поэзии, в русле которого поэты стремятся к внешнему совершенствованию формы, приведению ее к формальным идеалам канона. Это Иванов и называет в данном фрагменте возведением «в перл создания».

В статье «Мысли о поэзии» автор использует выражение с положительной семантикой: подлинный «перл создания» — это стихи Архилоха, в которые греческий поэт впервые в истории поэзии вложил свои личные переживания и наблюдения, тем самым узаконив право творца на искренность и непосредственность и одновременно при этом сделав популярным стихотворный размер — ямб.

В тематической группе «человек духовный» образуется частная парадигма «духовное учение → жемчуг». В статьях «Символизм», «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» и «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» Иванов обращается к одной мысли: христианство для человека и для всего русского народа — глав-

ная ценность, ради которой можно пожертвовать всем остальным. Эта мысль передается во всех трех случаях через евангельскую притчу о жемчужине. В тексте Евангелия жемчужине уподобляется Царствие Небесное: «Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, найдя одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» (Мф. 23:45, 46). У Иванова жемчужина — это то истинное учение, которое и приводит в Царствие Небесное.

С этой же мыслью отдаленно связано и присутствие жемчуга в описании церковного убранства в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств». Этот пример мы отнесли к тематической группе «вещи». На первый взгляд кажется, что жемчуг, как и алмазы, и яхонты тут называются в самом прямом смысле — фрески и иконы украшены драгоценными камнями. Однако в данном фрагменте раскрывается значение символа самоцветных камней: в них явлена совершенная природная суть в сочетании с совершенной формой, придаваемой им человеком. Такой синтез надчеловеческого и человеческого, равно как и синтез всех искусств в одном действе, явлен в храмовом богослужении. Весь комплекс культа — храм, его убранство, ритуал, в нем производящийся — аллегорически являет совершенную гармонию мира и духа, формы и содержания.

В качестве обобщения определим контекстуальные значения темы жемчуга в философских статьях Иванова в табл. 1.

Второй после жемчуга по количеству словоупотреблений, хотя и с большим отрывом — алмаз (5 словоупотреблений). В тематической группе «общие понятия» алмаз употребляется единожды, характеризуя пространство, а точнее движение в пространстве с помощью эпитета «алмазно-белые подъемы» в статье «Символика эстетических начал». Статья, первоначально опубликованная в 1905 г. в «Весах», вошла в сборник «По звездам» (1909).

Мотив движения вверх и противонаправленный ему мотив движения вниз взяты Ивановым за основу философских размышлений о природе эстетического. Их символическое значение подчеркнуто в первом же предложении статьи: «Восходящая, взвивающаяся линия, подъем порыва и преодоления, дорога нам как символ нашего лучшего самоутверждения, нашего “решения крепкого — к бытию высочайшему стремиться неустанно”» [15, с. 823]. Статья разделена на три части. В первой — рассуждения о символе восхождения, во второй — о символическом значении нисхождения — явления красоты и добра, в третьей характеризуется нисхождение как разрыв и хаос. Противопологаются два пространства: Небесное верхнее и Земное нижнее. Алмаз — атрибут верхнего пространства. По этому признаку принадлежности в одном ряду с алмазом белое и радужное составляет устойчивый комплекс: тютчев-

Таблица 1

«Жемчужное» сочетание	Значение	
	«Реальное»	«Реальнейшее» ³
жемчужина в сокровенной жемчужнице	сферическая капля похожа на жемчужину; «капля в колыбели гульливой волны → жемчужина в сокровенной жемчужнице»	в одной малой частице отображена суть целого; в том, что длится одно мгновение, явлена вечность; вечное движение замирает в моментах покоя; парадигма «синтез вечного и временного → капля-жемчужина»
пучина кружевные гребни унизала перлами	сферическая капля похожа на жемчужину; «капли → перлы»	
пучина крупные бурмитские зерна катает по гладким валам	сферическая капля похожа на жемчужину; «капли → бурмитские зерна»	
выуживать из моря жемчужину	жемчуг как ценность, скрытое сокровище, которое добывается большими усилиями	создавать совершенное произведение искусства → выуживать редкую жемчужину; парадигма «творение → жемчужина»
растворить жемчужину в чаше напитка	жемчужный напиток – эликсир жизни и вечной молодости	жемчужное содержимое чаши – символ творящего, порождающего духа; «творить → создавать жемчужный напиток»; парадигма «творческий дух → жемчужина»
жемчужная пена бежала через края		
возвести в перл создания	жемчужина – символ истинного сокровища, единственно ценного	произведение, доведенное до совершенства → перл
приобрести единственную жемчужину	жемчуг как ценность, скрытое сокровище, которое добывается большими усилиями	жемчужина – символ истинного сокровища, единственно ценного; парадигма «духовное учение → жемчужина»
переливаются мерцанием жемчуга	в свете церковных свечей мерцающие жемчуга церковного убранства являются неотъемлемой частью культа	жемчуг как явление гармонии мира и духа, формы и содержания; парадигма «совершенная природная суть в сочетании с совершенной формой → самоцветы»

ское сияние Белой Горы, радуга, белый цвет верхнего пространства, противоположный зеленому цвету нижнего. Восходящее и нисходящее движение отражают восприятие человеком эстетического и переживание этого восприятия. Так образ «подъемы → алмазные» входит в состав усложненного образа «эстетическое чувство → алмазно-белые подъемы».

В статье, кроме прямого упоминания алмаза в структуре приведенного эпитета, дано еще одно косвенное указание на этот драгоценный камень. Иванов вводит в текст статьи мотивы популярного стихотворения Лонгфелло «Эксцельсиор», название которого можно перевести как «Все выше!» или «высочайший»: «Выше возноси веющее знамя, Эксцельсиор! Толпа внизу будет кричать тебе вслед: “Отступник! изменник! беглец!” За тобой твоя святая тропа, открытая дерзновенным. И знамя водружено...» [15, с. 830]. Перелагая это стихотворение, Иванов называет героя тем девизом, который начертан на его зна-

мени, и добавляет мотив «толпа противоборствует герою», которого нет у Лонгфелло. Девиз становится именем собственным. Между тем именно так назывался один из самых больших на момент написания статьи найденных алмазов. Алмаз превосходного качества, имеющий голубовато-белый оттенок, Эксцельсиор был знаменит на весь мир. Можно предположить, что знал о нем и Иванов.

В тематическом поле «человек духовный» нами обнаружены две образные парадигмы: «поэтический гений → алмаз» и «восточно-христианский платонизм → алмаз». Парадигма «поэтический гений → алмаз» относится к тематической группе «творчество» и представлена в статье «Заветы символизма», напечатанной впервые в журнале «Аполлон» в 1910 г. и вошедшей в сборник «Борозды и межи» (1916). С алмазом сравнивается гений А.С. Пушкина. Складывается емкий поэтический комплекс, состоящий из образов: «гений Пушкина → алмаз

редчайшей чистоты и игры», «отражение жизни в творчестве → отражение жизни в гранях алмаза», «внутренний опыт → ослепительные лучи».

Главные акценты в значении символа алмаза делаются на таких его свойствах, как чистота, способность излучать свет, отражать, расчленять, дробить нечто целостное в процессе отражения. Явления жизни, пропущенные через духовное восприятие гениального сознания, отражаются в его творчестве, но уже не такими, как они есть в жизни, а отдельными чертами, яркими картинками. Реципиент, воспринимая картины, данные гением, отраженные, выхваченные из общего потока жизни, открывает эту жизнь по-новому, осознает ее на новом для себя уровне. Алмаз становится символом процесса, когда поэт, пропуская моменты бытия через свое сознание, обращает нас затем к наиболее ценному, яркому, важному, фиксируя для нас эти моменты бытия навечно.

Вторая парадигма «восточно-христианский платонизм → алмаз» относится к тематической группе «духовное учение» и представлена в статье «Духовный лик славянства». Текст этой статьи был написан в 1917 г., опубликован впервые в сборнике «Родное и вселенское» (1918). Здесь актуализировано значение такого качества алмаза, как чистота. Также подчеркивается верховное значение камня, который, благодаря наибольшей по сравнению с другими камнями ценности и яркости, в изделиях декоративно-прикладного и ювелирного творчества занимал центральное, доминирующее место. Восточно-христианский платонизм, выраженный православием, предстает как наиболее чистое учение, доминирующее над всеми остальными.

В тематическом поле «человек общественный», в рамках тематической группы «власть» присутствует образ «власть и сила → алмазный венец». Статья «Вселенское дело», содержащая этот образ, была издана впервые в «Русской Мысли» (1914), затем вошла в сборник «Родное и вселенское» (1918). Иванов превозносит духовное значение противостояния Германской агрессии. В этом противостоянии ему видится вселенское служение, для которого каждому народу дана сила, власть и особая миссия. Поэтический образ употреблен в отношении Англии, действительно, к этому историческому времени имевшей военное, техническое, политическое превосходство по сравнению с другими державами. Сила и власть Англии метафорически называется алмазным венцом. Заметим, что и реальные атрибуты власти в Англии (Корона Святого Эдуарда и Корона Британской империи) обильно украшены алмазами. Например, Корона Британской империи украшена 2868 алмазами, а в 1909 г. корона была инкрустирована огромным бриллиантом Куллинаном II («Малая звезда Африки»). Самый крупный ограненный алмаз в мире «Куллинан I» или «Большая звезда Африки», прозрачный, бесцветный ка-

мень каплевидной формы украшает скипетр английского короля Эдуарда VII.

В статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» содержится одно словоупотребление в прямом значении, относящееся к тематическому полю «вещи», к тематической группе «церковная утварь». Алмазы указываются наряду с другими драгоценными камнями при описании внутреннего убранства храма (см. сказанное выше по поводу упоминания жемчуга). Подчеркивается общее значение драгоценности и способности отражать свет.

Главные значения символа алмаза в статьях Иванова — принадлежность к чему-то высшему, чистому, способному отражать некий свет. Обобщим контекстуальные значения темы алмаза в статьях Иванова в табл. 2.

Изумруд в статьях Иванова встречается дважды. Первое словоупотребление относится к тематическому полю «общие понятия», к тематической группе «пространство». Оно характеризует наряду с алмазом движение в пространстве с помощью эпитета «изумрудные возвраты» в статье «Символика эстетических начал» (1905). Если алмаз является символом восхождения, то изумруд здесь — это символ нисхождения. Он стоит в градационном ряду уровней бытия между небом и бездной: алмазно-белый верх небесного, изумрудный мир земного, темный пурпур преисподней⁴. Изумрудные возвраты означают нисхождение к земле, сопутствующее восхождению в сферу возвышенного. Это нисхождение, по Иванову, — неотъемлемая составляющая эстетического переживания и вдохновения, необходимая для полноты восприятия и отражения бытия [18, с. 118]. Актуальный смысл статьи — обратить внимание читателей на эстетическое и духовное значение нисхождения. При первой публикации в «Весах» Иванов даже озаглавил ее «О Нисхождении». Понятие «зеленого дола», прямо перенесенное автором в статью из своего же стихотворения «Кормчие Звезды», создает поэтический образ всей земной красоты⁵. Образ входит в состав более сложного образа «эстетическое чувство → изумрудные возвраты к земле».

Второе словоупотребление мы находим в статье «Достоевский и роман-трагедия», опубликованной в сборнике «Борозды и межи» (1916). Оно относится к тематическому полю «природа неживая», к тематической группе «вода» и входит в структуру образа «море → изумрудное». Иванов цитирует «Сон смешного человека» Достоевского, выбрав примеры, в которых Достоевский упоминает о природе только в тех редких случаях, когда необходимо указать «на ее вечную, недвижимую символику» [16, с. 434]. Изумрудное море у Достоевского наделено сознанием и способностью любить. Он вводит в свое произведение и еще один символ, не отмеченный Ивановым, — «изумрудную звездочку» — образ нашей Земли. Показывая, хотя и мимоходом, символическое значение

Таблица 2

«Алмазное» сочетание	Значение	
	«Реальное»	«Реальнейшее»
царство алмазно-белых подъемов	алмазно-белые подъемы в лазурь – небесное пространство, ослепительно-светлое; парадигма «подъемы → алмазные»	алмазно-белые подъемы – символ вдохновения как высшего эстетического чувства; парадигма «эстетическое чувство → алмазно-белые подъемы»
гений, подобный алмазу редчайшей чистоты и игры	творчество отражает жизнь и внутренний опыт; парадигма «гений Пушкина → алмаз редчайшей чистоты и игры»	гениальное сознание в вершинных своих достижениях открывает истинный смысл бытия; «высшие достижения человеческого сознания → алмаз»
верховный и чистейший алмаз восточно-христианского платонизма	чистое духовное учение как сокровище; парадигма «восточно-христианский платонизм → алмаз»	мессианская роль России – сохранение высшей мудрости; парадигма «высшая мудрость → алмаз»
сложит Англия свой алмазный венец	сила и слава империи явлена в символе алмазного венца; парадигма «власть и сила → алмазный венец»	народу дана сила, власть и особая миссия для вселенского служения; парадигма «миссия народа → алмазный венец»
играют алмазы	в свете церковных свечей мерцающие алмазы церковного убранства являются неотъемлемой частью культа	драгоценные камни подчеркивают драгоценность, высшее достоинство самого культа; парадигма «совершенная природная суть в сочетании с совершенной формой → самоцветы»

изумрудного у Достоевского, Иванов подтверждает его и для своей системы символов.

В обоих случаях цвет изумруда является определяющим качеством при выборе его в качестве символического эпитета. Изумрудный употребляется как синоним зеленому. А зеленый – цвет одухотворенной земной природы⁶. Зеленый мир – это некое идеальное земное бытие. Поэтические образы, содержащие тему зеленого, в статьях складываются в парадигму: «творчество Ницше → зазеленели луга под весенним веянием бога» («Ницше и Дионис»), «встреча с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал → все во мне обновилось, расцвело и зазеленело» («Автобиографическое письмо»), «любовь → дерево с зеленосолнечной сенью» («Новые маски»), «миф → зеленеет, медленно умирая, и невнятно шепчет свои вещи нашепты ветхий дуб» («Чурлянис и проблема синтеза искусств»), «жизнь → зеленеет цветущее дерево» («Размышления об установках современного духа»), «творчество Гомера → дерево вечно зеленеет» («Мысли о поэзии»), «Веймар → тихий зеленый островок» («Гете на рубеже двух столетий»), «творчество Новалиса → зеленый росток» («О Новалисе»), «пессимистические мотивы Лермонтова → мечта навеки забыться благодатным сном под сказочным дубом, вечно зеленым, любовно шумя-

щим – космическом древе друидов» («Лермонтов»), «религия счастливого человечества, основанная на братстве → зеленеющий сад» («О дневниках Т.Л. Сухотиной»), «зарождается грядущее всечеловеческое сознание → зеленеет первый росток» («Духовный лик славянства»). В статье «Байрон и идея анархии» Иванов анализирует «Остров» Байрона, в котором тот рисует идеальное райское место: милый, зеленый, благодатный остров любви.

Вокруг символа «зеленое» складывается парадигматический комплекс: перерождение в новое, вечность жизни, идеальный топос, любовь и единение. Контекстуальные значения темы изумруда в статьях Иванова представлены в табл. 3.

Значимое, хотя и единственное словоупотребление «агат» содержится в статье «О Новалисе», в образе «глаза → зеркала из агата». Словоупотребление относится к тематическому полю «человек телесный», к тематической группе «части тела». Сравнение глаз и агата обусловлено его особой структурой, из-за которой минерал имеет необычную окраску. Круговая слоистость разных оттенков обуславливает сходство с радужной оболочкой глаза. По этой же причине, изготавливая культовые статуи, скульпторы древности помещали обработанные в форме глаза агаты в их глазницы. Агат наделялся спо-

Таблица 3

«Изумрудное» сочетание	Значение	
	«Реальное»	«Реальнейшее»
царство изумрудных воз- вратов к земле	земля покрыта зеленым покровом; «возвраты к земле → изумрудные»	возврат к земле как символ нисхождения духа к земной красоте и гармонии; «эстетическое чувство → изумрудные возвраты к земле»
изумрудное море целует берега	морская вода имеет зеленоватый оттенок; «море → изумрудное»	природа одухотворена, наделена идеальными качествами; «идеальный локус → изумрудное»

способностью отпугивать злые силы. В стихотворении «Зеркало Гекаты» мы обнаруживаем похожий образ «зеркало → агат»: *Бледный затеплив ночник, / Зеркалом черным глухого агата / Так вызывает двойник / Мира — Геката* [19, с. 36–37]. Хотя в стихотворении и отсутствует тема глаз, можно говорить о перенесении символа из поэзии в прозу. Геката — богиня лунного света, преисподней, мрака, ночных видений и чародейства.

В статье сравнение глаз с агатовыми зеркалами относится к описанию детского портрета первой возлюбленной Новалиса Софии фон Кюн, и лишь на первый взгляд может показаться, что он имеет только описательное значение. Иванов характеризует Софию как неразвитого, не имеющего особенных достоинств ребенка, но при этом явившегося для Новалиса воплощением Изиды, тайны женской природы⁷.

Образ является частью тематического комплекса «женщина — черное — глаза — зеркало — агат». Черное у Иванова — символ бездны, потустороннего, небытия, древнего ужаса, языческого человекобоя, безбожной пустоты. Черные глаза, например, появляются в статье «Поэзия Иннокентия Анненского», при анализе драмы Анненского «Фа-

мира», в которой воспроизведен античный сюжет: герой лишается глаз в наказание за дерзкое превозношение своего музыкального таланта. Складывается образ: «две черные ямы в глазных орбитах → два провала в потусторонний мир».

Глаза — символ ведения о тайнах (см. образ «символы → лес, глядящий родными, ведущими глазами» в статье «Поэт и чернь»). Ясновидящие, солнечные, горящие глаза — глаза гения, творческим душевным зрением познающего мирное и надмирное бытие (см. образы «суть Трагедии → маска Страдания с полыми глазницами» в «Новых масках»; образы «гений → глаз, обращенный к иной, невидимой людям действительности; проводник и носитель солнечной силы в человеке; ипостась солнечности», «наше зрящее око → отсвет и отражение живого ока, вперенного в нас», «очи → зеркала» в «Спорадах»).

Самый емкий из используемых в данном контексте символов, несомненно, символ зеркала. В статьях Иванова этот символ создает огромную парадигму, напрямую связанную с центральной теорией его философского миропонимания. Представим структуру этой парадигмы в табл. 4.

Таблица 4

Основная парадигма	Частные парадигмы, входящие в основную
«нечто (некто), отражающее (отражающий) бытие → зеркало»	
«человек, душа, сознание, дух → зеркало»	«Сознания → зеркала» («Заветы символизма»); «душа → зеркало внутреннего» («Ницше и Динис»); «слушатель → зеркало» («Мысли о символизме»); «личность художника → пассивное зеркало воспринимаемого» («Манера, лицо и стиль»); «мы сами → живое зеркало» («Спорады»); «человек → живое зеркало», «познаваемое → зеркальное отражение», «другой человек → другое зеркало» («Религиозное дело Владимира Соловьева»); «истинное Я → живое зеркало» («Революция и народное самоопределение»); «Я, испытывающее аффект → зеркальное отражение творческому Я», «поэты → жрецы-возвестители непредвиденного вдохновения, зеркала гигантских теней», «недвижная память → зеркало» («Мысли о поэзии»); «Толстой → зеркало перед миром», «дух → зеркало» («Достоевский и роман-трагедия»); «личность → зеркало» («Лев Толстой и культура»)

Таблица 4 (продолжение)

Основная парадигма	Частные парадигмы, входящие в основную
«творчество → зеркало»	«искусство → зеркало», «художество → зеркало зеркал» («Заветы символизма»); «творчество → отобразительное зеркало иного зрения вещей» («Новая органическая эпоха и театр будущего»); «картина → бледное магическое зеркало нетленного мира» («Древний ужас»); «художественное произведение → зеркальное отражение интуитивного момента в памяти», «искусство → волшебное зеркало» («О границах искусства»); «бесплотная идея → невещественные зеркала» («Чурлянис и проблема синтеза искусств»); «эмоциональное и мечтательное искусство → волшебное зеркало» («О Новалисе»); «творчество Байрона → ясное зеркало» («О Байроне»); «фантазия → текучее зеркало» («Лермонтов»), «комедия → зеркало» («“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана»); «роман → верное зеркало индивидуализма», «перипетии сказки → зеркальные марева, что стоят на границе действительности и сонной грезы» («Достоевский и роман-трагедия»); «миф → зеркало» («Достоевский. Трагедия – миф – мистика»); «дневники Сухотиной → послушные зеркала» («О дневниках Т.Л. Сухотиной»)
«язык → зеркало»	«язык → зеркало познания» («Заветы символизма»); «соразмерность и законченность начертательных форм языка → верное зеркало» («Наш язык»)
«женская душа → зеркало»	«Душа Мира, Земля-Праматерь, Дева, ее женский аспект → зеркало» («О действии и действе»); «женская душа → зеркало, отразившее душу великой Матери Сырой Земли» («Достоевский и роман-трагедия»)
«явления мирового и надмирного бытия → зеркало»	«мировая тайна → темное зеркало» («Новые маски»); «правда → зеркало» («Игры Мельпомены»); «мир → зеркало» («О поэзии Иннокентия Анненского»); «действительность → несовершенное зеркало иной действительности» («Спорады»); «Мировая Душа → зеркальность» («Религиозное дело Владимира Соловьева»); «природа, Мать-земля → зеркало, в котором Душа Мира созерцает себя» («Достоевский. Трагедия – миф – мистика»); «культура, жизнь → зеркало» («Лев Толстой и культура»); «единое бытие → символика → зеркальность» («Заветы символизма»)
«нечто (некто), отражающее (отражающий) небытие → зеркало»	
«человеческие проявления → дурное зеркало»	«страсти и вожделения → пустая зеркальность, миражные зеркальности», «чистый субъективизм → зеркальный» (преходящие увлечения, мимолетные прельщения любви → пустые зеркальности) («О границах искусства»); «мистического богоутверждение в нас, самообожествление → дурная зеркальность» («Ты еси»); «состояние духа без любви → заключение в склеп с зеркальными стенами» («Достоевский. Трагедия – миф – мистика»)
«мировое зло → дурное зеркало»	«зло и небытие → два наведенных одно на другое пустых зеркал» («Лик и личины России»); «глубины сатанинские → плоскость → зеркало» («Старая или новая вера»)

Зеркальность имеет двойственное значение: положительная зеркальность, свойственная человеческому сознанию, соприкасающемуся с божественным; и отрицательная зеркальность, связанная с человеческим сознанием, соприкасающимся с inferнальным. Само проявление демонического имеет своей сутью обманное отражение божественного. Человек, способный к положительной зеркальности, отражает истинное божественное бытие для другого человека, иногда посредством произведения искусства. Женская суть явлена также двойственно, поскольку осознается через хтонический образ Матери-земли, являющейся и родительницей, и могилой. Сравнение глаз женщины с агатовыми зеркалами подтверждает ее контекстуальный статус одновре-

менно и богини, и ее жрицы в одном лице. Наш образ в наибольшей степени объясняют фрагменты других статей Иванова. В статье «О действии и действе» мы обнаруживаем образ «Душа Мира, Земля-Праматерь, Дева, ее женский аспект → зеркало». В статье «Игры Мельпомены» присутствуют образы «женская сила → темная», «женщина → стихия», «женщина → Мать-земля, Земля-колыбель и Земля-могила». Контекстуальное значение темы агата отражено в табл. 5. Два последних «самоцветных» словоупотребления из обнаруженных нами в статьях Иванова — янтарь и яхонт. Первое — в статье «Польский мессианизм как живая сила» (1916). Словоупотребление относится к тематическому полю «вещи», к группе «церковная утварь». «Лазоревые и янтарные от-

Таблица 5

«Агатовое» сочетание	Значение	
	«Реальное»	«Реальнейшее»
глаза похожи на два зеркала из агата	радужная окраска агата делает его похожим на глаза; «глаза → агат»	агатовые зеркала – признак ведающей тайны женской стихии; «глаза → агатовые зеркала → отражение женской тайны природы, явление Изиды»

блески церковных лампад и иконных окладов» в контексте статьи стали показателем колорита восточной церкви, символом духа православия. Второе — это яхонт в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств», в том фрагменте, который нами был рассмотрен дважды, в связи с алмазом и жемчугом. Как и предыдущее, словоупотребление относится к тематическому полю «вещи», к группе «церковная утварь» и входит в тот же контекстуальный комплекс значений, что и остальные самоцветы данного фрагмента (см. выше алмаз, жемчуг).

вать все смысловые оттенки — грани художественного слова. Художественно-обработанный язык, в котором нужное слово сначала найдено, а затем правильно огранено, по мнению Иванова, имеет не только эстетическую, но и нравственную ценность.

Точки взаимопроникновения лирики и прозы можно считать смысловыми центрами и философского, и поэтического миропонимания Вяч. Иванова. Поэтизация прозы — прием символистской творческой системы, однако это не только дань определенному эстетическому направлению, но и способ точ-

Таблица 6

Сочетание с элементом тематического поля «самоцвет»	Значение	
	«Реальное»	«Реальнейшее»
дары сокровенных от внешнего мира недр	роман Достоевского содержит духовные ценности; парадигмы «роман → подземная шахта рудокопов», «достижения интимнейшей сферы духа → дары недр»	сокровенная духовность в литературном произведении становится достоянием человечества; парадигма «эстетическая ценность → дары недр»
ваял из скалы родного языка точно из мрамора или из самоцветного камня	стилистический прием поэта — использование твердых, устойчивых форм; парадигма «родной язык → скала», «родной язык → мрамор», «родной язык → самоцветный камень»	язык имеет различную субстанциональную природу в зависимости от стилистических предпочтений пользователя; парадигма «язык → материал творчества»
самоцветное, самозвучное слово, подобранное поэтом в россыпях языка	А.С. Пушкин отбирает из языка самое точное слово и включает его в поэтическую речь; парадигмы «слово → самоцветное», «язык → россыпь»	эстетическое значение поэзии — в точности поэтического слова; парадигма «эстетическая ценность слова → самоцвет»

Однако еще на одно словосочетание, встречающееся в статьях Иванова, следует обратить внимание. Определим контекстуальные значения общих понятий тематического поля «самоцвет»; представим их в табл. 6.

В единстве значений, которое задано общей парадигмой, раскрывается отношение Иванова к языку как к материалу с неограниченным потенциалом. Этот материал обрабатывается автором-мастером таким образом, чтобы точно и к месту задейство-

но и емко проиллюстрировать свою философскую систему. Традиционный для символизма образ кристалла выражает общую концепцию искусства, отражающего через творческое сознание действительный мир [20, с. 65]. Своеобразие использования Ивановым образа в том, что в его философской концепции значение символа «камня-самоцвета» состоит не только в способности отражать нечто видимое, но и в способности хранить скрытое, недоступное обыденному взгляду. «Камень-самоцвет» — символ

связи явлений видимого мира с их надмирной истинной сущностью. Это реальнейшее значение необходимо увидеть, добыть, обработать, и тогда для человека откроется тайна достижения идеального. Автор максимально раскрывает потенциал символа в системе частных парадигм, складывающихся вокруг каждого «камня» и имеющих свои смысловые оттенки.

Примечания

- ¹ Подробный анализ «самоцветных» тем и образов лирики Вяч. Иванова дала Л.В. Павлова [9–13]. Вслед за ней понятие «камень-самоцвет» мы трактуем в широком смысле, включая в него кристаллы, драгоценные и полудрагоценные минералы. Мы используем также разработанную ею методику определения контекстуальных значений темы.
- ² Современники Иванова использовали русскую форму имени «Николай Чурлянис».
- ³ «Реальное» и «реальнейшее» — термины Вяч. Иванова (из статьи «Лев Толстой и культура»), определяющие разницу между видимым, внешним значением и идеальным значением более высокого уровня бытия [16, с. 602].
- ⁴ Подобное символическое сочетание цветов в составе сложного поэтического образа находим и в статье «О Новалисе» (после 1913 г.), которая не была доведена Ивановым до публикации: «Новалис, поистине, замыслил в сфере духа то же самое: впрячь новый индивидуализм в колесницу новой христианской соборности, как Дантова грифа, что влечет райскую колесницу, окруженный Верою в ризах белых, Надеждою в зеленых и Любовью в алых» [16, с. 260].
- ⁵ «Но отрешенный, белый разрыв с зеленым долом — еще не красота. Божественное благо, и нисходит, радуясь, долу. Достигнув заоблачных тронов, Красота обращает лик назад — и улыбается земле» [15, с. 825].
- ⁶ «Любовь, именно вследствие тесноты земной грани, перерастает ее, распростирая свои зеленосолнечные сени в сверхличную область Жертвы. Нельзя земной грани вместить и корни, и вершину дерева жизни» («Новые маски», 1904) [17, с. 81].
- ⁷ «...Женская тайна природы, как живая сокровенная Изида, предстала перед ним живым женским существом, узанным его любовью, как ему предназначенная невеста...» [16, с. 268].

Список источников

1. Зеньковский В.В. Философские мотивы в русской поэзии // Поэзия как жанр русской философии / сост. И.Н. Сиземская. Москва : ИФРАН, 2007. С. 29–57.
2. Столович Л.Н. Философия в поэзии и поэзия в философии // Поэзия русских философов XX века. Антология / сост. М. Сергеев, Л. Столович. Бостон : M-Graphics Publishing, 2011. 302 с.
3. Сиземская И.Н. Рецензия на книгу: Поэзия русских философов XX века. Антология // Вопросы философии. 2012. № 4. С. 170–173.

4. Сиземская И.Н. Русская философия и лирическая поэзия: «согласие ума и сердца» // Поэзия как жанр русской философии / сост. И.Н. Сиземская. Москва : ИФРАН, 2007. С. 5–28.
5. Сиземская И.Н. Русская «философия-поэзия» как форма историософского мирозерцания (начало) // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С. 127–133.
6. Сиземская И.Н. Русская «философия-поэзия» как форма историософского мирозерцания (окончание) // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 2. С. 107–114.
7. Титаренко С.Д. «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2012. 654 с.
8. Блискавицкий А.А. О языке философской прозы Вячеслава Иванова // Вестник славянских культур. 2012. Т. 4, вып. № XXVI. С. 12–19.
9. Павлова Л.В. «Самоцветные» образы в лирике Вячеслава Иванова: лала кровь и сладость изумруда // Авраамиевские чтения. Вып. IV. Смоленск : Универсум, 2007. С. 54–58.
10. Павлова Л.В. «Самоцветные» образы в лирике Вячеслава Иванова: перл слезы на бледном лице // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. 2013. № 15. С. 55–70.
11. Павлова Л.В. Функциональный тезаурус «самоцветных» сочетаний в лирике Вячеслава Иванова и возможности его использования // Русская филология. Т. 11. Смоленск, 2006. С. 53–68.
12. Павлова Л.В. Янтарные слезы гелиад в лирике Вячеслава Иванова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях : мат. междунар. науч. конф. В 2 ч. Ч. 2. Вып. 5. Смоленск, 2009. С. 5–13.
13. Павлова Л.В. «Ярким камнем богаты»: мир самоцветов в лирике Вячеслава Иванова (общая характеристика) // Русская филология. Т. 10. Смоленск, 2006. С. 93–111.
14. Шапошникова Л.В. На берегах иных миров // Тернистый путь красоты. Москва : МЦР, 2001. С. 181–203.
15. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений : в 4 т. Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. 871 с.
16. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений : в 4 ч. Брюссель, 1971. Т. 4. 800 с.
17. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений : в 4 ч. Брюссель, 1974, Т. 2. 853 с.
18. Каяниди Л.Г. «И бездне — бездной отвечал»: один из аспектов символики пространства у Вяч. Иванова // Русская филология: ученые записки кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. Т. 10. Смоленск : СмолГУ, 2006. С. 111–121.
19. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений : в 4 ч. Брюссель, 1979. Т. 3. 896 с.
20. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург : Акад. проект, 1999. 508 с.

THE POETIC SYMBOL OF GEMSTONE IN THE PHILOSOPHICAL ARTICLES OF VYACHESLAV IVANOV

ALLA V. RADIONOVA

Smolensk State University, 4 Przhevalskogo St., Smolensk, 214000, Russia

E-mail: allarad1@rambler.ru

Abstract. *Intersections of lyric and prosaic texts are the significant points in the system of symbols in the works of Vyacheslav Ivanov. The article considers the image-symbol “gemstone” as a method for prosaic texts poetization which helps the author illustrate his philosophical conception more precisely and more capaciously.*

Vyacheslav Ivanov realizes the potential of the symbol in the system of individual paradigms developing around each stone. The pearl is a symbol of harmony between the world and the spirit, of reflection of the universal essence in a small particle of matter. The diamond is a symbol of heavenly inspiration as the supreme aesthetic sense. The emerald is a symbol of spiritual earthly life. The agate is a sign of presence of the female element dealing with mysteries. In his philosophical works, the author uses gemstone themes in the structure of extended tropes that constitute the paradigms. The pearl goes well with the water theme; the diamond matches the heavenly themes, spiritual giftedness; the emerald is embedded in the paradigm of symbolic meanings of the green colour; the agate fits in the paradigm of the meaning of reflectivity.

The essence of the gemstone symbol is not only in the ability to reflect something visible, but also in the ability to keep the hidden, inaccessible to an ordinary sight.

The generalized image of gemstone reveals the aesthetic value of artistic expression. The gemstone is a symbol of relation between the visible world phenomena and their transcendent true essence, manifested in the works. A poet and writer, like a miner or a jeweler, needs to discover, mine and process this most real meaning, and then the secret of achieving the ideal will be revealed to the person.

Key words: Vyacheslav Ivanov, philosophical article, symbol, image, poetization, paradigm

Citation: Radionova A.V. The Poetic Symbol of Gemstone in the Philosophical Articles of Vyacheslav Ivanov, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 486–498.

References

1. Zen'kovskii V.V. Filosofskie motivy v russkoi poezii [Philosophic Motives in Russian Poetry], *Poeziya kak zhanr russkoi filosofii* [Poetry as a Genre of Russian Philosophy]. Moscow, IFRAN Publ., 2007, pp. 29–57.
2. Stolovich L.N. Filosofiya v poezii i poeziya v filosofii [Philosophy in Poetry and Poetry in Philosophy], *Poeziya russkikh filosofov XX veka. Antologiya* [Poetry of Russian Philosophers of the 20th Century. Anthology]. Boston, M-Graphics Publ., 2011, 302 p.
3. Sizemskaya I.N. Retsenziya na knigu: Poeziya russkikh filosofov XX veka. Antologiya. [Review on Book: Poetry of Russian Philosophers of the 20th Century. Anthology], *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2012, no. 4, pp. 170–173.
4. Sizemskaya I.N. Russkaya filosofiya i liricheskaya poeziya: “soglasie uma i serdtsa” [Russian Philosophy and Lyrical Poetry: “Harmony of Mind and Heart”], *Poeziya kak zhanr russkoi filosofii* [Poetry as a Genre of Russian Philosophy]. Moscow, IFRAN Publ., 2007, pp. 5–28.
5. Sizemskaya I.N. Russkaya “filosofiya-poeziya” kak forma istoriosofskogo mirosozertsaniya (nachalo) [Russian “Philosophy-Poetry” as a Form of Historiosophical Content (beginning)], *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Comprehension. Ability], 2006, no. 1, pp. 127–133.
6. Sizemskaya I.N. Russkaya “filosofiya-poeziya” kak forma istoriosofskogo mirosozertsaniya (okonchanie) [Russian “Philosophy-Poetry” as a Form of Historiosophical Content (Conclusion)], *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Comprehension. Ability], 2006, no. 2, pp. 107–114.
7. Titarenko S.D. “Faust nashego veka”: Mifopoetika Vyacheslava Ivanova [“Faust of Our Century”: Mythopoetics of Ivanov Vyacheslav]. St. Petersburg, “Petropolis” Publ., 2012, 654 p.
8. Bliskavitskii A.A. O yazyke filosofskoi prozy Vyacheslava Ivanova [About Philosophical Prose Language of V. Ivanov], *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2012, vol. 4, issue XXVI, pp. 12–19.
9. Pavlova L.V. “Samotsvetnye” obrazy v lirike Vyacheslava Ivanova: lala krov' i sladost' izumruda, *Avraamievskie chteniya* [Avraamievskie Readings]. Smolensk, Universum Publ., 2007, issue IV, pp. 54–58.
10. Pavlova L.V. “Samotsvetnye” obrazy v lirike Vyacheslava Ivanova: perl slezy na blednom like [“Semiprecious” Images in the Lyrics of V. Ivanov: Pearl of Tear on Pale Face], *Russkaya filologiya: uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* [Russian Philology: Scholarly Notes of Smolensk State University], 2013, no. 15, pp. 55–70.
11. Pavlova L.V. Funktsional'nyi tezaurus “samotsvetnykh” sochetanii v lirike Vyacheslava Ivanova i vozmozhnosti ego ispol'zovaniya [Functional Thesaurus of “Semiprecious” Combinations in the Lyrics of Ivanov V. and the Opportunities of its Usage], *Russkaya Filologiya* [Russian Philology]. Smolensk, 2006, vol. 11, pp. 53–68.
12. Pavlova L.V. Yantarnye slezy geliad v lirike Vyacheslava Ivanova [Amber Tears of Heliads in the Lyrics of V. Ivanov]

- nov], *Khudozhestvennyi tekst i tekst v massovykh kommunikatsiyakh: mat. mezhdunar. nauch. konf.* [Art Text and Text in Mass Media: Proc. of Int. Sci. Conf.], in 2 parts. Smolensk, 2009, part 2, issue 5, pp. 5–13.
13. Pavlova L.V. “Yarkim kamen'em bogaty”: mir samotsvetov v lirike Vyacheslava Ivanova (obshchaya kharakteristika) [We are Rich by Bright Stone: The World of Semi-Precious in the Lyrics of V. Ivanov (common characteristics)], *Russkaya filologiya* [Russian Philology]. Smolensk, 2006, vol. 10, pp. 93–111.
14. Shaposhnikova L.V. Na beregakh inykh mirov [On the Shores of Other Worlds], *Ternisty put' krasoty* [Thorny Way of Beauty]. Moscow, MTSR Publ., 2001, pp. 181–203.
15. Ivanov V.I. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Work in 4 vol.]. Brussels, Foyer Oriental Chrétien Publ., 1971, vol. 1, 871 p.
16. Ivanov V.I. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works in 4 vol.]. Brussels, 1974, vol. 4, 800 p.
17. Ivanov V.I. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works in 4 vol.]. Brussels, 1974, vol. 2, 853 p.
18. Kayanidi L.G. “I bezdne — bezdnoi otvechal”: odin iz aspektov simvoliki prostranstva u Vyach. Ivanova, *Russkaya filologiya: Uchenye zapiski kafedry istorii i teorii literatury Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* [Russian Philology: Scientific Notes of the History Department and Theory of Literature of Smolensk State University]. Smolensk, SmolGU Publ., 2006, vol. 10, pp. 111–121.
19. Ivanov V.I. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works in 4 vol.]. Brussels, 1979, vol. 3, 896 p.
20. Hansen-Love A. *Russkii simvolizm: Sistema poeticheskikh motivov. Rannii simvolizm* [Russian Symbolism: The System of Poetic Motives. Early Symbolism]. St. Petersburg, Akad. Proekt Publ., 1999, 508 p.
-
-
-



Библиографическая энциклопедия «Эхо русского народа: поэзия России X—XIX веков».

Эхо русского народа: поэзия России X—XIX веков. Ч. 1: рекомендательно-библиографический указатель. 2015. 335 с. ; Ч. 2: рекомендательно-библиографический указатель. Москва : Пашков дом, 2015. 295 с.

Серия «Книжная вселенная», выпускаемая издательством «Пашков дом», пополнилась еще одним изданием — рекомендательно-библиографическим указателем «Эхо русского народа». В книгу вошли обзор русской поэзии X—XVII вв., очерки жизни и творчества более 70 поэтов XVIII и XIX вв., рекомендательные списки изданий стихотворных произведений и литературно-критических работ.

Энциклопедия отражает многовековой путь русской поэзии — от ее возникновения и до конца XIX века, когда появилась плеяда поэтов Серебряного века.

Книга станет находкой для тех, кто ценит поэтическое слово, стремится постичь многообразие стихотворных форм, изучить неповторимость авторских почерков. Читатель найдет здесь круг имен и явлений, отвечающих разным индивидуальным склонностям, представит историческую панораму русской поэзии.

Составители постарались отказаться от идеологически детерминированных оценок, выдвинув на первый план историко-культурную и художественную ценность произведений. Опора сделана на современные литературоведческие концепции и новые открытия в истории литературы.

Настоящее издание — второе в серии «Книжная вселенная», которая начинается с «Энциклопедии русской жизни», где охарактеризованы русские романы и повести от 60-х годов XVIII века до конца XIX столетия.

Ознакомиться с содержанием указателя и получить информацию о способах приобретения можно на сайте Российской государственной библиотеки: <http://www.rsl.ru/ru/news/250215>

С.К. СЕВАСТЬЯНОВА

МОТИВ «СМЕРТИ ОТ КОНЯ» В ВИРТУАЛЬНОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА АДЫ ИВАНОВИЧ «И ПРИНЯЛ ОН СМЕРТЬ ОТ КОНЯ СВОЕГО»)

Светлана Климентьевна Севастьянова,
Институт филологии Сибирского отделения Российской
академии наук,
ведущий научный сотрудник
ул. Николаева, д. 8, Новосибирск, 630090, Россия

доктор филологических наук, доцент
E-mail: sevask@mail.ru

Реферат. В статье анализируется содержание рассказа Ады Иванович «И принял он смерть от коня своего», опубликованного в Интернете, в контексте виртуальной русской прозы, называемой сегодня сетературой. Делается вывод о трансформации мотива смерти героя «от коня»; проводится параллель между творчеством А. Иванович и В.С. Высоцкого, фраза из «песни» о Вещем Олеге которого использована в качестве названия рассказа. Автор поместила своего героя в другую историческую эпоху, изменила его социальный статус и наполнила сюжетную схему жизни и смерти героя новым содержанием и мотивами, которые привели к неожиданным трактовкам образа главного персонажа. В сюжетном повествовании о трагической судьбе главного героя выделены три элемента, которым автор уделила особое внимание в связи с пребыванием персонажа в советской эпохе: сложность приобретения транспортного средства; привязанность к автомобилю; смерть «от коня» — самоубийство внутри машины.

Ключевые слова: мотив, трансформация, виртуальная проза, сетература, Олег Вещий, летописное повествование, смерть князя «от коня», ценности советской эпохи.

Для цитирования: Севастьянова С.К. Мотив «смерти от коня» в виртуальной русской прозе (на примере рассказа Ады Иванович «И принял он смерть от коня своего») // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 499—504.

Летописное повествование о смерти Вещего Олега неоднократно привлекало внимание исследователей. Сегодня подробно описана сюжетная схема и составляющие ее мотивы [1, с. 254—288]. Однако факты обращения к сюжету о кончине князя писателей XVII—XXI вв. исследованы недостаточно. Наблюдения за «жизнью» легендарного сюжета показывают, что его трансформация в литературе нового времени напоминает процесс изменения мотивов, входящих в архетипические схемы священных и древнерусских текстов, когда, по словам Ю.В. Шатина, «мотив меняет свой коннотат на противоположный... Смена значимостей — один из сокрытых двигателей в развитии сюжетов новой русской литературы, которая активно переосмысливает ценности прошлого, приспособляя их к эстетически актуальным задачам своего времени» [2, с. 31]. В этой связи интерес представляют интерпретации летописных источников об историческом прошлом России, в которых переосмысление ценностей русской истории и приспособление их к культурно-политическим задачам своего времени приводило, говоря словами Юрия Васильевича, к «смене значимостей» конкретных сюжетов. Яркие примеры тому существуют в современной русской прозе.

Рассказ писательницы Ады Иванович «И принял он смерть от коня своего» опубликован в со-

циальных сетях 1 июля 2013 года [3]. Его нельзя назвать примером «высокого» книжного искусства, скорее, можно отнести к такому популярному сегодня явлению, как сетература, где виртуальное бытование текстов и их типов, жанров и форм находится под влиянием Интернета. Несмотря на это, подобные сетевые публикации заслуживают внимания и изучения. Рассказ Иванович представляет немалый интерес и как своеобразное и оригинальное воплощение художественного закона, названного М.М. Бахтиным «памятью жанра», характерного и для современной отечественной культуры и литературы, где семантическое наполнение традиционных коннотатов все чаще подвергается художественной деконструкции.

Наше внимание привлекло обращение к известному на Руси со времен «Повести временных лет» мотиву «смерти от коня», под пером современного автора получившему новое смысловое наполнение. Не вдаваясь в проблему теоретических вопросов, связанных с обоснованием содержания понятия «мотив», заметим, что в его понимании мы придерживаемся системного определения, характерного для новосибирской школы теоретиков литературы, где оно звучит как «(а) эстетически значимый повествовательный феномен, (б) интертекстуальный в своем функционировании, (в) инвариантный как элемент языка повествовательной традиции и вариатный в своих событийных реализациях, (г) соотносящийся в семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [4, с. 169].

Кратко изложим содержание рассказа. Случайно Ада подслушала разговор трех автолюбителей — дяди Пети, Сервелата и Сабодажа. Последний рассказывал о трагедии в семье его старшего брата Андрея, случившейся после приобретения им автомобиля. Сначала Андрей жил в машине, а после покупки гаража переселился туда. Родственники решили, что такое внимание к транспортному средству свидетельствует о нездоровом психическом состоянии автомобилиста и предложили ему выбор: машина или семья. Андрей принял мучительное для него решение — продать машину.

Сюжетная схема летописного повествования об Олеге в рассказе размыта, и если бы не «подсказки» автора, то связать содержание этого сочинения с мотивом смерти героя «от коня» было бы сложно. Во-первых, его название «И принял он смерть от коня своего» отсылает к написанному В.С. Высоцким как перепев пушкинского «Олега» стихотворению «Песня о весте Олеге», где указанная фраза употреблена в утвердительной форме в шестом куплете, а в остальных случаях в разных лексических вариантах звучит рефреном [5, с. 5–8]. Во-вторых, отождествление смерти героя рассказа с кончиной великого князя («Это был Вещий Олег, — хочется мне

крикнуть в помощь мучающемуся дяде Пете»), а автомобиля с конем («Не все же мужику безлошадным оставаться... — Пригнал он свою Ладу и во двор поставил») ведет к ряду новых сопоставлений, например: «похорон» коня Олега — с решением Андрея расстаться со своим транспортным средством; укуса змеи — с отравлением героя угарным газом; предопределенности смерти легендарного князя (ему, как известно, смерть предсказана волхвами) — с неясностью обстоятельств кончины Андрея («А кто ж его знает? Может случайно, а может и нарочно», — задумчиво отвечает Сабодаж»).

Сравнение героя рассказа с Олегом Вещим позволяет сопоставить структуры сюжетных схем повествований о смерти главных сюжетных персонажей и выяснить, насколько они близки по мотивному наполнению. В рассказе о судьбе Андрея сохранен без изменения единственный элемент сюжета летописного повествования о кончине Олега — смерть «от коня»; остальные трансформированы. Герой Андрей живет в другой исторической эпохе, и в этом смысле параллель с сочинением Высоцкого не ограничивается цитированием поэта в названии рассказа. Герои Высоцкого и Иванович — представители советского времени, принадлежащие к разным социальным слоям, однако олицетворяющие собой их типичных представителей — власти (у Высоцкого) и народа (у Иванович). Изменение социального статуса князя повлекло за собой наполнение сюжетной схемы смерти героя «от коня» иным содержанием, новыми мотивами и появлением других трактовок образа.

В сюжетном повествовании о трагической судьбе Андрея выделяются три элемента, которым автор уделяет наибольшее внимание:

- 1) сложности приобретения транспортного средства;
- 2) привязанность героя к его транспортному средству;
- 3) смерть героя «от коня».

Остановимся подробнее на характеристике каждого из них.

В летописных вариантах легенды об Олеге и ее поэтических переложениях тема приобретения коня отсутствует, поскольку конь в сказаниях о великом князе и воине — его постоянный и необходимый спутник. В рассказе Иванович тема приобретения коня (транспортного средства) и возникших в связи с этим сложностей возникает из-за пребывания героя в другой эпохе. Андрей живет в последнем десятилетии существования Советского союза, а его «железный» конь — Жигули «семёрка» (ВАЗ-2107), производство которого началось в 1982 году. Приметами советской автомобильной культуры, как известно, были очередь на автомобиль и выигрыш машины в лотерею. Эти детали нашли свое отражение в рассказе.

Как и многим другим рядовым советским гражданам, Андрею помог случай: внезапно умерла теща, тесть продал дом в деревне и дал ему деньги на приобретение машины. До конца советской эпохи автомобиль оставался дефицитным товаром, но для советского гражданина он был одним из самых желаемых благ, наравне с собственной квартирой, дачей и мебелью [6, с. 37]. По заключению Е.Д. Твердюковой, образ жизни советского человека способствовал отношению к автомобилю как к роскоши, но не уменьшал желания им обладать [7, с. 175]. Таким образом, описанные в рассказе Иванович перипетии, связанные с приобретением транспортного средства, в определенном смысле объясняют появление в повествовании другой темы — привязанности героя к его автомобилю.

Тема нежных и теплых чувств, которые Андрей испытывает к транспортному средству, подчеркивается в неоднократном назывании «железного коня» женским именем Лада (несмотря на то, что это название марки автомобиля) и раскрывается в детальных описаниях разных способов проявления Андреем чувств к машине, как к живому существу.

Следует заметить, что в летописном повествовании об Олеге и поэтических переложениях легенды присутствует тема привязанности князя к его коню, но в разных версиях легенды она выполняет различную роль в развитии сюжета. «Любимым» называют коня Олега волхвы, когда предсказывают князю смерть от него. В традиционной версии легенды по «Повести временных лет» чувство тяги князя к его верному боевому товарищу объясняет, почему Олег не убивает животное, а лишь отдаляет его от себя [8, с. 16]. В версии архангелогородского летописца «любовь» к коню губит князя в прямом смысле слова: приказав убить животное, Олег хочет воочию убедиться в том, что конь мертв, но увидев череп, «хотя взять главу коня своего — сухую кость и лобзати ю, понеже съжалися по коне своем» [9, с. 57–58].

В рассказе Ады Иванович ценностные акценты смещены: машина для Андрея — не друг, как в легенде о князе, и даже не средство передвижения (из содержания рассказа неясно, пользуется ли ею герой). Будучи давно желанной, она стала для Андрея дорогим — во всех смыслах этого слова — приобретением. Бездушный механизм заменил герою семью, жену и детей, стал смыслом его жизни: Андрей значительную часть свободного времени проводит с машиной, живет в ней, а после приобретения гаража — в нем вместе с ней. Отношение автовладельца к его машине личное, можно даже сказать интимное: «Уж он ее только что не облизывал. Пылинки сдувал. Мимо не пройдет, чтобы не погладить. Смех, да и только. Андрей за женой своей так не ухаживал, как за машиной. Разговаривал точно с живой, ласковые слова придумывал».

Диалог с машиной, приписывание ей антропоморфных свойств, называние автомобиля женскими именами и наделение транспортного средства гендерной (женской) принадлежностью — в рассказе автомобиль имеет номинации преимущественно женского рода: «машина» — 8 раз, Лада — 3 раза, «семерка» — 1 раз и лишь однажды — «Жигули», — все это свидетельствует об актуализации главным героем норм, связанных с семейными ролями: Андрей утверждает себя как главу семьи. Но, делая выбор между женой и машиной, он выбирает автомобиль, руководствуясь материальной составляющей, подтверждая тем самым свою зависимость от этого предмета. Мотив смерти героя «от коня» раскрывается автором в рамках темы власти вещи над человеком с ее трагическим разрешением.

Автомобиль принадлежит к вещной среде, при конструировании которой актуализируется один из важнейших смыслов культуры, закрепленных в вещи, — эмоционально-личностный. Вещь, особенно любимая, становится характеризующим внутренний мир человека признаком, воплощающим «психологическую реальность» его переживаний, фантазии, памяти [10, с. 347]. Советская идеология стремилась к уничтожению господства вещей над человеком и пропагандировала их гармонию, подобную той, которая должна существовать при социалистическом строе между людьми; но при таком подходе «антивещизм», напротив, преувеличивал значимость вещи [11, с. 81].

Темы зависимости героя от власти вещи, одухотворения предметов, моделирования при помощи вещей собственного мира характерны для произведений русской классической литературы, где они были к тому же осложнены мотивом губительного главенства вещного мира над человеком, пагубных для судьбы героя последствий от обладания тем или иным предметом. Например, в записных книжках А.П. Чехова сохранились нереализованные писателем сюжеты о связи власти вещей со смертью героя [12, с. 56, 95, 161].

«Вещизм» и зависимость человека от вещи — ведущие проблемы модернистской и постмодернистской прозы. Особое место в культуре постмодерна занимает проблема фетишизации предметов. Мысль о расставании с любимой вещью или о том, что ею будет обладать кто-то другой, приводит к трагическим последствиям [13, с. 108–109, 110].

Яркая параллель к рассказу Ады Иванович, на которую указала М.А. Васильева, ученый секретарь Дома русского зарубежья им. А. Солженицына, — кинофильм «Макаров» (режиссер Владимир Хотиненко), снятый на Свердловской киностудии в 1993 г. по сценарию Валерия Залотухи. Поэт Александр Сергеевич Макаров случайно приобретает пистолет системы своего однофамильца. Облада-

ние оружием переворачивает жизнь героя и меняет его отношения с окружающими — он становится придатком к пистолету: сначала поэт прячет его в туалете, потом носит с собой и постоянно трогает; чувствуя власть оружия, герой несколько раз пытается совершить убийство; постепенно связь с пистолетом становится личной, и поэт общается с ним, как с близким человеком, игнорируя семью и товарищей. Эта история, как и рассказ А. Иванович, заканчивается трагически. Перед самоубийством Александр Сергеевич ведет себя неадекватно: найдя фотографию, где он запечатлен молодым и счастливым, поэт стрижет перед зеркалом волосы, чтобы соответствовать образу на фото и понравиться другу-пистолету.

Нечто странное в поведении Андрея заподозрили его родители и другие родственники. Не соответствующее окружающей обстановке состояние героя можно рассматривать в традиции антиповедения персонажа, находящегося на грани двух миров: земного и потустороннего [14, с. 462]. Особенно это заметно, если сравнить действия Андрея с эмоциональным состоянием его матери, уговаривающей сына продать машину. Скандал, крик, слезы — естественная реакция женщины на непонимание сыном очевидного. Поведение героя и его поступки приобретают противоположные, не свойственные для конкретных ситуаций, значения: домом для него становится гараж, жену заменяет машина, вместо того, чтобы печалиться перед продажей дорогого транспортного средства — герой веселится.

Автомобиль, как известно, прочно связан с мифологией риска. В дискурсивном пространстве смерти тема перехода в иной мир при помощи транспортного средства чрезвычайно продуктивна. Стали классическими примеры из древнерусской литературы о переходе от жизни к смерти на транспорте: сани, ладья, конь — это традиционные проводники между мирами [15]. «Съдя на санех», Владимир Мономах писал поучение [16, с. 456], в видении Елеазара Анзерского бес, желавший убить святого, подогнал к его келье сани и предложил прокатиться [17, с. 93–94, 131–132]. В древнегреческой мифологии при помощи лодки осуществляется транспортировка душ умерших в царство Аида. Конь — один из самых известных в мировой культуре перевозчиков-проводников в загробный мир. Мотив использования транспортного средства для перехода в иной мир встраивает кончину Андрея в обширную мифологическую традицию перехода героя в потустороннюю реальность.

Мотив смерти героя «от коня» представлен в рассказе Ады Иванович в трансформированном виде и осложнен другими архетипическими мотивами, актуализировавшимися в русской и зарубежной культуре XIX–XXI вв. в дискурсивном поле взаи-

модействия человека и вещи. Трагический случай из жизни обычного советского гражданина (примечательно, что автор рассказа не дает однозначную оценку совершенному им поступку — случайность или самоубийство) превращается в трагедию «маленького» человека, типичного представителя социалистической эпохи со скромным материальным достатком, потребности которого не соответствовали его возможностям.

Рассказ Ады Иванович вернул в современную виртуальную прозу характерный для легенды о кончине Олега Вещего мотив смерти «от коня». Однако легендарный сюжет не был просто пересказан. Главный герой помещен в обстановку, соответствующую социальным, политическим условиям социалистической эпохи, в связи с чем изменен характер взаимоотношений героя с его окружением. Древний мотив наполнился содержанием, отличным от заложенного в него первоначального смысла.

К другой особенности реализации легендарного сюжета следует отнести отражение в нем процесса ассимиляции мотива смерти героя «от коня» в народном сознании; писательница показала, насколько размыты границы сюжета о кончине князя Олега в его общественном осмыслении, где перемешаны персонажи русской и мировой истории:

«— Слушай, так уже один раз было, с князем каким-то или графом, — оживляется дядя Петя. — Ну помните, его еще змея таянула, когда он на похороны коня приехал. Сапог даже прокусила, собака! А он потом и умер от этого.

Сабодаж и Сервелат смотрят на него недоуменно. Они ничего такого не помнят.

— То ли Чингисхан, то ли Иван Грозный то был, — размахивая руками, торопится объяснить дядя Петя и пытается изобразить обоих сразу.

— Это был Вещий Олег, — хочется мне крикнуть в помощь мучающемуся дяде Пете...».

Такому народному сознанию близки примеры смешений в русском фольклоре героев «Слова о полку Игореве» с другими персонажами древнерусской истории, записанные в 1970–1980-е гг. в ходе фольклорных экспедиций на Путивльщину, где бытовали представления о гибели там Игоря Святославича и Ярославны. В 1988 г. жительница села Бояро-Лежачи А.Ф. Стахорная говорила, что слышала от матери рассказ, «в котором к герою “Слова” был прикреплен летописный сюжет о смерти Олега Вещего: “Когда князь Игорь возвращался домой с битвы, на дороге он увидел череп конской головы...” и т. д.» [18, с. 65]. Однако чем больше трансформируется содержание архетипического мотива во времени, тем больше возникает возможностей для выявления и трактовки его смыслов и значений, и тем интереснее сюжетологическое исследование, вскрывающее их.

Список источников

1. Лященко А.И. Летописные сказания о смерти Олега Вещего // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук СССР. Ленинград, 1925. Т. XXIX. С. 254–288.
2. Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие : сб. научн. тр. Новосибирск : Наука, 1996. С. 29–41.
3. Иванович А. И принял он смерть от коня своего [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2013/07/01/420> (дата обращения: 01.09.2013).
4. Силантьев И.В. О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы : экспериментальное изд. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2006. Вып. 1. С. 160–169.
5. Севастьянова С.К. «Песня о вещем Олеге» В.С. Выsockого: к вопросу о литературных обработках легенды о смерти Олега Вещего в новой русской литературе // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 5–10.
6. Мирская М.Л. Автомобиль в советской культуре : препринт WP20/2013/03. Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. 48 с.
7. Твердюкова Е.Д. Личный автомобиль как предмет потребления в СССР. 1930–1960-е гг. // Новейшая история России. 2012. № 1. С. 166–177.
8. Полное собрание русских летописей. Т. 1 : Лаврентьевская и Троицкая летописи. Санкт-Петербург, 1846. 271 с.
9. Полное собрание русских летописей. Т. 37 : Устюжские и Вологодские летописи XVI–XVIII вв. Ленинград : Наука, 1982. 228 с.
10. Иконникова Н.К. Человек в мире вещей: проблема присвоения вещной среды // Вопросы социальной теории. 2010. Т. IV. С. 344–354.
11. Казакова В.И., Маркова Т.В. Человек и вещь в горизонте стратификации: ценность, образ, метафора // Вестник Вятского гос. гуман. ун-та. Серия : Филология и социология; культурология. 2009. № 1 (4). С. 80–84.
12. Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1987. Т. 17. 528 с.
13. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва : РУДОМИНО, 1999. 224 с.
14. Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1 : Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. 608 с.
15. Анушин Д. Сани, лады и кони как принадлежности похоронного обряда. Москва, 1890, 146 с.
16. Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ ; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. Санкт-Петербург : Наука, 1997. Т. 1 : XI–XII в. 543 с.
17. Севастьянова С.К. Преподобный Елеазар, основатель Свято-Троицкого Анзерского скита. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 448 с.
18. Росовецкий С.К. Современный путивльский и новгород-северский фольклор о героях «Слова о полку Игореве»: Новые тексты // Труды Отдела древнерусской литературы. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1993. Т. 48. С. 64–67.

THE MOTIVE OF “DEATH FROM HORSE” IN THE VIRTUAL RUSSIAN PROSE (BY THE EXAMPLE OF THE STORY BY ADA IVANOVICH “AND HE TOOK HIS DEATH FROM HIS HORSE”)

SVETLANA K. SEVASTYANOVA

Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 8 Nikolaeva St., Novosibirsk, 630090, Russia
E-mail: sevask@mail.ru

Abstract. *The article analyzes the content of the story by Ada Ivanovich, a modern writer, “And He Took his Death from his Horse”, published on the Internet, in the context of the virtual Russian prose, called seteratura. The author concludes that the motif of the hero’s death “from horse” has been transformed in the new Russian literature. A link*

is drawn between the creative work of A. Ivanovich and that of V.S. Vysotsky, a phrase from his “Song” of Wise Oleg is used as her story’s title. The writer put her character in a different historical era, changed his social status, and filled the storyline of the hero’s life and death with new content and motives that led to an unexpected interpretation of the main character’s image. The narrative about the main character’s tragic fate has three elements particularly underlined by the story’s author in connection with the hero’s living in the Soviet era: the complexity of acquiring a vehicle; the hero’s affection for his car; the death “from horse” is a suicide inside the car.

Key words: motive, transformation, virtual prose, seteratura, Oleg the Wise, chronicle story, the prince’s death “from horse”, values of the Soviet era.

Citation: Sevastyanova S.K. The Motive of “Death from Horse” in the Virtual Russian Prose (by the Example of the Story by Ada Ivanovich “And He Took his Death from his Horse”), *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 499–504.

References

1. Lyashchenko A.I. Letopisnye skazaniya o smerti Ole-ga Veshchego [Chronicle Stories about Death of Oleg Veshy], *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnos-ti Akademii nauk SSSR* [News of the Department of Rus-sian Language and Literature of Academy of Sciences of the USSR]. Leningrad, 1995, vol. XXIX, pp. 254–288.
2. Shatin Yu.V. Arkhetipicheskie motivy i ikh transfor-matsiya v novoi russkoi literature [Archetypical Motives and Their Transformation in New Russian Literature], "Vechnye" syuzhety russkoi literatury. "Bludnyi syn" i dru-gie ["Eternal" Plots of Russian Literature. "The Prodi-gal Son" and Others]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1996, pp. 29–41.
3. Ivanovich A. *I prinyal on smert' ot konya svoego* [And He Took his Death from his Horse]. Available at: <http://www.proza.ru/2013/07/01/420> (accessed 01.09.2013).
4. Silant'ev I.V. O nekotorykh teoreticheskikh osnovaniyakh slovarnoi raboty v sfere syuzhetov i motivov [About Some Theoretical Bases of Dictionary Work in the Sphere of Plots and Motives], *Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoi literatury* [Dictionary-Pointer of Plots and Motives of Russian Literature]. Novosibirsk, SO RAN Publ., 2006, issue 1, pp. 160–169.
5. Sevast'yanova S.K. "Pesnya o veshchem Olege" V.S. Vysotskogo: k voprosu o literaturnykh obrabotkakh legendy o smerti Olega Veshchego v novoi russkoi lite-rature ["Sing about Veshy Oleg" Vysotskogo V.S.: to the Question about Literature Processings of the Legend about Death of Veshy Oleg in New Russian Literature], *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian Philological Jour-nal], 2014, no. 4, pp. 5–10.
6. Mirskaya M.L. Avtomobil' v sovetskoi kul'ture [Auto-mobile in the Soviet Culture]. Moscow, Higher School of Economics Publ., 2013, 48 p.
7. Tverdyukova E.D. Lichnyi avtomobil' kak predmet potre-bleniya v SSSR. 1930-e — 1960-e gg. [Private Automo-bile as a Subject of Consumer in the USSR. 1930–1960], *Noveishaya istoriya Rossii* [The Latest History of Russia], 2012, no. 1, pp. 166–177.
8. *Polnoe sobranie russkikh letopisei, t. 1: Lavrent'evskaya i Troitskaya letopisi* [Full Collection of Russian Chronicles, vol. 1: Lavrenty and Troitsky Chronicles]. St. Petersburg, 1846, 271 p.
9. *Polnoe sobranie russkikh letopisei, t. 37: Ustyuzhskie i Volo-godskie letopisi XVI–XVIII vv.* [Full Collection of Russian Chronicles, vol. 37: Ustiug and Vologda Chronicles]. Le-ningrad, Nauka Publ., 1982, 228 p.
10. Ikonnikova N.K. Chelovek v mire veshchei: problema prisvoeniya veshchnoi sredy [Person in the World of Things: Problem of Conferment of Real Environment], *Voprosy sotsial'noi teorii* [Issues of Social Theory], 2010, vol. IV, pp. 344–354.
11. Kazakova V.I., Markova T.V. Chelovek i veshch' v gori-zonte stratifikatsii: tsennost', obraz, metafora [Person and Thing in the Horizon of Stratification: Value, Image, Met-aphor], *Vestnik Vyatskogo gos. guman. univ-ta, Seriya : Fi-losofiya i sotsiologiya; kul'turologiya* [Bulletin of Vyatsky State Humanitarian University, Series: Philosophy and Sociology; Culturology], 2009, no. 1 (4), pp. 80–84.
12. Chekhov A.P. *Polnoe sobr. soch. i pisem v 30 t. Sochineniya v 18 t.* [Full Coll. of Essays and Letters in 30 vol., Essays in 18 vol.]. Moscow, Nauka Publ., 1987. vol. 17, 528 p.
13. Baudrillard J. *Sistema veshchei* [The System of Objects]. Moscow, "RUDOMINO" Publ., 1999. 224 p.
14. Uspenskii B.A. *Izbrannye Trudy. T. 1. Semiotika istorii. Se-miotika kul'tury* [Selected Works, vol. 1, Semiotics of His-tory. Semiotics of Culture]. Moscow, Shkola "Yazyki russ-koi kul'tury" Publ., 1996, 608 p.
15. Anuchin D. *Sani, lad'ya i koni kak prinadlezhnosti pokho-ronnogo obryada* [Sleigh, Rook and Horses as Affiliations of Funeral Squad]. Moscow, 1890, 146 p.
16. Likhacheva D.S., Dmitrieva L.A., Alekseeva A.A., Po-nyrko N.V. (eds.) *Biblioteka literatury Drevnei Rusi* [The Library of Literature in Ancient Russia], RAS, IRL. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, vol. 1 (the 11th–12th cent.), 543 p.
17. Sevast'yanova S.K. *Prepodobnyi Eleazar, osnovatel' Svy-ato-Troitskogo Anzerskogo skita* [Reverend Eleazar, the Founder of St. Troitsky Anzersk Monastery]. St. Peters-burg, Aleteiya Publ., 2001, 448 p.
18. Rosovetskii S.K. Sovremennyi putivl'skii i novgorod-severskii fol'klor o geroyakh "Slova o polku Igoreve": Novye teksty [Modern Putivl and North Novgorod Folk-lore about Heroes of "The Tale of Igor's Campaign": New Texts], *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Proc. of the Department of Old Russian Literature]. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1993, vol. 48, pp. 64–67.

Библиотековедение

ВЫПУСКАЕТСЯ с 1952 года

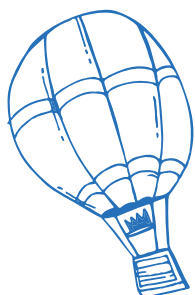
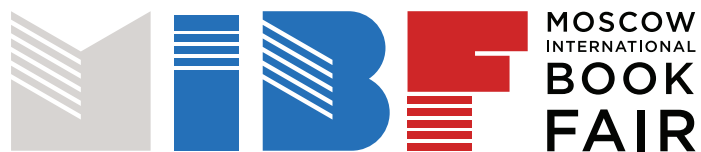
«Библиотековедение» — научно-практический журнал о библиотечном и книжном деле в пространстве информационной культуры

Подписной индекс: 87322
(по объединенному каталогу «Пресса России»)
6 номеров в год



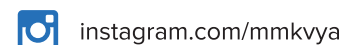
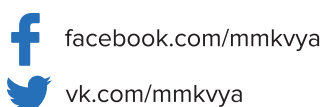
**Включен в «Перечень
рецензируемых
научных изданий,
в которых должны
быть опубликованы
основные научные
результаты диссер-
таций на соискание
ученой степени
кандидата наук,
на соискание ученой
степени доктора наук»**

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
Российская государственная библиотека, Отдел периодических изданий
Тел.: +7 (495) 695-79-47 E-mail: bvpress@rsl.ru <http://bibliotekovedenie.rsl.ru>



МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
КНИЖНАЯ ВЫСТАВКА-ЯРМАРКА

7 - 11 сентября 2016
ВДНХ, павильон N°75



www.mibf.info



Московская международная книжная выставка-ярмарка открывает культурный сезон 2016—2017 гг.

Традиционное ежегодное мероприятие пройдет в 75-м павильоне ВДНХ с 7 по 11 сентября. На одной площадке соберутся около 400 издательств России и зарубежья. Почетным гостем 29-й Московской международной книжной выставки-ярмарки (ММКВЯ) станет Греческая Республика.

С прошлого года ММКВЯ претерпела ряд изменений, стала более мобильной, интерактивной и ориентированной на разностороннюю аудиторию. В этом году особое внимание уделяется работе с молодежью и популяризации культуры чтения. Специально для этого подготовлены различные технологичные новинки, организованы встречи с известными писателями и топовыми блогерами.

Каждый день ярмарки будет наполнен интересными событиями. Гости и участники ММКВЯ смогут посетить авторские площадки. В литературной гостинице можно пообщаться с современными писателями, а на литературной кухне — принять участие в кулинарных мастер-классах. Впервые Московская международная книжная выставка-ярмарка выходит за пределы ВДНХ. Помимо широко используемого околосадовского пространства, где пройдет церемония открытия и концерты, поэтические, театрализованные выступления и встречи с культурными лидерами, в этом году составлена специальная программа для мероприятий в библиотеках и литературных музеях города.

ММКВЯ органично вписывается в быстро меняющиеся современные условия и выходит на новый уровень. Впервые будет организована большая интерактивная площадка с тремя радиостанциями и открытой телестудией. Участники выставки в режиме онлайн будут рассказывать о наиболее интересных и ярких событиях дня, чтобы погрузить людей, не сумевших попасть на выставку, в атмосферу книжного праздника. По мнению организаторов, это новшество позволит привлечь наибольшее число гостей из других регионов на юбилейную 30-ю Московскую международную книжную выставку-ярмарку.

Кинематограф и книги неразделимо связаны друг с другом. На ММКВЯ эти два направления искусства сливаются в единую картину — экранизации различных книг, общение с авторами и режиссерами не оставят равнодушными любителей поспорить — что лучше книга или кино.

Традиционный блок мероприятий посвящен почетному гостю Греческой Республики. В дни выставки гости смогут приобщиться к современной греческой художественной литературе, поэзии, кинематографии, а также музыке, науке и изобразительному искусству.

В рамках ММКВЯ отметят 25-летие Союза Независимых Государств. Здесь расположатся стенды с представленными на них всеми государствами — участниками СНГ, пройдут мероприятия Фонда гуманитарного сотрудничества стран СНГ, презентации книг, как изданных фондом, так и выпущенных в разных странах СНГ.

Чтобы не пропустить ни одного важного мероприятия в рамках ММКВЯ, на сайте <http://mibf.info/> и на страницах групп в социальных сетях <https://www.facebook.com/mmkvya/>, <https://vk.com/mmkvya>, <https://www.instagram.com/mmkvya/>, <https://twitter.com/mmkvya/> будет размещена программа мероприятий.

формационная революция, изменившая мир, а ее технологии на много столетий определили жизнь пространства культуры. На первый взгляд, рассматривать этот процесс и роль типографской книги уже нет смысла: оценки и детали, связанные с событиями ее рождения, хорошо известны и не нуждаются в переоценке.

Однако, рассматривая историю существования типографской книги в период ее ручного производства, можно заметить, что изобретение Гутенберга не было столь глобальным, чтобы охватить все пространство существования книги, ее функции в обществе. Строго говоря, типографская печать коснулась лишь части ее содержания, которую был способен передать текст — набора подвижными литерами. Даже украшение книги, без иллюстраций, нередко попадало в область уже не типографской печати, а совсем иной техники — гравюры, начинающей свою историю на рубеже XIV—XV столетия. Сегодня гравюра рассматривается исключительно в области истории искусства, искусства книги, в истории книги ее изучают как нечто вспомогательное, не столь важное явление, которое не ассоциируется с идеями прогресса в науке и культуре и, конечно, никак не соотносится с информационными революциями и развитием, например, естественных наук. Действительно, гравюра на протяжении всей своей истории относилась к области искусства и рассматривалась как один из видов изобразительного искусства.

Гравюра как вид искусства сегодня не вызывает сомнений, тем более, что одной из художественных специальностей в наши дни является художник-гравер, потому, наверное, и кажутся излишними размышления о ее роли в научном прогрессе. Тем не менее, каждый историк искусства помнит разнообразные области применения техники гравюры в истории и один из распространенных ее жанров — репродукционную гравюру.

Обращаясь к истории гравюры, нельзя не вспомнить тот факт, что во время изобретения книгопечатания именно техника гравюры составляла конкуренцию книгопечатанию. Если в России техника гравюры развивалась одновременно с появлением книгопечатания, то в Западной Европе она не только предшествовала книгопечатанию, но и существовала наравне с ним в отдельных жанрах книги. Первые примеры гравюры на дереве (ксилографии) появляются в конце XIV века. К числу наиболее ранних памятников относится так называемая доска Прота, гравированная ок. 1379 г., с изображением центуриона и двух солдат и представляющая собой фрагмент композиции «Страсти Христовы». Известно еще несколько оттисков, близких по стилю гравюре Прота на тему Страстей Христовых и датированных 1390—1400 гг., изготовленных бургундским

гравером, получившим прозвище «Мастер пряжек» [1, с. 189].

К числу первых упоминаний об изготовлении и распространении гравюр, по мнению историка гравюры Пауля Кристеллера, относятся сведения о судебном преследовании в Болонье в 1395 г. некоего Фредериги ди Джермания, продавца «листов с рисованными и раскрашенными изображениями святых» [2, с. 25—26].

По мнению ряда исследователей, мощным стимулом к развитию ксилографии стало стремительное распространение игры в карты в Европе в XIV в. (запреты на игру, например в Германии, существовали в 1380—1384 гг. — в Нюрнберге, 1397 г. — в Ульме, 1400, 1403, 1406 г. — в Аугсбурге), которое требовало массового производства карт [2, с. 25; 3, с. 35].

В начале XV в. ксилография получает широкое распространение в Европе, к ее помощи прибегают преимущественно при издании отдельных картинок святых, летучих листков, игральных карт и т. п.

Вскоре ксилография становится техникой книги. Время возникновения ксилографической книги или блокбуха исследователи датируют по-разному. Некоторые считают ксилографическую книгу предшественницей книгопечатания и относят ее появление к 1420—1430 годам. Исследование Алана Стивенсона (1965—1966 г., опубликовано позже) изменило датировку. Самая ранняя из сохранившихся ксилографических книг, по его мнению, не могла появиться ранее 1451 года [4, с. 240]. Многие исследователи приняли эту датировку и рассматривают существование ксилографической книги в период 1451—1530 годов. Таким образом, существование ксилографической книги совпадало со временем первых опытов книгопечатания, что позволяет видеть в ней не предшественницу книгопечатания, а исключительно праобраз, «звено между ксилографией и иллюстрированной книгой» [3, с. 41].

Для нашей темы важно (независимо от датировки), что ксилографическая книга занимала свою нишу в период начала книгопечатания в Европе и ксилография (гравюра на дереве) была самостоятельной техникой книги на заре книгопечатания.

Ксилографические книги были как духовного, так и светского содержания. В большинстве книг иллюстрации играли доминирующую роль, текст представлял собой краткий комментарий к изображению. Таковы издания «Апокалипсис», «Декалог» (Десять заповедей), «Библия бедных» и др. Существовали издания с более пространственными текстами, например «Пляски смерти», где четверостишия диалога со смертью окружали изображение сверху и снизу. Наконец, в ряде изданий текст был отделен от изображения (иллюстрации) и располагался на от-

дельных листах, как, например, в «Искусстве умирать». Исключение представлял «Донат» — учебник латинского языка, составленный в Риме в VI в. Элием Донатом, который состоял только из текстов, без иллюстраций [3, с. 39—50]. Такие композиционные построения ксилографической книги можно будет наблюдать позднее и в иллюстрированных типографских изданиях, что и позволило видеть в них предшественников.

Конечно, по своей трудоемкости, сложности гравировки пространных текстов, значительным временным затратам ксилография уступала изобретению Иоганна Гутенберга — способу получения текстовых оттисков с форм, созданных подвижными литерами.

Однако, несмотря на явные преимущества в тиражировании текстов, типографская печать не могла довольствоваться исключительно собственными возможностями. Первые инкунабулы украшали рукописные заставки и инициалы. Архаический способ создания книги сохранял свое значение в новой технике книги для нанесения декора¹. Вскоре его место заняла гравюра, у которой не было противоречия в тиражировании декоративных украшений с типографским набором текста, позволившая более дешевым способом украшать печатную книгу. Так гравюра заняла место второй техники, создающей печатную книгу. Это содружество гравюры и типографской (высокой) печати на несколько столетий определило «внешность» книги и вместе с тем именно гравюра стала той техникой, которая позволяла не только украшать книгу, но и дополнять ее невербальной информацией, полностью вытеснив рукописные элементы, сопровождавшие текст, а иногда и представлявшие главное в ученом сочинении. В этом отношении техника гравюры оказалась столь же значимой в развитии прогресса науки, как и собственно книгопечатание. Более того, на протяжении периода ручной печати гравюра оставалась единственным способом (до изобретения и распространения литографии) репродуцирования изображений и была неотделима от типографской печати. Конечно, можно найти немало изданий, в которых типографской печатью воспроизводился не только текст, но и декоративные элементы, так называемые типографские украшения: заставки, концовки, рамки и другие элементы, выполненные наборным орнаментом, но по своим пластическим и художественным возможностям они были несопоставимы с гравюрой.

Значение техники гравюры заключалось не только в создании книжного декора и иллюстраций. В ряде жанров книги гравюра стала главной техникой — так появился особый вид книги, существовавший в XV — середине XIX в. наравне с рукописной и печатной (типографской) книгой, без

которого невозможно представить развитие человеческого общества.

Среди книг, оказавших мощное влияние на освоение человеком планеты Земля, называют «Географию» античного ученого II в. н. э. Клавдия Птолемея. Первое ее печатное издание вышло в 1477 г. тиражом 500 экземпляров. Почти 10 лет понадобилось немецкому мастеру — бенедиктинскому монаху Николаю на создание по переведенному на латынь тексту изображений и последующую их гравировку на деревянных досках для издания в книге. С птолемеевых карт начинают историю современной картографии, важную роль в развитии которой сыграла техника гравюры. «География» в XV в. переиздавалась не менее семи раз и каждое издание было украшено гравированными изображениями и дополнено гравированными картами, без которых текст был неполон [7, с. 7—8].

Первые печатные тиражируемые карты выпускались в технике гравюры на дереве и представляли собой, скорее, планы, дающие общее представление о местности. Там, где требовалась точность изображения, обращались к рисованию и черчению. Пластика ксилографии не позволяла создавать достаточно точные изображения для передвижения, например по морю.

Около 1500 г. мастера-картографы начинают обращаться к гравюре на металле (меди) для изготовления карт [8, с. 245]. С применением новой техники улучшается точность изображения. Гравюра на меди по своим пластическим особенностям, передаче точности линий значительно превосходила ксилографию. Резцовая (первая датированная гравюра на меди «Бичевание Христа» относится к 1446 г., в книге гравюра на меди стала применяться во второй половине XVI в.), а затем офортная (появилась в начале XVI в., самый ранний датированный оттиск 1513 г. «Женщина, моющая ноги», гравирован швейцарцем У. Графом) техники позволяли создавать и тиражировать с высокой точностью картографические издания и вытеснили рукописный способ создания карт. Очевидно, что этот факт в эпоху географических открытий стал немаловажным в освоении мира человеком.

Аналогичные закономерности в развитии науки можно видеть и в других областях деятельности человека, где зримая информация или изображения играли самостоятельную роль.

Именно технике гравюры обязано развитие не только космографии и географии, но и областей астрономии, связанных с созданием небесных карт. Заметим, что в их изготовлении принимали участие и величайшие художники, например, Альбрехт Дюрер создал карты звездного неба северного и южного полушарий для «Трактата о четырех проекциях» (1515) своего ученого друга Иоганна Ста-

бия. Созвездия южного полушария были указаны Дюреру нюрнбергским астрологом Конрадом Хейнфогелем [7, с. 8–9]. На протяжении нескольких столетий астрономические атласы изготовлялись в технике гравюры и их точность (как и в морских картах и т. п.) во многом зависела от мастерства гравера и уровня техники гравирования. Заметим, что в XVII–XVIII вв. появились крупные издатели, специализировавшиеся на выпуске карт и атласов. Среди них голландцы Хондиус, Янсон, Мортье, аугсбургские издатели Зойтер, Лотер, нюрнбергский — Хоман и другие.

Без гравюры трудно представить развитие медицины, где важнейшую роль в подготовке врача играли анатомические атласы. Ботаника, зоология также немыслимы без создания соответствующих альбомов-атласов и иллюстраций. Без научной иллюстрации, ее тиражирования вместе с текстом невозможно было бы полноценное развитие многих областей человеческой деятельности и на протяжении нескольких столетий качество, особенности иллюстраций полностью зависели от техники гравюры. Именно благодаря соединению типографской печати и гравюры стало возможным полноценное тиражирование и распространение передовых идей человечества.

Однако соединение техники гравюры с типографской печатью при создании книги на протяжении всей эпохи ручной печати неизбежно было связано с технологическими проблемами. Ксилография, как и типографская печать, представляла собой тип высокой печати. Аналогично обстояло дело и с обрезной гравюрой на металле. Здесь технологических проблем при печати практически не возникало. Оттиск иллюстрации, элементов декора и текста можно было получить в один прогон на печатном стане с одной формы (клише), в которую одновременно помещались гравированные элементы и литерный набор. Поэтому в книге ручной печати мы часто видим иллюстрации и элементы декора, выполненные в технике ксилографии.

В других случаях было необходимо использовать резцовую гравюру на металле или офорт, или оттиски, исполненные в смешанной технике гравюры на металле, которые по своему типу относились к глубокой печати. В результате требовалось соединить в одном издании высокую типографскую печать и глубокую печать гравюры. Очевидно, что для получения оттисков требовались печатные станы разного типа, и в одном прогоне соединить гравюру на металле и типографскую печать было невозможно, в силу чего издатели прибегали к различным вариантам. Они печатали титульные листы, иллюстрации на отдельных станах и затем соединяли их при фальцовке в книжном блоке; применяли способ печати в два прогона с различных форм, печатая последовательно

на одном листе иллюстрацию и затем на другом стане в пустые места впечатывая текст; применяли печать текстов на обороте изображений, так например, издавались увражи некоторых художников, лицевые Библии и др. Нередко издатели разделяли текст и изображения в разных томах, например, так поступали при издании описаний торжеств-фейерверков, выпуская в виде небольшой брошюры собственно текст описания, а иллюстрации представляли собой большие гравюры с изображениями различных моментов представления «огненной забавы». К такой форме издания прибегали довольно часто и при составлении описаний путешествий, толковании Библейских текстов и т. п. изданий, в которых иллюстрации занимали доминирующее место.

Заметим, что техника гравюры на металле, обладающая более широкими пластическими и художественными возможностями, большей точностью передачи изображения, большими возможностями демонстрации тональных переходов в сравнении с ксилографией, оказалась единственно необходимой и возможной техникой для определенных изданий.

Именно технологические особенности стали одной из важнейших причин обособления и сохранения особого вида книги — иллюстрированной, исполненной в технике гравюры, постепенно оформившейся в самостоятельный вид — цельногравированную книгу, где текст и изображение печатались с одной формы, выполненной в технике гравюры. Надо отметить, что появление цельногравированной книги было связано и с единственной в XV — первой половине XIX в. возможностью получить тираж изобразительного издания. Развитие гравировальных техник, офорта позволило со временем в цельногравированной форме выпускать книги с пространственными текстами (заметим, что одной из первых таких книг еще в XV в. были ксилографические «Донаты»), сложной версткой, например, календари, издания детских и народных книг, в которых пространственный текст необходимо было совместить с иллюстрацией на одной странице.

Цельногравированная книга редко воспринималась и практически не рассматривалась в литературе как самостоятельное закономерное явление в истории книги. Исключение в некоторой степени составляют ранние европейские ксилографические книги, которые традиционно оценивались исследователями как особое явление, составившее предпосылку возникновения иллюстрированной типографской книги. Тем не менее, это достаточно объемный пласт книжной культуры, развивавшийся по своим отличиям от типографской книги законам, некоторые из которых были показаны нами на примере русской лубочной книги [9]. Цельногравированная

книга, выполненная в технике гравюры, существовала на равных правах с типографской и рукописной книгой, занимала в книжной культуре нишу, не охваченную этими техниками. В этом отношении гравюра относилась к передовым, как и изобретение Гутенберга, технологиям эпохи. Именно поэтому цельногравированная книга и гравюра сыграли не менее значимую роль в развитии и прогрессе науки и культуры.

Если обратиться к жанру цельногравированной книги, станет очевидным, что без неё невозможно представить развитие не только уже упоминаемых областей науки (картографии, ботаники, зоологии, анатомии, астрономии), но и фортификации, градостроительства и архитектуры. Именно гравюра (в форме цельногравированной книги, отдельных оттисков, подборок в папках) тиражировала зримые образы достижений этих наук, способствуя их широкому распространению и применению в жизни, стимулируя их развитие.

Трудно представить описания путешествий, этнографические исследования без сопровождающих их альбомов иллюстраций. Практически все технические области не обходились без чертежей, изображений, без которых невозможно было создание приборов, инструментов или машин, военной техники и пр. Именно гравёрный стан, техника гравирования, ремесленник-гравёр и художник-гравёр становились создателями альбомов и картин, которые благодаря широкому распространению способствовали научному и техническому прогрессу. В этом отношении техника гравюры, возникшая на несколько десятилетий ранее книгопечатания и сыгравшая равную с ним роль в истории, может быть отнесена к столь же великим изобретениям человечества, как и книгопечатание.

При сопоставлении гравюры с типографской печатью очевидно взаимодействие в книге не только двух этих изобретений, но и создание каждым из них своего вида техники книги, равноправно существующих и выполняющих присущие им и востребованные обществом функции. Исчезновение гравюры как одной из основных техник книги произошло в связи с изобретением других более эффективных с точки зрения полиграфии техник: литографии, а затем фотоспособов, появление которых изменило «внешность» издания и полностью вытеснило цельногравированную книгу (сегодня этот жанр сохранился исключительно в области графического искусства). Можно констатировать, что гравюра практически полностью

ушла из книги в результате промышленного переворота в полиграфии.

С половины XIX в. гравюра стала областью «чистого искусства», стерев в памяти ее значение в истории как самостоятельной техники книги, обеспечившей в значительной степени прогресс и развитие науки и техники. Восприятие гравюры как исключительно принадлежащей к области искусства в период зарождения и начального развития книговедения и науки о книге привело к несправедливому забвению ее роли в истории книжной культуры.

Примечание

- ¹ Заметим, что использование штампов, трафаретов для изготовления орнаментальных украшений в европейских рукописях известно уже в XIII–XIV веке. Историки искусства находят в этом зарождение гравюры, ее первые опыты. На наш взгляд, очевидно, что это было и зарождение новой техники, появление которой в традиционной рукописной книге свидетельствовало о своеобразном кризисе ее изготовления и указывало на начало технологического и затем художественного переворота в изготовлении и «внешности» издания [5, с. 5–6; 6, с. 104–105].

Список источников

1. Алексеева В.А. Французская гравюра 15–17 веков // Очерки по истории и технике гравюры. Москва : Изобразительное искусство, 1987. Тетрадь 5. С. 185–212.
2. Кристеллер П. История европейской гравюры XV–XVIII века. Москва — Ленинград : Искусство, 1937. 518 с.
3. Нессельштраус Ц.Г. Немецкая первопечатная книга: Декорировка и иллюстрации. Санкт-Петербург : Аксиома, РХГИ, 2000. 272 с.
4. Stevenson A. The Problem of the Blockbooks // Blockbücher des Mittelalters. Mainz, 1991. P. 229–262.
5. Брандт О.Ф. Французская гравюра XV–XVII веков в собрании Эрмитажа. Ленинград, 1934. 113 с.
6. Варбанец Н.В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе. Опыт нового прочтения материала. Москва : Книга, 1980. 303 с.
7. Борисовская Н.А. Старинные гравированные карты и планы XV–XVIII веков. Москва : Галактика, 1972. 272 с.
8. Браун Л.А. История географических карт. Москва : ЗАО Центрполиграф, 2006. 476 с.
9. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX веков. Москва : Памятники исторической мысли, 1998. 219 с.

THE ENGRAVING IN THE HISTORY OF BOOK

OLEG R. KHROMOV

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

Research Institute of Theory and History of Arts of the
Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka St., Moscow,
119034, Russia

E-mail: oleghrom@gmail.com

Abstract. *The article is devoted to the significance of the engraving for the history of book and the development of science and culture. For the first time ever, the engraving is regarded as an invention equal in its importance to the invention of printing, as a specific book technique, existing not only in collaboration with the typographic printing, but also on its own. In the modern era, this technique enabled the creation of a special type of book, without which the progress in science and culture would have been impossible. The article reviews the methodological issues connected with writing of the history of book and its study in the modern period. What is new here — it is putting the question of studying the engraving through the historical process of book culture development, studying the engraving as a specific book technology, ensuring development of the specific, engraved, type of book, which played an important role in the book culture in almost every book genre (scientific, technical, medical, etc.) providing transmission of the data (knowledge) unattainable for verbal means of communication. This approach reveals new areas for research, some processes unstudied by bibliology; opens up new approaches and principles of writing the history of book and studying the history of book art.*

Key words: engraving, history of book, book art, fully-engraved book, history of science, book printing.

Citation: Khromov O.R. The Engraving in the History of Book, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 506–511.

References

1. Alexeyeva V.A. French Engraving: 15th to 17th Centuries, *A Survey of Engraving: Its History and Techniques*. Moscow, Izobrazitelnoye Iskusstvo Publ., 1987, vol. 5, pp. 185–212 (in Russ.).
2. Kristeller P. *Istoriya evropeiskoi gravyury XV–XVIII veka* [History of European Engraving of the 15th–18th Centuries]. Moscow — Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937, 518 p.
3. Nesselshtraus C.G. *Nemetskaya pervopechatnaya kniga: Dekorirovka i illyustratsii* [German First Printed Book: The Decoration and Illustrations]. St. Petersburg, Aksioma Publ., RCHI, 2000, 272 p.
4. Stevenson A. The Problem of the Blockbooks, *Blockbücher des Mittelalters*. Mainz, 1991, pp. 229–262.
5. Brandt O.F. *Frantsuzskaya gravyura XV–XVII vekov v sobranii Ermitazha* [French Engraving of the 15th–17th Centuries in Collection of the Hermitage]. Moscow, Leningrad, 1934, 113 p.
6. Varbanets N.V. *Iokhann Gutenberg i nachalo knigopechataniya v Evrope. Opyt novogo prochteniya materiala* [Johann Guttenberg and the Beginning of Typography in Europe. Experience of New Reading of Proceeding]. Moscow, Kniga Publ., 1980, 303 p.
7. Borisovskaya N.A. *Starinnye gravirovannye karty i plany XV–XVIII vekov* [Ancient Engraving Paintings and Plans of the 15th–18th Centuries]. Moscow, Galaktika Publ., 1972, 272 p.
8. Braun L.A. *Istoriya geograficheskikh kart* [History of Geographical Maps]. Moscow, ZAO Tsentrpoligraf Publ., 2006, 476 p.
9. Khromov O.R. *Russkaya lubochnaya kniga XVII–XIX vekov* [Russian Bast Book of the 17th–19th Centuries]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 1998, 219 p.

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 подразделы (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.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации — пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого — библиографическое описание; и т. п.). 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 публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/ru/s3/s17/s364/treb/>

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

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

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

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

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

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: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141.

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

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 Баранчук Ю.Н.

Индексирование статей

Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация:

Зуев А.Е., Московко В.В.

Маркетинг и реклама Амалина М.Н.

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./факс: +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 план-
шета, 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 12.08.2016

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 500 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»

Отпечатано в типографии

ПАО «Т 8 Издательские Технологии»
Волгоградский проспект, д. 42, к. 5,
Москва, 109316, Россия
Тел.: 8 (499) 332-38-30
Заказ №

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

4/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

