

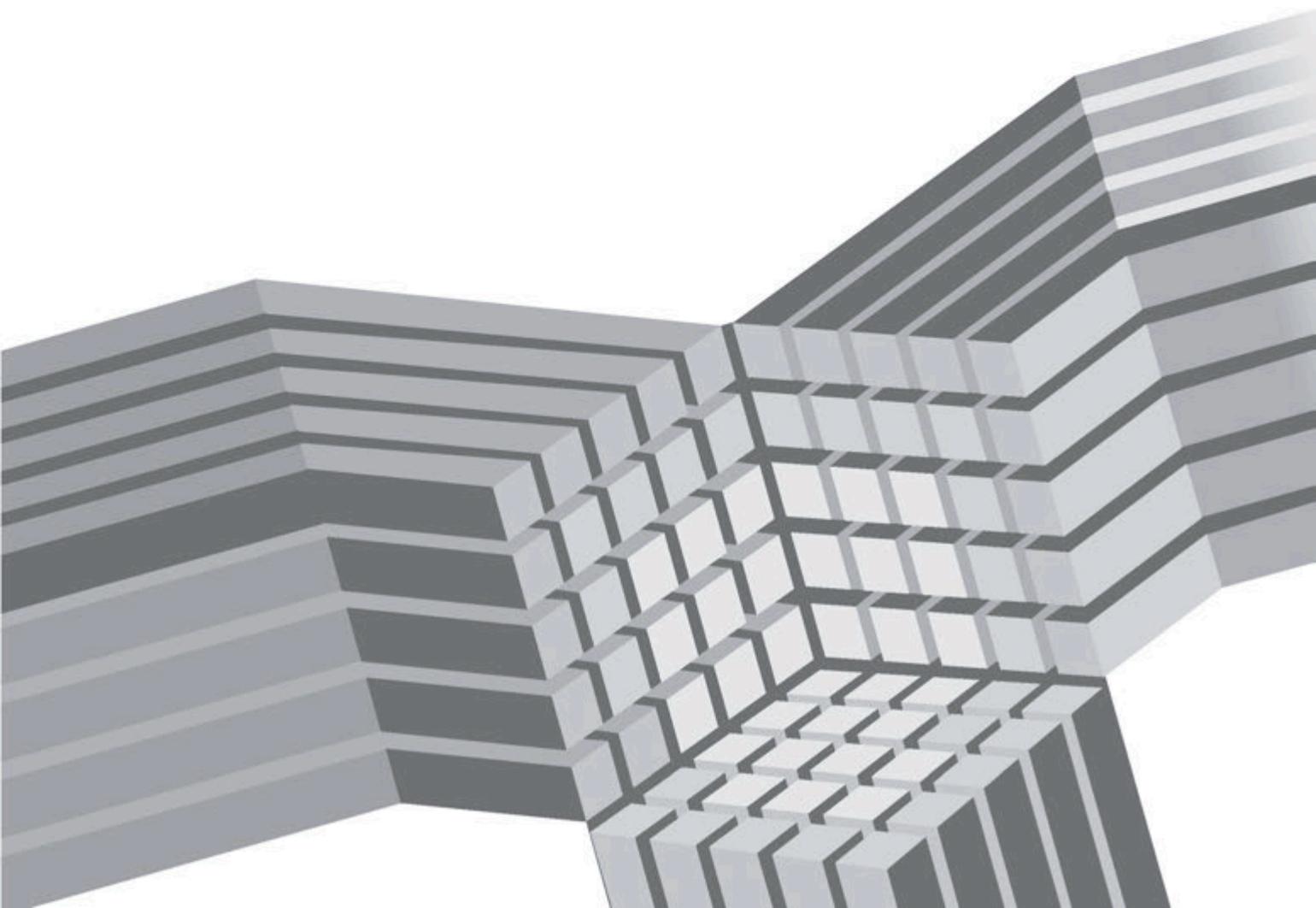
ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

1/2017

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

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

Шibaева 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, заслужен-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина
(Москва)

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

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

Рубинштейн Александр Яковлевич,
доктор философских наук, кандидат эко-
номических наук, профессор, заслужен-
ный деятель науки Российской Федера-
ции, 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)

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, Московский
государственный академический художе-
ственный институт им. В.И. Сурикова
(Москва)

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

НАУЧНЫЙ КОНСУЛЬТАНТ НОМЕРА

Шлыкова Ольга Владимировна,
доктор культурологии, профессор,
Арктический государственный институт
культуры и искусств (Москва, Якутск)

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

EDITORIAL BOARD

Editor in Chief

Ekaterina V. Nikonorova,
Doctor of Philosophical Sciences

Deputy Editors in Chief

Ekaterina A. Shibaeva
Anna A. Gadzhieva

EDITORIAL COUNCIL

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

**SCIENTIFIC CONSULTANTS
OF THE ISSUE**

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

**Certificate of the mass information media
registration**

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher
Russian State Library

Address

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

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14 1/2017 OBSERVATORY
OF CULTURE

Журнал издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. выпускается в томах, введена сквозная нумерация страниц. 2017 год является 14-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. In 2016, the journal started to be issued in volumes with continuous page numbering. The 2017 started the 14th year of the journal's publishing, which is indicated in the number of volume.

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

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

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

1/2017

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

Шуб М.Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий 4

Очеретяный К.А., Ленкевич А.С. Медиафилософия: между рецепцией и интерпретацией 12

Анонс

Музыка — Философия — Культура: музыка и другие виды искусства в философском и культурологическом осмыслении 19

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Флиер А.Я. Модернизация модели морфологии культуры 20

Смирнова-Сеславинская М.В. Академические исследования этносоциумов как часть их социокультурной интеграции (на примере цыгановедения) 27

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Деникин А.А. Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства 36

Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации 46

НАСЛЕДИЕ

К 150-летию художника

Оганов А.А. Василий Кандинский: опыт размышлений об искусстве абстракционизма 54

Малова Т.В. Живописная практика Франсуа Буарона 1980-х годов 61

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Аюпова К.Ф. Образ герцогини де Полиньяк в документальной и художественной биографии и живописи 68

Денисова Г.А. К вопросу о стилевой специфике оркестровой песни в творчестве Рихарда Штрауса 75

Зубанова Н.А. Европейские зарисовки Алексея Викуловича Морозова (Европа глазами русского купца) 82

КАФЕДРА

Гончарова В.А. Метакультура: модель будущего межкультурного иноязычного образования? 88

Анонс

Выставки. Выбор музея или ответ на запрос посетителя? 95

ORBIS LITTERARUM

Самарин А.Ю. Литератор П.Х. Безак и типография Сухопутного шляхетного кадетского корпуса 96

Носов Н.Н. Сергей Довлатов: «Чемодан» зарубежных русскоязычных публикаций 101

Рецензия

Столяров Ю.Н. Культурологические срезы книги о русском усадебном рукоделии 108

Анонс

Международная научно-практическая конференция «Румянцевские чтения — 2017» 113

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Красильникова М.Б. Миф о Софии в контексте переходной эпохи 114

Черный В.Д. Итальянская тема в древнерусском садовом искусстве 121

К сведению авторов

Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» 128

CONTENTS

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 14

1/2017

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Shub M.L.** Social, Collective, and Cultural Memory: a New Approach to the Definition of the Semantic Borders of Concepts..... 4
- Ocheretyany K.A., Lenkevich A.S.** Media Philosophy: Between the Reception and Interpretation 12
- Announcement**
Music – Philosophy – Culture: Music and Other Arts in Philosophical and Cultural Understanding..... 19

CULTURAL REALITY

- Flier A.Ya.** Modernization of the Model of Culture Morphology..... 20
- Smirnova-Seslavinskaya M.V.** Ethnic Societies' Academic Studies as a Part of their Sociocultural Integration (By the Example of Romani Studies)..... 27

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Denikin A.A.** Post-Digital Aesthetics in the Art Practices of the Digital Art..... 36
- Kirpichenkova O.V.** The Term of "Interpretation" in Ballet Theory and the Criterion of Artistic Value of Choreographic Interpretation 46

HERITAGE

- To the 150th Anniversary**
- Oganov A.A.** Wassily Kandinsky: the Experience of Reflections on the Art of Abstraction 54
- Malova T.V.** François Boisrond's Practice of Painting in the 1980s 61

NAMES. PORTRAITS

- Ayupova K.F.** Image of the Duchess de Polignac in Factual and Novelized Biography and Portraiture..... 68
- Denisova G.A.** To the Question of Style Specifics of the Orchestral Song in Richard Strauss's Works75
- Zubanov N.A.** European Tour of Alexei Vikulovich Morozov (Europe through the Eyes of a Russian Merchant).....82

CURRICULUM

- Goncharova V.A.** Metaculture: The Model of Future Cross-Cultural Foreign Language Education? 88
- Announcement**
Exhibitions. The Museum's Choice or the Answer to a Visitor's Request? 95

ORBIS LITTERARUM

- Samarin A.Yu.** Litterateur P.Kh. Bezak and the Printing House of the Land Noble Cadet Corps..... 96
- Nosov N.N.** Sergei Dovlatov: A "Suitcase" of Foreign Russian-Language Publications 101
- Review**
- Stolyarov Yu.N.** Cultural Sections of the Book on the Needlework at Russian Country Estates.....108
- Announcement**
International Scientific-Practical Conference "The Rumyantsev Readings – 2017" 113

JOINT OF TIME

- Krasilnikova M.B.** The Myth of Sophia in the Context of the Transition Era 114
- Chernyi V.D.** Italian Theme in the Old Russian Garden Art..... 121

Information for Authors

- Requirements for Information and Articles to be Published in "Observatory of Culture" Journal 128

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМАТИКИ ПАМЯТИ

Проблема памяти универсальна для культуры. По словам Д.С. Лихачева, «история культуры — это история человеческой памяти, история развития памяти, ее углубления и совершенствования» [2, с. 1]. Однако именно в условиях современности феномен памяти приобретает особое звучание и значение. Ниже обозначим основные причины актуализации проблематики памяти.

Кризис идентичности

В условиях мощного экспансивного натиска на европейскую культуру культуры исламской («постколониальный рецидив»), явного кризиса коллективной идентичности европейской цивилизации и расшатывания традиционной системы ценностей, ей свойственных, в условиях утраты Европой центрального цивилизационного значения, в целом политической, экономической, социальной нестабильности вполне естественным является поиск того, что могло бы компенсировать все (или почти все) негативные проявления актуальности, нивелировать чувство кризисности и дать импульс к реидентификации. Выполнение этих задач отчасти возлагается на память.

Эта мысль подтверждается позицией выдающегося историка А. Мегилла: «Наиболее характерной особенностью современной жизни является недостаток стабильности на уровне идентичности, что приводит к проекту конструирования памяти с целью конструирования самой идентичности» [3, с. 146].

Продолжая разговор о кризисе общей европейской коллективной идентичности, важно отметить, что на этом фоне интенсифицируется становление, так называемых, мелкогрупповых идентичностей, связанных с формированием новых субкультурных образований и социальных групп. Вновь появляющиеся пока еще маргинальные по своей сути сообщества остро нуждаются в обосновании легитимности своего существования, в том числе и через укоренение в пространстве прошлого, обретение собственной истории и памяти.

Кризис информации

Современное общество, выработав принципиально новые способы продуцирования и хранения информации, трансформировало отношение к ней. Я. Ассман назвал этот процесс новой культурной революцией, подобной появлению письменности и книгопечатания [1]. Революционность происходящего связана, прежде всего, с обретением возможности фиксации и хранения неограниченного объема информации. Таким образом, формируется гигантский архив данных («эпоха архивов» по

П. Нора), невообразимый массив пассивной коллективной памяти: «То, что мы называем памятью, — это на самом деле гигантская работа головок окружительного упорядочивания материальных следов того, что мы не можем запомнить, и бесконечный список того, что нам, возможно, понадобится вспомнить» [4, с. 29].

Интенсификация процессов заполнения «объема» памяти (о его специфике писал еще Ю.М. Лотман) во многом обусловлена именно тем, что в условиях кризиса «больших идентичностей» общество не способно сформировать четкую стратегию запоминания и забвения: то, что сегодня кажется значимым, завтра может оказаться на периферии актуальности. Поэтому при наличии сверхсовременных технических возможностей хранения информации в архив памяти помещается самый разнообразный массив данных — все, что может быть полезным «мемориальной нации», удвоившей «все вещи, существующие во внешнем измерении» [4, с. 146].

Кризис традиции

Востребованность проблематики памяти связана и с угасанием традиции как основы межпоколенной коммуникации: «Можно с уверенностью сказать, что основой этого процесса (экспансии памяти) является разрыв с традиционными типами сообщения о прошлом: семейная и локальная связь, в рамках которой прошлое передавалось устно представителями поколений-свидетелей, живших под одной крышей, сменилась его сокращенной передачей, в которой преобладали как приобретенные знания, так и различные области производства памяти» [5].

П. Нора полагает, что современное общество переживает кризис памяти на фоне активизации интереса к ней — «о памяти столько говорят только потому, что ее больше нет» [4, с. 17]. Исследователь уверен, что настоящая, живая память поколений, транслируемая при помощи традиций и ритуалов, уходит в прошлое, оставляя место истории как источнику и регулятору памяти. Страх перед необратимостью утраты и желание хотя бы искусственно ее восполнить и привели к жизни мемориальную нацию и общество архивов.

Кризис памяти

Усиление интереса к проблематике памяти изначально, еще в послевоенное время, а затем в конце 1980-х гг., было обусловлено так называемым «посттравматическим синдромом коллективной памяти» — сильнейшим потрясением всего мирового сообщества, вызванным ужасами Второй мировой войны, Холокоста и др. Именно тогда стали активно разрабатываться концепции коллективной травмы, вины, покаяния и памяти. Интенсификация подобного интереса сегодня связана с ухо-

дом из жизни свидетелей тех страшных событий [1, с. 11] и с ускользающей возможностью извлечь максимально продуктивный опыт из их рассказов о пережитом, с одной стороны. С другой, — «жертвам Освенцима кажется, что в отношении Холокоста с течением времени возникла угроза забвения, если не сознательного, то связанного со сменой поколений и ослаблением усилий по сохранению этого травматического знания. По этой причине резко возросла активность носителей памяти (воспоминания и др.) и интенсивность действий по запечатлению их опыта» [6, с. 196]. Такая ситуация породила синдром «гипермнезии» — повышенной способности к запоминанию и воспроизведению информации о геноциде, концентрационных лагерях и др.

В контексте четвертой причины можно отметить и юридизацию пространства культуры, в том числе памяти, попытку перевести прошлое как таковое и отношение к нему в пространство правовых отношений. Это тоже во многом связано с травматическими для европейского сознания последствиями Второй мировой войны и стремлением не допустить повторения подобных событий. Достаточно вспомнить в этом контексте Нюрнбергский процесс или принятый в 1990 г. во Франции закон Гэссо, вводящий уголовное преследование за отрицание Холокоста и снимающий срок давности за преступления «против человечности».

В работах отдельных авторов можно найти и иные причины, объясняющие выход памяти на арену мировых исследовательских интересов. Так, например, Ф. Артог связывает это с приближением каких-либо круглых исторических дат, порождающих «юбилейные воспоминания», а следовательно, и активизацию архивных поисков [7, с. 157].

Перечислить все исследовательские подходы к данному вопросу достаточно трудно и, пожалуй, бессмысленно — их слишком много и суть, в конечном счете, сводится в общем виде к тем обстоятельствам, на которые мы указали выше.

Важным представляется иное: проблематика памяти давно уже вышла за пределы собственно научных дискуссий и довольно прочно закрепилась в пространстве стихийной и организованной повседневности. Достаточно обратить внимание на активную историческую и коммеморативную политику государств: появление новых праздников и забвение старых, открытие новых памятников и уничтожение существующих, борьба за сохранение мемориальной памяти об одних событиях и амнезия по отношению к другим, разворачивающиеся на этом фоне межгосударственные и международные конфликты, переписывание государственных историй, спекуляция историческими фактами и пр.

Сегодня ни один, пожалуй, жанр не является столь популярным как жанр мемуаристики (П. Нора: «каждый историк самого себя»). Возрос

интерес к устной истории, генеалогии, всякого рода ремейкам и ремиксам.

В любом случае, как это неоднократно доказывала история, интерес к прошлому всегда активизируется на фоне кризиса настоящего: «Память привлекает особое внимание тогда, когда возникает нарушение привычного хода ее работы или когда она сталкивается с чем-то, что забыть оказывается так же сложно, как и запомнить. В каком-то смысле память — это всегда нечто, балансирующее на краю патологии и несущее в себе элемент травмы» [8].

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ОСМЫСЛЕНИЮ ПАМЯТИ

Современная исследовательская практика накопила солидный опыт осмысления феномена на индивидуальной памяти. Интерпретация этого опыта нередко становилась предметом самостоятельных исследований. Поэтому не будем умножать информацию аналогичного типа и пересказывать имеющиеся на сегодняшний день авторские теории памяти. В рамках данной статьи мы лишь систематизируем имеющиеся на данный момент подходы. В целом их можно разделить на три больших смысловых блока: содержательный, деятельностный и синтетический, объединяющий первые два.

Память как архив

В рамках этой позиции авторы указывают, главным образом, на свойство памяти хранить социально востребованную информацию в формате социального опыта (А. Щюц [9]), изобразительных символов (А. Варбург [10]), событийных следов (П. Рикер [11]), массовых знаний о прошлой социальной реальности (И.М. Савельева, А.В. Полетаев [6]) и др. В данном случае делается акцент именно на контенте памяти, ее способности накапливать и транслировать смыслы, востребованные группой на том или ином этапе ее существования.

Память как деятельность

Это понимание памяти находит отражение в работах большего числа исследователей, которые либо непосредственным образом определяют ее как процесс трансляции, реконструкции, актуализации общего для группы прошлого (Э. Дюркгейм [12], П. Гири [13]), либо рассматривают в контексте социального взаимодействия. Так, М. Хальбвакс [14], П. Бергер и Т. Лукман [15], А. Ассман [16], А. Мегилл [3] указывали на формирование коллективной памяти в результате взаимодействия индивидов с группой и совместного переживания ими социального опыта. А. Леруа-Гуран памятью называл селективную деятельность, направленную на отбор

и передачу наиболее целесообразных моделей поведения [17, с. 158].

Целая группа исследователей (Ж.Ле Гофф [17], В. Шкуратов [18] и др.) в качестве основания для выделения различных типов наиндивидуальной памяти называли способы трансляции знаний, т. е. доминирующие формы социальной коммуникации — от устной до письменной и послеписьменной.

Синтетический подход (память как архив и как деятельность)

Данный подход объединяет два указанных выше ракурса рассмотрения памяти. В его рамках память понимается как интегративное единство контента («константных кодов») и деятельности по его межпоколенной трансляции («интерпретационные коды»). Таким образом, равно значимым определяется и само содержание накопленного социального опыта, востребованного группой на том или ином этапе своего существования, и те способы, с помощью которых этот социальный опыт передается.

Наиболее яркими представителями этой позиции являются Д.С. Лихачев [2], Ю.М. Лотман [19], Я. Ассман [1], П. Нора [4], П. Хаттон [20]. Все они говорили о двух наиболее универсальных типах наиндивидуальной памяти — той, которая передается естественным, традиционным, изустным способом, основанным на нерелексивном, ритуализованном повторении значимого (устная, социальная, коммуникативная память, память-повторение); и той, которая связана с внешними, институциональными усилиями по ее наполнению и трансляции (письменная, историческая, культурная память, память-воспоминание).

Следует выделить еще один подход к пониманию наиндивидуальной памяти — скептический, то есть связанный с определенными сомнениями относительно возможности использования самого понятия социальной, коллективной или исторической памяти. Исследователей, придерживающихся такой позиции, немного. Можно отметить российского ученого А. Руткевича [21] и французского — С. Московичи [22], которые полагали, что корректнее использовать категории коллективных или исторических представлений, поскольку иные термины в лучшем случае являются метафорическими, а в худшем — спекулятивными. Нам же кажется, что коллективные представления не являются тождественными коллективной памяти, поскольку, в отличие от нее, имеют рациональную, рефлективную, знаниевую природу.

Таким образом, нашему вниманию предстает достаточно пестрая картина исследовательских позиций в отношении феномена памяти. Такая ситуация во многом обусловлена сложностью и неоднозначностью самого объекта изучения. Чем более интенсивными становятся попытки его научного ос-

мысления, тем сильнее повышается градус дискуссионности и тем сложнее оказывается разобраться в нюансах авторских позиций. Не претендуя на окончательное разрешение указанной дилеммы, мы все же предложим собственное видение данной проблематики.

Итак, мы полагаем, что, прежде всего необходимо выделить основания и смысловой контекст употребления тех или иных категорий, связанных с наиндивидуальной памятью.

СООТНОШЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ, КОЛЛЕКТИВНОЙ, КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

В строгом смысле слова существует только индивидуальная память как высшая психическая способность человека накапливать и актуализировать информацию (мы принципиально не согласны с позицией Э. Дюркгейма и его ученика М. Хальбвакса). Коллективы такой способностью не обладают и обладать не могут, поэтому следует признать, что понятие «коллективная память» формально представляет собой скорее метафору, чем строго научное понятие. Однако эта констатация не снимает вопроса об ее сущности, которая, по нашему мнению, проистекает из структуры и специфики индивидуальной памяти.

Память отдельно взятого человека устроена чрезвычайно сложно: она включает в себя различные типы и подтипы, выделяемые исходя из различных оснований — содержание, время, организация запоминания и др. Именно последний критерий в контексте наших рассуждений представляет наибольший интерес. С точки зрения организации воспоминаний выделяется процедурная (на действия) и декларативная (на названия) память (впервые ее описал Э. Тульвинг в 1972 г.) [23, с. 166]. Процедурная — связана со способностью тела воспроизводить в нужной последовательности определенные физико-моторные акты. Декларативная же память имеет не физиологическую, а социальную природу, так как ее содержание (что запоминать) и организация (как запоминать) диктуются внешними (социальными) по отношению к организму человека условиями.

Декларативная память также представляется весьма сложно структурированной. В ее рамках выделяют эпизодическую память (она связана с частными событиями жизни человека), семантическую (она связана с событиями, явлениями, процессами, феноменами, выходящими за пределы отдельной биографии) и автобиографическую (она связана с событиями жизни человека, осмысленными в контексте бытия отдельных групп или социума в целом).

В контексте данного исследования нас будет интересовать, прежде всего, семантическая память — память, связанная с накоплением, хранением и трансляцией обобщенной информации о мире в целом. Именно семантическая память оперирует социокультурным опытом группы, имеет социально детерминированную природу [24, с. 93]. Знания, «хранящиеся» в ней, воспринимаются человеком значительно более нейтрально, обобщенно, даже символически в сравнении с контентом эпизодической памяти. Другой ее особенностью можно назвать независимость от временной последовательности запечатления (если эпизодическая память выстраивается в относительно четкой хронологии событий, то информация семантической памяти существует как бы в безвременном пространстве). Кроме того, семантическая память в меньшей степени подвержена «выпаданию» каких-либо фрагментов информации из «архива». Она, в отличие от эпизодической памяти, которая в своем функционировании крайне сильно обусловлена семантическими структурами памяти, может существовать автономно [24, с. 96].

Таким образом, можно констатировать, что память человека имеет как социально независимые, исключительно физиологически обусловленные, так и социально детерминированные структуры (именно они интересуют исследователей памяти как феномена культуры), так называемую социальную, или декларативную, память. Она, в свою очередь, делится на эпизодическую (индивидуальную) и семантическую память. Система семантической памяти членов группы образует коллективную память, о которой писали М. Хальбвакс, Я. Ассман, П. Нора, П. Хаттон и др. Именно семантическая память связывает отдельного человека с коллективом, социумом в целом, именно через нее происходит трансляция значимых для группы смыслов и моделей поведения и именно она, в конечном итоге, обеспечивает идентификацию личности с группой. Очень важно, что коллективная память не является результатом механического суммирования индивидуальных воспоминаний. Она соотносится с ними как коллективное бессознательное с индивидуальным, или как макрокосм с микрокосмом. Она есть некая сумма, которая всегда масштабнее образующих ее слагаемых.

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ КАК ФОРМА ТРАНСЛЯЦИИ КОЛЛЕКТИВНОЙ ПАМЯТИ

Трансляция коллективной памяти может осуществляться двумя способами, которые определяют два типа коллективной памяти. Пер-

вый из них, который указанными исследователями именовался по-разному (внутренним, естественным, истинным и пр.), мы назвали индуктивным. Он связан с механизмами традиционной коммуникации, осуществляемой, как правило, в рамках малых социальных групп от поколения к поколению. Он носит иррациональный, нерелексивный характер и связан с ритуализованным воспроизведением социального опыта (навыков трудовой деятельности, взаимоотношения с природой, трансцендентными силами и пр.). В «чистом» виде такой способ бытия памяти встречается в архаичных обществах на стадии их дописьменного развития. Память, формируемую и передающуюся таким способом, можно, вслед за Я. Ассманом, назвать коммуникативной или, вслед за П. Нора, — социальной.

Второй способ формирования и трансляции памяти можно назвать дедуктивным, поскольку он связан с внешними по отношению к группе усилиями по работе с памятью, с существованием отдельных экспертов или экспертных институций, определяющих «политику памяти». В данном случае в структуру памяти включаются более крупные, мифо-символические системы, содержащие представления о прошлом группы, ее уникальности, о героических и травмирующих событиях группового бытия и пр. Такую память можно назвать культурной.

При этом оба типа памяти и способы их трансляции теснейшим образом взаимосвязаны: определяемые извне инструменты работы с памятью группы опираются на «живую память поколений», на традицию как механизм передачи социального опыта. Традиция же неизбежно впитывает результаты внешних усилий, адаптируется к новым векторам коммеморативной политики.

Вопрос о статусе культурной памяти является продолжением дискуссии о статусе памяти коллективной. Мы уже отмечали, что коллективы не могут помнить, следовательно, коллективная память — это, скорее, некая абстракция, чем реальность. Однако как феномен она существует. Дело в том, что в случае использования категории «память» по отношению к группе, либо просто отдается дань риторической традиции, либо сказывается отсутствие более адекватного для обозначения этого явления понятия.

Аналогичным образом можно описать ситуацию и вокруг культурной памяти. Будучи метафоричной с точки зрения обозначения, она является реальной с точки зрения бытия. Она формируется в ходе совместной коммуникации коллектива по поводу прошлого, транслируется через различные надындивидуальные, универсальные (общепонятные для группы) знаковые системы (язык, символы, мифы, праздники, ритуалы и др.) и проявляется в четырех взаимосвязанных основных формах:

- ◆ информационной (представления о прошлом);
- ◆ деятельностной (актуальные значимые или наиболее востребованные модели поведения, «проверенные» прошлым);
- ◆ ценностной (сакрализация, профанизация и десакрализация прошлого в целом и конкретно событийного его наполнения);
- ◆ эмоциональной (совокупность универсальных эмоциональных реакций на события и явления прошлого, экстраполируемых и на иные модулы времени).

Таким образом, можно дать определение культурной памяти — это относительно устойчивая система значимых для группы представлений о прошлом, транслируемых в обобщенно-символических и универсально доступных формах, порождающая определенные ценностные ориентации и поведенческие модели членов группы, проявляющаяся в ритуально-праздничных и коммеморативных практиках и имеющая искусственно формируемый характер, интегративные свойства и идентификационный потенциал.

Завершить нашу статью хотелось бы цитатой П. Нора: «Память — это жизнь, носителями которой всегда выступают живые социальные группы, и в этом смысле она находится в процессе постоянной эволюции, она открыта диалектике запоминания и амнезии, не отдает себе отчета в своих последовательных деформациях, подвластна всем использованиям и манипуляциям, способна на длительные скрытые периоды и внезапные оживления. <...> Память — это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим» [4, с. 20].

Список источников

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Лихачев Д.С. Искусство памяти и память искусства // Критика и время : литературно-критический сборник / сост. Н.П. Утехин. Ленинград : Лениздат, 1984. С. 68–74.
3. Мегилл А. Историческая эпистемология : научная монография. Москва : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. 480 с.
4. Нора П. Франция-память. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского ун-та, 1999. 333 с.
5. Шурек Ж.-Ш. Память и тоталитаризм: французские дебаты [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2002. № 2(22). С. 51–57. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/shurek.html> (дата обращения: 20.10.2016).
6. Савельева И.М., Полтаев А.В. Историческая память: к вопросу о границах понятия // Феномен прошлого. Москва : Издат. дом ГУ ВШЭ, 2005. С. 170–221.
7. Артог Ф. Время и история: «Как писать историю Франции?» // «Анналы» на рубеже веков: Антология / сост. А.Я. Гуревич, С.И. Лучицкая ; пер. с фр. Москва : XXI век — согласие, 2002. 312 с.
8. Калинин И.А. Перестройка памяти [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2009. № 2 (64). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2009/2/ka17-pr.html> (дата обращения: 16.10.2016).
9. Шюц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. 1988. № 2. С. 131–141.
10. Васильев А.Г. Теория социальной памяти Аби Варбурга // Философия и теория искусства. Эстетика. Критика искусствознания. 2009. № 1–2. С. 24–37.
11. Рикёр П. Память, история, забвение. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с. (Французская философия XX века).
12. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиозоведения. Антология. Москва : Канон+, 1998. С. 174–231.
13. Гири П. Память // Словарь средневековой культуры. Москва : Версия-А, 2003. С. 342–348.
14. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. Москва : Новое издательство, 2007. 348 с.
15. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. Москва : Вектор, 2008. 422 с.
16. Ассман А. Трансформации нового режима времени [Электронный ресурс] / пер. с англ. Вл. Кучерявкина ; под ред. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2012. № 116. С. 16–31. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html> (дата обращения: 18.10.2016).
17. Ле Гофф Ж. История и память. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. 303 с.
18. Шкуратов В.А. Историческая психология. Москва : Мысль, 2002. 342 с.
19. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн : Велес, 1992. С. 200–202.
20. Хаттон П. История как искусство памяти. Санкт-Петербург : Издательство «Владимир Даль», 2004. 362 с.
21. Руткевич А.М. Психоанализ, история, травмированная «память» // Феномен прошлого. Москва : Издат. дом ГУ ВШЭ, 2005. С. 242–261.
22. Московичи С. Социальное представление: исторический взгляд [Электронный ресурс] // Психологический журнал. 1995. Т. 1, № 1. URL: http://web-local.rudn.ru/web-local/uem/ido/psix_lich/ch10_1.html (дата обращения: 18.10.2016).
23. Шульговский В.В. Физиология высшей нервной деятельности с основами нейробиологии. Москва : Академия, 2008. 528 с.
24. Нуркова В.В. Общая психология. Память. Т. 3. Москва : Академия, 2006. 320 с.

SOCIAL, COLLECTIVE, AND CULTURAL MEMORY: A NEW APPROACH TO THE DEFINITION OF THE SEMANTIC BORDERS OF CONCEPTS

MARIA L. SHUB

Chelyabinsk State Institute of Culture,
36A, Ordzhonikidze St., Chelyabinsk, 454091, Russia
E-mail: shubka_83@mail.ru

Abstract. *This article is devoted to the analysis of the phenomenon of memory, considered through its over-individual, social dimension. The main reasons for this issue to become actual in the last decades are connected with the identity crisis, crisis of information, crisis of tradition, and crisis of the memory itself. All the variety of the author's concepts of memory can be divided into four approaches, within the frameworks of which, the memory is considered either as an archive of the information significant for a group, or as an activity for inter-generational broadcasting of this information, or as a unity of both, or as a certain fictitious, nonexistent in reality, symbolic construction. This variety of research interpretations of the phenomenon of memory comes, among other things, from the lack of a clear basis for identification of any type of memory. The article proposes a solution of this problem through justification of the semantic borders lying between the social, collective, and cultural memory.*

Key words: culture, memory, social memory, collective memory, cultural memory, memory studies.

Citation: Shub M.L. Social, Collective, and Cultural Memory: a New Approach to the Definition of the Semantic Borders of Concepts, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 4–11.

References

1. Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, 368 p. (in Russ.).
2. Likhachev D.S. *Iskusstvo pamyati i pamyat' iskusstva [The Art of Memory and the Memory of Art]*, *Kritika i vremya: literaturno-kriticheskii sbornik [Criticism and Time: the Literary Criticism Collection]*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1984, pp. 68–74.
3. Megill A. *Istoricheskaya epistemologiya: nauchnaya monografiya [Historical Epistemology: the Scientific Monograph]*. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2007, 480 p.
4. Nora P. *Frantsiya-pamyat' [France-Memory]*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 1999, 333 p.
5. Szurek J.-Ch. *Pamyat' i totalitarizm: frantsuzskie debaty [Memory and Totalitarianism: the French Debate]*, *Neprikosnovennyi zapas [Debates on Politics and Culture]*, 2002, no. 2(22), pp. 51–57. Available at: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/shurek.html> (accessed 20.10.2016).
6. Savelyeva I.M., Poletaev A.V. *Istoricheskaya pamyat': k voprosu o granitsakh ponyatiya [Historical Memory: to the Question of the Borders of a Concept]*, *Fenomen proshlogo [The Phenomenon of the Past]*. Moscow, GU VShE Publ., 2005, pp. 170–221.
7. Hartog F. *Vremya i istoriya: "Kak pisat' istoriyu Frantsii?" [Time and History: "How to Write the History of France?"]*, "Annaly" na rubezhe vekov: *Antologiya ["Annals" at the Turn of the Century: the Anthology]*. Moscow, XXI Vek — Soglasie Publ., 2002, 312 p.
8. Kalinin I.A. *Perestroika pamyati [Restructuring Memory]*, *Neprikosnovennyi zapas [Debates on Politics and Culture]*, 2009, no. 2(64). Available at: <http://magazines.russ.ru/nz/2009/2/ka17-pr.html> (accessed 16.10.2016).
9. Schütz A. *Struktura povsednevnogo myshleniya [Structure of the Everyday Thinking]*, *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological Studies]*, 1988, no. 2, pp. 131–141.
10. Vasilyev A.G. *Teoriya sotsial'noi pamyati Abi Varburga [Aby Warburg's Theory of Social Memory]*, *Filosofiya i teoriya iskusstva. Estetika. Kritika iskusstvovznaniya [Philosophy and Theory of Art. Aesthetics. Criticism of Art History]*, 2009, no. 1–2, pp. 24–37.
11. Ricœur P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Moscow, Gumanitarnoi Literaturny Publ., 2004, 728 p. (in Russ.).
12. Durkheim E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse, Mistika. Religiya. Nauka. Klassiki mirovogo religiovedeniya. Antologiya [Mysticism. Religion. Science. The Classics of World Religious Studies. The Anthology]*. Moscow, Kanon+ Publ., 1998, pp. 174–231 (in Russ.).
13. Geary P. *Pamyat' [Memory]*, *Slovar' srednevekovoi kul'tury [The Dictionary of Medieval Culture]*. Moscow, Versiya-A Publ., 2003, pp. 342–348.
14. Halbwachs M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Moscow, Novoe Izdatel'stvo Publ., 2007, 348 p. (in Russ.).
15. Berger P., Luckmann T. *The Social Construction of Reality. A Treatise on sociology of Knowledge*. Moscow, Vektor Publ., 2008, 422 p. (in Russ.).
16. Assmann A. *Transformatsii novogo rezhima vremeni [Transformations of the Modern Time Regime]*, *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Observer]*, 2012, no. 116, pp. 16–31. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html> (accessed 18.10.2016).
17. Le Goff J. *History and Memory*. Moscow, Rossiiskaya Politicheskaya Entsiklopediya (ROSSPEN) Publ., 2013, 303 p. (in Russ.).
18. Shkuratov V.A. *Istoricheskaya psikhologiya [Historical Psychology]*. Moscow, Mysl' Publ., 2002, 342 p.
19. Lotman Yu.M. *Pamyat' v kul'turologicheskom osveshchenii [Memory in the Cultural Lighting]*, *Izbrannye stat'i*.

- T. 1 [Selected Articles. Vol. 1]. Tallinn, Veles Publ., 1992, pp. 200–202.
20. Hutton P. *History as an Art of Memory*. St. Petersburg, “Vladimir Dal” Publ., 2004, 362 p.
21. Rutkevich A.M. Psikhooanaliz, istoriya, travmirovannaya “pamyat” [Psychoanalysis, History, Traumatized “Memory”], *Fenomen proshlogo* [The Phenomenon of the Past]. Moscow, GU VShE Publ., 2005, pp. 242–261.
22. Moscovici S. Sotsial’noe predstavlenie: istoricheskii vzglyad [Social Representations: the Historical View], *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological Journal], 1995, vol. 1, no. 1. Available at: http://web-local.rudn.ru/web-local/uem/ido/psix_lich/ch10_1.html (accessed 18.10.2016).
23. Shulgovsky V.V. *Fiziologiya vysshei nervnoi deyatel’nosti s osnovami neirobiologii* [Physiology of the Higher Nervous Activity with the Basics of Neurobiology]. Moscow, Akademiya Publ., 2008, 528 p.
24. Nurkova V.V. *Obshchaya psikhologiya. Pamyat’. T. 3* [General Psychology. Memory. Vol. 3]. Moscow, Akademiya Publ., 2006, 320 p.

НОВИНКА



Мир культуры народов Севера: арктический вектор [Текст] / под общ. ред. О.Н. Астафьевой. Москва : ООО «ИПП «КУНА», 2016. 416 с.

Ключевыми темами монографического сборника статей являются фундаментальные вопросы образа жизни и деятельности северян, их отношение к традициям и новым социальным и культурным практикам, оценка возможностей удовлетворения потребностей всех жителей этого сурового края.

Русский Север и Заполярье, Ямал, Югра, Чукотка, Якутия, Коми, земли Кольского полуострова, северные территории Красноярского края, Архангельской, Иркутской, Мурманской, Томской областей — далеко не полный перечень мест, о которых идет речь в книге.

Помимо авторов статей — ученых и экспертов Института государственной службы и управления (ИГСУ) РАНХиГС — профессоров В.И. Сморгчковой, О.Н. Астафьевой, О.В. Шлыковой, доцента И.Г. Беляковой, в проекте участвовали представители около 20 научно-исследовательских и научно-образовательных учреждений России, изучающие северную проблематику в рамках этнологии, антропологии, истории (Д.А. Функ, И.Л. Набок, А.В. Жуков, Д.А. Опарин, Н.А. Кочеляева, Г.Я. Лаптева, Н.Ф. Галева); культурологии, философии, искусствоведения (И.В. Кондаков, К.Э. Разлогов, Т.М. Гудима, В.А. Сулимов, И.Е. Фадеева); социологии, политологии и экономики (Т.П. Скуфьина, Л.Е. Востряков, А.Н. Соловьева), а также — руководители сферы культуры и образования (Н.М. Казначеева, Е.Н. Мироненко, С.С. Игнатьева); специалисты-практики из центров, музеев, домов народного творчества, библиотек страны (У.А. Винокурова, С.В. Максимова, Н.М. Лобакова, Л.Г. Комаровская, Е.Е. Исламуратова, И.Г. Краморева, Т.В. Копцева, В.С. Банк), реализующие государственную стратегию территориального развития субъектов Российской Федерации, в том числе — развития региональной социально-культурной сферы Севера. Только такой профессиональный авторский коллектив смог решить сложнейшие задачи междисциплинарного по своей направленности издания. Книга содержит богатый информационный материал, что делает ее интересной и для специалистов, и для широкого круга читателей. В качестве учебного пособия издание полезно нашим студентам отделения бакалавриата «Регионоведение России», магистратуры профиля «Государственное и муниципальное управление» и самых разных направлений и специализаций — «Управление в сфере культуры, образования и науки», «Национальные и федеративные отношения», «Управление развитием российского Севера» и др.

Авторы приглашают читателей погрузиться в мир культуры народов Севера, который представлен в книге в его многогранности и сложности внутренних процессов социального развития и внешних геополитических и экономических контекстов, детерминирующих его нынешнее состояние. Книга издана при поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012 — 2018 гг.)»

К.А. ОЧЕРЕТЯНЫЙ, А.С. ЛЕНКЕВИЧ

МЕДИАФИЛОСОФИЯ: МЕЖДУ РЕЦЕПЦИЕЙ И ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ*

Константин Алексеевич Очеретяный,

Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет,
кафедра истории и философии,
старший преподаватель
2-я Красноармейская ул., д. 4,
Санкт-Петербург, 190005, Россия

кандидат философских наук
E-mail: ocherk.on@yandex.ru

Александр Сергеевич Ленкевич,

Санкт-Петербургский государственный университет,
Центр медиафилософии,
ведущий научный сотрудник
Менделеевская линия, д. 5,
Санкт-Петербург, 197762, Россия

E-mail: a_lenkevich@mail.ru

Реферат. Феномен медиа один из наиболее обсуждаемых в современной теории. Дисциплины медиа получают широкое распространение и легитимацию как в академической среде, так и за ее пределами. Неудивительно, так как порожденные в медиа образы, модели, техники обжигают сознание и тела. Сегодня, в эпоху цифровых медиа, они создают наш мир, а его восприятие, осознание и переживание осуществляется по предлагаемым медиа правилам. Медиа определяют наше существование, и теория отвечает этой ситуации поисками концептуальности — медиареальности. Концептуальный язык медиа — понятие двусмысленное. Можно говорить о медиа как об объекте, так и инструменте анализа, источнике всех возможных форм понимания современной действительности. Повседневное сознание, восприятие, эмоции конструируются в медиа, но каким образом концептуальный язык медиа может стать прозрачным для себя самого? Этот вопрос задают себе как медиатеоретики, так и актуальные медиафилософы по всему миру. В данной статье

диагностируется современная ситуация, складывающаяся вокруг вопроса о медиа в России, показывается соответствие основных тем российских медиа-аналитиков смысловым векторам, определяющим развитие философской мысли о медиа в мире. Вне понимания медиа невозможно понимание современного общества во всем многообразии его аспектов. В этом смысле анализ стратегий актуального медиамышления не может не затрагивать всю сферу современной философии.

Ключевые слова: медиа, медиафилософия, компьютерные технологии, цифровая культура, визуальная экология, археология медиа.

Для цитирования: Очеретяный К.А., Ленкевич А.С. Медиафилософия: между рецепцией и интерпретацией // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 12–18.

Теоретическая разработка проблематики медиа в России уже прошла ряд существенных стадий: из критики культуры, пестревшей оценочными суждениями и апокалипсическими провидениями, она превратилась в структурированное по академическим нормам философское исследование, чьей целью является вскрытие оснований современного мира. И сейчас наступает третья стадия — решение частных вопросов, возникающих в общем проблемном поле. Наступает ответственное время сверки западных и отечественных концептов, время анализа различных стратегий, время взвешенных и продуманных решений. Когда медиа перестали восприниматься магически как фетиши эпохи, как ее побочные продукты, и стали восприниматься технологически как

* Статья написана при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках исследовательского проекта № 16-18-10162 «Новый тип рациональности в эпоху медийного поворота» (СПбГУ).

архитектура современной эпохи, как ее базис, как то, что сообщает ей форму целостного единства, мы вновь оказываемся перед вопросом о медиа: об их функции, смысле и значении.

Для ответа на вопрос «что такое медиа?» (и как их исследуют российские аналитики), нам следует прежде реконструировать, как понимали медиа «основоположники жанра» и как менялось это понимание на пути к современности. Отечественный читатель знаком с основополагающими трудами, вводящими в проблему медиа. Наиболее популярными здесь до сих пор остаются труды отца-основателя традиции — Маршалла Маклюэна, который трактует понятие медиа достаточно широко, полагая, что они могут представлять собой как материальные предметы, так и теории и законы [1, с. 41–50]. Наследие М. Маклюэна сохраняется в том, что исследователи медиа стремятся отнести себя к одному из лагерей, обозначенных его творчеством: либо к исследователям медиа как материальным предметам — техническим артефактам, либо к аналитикам медиа, рассматривающим теории и законы.

Вдохновителями первых выступают французские мыслители Андре Леруа-Гуран и Жильбер Симондон. Для Леруа-Гурана техногенез — развитие техники в широком смысле: эволюция технических объектов, техник ритуала, техник письма, эстетических техник, которые в единстве своем формируют техническую среду как жизненный мир человека — по сути, обуславливает антропогенез. Ж. Симондон идет еще дальше. В ходе продумывания генетических законов, управляющих технической эволюцией, он показывает, что вовсе не человек как мыслящее существо должен быть освобожден от техники, так как мысль невозможна вне техники, но техника как актуальная форма разума должна быть освобождена от рассудочного мышления человека, скованного нормами экономии и калькуляции. Косвенно продолжая эту традицию, Ламберт Визинг — один из наиболее авторитетных современных исследователей, работающих в русле феноменологии медиа, говорит о том, что медиа — артефакты, позволяющие переходить физическому в нефизическое (смысловое) и обратно [2, р. 101–102]. Человек еще не вник в суть артефактов, которые позволяют ему ориентироваться в мире, не познал их действительную судьбу, оказался в тени технического бессознательного. Он использует, но не понимает их, и в этом трагедия технической цивилизации.

Второй «лагерь» рассматривает метатеории медиа и их эпистемологические законы. Вдохновителем здесь является Никлас Луман. Введенная им социологическая концепция аутопойезиса медиа как производства связей между вещами, событиями, значениями [3, с. 120–138] в творчестве последующих мыслителей преобразуется в философском ключе и со временем в новой онтологии.

Отождествляемые изначально с информационно-коммуникационными технологиями медиа в более поздних философских исследованиях анализируются как действительная производительная сила. Приходит осознание того обстоятельства, что медиа не просто делают технически возможной передачу информации или intersubъективную коммуникацию, но и кардинально изменяют как сущность коммуникации, так и сущность информации: сообщением они преобразуют в «сообщение» — введение в новую общность, в мир новых смысловых связей, а информацию — в «информацию» как введение в новую бытийную форму. Немецкий философ Райнхард Марграйтер даже полагает, что связанный с именами Мартина Хайдеггера и Николая Гартмана «онтологический поворот» можно повторить сегодня только как «поворот к медиа» [4].

Какая же проблема волнует российских аналитиков медиа в большей степени: проблема используемых средств или формируемая этими средствами среда? Главным образом — среда, производимая средствами, реальность, творимая работой медиа. В современных российских направлениях исследования медиа два наиболее общих подхода к философской аналитике медиа соприкасаются, дополняют друг друга и порождают четыре аналитические тенденции:

◆ *первая ориентирована на исследование медийальной телесности и проблемы чувственного переживания в медиасреде,*

◆ *вторая посвящена истории медиа,*

◆ *третья утверждает первенство технологии над антропологией (согласно этой позиции человек является не субъектом, а продуктом медиа),*

◆ *четвертая поднимает социальные, гуманистические и этические проблемы, вызванные ключевой ролью медиа в нашей жизни.*

Что касается первого направления, то связь медиа с чувственностью, восприятием, телесностью человека является одной из наиболее проработанных и одновременно одной из наиболее актуальных тем медиафилософии. Уже М. Маклюэн охарактеризовал эффекты медиа через расширение человеческой чувственности. Сегодня становится все более очевидно, что тотальное влияние медиа на повседневную жизнь человека приводит к изменению восприятия человеком собственного тела. Немецкий философ Норберт Болц даже придерживается мнения, что в нашей культуре, в отличие от традиционных, границами человеческого мира являются не границы тела человека, а границы используемых им медиаустройств. Биологическое тело отчуждается медиа, попадает в зависимость от образов тел, производимых техническими аппаратами. Это приводит к тому, что телесные практики, осуществляемые человеком, актуализируются в качестве инструментальных и коммуникационных навыков лишь

в той мере, в какой медиа транслируют и акцентируют их применение.

Среди мыслителей, пишущих на русском языке, которые не только специализируются на темах чувственности, телесности, медиа, но и формируют ответственный контекст исследований медиателесности, можно выделить: О. Булгакову — исследователя тела в оптике медиарефлексии, Д.А. Колесникову — автора исследовательского проекта визуальной экологии, Е.В. Петровскую — специалиста в области визуальной антропологии, В.А. Подорогу — крупнейшего отечественного исследователя телесности, Д.Ю. Сивкова — разрабатывающего концепцию иммунологии медиа, Г.Р. Хайдарову — автора концепции культурной и медиальной конфигурации боли, М.Б. Ямпольского — размышляющего о том, как медиа вписывают себя в телесный опыт.

Западные авторы, такие как Марк Б.Н. Хансен и Уильям Д.Т. Митчелл, подходят к проблематике взаимоотношений тела и медиа через указание на стирание границы между иконологией и идеологией, сопровождающееся превращением визуальных образов в инструменты «большой политики», когда медиа подчиняют себе все тело человека, как идеология подчиняет всю его жизнь. Для отечественных авторов важную особенность представляет взаимодействие культуры, технологий и человеческого тела, а именно то, как культурные технологии модифицируют и акцентируют модели понимания и переживания тела. Культура вписывает себя в пространство физического тела, но для самой себя остается по большей мере бессознательна. Наша телесность как нечто определенное шифрами культуры является не до конца понятным текстом, замкнутым на себе сообщением, которое всегда доходит по назначению, но чаще всего не доходит до осознания транслятора. Для полного его раскрытия необходимо знать не только скрытую логику, выстраивающую культурные парадигмы той или иной эпохи, того или иного региона, для этого также необходимо выработать подход к аналитике искажений, смещений, смысловых имплозий. Напомним, что в русском переводе с фрагментами книги Марка Хансена «Новая философия для новых медиа» [5, р. 20–46] российский читатель уже мог ознакомиться в первой отечественной «Антологии медиафилософии» [6, с. 264–269], а критический обзор основных трудов автора можно обнаружить в статье Л.Ю. Кисляковой «Марк Хансен: апология тела в эпоху цифровых медиа» из пятого тома собрания трудов Центра медиафилософии [7].

Второе направление — история медиа и технологий, представлено на западе группой медиааналитиков, определивших себя как «археологи медиа» — это финские и немецкие ученые Эрки Хухтамо, Юсси Парикка, Зигфрид Цилински и Вольфганг Эрнст. В современных теориях медиа в целом чув-

ствуется явный перевес в сторону анализа технических артефактов как источника интеллигибельных миров, обживаемых человеком. У медиаархеологии много общего с упомянутой теорией аутопоеитических систем Никласа Лумана и разработанной Мишелем Фуко «археологией знания». Согласно Фуко, в построении «знания» наряду с дискурсивными элементами, важную роль играют элементы недискурсивные. В своих ставших уже классическими для теоретиков медиа трудах немецкий мыслитель Фридрих Киттлер, нетривиально развивая «линию Фуко» как «бессознательное» теории Лумана, попутно ассоциирует «недискурсивные элементы» с самыми разнообразными машинами, инструментами, артефактами, гаджетами и признает, что именно они играют существенную роль в конституировании логики культуры. Тем самым было предопределено возникновение медиаархеологии в качестве особого вектора философской мысли.

Впрочем, свой современный вид медиаархеология приобрела в трудах четырех исследователей: Э. Хухтамо, Ю. Парикки, З. Цилински и В. Эрнста. Их объединяет поиск нюансов, неприметных особенностей, почти фетишистских деталей, столь значимых в нашей повседневности, столь существенных для понимания нас самих и столь часто ускользающих от нашего внимания. Они пытаются понять, какие альтернативные миры оказались поглощены таким привычным («лучшим из возможных») нашим миром и почему это произошло. Ключевой интерес сосредоточен в подобных исследованиях не на истории технологий, а на истории тех смыслов, которые возникают в рамках применения технологий. Кажется вполне естественным, что здесь намечается борьба противоположных лагерей. Действительно, каждый «медиаархеолог» имеет свой взгляд на прорабатываемое проблемное поле. Например, З. Цилински интересуется влияние технологии на наше восприятие времени [8, р. 57–101]. В этом смысле «материалистическую» позицию З. Цилински было бы интересно сопоставить с «идеалистической» позицией отечественного медиафилософа Константина Павловича Шевцова [9, с. 135–145], реконструирующего медиапространство через понимание времени как «растяжения души». Душа есть растяжение между «разрывами» прошлого (того, что уже нет) и будущего (того, чего еще нет), а потому она с целью узнавания себя ищет «сжатия», обретения конкретной действительности в том, что есть — в пространстве между прошлым и будущим как в некоем «промежуточном» пространстве (медиапространстве). Если З. Цилински говорит о том, что технология определяет понимание времени, то К.П. Шевцов придерживается противоположной позиции, согласно которой понимание времени стало первой технологией по овладению жизнью

души. Что же касается других археологов медиа, то В. Эрнст исследует различные способы записи, фиксации информации [10, р. 55–81]; Ю. Парика акцентирует внимание на альтернативных способах информационно-коммуникационной медиации [11, р. 19–41]. Э. Хухтамо известен, прежде всего, как автор топологического подхода к медиа [12, р. 16–18], который следует соотносить с позицией отечественного медиафилософа В.В. Савчука как автора концепции топологической рефлексии [13, с. 131–180]. Если проект Э. Хухтамо апеллирует к мобильности, дисперсии границ и новому пониманию локальности, то В.В. Савчук настаивает на топосе как истоке рефлексии. По его версии, именно топос сообщает собранность мысли, чувству, восприятию. К сожалению, серьезный научный спор о понимании медиа в российской и западной традиции еще не состоялся, но в нем несомненно нашлось бы место указанным выше разногласиям и их продуктивным решениям.

Поскольку в России чрезвычайно популярны феноменологическая и герменевтическая позиция, то и погружение в проблематику медиа осуществляется через рассмотрение медиа как языка новой действительности. *Технология здесь определяет всю структуру человеческого существования, и в этом состоит третье направление российских медиаисследований.* Отметим, что уже в 1991 г. главный технолог компании Херох PARC Марк Вайзер в статье «Компьютер для XXI столетия» озвучил скандальную мысль: «Наиболее совершенными технологиями являются те технологии, которые “исчезают”, растворяясь в окружающей нас среде» [14, р. 66]. М. Вайзеру удалось точно передать настроение эпохи, сформулировав мысль о превращении реальности в медиареальность. Эту мысль косвенно развивает философ-программист Александр Р. Гэллоуэй, доцент Нью-Йоркского университета, теоретик медиакультуры, который в своих трудах по теории интерфейса показывает, как интерфейс перестает исполнять роль посредника и становится скорее «аурой», сообщающей событиям действительность. К подобному прочтению проблематики медиа приходят самарские медиафилософы Е.А. Иваненко, М.А. Корецкая, Е.В. Савенкова, пишущие в соавторстве и последовательно перешедшие от исследования языков, формирующихся в сетевой коммуникации, к философской аналитике того языка, которым обладают сами электронные, сетевые, цифровые медиа как соучастники и соработники наших мыслей, чувств, жизни [15, с. 8–17]. Эту же линию выдерживает и философствующий геймдизайнер С.С. Буглак [16], рассуждающий о языке компьютерных игр как парадигмальном основании медиареальности — именно игры сегодня выступают источником опыта мира не в содержательном, но

в формальном отношении, поскольку большинство форм межчеловеческой коммуникации и интеракции в современном мире геймифицируются, т. е. «упаковываются» в игровую форму и выражаются в рамках «механики», характерной скорее для компьютерных игр.

Кроме того, нельзя не вспомнить, что у Ж. Симондона, утверждавшего, что техника все еще ограничена целями человеческого разума и не раскрыла свой потенциал, есть наследники в России. Например, философ М.А. Куртов не только осуществил первый перевод Ж. Симондона на русский язык и написал объемный комментарий к нему, но и развил свою концепцию технотеологии. По мнению М.А. Куртова, философия как любовь к мудрости началась с пренебрежения к техническим объектам и впервые выразилась в споре с софистами как с технически-ориентированными мыслителями. Свою задачу он видит в том, чтобы вернуть философии ее «вытесненное-техническое» и тем самым заново провести границу между практическим и теоретическим, между техногенным и религиозным. Ярким примером подхода М.А. Куртова к проблеме является написанная им книга «К теологии кода. Генезис графического пользовательского интерфейса» [17, с. 2–5], где программирование рассматривается и как техническая операция, и как культурная техника, и как воля к власти.

Отметим, что отечественные авторы, пишущие о медиа, выступают не только в роли комментаторов. Разумеется, и данная роль чрезвычайно значима, так как именно на них возлагается ответственность ввести читателя в понимание медиа, помочь ему сориентироваться в современной теоретической ситуации, оснастить его необходимым багажом знаний. И тем не менее, отечественный контекст медиафилософских исследований обнаруживает и свой язык, свой способ постановки проблем, свою методологию. В России медиаисследования обретают все большую популярность и становятся настоящим академическим трендом. Но, конечно же, было бы несправедливо относить вопрос о медиа к философской моде: проблематика медиа не ищет себе убежища в специализированной литературе, а, напротив, открыто и повсеместно заявляет о себе. В современной жизни компьютер, став мобильным, превратился в неотвязного спутника человека, в его тень. Есть риск, что со временем он превратит в свою тень уже самого человека, поскольку и сегодня мы не представляем нашу жизнь вне медиа: без перманентной информационной подзагрузки от новостных каналов, без фотоотчета о собственной жизни в социальных сетях, без навязываемых медиа способов общения, без континуального онлайн-присутствия. *Об указанном риске говорит последняя группа исследователей, показывающих как медиа вторгаются в коммуникацию человека, в апробированные тради-*

цией intersубъективные ритуалы, в сам образ повседневной жизни. «Диалектика» средства и цели в феномене «медиа», создает условия формирования «аппаратной чувственности» и определяет наш чувственный мир как мир, в котором семиотическое и иконическое предшествует материальному. Не будет серьезным преувеличением сказать, что проблема медиа, в истоке своем соотносимая с проблемой информационно-коммуникационных технологий, претерпев принципиальную трансформацию в последней четверти XX в., на рубеже XXI в. стала тем экзистенциальным вызовом, который определяет человеческое существование во всем спектре его проявлений. Время, когда мы смотрели на мир через аппараты, безвозвратно прошло, сменившись временем, когда аппараты смотрят на мир через нас. Экранированная действительность, с которой сталкивается современный человек, вызывает подозрение в скрытой манипуляции, а утверждение «диктатуры свободного выбора» принуждает к проблематизации таких тем, как свобода в медиа-реальности, диалектика средства и цели в медиа, технологический синтез коллективного фантазма и аудиовизуальный террор, осуществляемый индустрией развлечений.

Однако все это лишь социальные следствия. Как уже говорилось выше, медиафилософия отслеживает критические изменения в самой материи повседневности, интересуется трансформацией актуальной реальности и потому ей важно превращение медиасреды в жизненный мир современного человека. Здесь поднимается целый ряд не менее важных медиафилософских проблем: рассеивание культурной идентичности в социальных сетях и сборка медиасубъекта, визуальная экология, образовательная функция медиа, конструирование гендера средствами медиа, сетевое потребление и информационный голод (булимия и анорексия медиасубъекта), дигитальный вуайеризм и эксгибиционизм, программирование в медиа скуки, боли, экстаза, диктатура массмедиа-развлечений, экспансия компьютерных и видеоигр за пределы традиционно отведенных им границ.

Для того чтобы подтвердить адекватность теоретического инструментария российских медиафилософов и медиааналитиков мировым проблемам и вопросам философского исследования медиа, достаточно упомянуть хотя бы тот факт, что 11 июня 2010 г. в Университете города Базель в Швейцарии на Международной конференции «Генезис и значимость медиафилософской рефлексии», где собрались видные теоретики медиа, была основана интернациональная научная группа «Медиафилософия» с намерением академически объединить усилия существующих во всем мире исследовательских центров. Одним из научно-исследовательских центров, вошедших в эту группу, стал успешно развива-

ющийся с 2007 г. при Институте философии Санкт-Петербургского государственного университета Центр медиафилософии — крупнейшая отечественная институция, исследующая проблемы медиа. За десять лет существования сотрудники Центра провели ряд всероссийских и международных конференций, в рамках которых объединили крупнейших исследователей медиа со всего мира и отразили итоги своей работы в 12 сборниках трудов и ряде сопутствующих монографий.

Медиафилософия не устает напоминать нам о характерной черте времени — о том, что мир перестает быть легко обозримым, сознание прозрачным, существование автономным. Наше сознание стигматизировано неопределенностью, а понимание медиа и вовсе, по выражению австрийского медиафилософа Дитера Мерша, «хронически неопределенно». В этой ситуации необходимо предельно внимательно относиться к контексту мысли, к условиям ее реализации. Каждый формат культуры подразумевает свой формат медиа, и в этом смысле понимание медиа означает также и переключение формата, умение видеть, как другой, понимать язык другого, его истоки и основания. Российская мысль о медиа не только комментирует и дополняет мировую мысль, она ее модифицирует и трансформирует. И последнее гораздо более значимо, поскольку оценить всесторонность постановки по-настоящему глобальных вопросов международного характера невозможно вне учета их адекватности топосу, проживаемому изнутри.

Список источников

1. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. Москва : КАНОН-пресс-Ц ; Жуковский : Кучково поле, 2003. 462 с.
2. Wiesing L. What are Media? // Techné/Technology. Researching Cinema and Media Technologies — Their Development, Use and Impact / ed. A. van den Oever. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2014. P. 93–104.
3. Луман Н. Реальность массмедиа. Москва : Праксис, 2005. 253 с.
4. Margreiter R. Realitaet und Medialitaet. Zur Philosophie des Medial Turn // Medien Journal. Zeitschrift fuer Kommunikationskultur. 1999. № 1(23). S. 9–18.
5. Hansen M.B.N. New Philosophy for New Media. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2004. 333 p.
6. Антология медиафилософии / ред.-сост. В.В. Савчук. Санкт-Петербург : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. 339 с.
7. Кислякова Л.Ю. Марк Хансен: апология тела в эпоху цифровых медиа // Медиафилософия. Т. 5. Способы анализа медиареальности / под ред. В.В. Савчука, М.А. Степанова. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2010. С. 257–264.
8. Zielinski S. Deep Time of the Media. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2006. 375 p.

9. Шевцов К.П. Продолжение в другом (Реконструкция медиа-пространства). Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2009. 217 с.
10. Ernst W. Digital Memory and the Archive. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012. 256 p.
11. Parikka J. What Is Media Archaeology? Cambridge and Malden, MA : Polity Press, 2012. 205 p.
12. Huhtamo E. Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2013. 438 p.
13. Савчук В.В. Топологическая рефлексия. Москва : Канон+ РООИ Реабилитация, 2012. 416 с.
14. Weiser M. The Computer for the Twenty-First Century // Scientific American. 1991. Vol. 256, № 3. P. 94–104.
15. Иваненко Е.А., Корецкая М.А., Савенкова Е.В. Созвездие Горгоны: эссе об эффектах медиа. Санкт-Петербург : Историческая книга, Алетейя, 2012. 327 с.
16. Буглак С.С. Вторжение языка компьютерных игр в пустыню Реального // Медиафилософия IX. Языки медиафилософии // под ред. В.В. Савчука. Санкт-Петербург : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2013. С. 131–136.
17. Куртов М.А. К теологии кода. Генезис графического пользовательского интерфейса. Санкт-Петербург : Транслит, 2014. 88 с.

MEDIA PHILOSOPHY: BETWEEN THE RECEPTION AND INTERPRETATION

KONSTANTIN A. OCHERETYANY ^{1*},
ALEXANDER S. LENKEVICH ^{2**}

¹ Saint Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering, 4, 2nd Krasnoarmeiskaya St., Saint Petersburg, 190005, Russia

² Saint Petersburg State University, 5, Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, 197762, Russia

E-mail: * ocherk.on@yandex.ru, ** a_lenkevich@mail.ru

Abstract. *The phenomenon of media is one of the most discussed in the modern theory. The disciplines of media gain a wide circulation and legitimation both in the academic environment and beyond its limits. That is not surprising, because the images, models, and techniques generated by the media settle in the mind and bodies. Today, in the era of digital culture, the media create our world. People perceive, understand, and experience this world according to the rules offered by the media. The media determine our existence, and scientific theories try to respond to this situation by creating the conceptual language suitable to the description of the new reality — media reality. The conceptual language of media is an ambiguous concept. You can refer to the media as both the object of the analysis and its tool — the source of all the possible forms of the modern reality understanding. The everyday consciousness, perception, emotions are designed by the media, but how can the conceptual language of media become transparent for itself? Both media theorists and media philosophers ask this question worldwide. The article diagnoses the modern situation around the question of media in Russia; it shows that the main topics of the Russian media analytics correspond to the discursive vectors determining the development of the philosophical idea of media in the world. Without understanding of the media, it is impossible to understand the modern society in all variety of its*

aspects. In this sense, the analysis of the strategies of actual media mentality is one of the main issues of the modern philosophy.

Key words: media, media philosophy, computer technology, digital culture, visual ecology, media archaeology.

Citation: Ocheretyany K.A., Lenkevich A.S. Media Philosophy: Between the Reception and Interpretation, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 12–18.

Acknowledgements. This article is written with the support of the Russian Science Foundation, project No. 16-18-10162.

References

1. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Moscow, KANON-Press-Ts Publ., Zhukovsky, Kuchkovo Pole Publ., 2003, 462 p. (in Russ.).
2. Wiesing L. What are Media? *Techné /Technology. Researching Cinema and Media Technologies — Their Development, Use, and Impact*. Amsterdam, Amsterdam University Press Publ., 2014, pp. 93–104.
3. Luhmann N. *Real'nost' massmedia* [The Reality of the Mass Media]. Moscow, Praxis Publ., 2005, 253 p.
4. Margreiter R. Realitaet und Medialitaet. Zur Philosophie des Medial Turn, *Medien Journal. Zeitschrift fuer Kommunikationskultur*, 1999, no. 1 (23), pp. 9–18.
5. Hansen M.B.N. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press Publ., 2004, 333 p.
6. Savchuk V.V. (ed.) *Antologiya mediafilosofii* [Anthology of Mediaphilosophy]. St. Petersburg, Russkoi Khristianskoi Gumanitarnoi Akademii Publ., 2013, 339 p.
7. Kislyakova L.Yu. Mark Khansen: apologiya tela v epokhu tsifrovoykh media [Mark Hansen: Apology of the Body in the Age of Digital Media], *Mediafilosofiya. T. 5. Spособy analiza mediareal'nosti* [Media Philosophy. Vol. 5. The Methods of Analysis of the Media Reality]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe Filozofskoe Obshchestvo Publ., 2010, pp. 257–264.

8. Zielinski S. *Deep Time of the Media*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press Publ., 2006, 375 p.
9. Shevtsov K.P. *Prodolzhenie v drugom (Rekonstruktsiya media-prostranstva)* [Continued in Other (The Reconstruction of the Media Space)]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe Filosofskoe Obshchestvo Publ., 2009, 217 p.
10. Ernst W. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 2012, 256 p.
11. Parikka J. *What Is Media Archaeology?* Cambridge, Malden, Polity Press Publ., 2012, 205 p.
12. Huhtamo E. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press Publ., 2013, 438 p.
13. Savchuk V.V. *Topologicheskaya refleksiya* [The Topological Reflection]. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitatsiya Publ., 2012, 416 p.
14. Weiser M. The Computer for the Twenty-First Century, *Scientific American*, 1991, vol. 256, no. 3, pp. 94–104.
15. Ivanenko E.A., Koretskaya M.A., Savenkova E.V. *Sozvezdie Gorgony: esse ob effektakh media* [The Constellation of Gorgon: the Essay on the Media Effects]. St. Petersburg, Istoricheskaya Kniga Publ., Aleteiya Publ., 2012, 327 p.
16. Buglak S.S. Vtorzhenie yazyka komp'yuternykh igr v pustynyu Real'nogo [The Invasion of the Language of Computer Games into the Desert of Reality], *Mediafilosofiya IX. Yazyki mediafilosofii* [Media Philosophy IX. The Languages of Media Philosophy]. St. Petersburg, Russkoi Khristianskoi Gumanitarnoi Akademii Publ., 2013, pp. 131–136.
17. Kurtov M.A. *K teologii koda. Genesis graficheskogo pol'zovatel'skogo interfeisa* [To the Theology of Code. The Genesis of the Graphical User Interface]. St. Petersburg, TransLit Publ., 2014, 88 p.

ПО ТЕМЕ СТАТЬИ



Медиа: между магией и технологией / под ред. Н. Сосна и К. Федоровой. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. 330 с.

Эффекты медиа — тотализирующее действие СМИ, неоднозначность реакции на достижения мира технологий и их мнимые свободы — способствуют удержанию этого понятия в обороте культурной критики не одно десятилетие. Кажущаяся ясность того, что такое медиа, что означает посредническая функция и каковы структуры медиального, при внимательном рассмотрении скрывает в себе глубинные проблемы связи технического и антропологического, машинного и эстетического, «нематериального» и «вещного». Категориальный поиск современных теоретиков медиа направляется далее описаний по случаю, высказываний в апокалиптическом тоне и техно-визионерских предсказаний и является более строгим и нацеленным на результативное знание. В предлагаемом сборнике собраны работы авторов, по преимуществу малоизвестных российскому читателю и представляющих палитру значимых методологических перспектив для философских исследований медиа сегодня.

В сборнике представлены статьи:

- ◆ *Нина Сосна, Ксения Фёдорова. Введение*
- ◆ *Анн-Сара Ле Мёр. Тело, число, свет*
- ◆ *Ксения Фёдорова. «Технологическое возвышенное» и проприоцептивные медиа*
- ◆ *Марк Б.Н. Хансен. Время аффекта, или Свидетельство жизни*
- ◆ *Уильям Д.Т. Митчелл. Визуальных медиа не существует*
- ◆ *Вольфганг Эрнст. Время медиа: понятия, археология, наука*
- ◆ *Эрки Хухтамо. Медиаархеология. Особый взгляд*
- ◆ *Жан-Луи Деотт. Рансьер и исчезновение аппаратов*
- ◆ *Джованни Карроццини. Техника и гуманизм. Гюнтер Андерс и Жильбер Симондон*
- ◆ *Михаил Степанов. «Вторая» машина Готтхарда Гюнтера, аппарат Флюссера и трансгуманистический оптимизм*
- ◆ *Гирт Ловинк. Психопатология информационной перегрузки*
- ◆ *Александр Гэллоуэй. Неработающий интерфейс*
- ◆ *Жак Рансьер. Что может означать понятие «медиума»: пример фотографии*
- ◆ *Нина Сосна. Человек ли посредник: проект ответа*

АНОНС

ПЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Музыка — Философия — Культура: музыка и другие виды искусства в философском и культурологическом осмыслении

Приглашаем Вас принять участие в Пятой международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура: музыка и другие виды искусства в философском и культурологическом осмыслении», которая пройдет 3—5 апреля 2017 г. в Библиотеке истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева» (Москва).

Организаторы конференции:

- ◆ Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского,
- ◆ Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева».

Тематические направления:

I. Искусство и его судьба: прошлое и современность:

- ◆ проблема судьбы, путей развития и восприятия музыки. Новейшая музыка второй половины XX — начала XXI века; вопросы восприятия и философского осмысления ее эстетики и техники;
- ◆ структурализм и искусство, семиотика музыки и других искусств — к 95-летию со дня рождения Ю.М. Лотмана;
- ◆ музыка как метафора философской мысли; философия музыки в прошлом и настоящем.

II. Отечественная философская мысль: вопросы культуры и истории

Направление приурочено к 135-летию рождения и 80-летию гибели П.А. Флоренского и к 135-летию рождения и 100-летию кончины В.Ф. Эрна:

- ◆ музыка и другие виды искусства в философско-религиозной мысли;
- ◆ культура Античности, Средневековья, Ренессанса и Барокко в восприятии отечественных мыслителей от Г.С. Сковороды до А.Ф. Лосева;
- ◆ проблемы исторической памяти и рецепции культурного наследия; цели, механизмы и стратегии отбора, «анамнезиса», актуализации, забвения;
- ◆ П. Флоренский, Вл. Эрн в кругу друзей — А.В. Ельчанинов, Вяч. Иванов, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, Андрей Белый, В.В. Розанов и др.: сотрудничество, взаимовлияния, дискуссии, связи и разрывы;
- ◆ борьба за Логос в истории русской философии: мыслители круга международного журнала «Логос» и мыслители религиозно-философской группы «Путь»;
- ◆ системность как сущностная черта философии классической и а-системность философии постклассической; дискуссии о содержании истории отечественной мысли: методы, подходы, персоналии;
- ◆ русская философия и современность: взаимодействия, переключки, контрверзы, притяжения и отталкивания.

III. Проблемы художественного смысла:

- ◆ содержательность художественной формы и ее диалектика;
- ◆ проблемы выражения художественного и философского смысла;
- ◆ Россия и Зарубежье: взгляд на философские и эстетические поиски и решения отечественной мысли первой половины XX в.

Место проведения: Библиотека «Дом А.Ф. Лосева», 119002, Москва, Арбат, д. 33
Заявки высылаются по адресу Оргкомитета: mus.fil.kult.v@gmail.com

Телефон для справок: +7 (499) 252-82-72

УДК 130.2
ББК 71.06

А.Я. ФЛИЕР

МОДЕРНИЗАЦИЯ МОДЕЛИ МОРФОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Андрей Яковлевич Флиер,

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, главный научный сотрудник
Космонавтов ул., д. 2, Москва, 129366, Россия

доктор философских наук, профессор
E-mail: andrey.flier@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена аналитическому рассмотрению основных моделей морфологии/структуры культуры, получивших наибольшее распространение в отечественной науке. Необходимо отметить, что сама культурная реальность никакой устойчивой структуры не имеет, постоянно и ситуативно меняя конфигурацию своих составляющих. Поэтому учеными создаются условные модели ее структуры для удобства анализа феномена культуры, и они оказываются особенно полезными в образовательном процессе, позволяя более системно осознать сущность культуры, ее функции и масштаб распространения в социальной реальности.

Рассматриваются подробно две наиболее влиятельные в нашей науке модели: Э.А. Орловой (культура структурируется по основным отраслям человеческой деятельности) и А.В. Костиной (культура структурируется по социальным груп-

пам ее носителей и особенностям их психологии). Автор статьи, будучи близким сподвижником и Э.А. Орловой, и А.В. Костиной, за многие годы совместной работы с ними неоднократно подвергал модернизации обе модели, постепенно переводя их основания на собственную модель структурирования культуры по основным сферам социальной активности человека (что шире отраслей деятельности и социальных группировок акторов). В статье осуществляется опыт наложения друг на друга обеих этих моделей и окончательный перевод их на основание выстраивания по основным сферам социальной активности человека. Это позволяет выстроить новое понимание феномена культуры как программы коллективной жизнедеятельности людей и наглядно представить себе масштаб пространства и влияния культуры на социальную практику человека, что в большой степени будет способствовать успешности специального культурологического образования и усвоения студентами ключевых параметров культуры.

Ключевые слова: культура, морфология, быденная и специализированная культуры, культура-обычай, культура-идеология, культура-референция, функциональные сегменты культуры.

Для цитирования: Флиер А.Я. Модернизация модели морфологии культуры // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 20–26.

Интерес к теме морфологии культуры возник у меня еще в 1990-е гг. под влиянием моего учителя Э.А. Орловой [1]. К этой проблеме я обращался в статьях «Массовая культура в социальном измерении» [2] и «Морфология культуры» [3], а затем развил эту модель в отдельном издании «Тезауруса основных понятий культурологии» [4].

В суждении о строении культуры я опирался на предложенное философами-эволюционистами в XIX в. бинарное структурирование культуры на обыденную и специализированную. На этой основе уже в наше время была выстроена модель морфологии культуры Э.А. Орловой, дифференцирующая культуру на отраслевые блоки (сегменты) и прослеживающая каналы трансляции социально значимой информации между обыденной и специализированной культурами [1], т. е. модель Орловой строится также на бинарном членении культуры на обыденную и специализированную.

Такое деление базируется на том, что основные направления человеческой деятельности возникали в недрах *обыденной культуры* (повседневной практики, входившей в привычный образ жизни крестьянина или горожанина), которой не нужно было специально учиться. Ее знания и умения осваивались в процессе общего воспитания и обыденных социальных контактов. Но по мере развития общества началось сложение специализированных профессий, освоение которых было уже практически невозможным без специального профильного образования, на чем, собственно, и строится *специализированная культура*. Вместе с тем основные функции обеих сфер культуры продолжают существовать параллельно, но в разных областях жизни индивида.

В развитие модели Орловой, где описаны только три блока отраслей социальной жизни (причем более или менее детализированы лишь первые два), мною выделено шесть основных блоков (сегментов) человеческой жизнедеятельности:

- ◆ культура социальной организации и регуляции;
- ◆ культура познания и рефлексии мира, общества и человека;
- ◆ культура социальной коммуникации, накопления, хранения и трансляции информации;
- ◆ культура физической и психической реабилитации и рекреации человека;
- ◆ культура рождения и смерти;
- ◆ культура преступления и наказания.

Однако позже я переименовал свое представление о структуре культуры с бинарной на тернарную мо-

дель, принципиальная разработка которой принадлежит А.В. Костиной [5; 6]. Три составляющих культуры она определяет как *традиционную, элитарную и массовую* культуры, основное различие между которыми основано на разных типах психологии их adeptов. Более детально эта модель рассматривается в нашем совместном исследовании, касающемся уже вопросов исторического происхождения этих трех культурных типов и их функциональных характеристик [7].

В развитие этой модели мною был разработан ее модернизированный вариант, в котором культура членится на три социально-функциональные составляющие: *культуру-обычай, культуру-идеологию и культуру-референцию*, обусловленные не психологическими установками человека (в наше время имеющими очень подвижный, ситуативный харак-

Культура членится на три социально-функциональные составляющие: культуру-обычай, культуру-идеологию и культуру-референцию.

тер), а удовлетворением его актуальных социальных интересов [8].

Понятия «обыденная культура», «традиционная культура» и «культура-обычай» обозначают единое по существу явление, но трактуемое в разных познавательных ракурсах. То же самое можно сказать и о понятиях «специализированная культура», «элитарная культура» и «культура-идеология», а также о паре «массовая культура» и «культура-референция». Речь идет лишь о разных названиях одних и тех же сущностей. В каких-то случаях ученому психологически комфортнее употреблять понятие «специализированная культура», нежели «культура-идеология», или «массовая культура», а не «культура-референция», хотя это отражает только сложившиеся стереотипы сознания, а не суть рассматриваемых явлений (тем не менее я постараюсь учитывать эту особенность нашего восприятия).

Теперь посмотрим, как разработанная ранее морфология культуры может быть совмещена с тернарной моделью социально-функциональных субкультур. При этом обе рассмотренные модели приводятся к единому структурированию культуры по основным типовым сферам социальной активности человека. К разработанным ранее шести вариантам добавлены еще три (см. таблицу).

**Сравнительные характеристики
культуры-обычая, культуры-идеологии и культуры-референции**

Сферы жизнедеятельности	Традиционная культура-обычай	Специализированная культура-идеология	Массовая культура-референция
Культура социальной организации и регуляции			
Хозяйственная культура	домашнее и приусадебное хозяйство, семейное ремесло	системная экономика, торговля, финансы и пр.	управление спросом, мода, тиражирование товаров массового потребления, пункты питания фаст-фуд и т. п.
Правовая культура	мораль и нравственность	право, юриспруденция, система охраны общественного порядка и регуляции правовых отношений	общественное мнение
Политическая культура	межличностные отношения в области частного взаимодействия	государственная политика, идеология, управленческая работа, военное и полицейское дело и пр.	ситуативная самоорганизация людей в групповых интересах
Культура познания и рефлексии мира, общества и человека			
Философская культура	народная мудрость, исторический социальный опыт	труды профессионалов-философов и публицистов	здравый смысл
Научная культура	повседневные рациональные знания о мире, бытовая логика социальной жизнедеятельности	профессиональная наука	научнообразное шарлатанство, различные квазинаучные теории
Религиозная культура	мистика, бытовая магия, разнообразные проявления языческих атавизмов прошлого, предрассудки, гадания и т. п.	системные религиозные учения, конфессии и деноминации	эзотерика, уфология, современное сектантство, актуальные формы массовой мифологии и пр.
Художественная культура	фольклорное, бытовое, «саморазвлекательное» искусство, художественная самостоятельность, разные виды имитационно-игровой практики и пр.	профессиональное искусство и литература, как правило, построенные на специальном образовании	художественные явления разного качества, пользующиеся наибольшим потребительским спросом, бульварные романы, поп-музыка, телесериалы, мюзик-холлы и т. п.
Культура социальной коммуникации, накопления, хранения и трансляции информации			
Культура межличностных информационных контактов	существовала в истории преимущественно в обыденной форме — устной, а затем и эпистолярной; в последние десятилетия набирают распространение массовые формы коммуникации через Интернет, социальные сети, использование разных социальных сленгов и т. п.		
Культура массовой информации	слухи, сплетни и пр.	государственная идеология и пропаганда	профессиональные СМИ, реклама, общественные связи
Информационно-кумулятивная культура	предания, верования, легенды и т. п.	система музеев, библиотек, архивов, электронных банков информации и пр.	социальная мифология
Культура межпоколенной трансляции социального опыта, культурной компетенции и знаний	домашнее воспитание, семейные традиции, обычаи, нравы	система среднего и высшего образования, учреждений дошкольного воспитания, клубов и кружков по интересам и других институций социализации и инкультурации личности	«дворовые» компании, обыденное общение с ситуативным социальным окружением

Сферы жизнедеятельности	Традиционная культура-обычай	Специализированная культура-идеология	Массовая культура-референция
Культура физической и психической реабилитации и рекреации человека			
Культура поддержания и восстановления здоровья	самолечение, знахарство и пр.	профессиональная медицина и система санаторно-лечебного обслуживания	мистическое целительство
Культура физического развития	домашняя гимнастика, «дворовые» спортивные игры и пр.	профессиональный спорт и альпинизм	физкультура, культуризм, аэробика, спортивный туризм, любительские занятия разными видами спорта и т. п.
Культура восстановления энергобаланса человека	в основном это система и структура питания, сон и отдых; четкое разделение на обыденную, специализированную и массовую составляющие здесь затруднительно и зависит от того, в какой мере это осуществляется под контролем профильных специалистов		
Культура психической рекреации и реабилитации человека	неорганизованные формы досуга, домашние игры, выезды «на природу» и пр.	система организованного досуга, культурного туризма, домов отдыха, клубов и иных средств релаксации	как правило, антисоциальные формы досуга, алкоголизм, наркомания, азартные игры и пр.
Культура рождения и смерти			
Сексуальная культура	в плане решения задач, как репродукции, так и получения удовольствия, существует только в обыденных формах	искусственное оплодотворение	проституция, порнография и другие формы платных сексуальных услуг
Культура родов и выхаживания младенца	без медицинского контроля	при активном медицинском участии	в массовой культуре каких-либо специальных форм не отмечено
Культура приготовления к смерти и убранства покойника	имеет место в основном в обыденной форме, услуги специализированных служб по формам не отличаются от обыденных		
Культура прощания, погребения и поминовения	без участия официальных структур	имеет специализированный идеологический характер при соблюдении религиозных норм	каких-либо особых массовых форм не отмечено
Культура преступления и наказания			
Культура нарушений законов	ее специализированность или обыденность зависят преимущественно от уровня профессионализма преступника		
Культура нарушений обычаев и морали	как правило, только обыденная		
Культура дознания	только специализированная		
Культура наказания	специализированный или обыденный характер зависят от инстанции, реализующей наказание		
Культура лишения жизни	ненормированная в криминальном варианте; нормированная в исполнении армии, полиции или палача; во всех сегментах этого блока каких-либо особых форм, относимых к культуре-референции, не отмечено		

Сферы жизнедеятельности	Традиционная культура-обычай	Специализированная культура-идеология	Массовая культура-референция
Культура частной жизни			
Культура семейных отношений	в принципе существует только в обыденных формах	к специализированным элементам можно отнести действующее законодательство в области семьи и брака, а также религиозную регуляцию семейных порядков	к культуре-референции может быть отнесен так называемый «гражданский брак», по практическим формам не отличающийся от официального
Культура соседства, гостеприимства, взаимопомощи	существует только в обыденных формах и законодательно не регулируется		
Культура частных празднований	практически существует только в обыденных формах: дни рождения, свадьбы, празднования рождения ребенка, поминки, Новый год и пр.		
Культура патронажа по отношению к больным, убогим, нищим	практически существует только в обыденных формах		
Культура идентичности			
Культура исторической памяти	семейные предания, фотоальбомы, домашние архивы	изучение истории в школах и вузах, историческая наука, государственные архивы, музеи, памятники историческим персонажам и событиям, государственная патриотическая пропаганда	историческая мифология, сохраняющаяся в памяти населения и активно эксплуатируемая литературой и кинематографом
Культура сохранения исторических памятников		практикуется только культурой-идеологией, реализующей государственные программы охраны, реставрации и использования исторического наследия	
Культура самоидентификации индивида	преимущественно обыденная, включающая самоопределение человека в своей этнической, социально-сословной, конфессиональной и политической принадлежности / происхождения, основанная главным образом на знакомой символике	специализированным элементом служит государственная политическая и патриотическая пропаганда	массовые формы являются интерпретацией официальных
Культура самоидентификации социальных групп	существует в основном в обыденных формах, на которые воздействует государственная политико-патриотическая пропаганда, характерные исторические примеры — религиозный экстремизм, нацизм, коммунизм относятся к числу наиболее мифологизированных элементов социального сознания.		
Лингвистическая культура			
Культура устного языка	является основной формой культуры-обычая, имеющей максимальную историческую глубину	является нормативной формой лексики культуры-идеологии, преподаваемой в учебных заведениях, и основной сферой внешнего заимствования необходимых лексем	является наиболее подвижной формой культуры-референции, порождающей множество социальных жаргонов
Культура письменного языка	в пределах культуры-обычая не функционирует	в пределах культуры-идеологии является основной ее формой, способствующей выработке языковых норм и стандартов, грамматики и т. п.	в пределах культуры-референции — в основном связана с деятельностью печатных и части электронных СМИ, особой спецификой не отличается, за исключением обычной для массовой культуры сленговой практики

Разумеется, только описанными сегментами морфология культуры не исчерпывается. Таких сегментов в принципе можно выделить столько, сколько насчитывается самостоятельных областей социальной жизни, а каждый сегмент расчленил на множество направлений. Это уже вопрос субъективного авторского подхода.

Мы видим, что участие каждой из трех субкультур, составляющих рассматриваемую функциональную триаду, в разных сегментах культуры неравномерно. Есть сегменты, где традиционная культура-обычай явно доминирует над остальными (например, культура рождения и смерти или культура приватной жизни). В некоторых сегментах преобладает специализированная культура-идеология (например, в культуре познания), в других — массовая культура-референция (например, в культуре СМИ). Но есть и сегменты, в которых все три субкультуры присутствуют в сопоставимых пропорциях.

Объяснение этой неравномерности видится в том, что пространство конфигураций культурных сегментов и направлений исторически подвижно. Мы можем говорить о формах этих конфигураций только применительно к наблюдаемой ситуации сегодняшнего дня. А еще 100 лет назад подобная конфигуративность и распространенность разных субкультур по разным сегментам была иной, тем более она станет иной в будущем.

Умозрительно понятно, что в ходе истории культура-обычай сокращает площадку своего доминирования, а культура-референция расширяет. Может показаться, что массовая культура-референция выдавливает культуру-обычай из ее традиционных зон. Наш анализ показывает, что это не совсем так. Подобное выдавливание имеет место, пожалуй, только в художественной культуре, где явления поп-культуры как предметы социального спроса занимают многие зоны, ранее обслуживавшиеся фольклорным искусством. Точно так же и в культуре СМИ явления культуры-референции в большой мере вытесняют культуру-идеологию, господствовавшую там прежде. Но этим перечень фактов экспансии культуры-референции исчерпывается. В целом она просто быстрее других занимает новые культурные площадки, нежели выдавливает культуру-обычай и культуру-идеологию из традиционных зон их доминирования.

Ключевым вопросом в интерпретации характеристик морфологии культуры является вопрос о степени независимости культуры от социальной жизни. На этот счет существуют разные взгляды. Представляется, что эта автономность иллюзорна. Впечатление о ней складывается только благодаря фрагментированному пониманию подлинных социальных масштабов культуры (например, сведения всей культуры к одному искусству). Однако при

должной полноте понимания культуры становится ясным, что культура — это вполне адекватное отражение социальной реальности (как правило, в символизированных формах), и ее динамика в целом соответствует динамике социальной реальности. Хотя детального соответствия здесь быть не может; разные сегменты культуры развиваются в своем собственном темпе, так же как и разные сегменты социальной реальности.

Тем более заметно различие в хронотопах развития в культурной и социальной динамике разных народов. Но у каждого народа культура является своеобразным зеркалом его социального состояния. Это свойство используется в практике археологических реконструкций, когда представления о социальных порядках жизни того или иного архаического сообщества основываются на анализе артефактов его материальной культуры.

Такое принципиальное соответствие конфигурации и исторической динамики культуры и социальной реальности позволяет выстраивать морфологию культуры по аналогии с морфологией социальной реальности. Но это в целом. Самое интересное начинается тогда, когда ученый переходит от теоретических моделей к осмыслению конкретных культурных артефактов...

Список источников

1. Орлова Э.А. Динамика культуры и целенаправленная активность человека // Морфология культуры : Структура и динамика : учеб. пособие для вузов. Москва : DrDoom, 1994. С. 8–73.
2. Флиер А.Я. Массовая культура в социальном измерении // Общественные науки и современность. 1998. № 6. С. 138–145.
3. Флиер А.Я. Морфология культуры // Культурология для культурологов : учеб. пособие / А.Я. Флиер. Москва : Академический проект, 2000. С. 64–66.
4. Флиер А.Я., Полетаева М.А. Тезаурус основных понятий культурологии. Москва : МГУКИ, 2008. 284 с.
5. Костина А.В. Национальная культура — этническая культура — массовая культура : «Баланс интересов» в современном обществе. Москва : УРСС, 2009. 216 с.
6. Костина А.В. Соотношение традиционности и творчества как основа социокультурной динамики. Москва : УРСС, 2009. 144 с.
7. Костина А.В., Флиер А.Я. Тернарная функциональная модель культуры // Культура : между рабством конъюнктуры, рабством обычая и рабством статуса / А.В. Костина, А.Я. Флиер. Москва : Согласие, 2011. С. 15–129.
8. Флиер А.Я. Добро и зло в культурно-историческом понимании [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение : Информационный гуманитарный портал. 2015. № 3. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2015/3/Flier_Good-Evil/ (дата обращения: 26.09.2015).

MODERNIZATION OF THE MODEL OF CULTURE MORPHOLOGY

ANDREY YA. FLIER

D.S. Likhachov Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage, 2, Kosmonavtov St.,
Moscow, 129366, Russia
E-mail: andrey.flier@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the analytical consideration of the models of culture morphology/structure, which have got the widest spread in the Russian science. It should be noted that the cultural reality itself does not have a stable structure — the configuration of its components is constantly changing, depending on the situation. Therefore, the scientists create conditional models of its structure to facilitate the analysis of the phenomenon of culture. Those models are especially useful in the educational process; they allow to realize more systematically the essence of culture, its functions, and the scope of its dissemination in the social reality. The article gives a detailed review of the two most influential in our science models: the one of E.A. Orlova (which structures the culture according to the main directions of human activity) and the one of A.V. Kostina (which structures the culture according to the social groups of its bearers and the features of their psychology). Over many years of close companionship with both E.A. Orlova and A.V. Kostina, the author has often initiated modernization of their models, gradually shifting their bases to his own model of structuring the culture according to the main fields of human social activity (which is wider than the activity directions and the social groups of the actors). This article attempts to superimpose these models and completely switch them to the basis of the main fields of human social activity. This allows to build a new understanding of the phenomenon of culture as a collective program of people's life and to visualize the scale of cultural dissemination and its influence on the human social practice, which will largely contribute to the success of the special cultural education and the assimilation of the key cultural parameters by the students.*

Key words: culture, morphology, everyday and specialized cultures, culture-tradition, culture-ideology, culture-reference, functional segments of culture.

Citation: Flier A.Ya. Modernization of the Model of Culture Morphology, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 20–26.

References

1. Orlova E.A. Dinamika kul'tury i tselenapravlennoy aktivnost' cheloveka [Dynamics of Culture and Purposeful Human Activity], *Morfologiya kul'tury: Struktura i dinamika* [Morphology of Culture: Structure and Dynamics]. Moscow, DrDoom Publ., 1994, pp. 8–73.
2. Flier A.Ya. Massovaya kul'tura v sotsial'nom izmerenii [Mass Culture in Social Dimension], *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and Modernity], 1998, no. 6, pp. 138–145.
3. Flier A.Ya. Morfologiya kul'tury [Morphology of Culture], *Kul'turologiya dlya kul'turologov* [Culturology for Culturologists]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2000, pp. 64–66.
4. Flier A.Ya., Poletaeva M.A. *Tezaurus osnovnykh ponyatii kul'turologii* [Concept Thesaurus for Culturology]. Moscow, MGUKI Publ., 2008, 284 p.
5. Kostina A.V. *Natsional'naya kul'tura — etnicheskaya kul'tura — massovaya kul'tura: "Balans interesov" v sovremennom obshchestve* [National Culture — Ethnic Culture — Mass Culture: the "Balance of Interests" in the Modern Society]. Moscow, URSS Publ., 2009, 216 p.
6. Kostina A.V. *Sootnoshenie traditsionnosti i tvorchestva kak osnova sotsiokul'turnoi dinamiki* [The Ratio of Tradition and Creativity as a Basis of Social and Cultural Dynamics]. Moscow, URSS Publ., 2009, 144 p.
7. Kostina A.V., Flier A.Ya. Ternarnaya funktsional'naya model' kul'tury [Ternary Functional Model of Culture], *Kul'tura: mezhdub rabstvom kon'yunktury, rabstvom obychnaya i rabstvom statusa* [Culture: Between the Slavery of Conjuncture, the Slavery of Tradition, and the Slavery of Status]. Moscow, Soglasie Publ., 2011, pp. 15–129.
8. Flier A.Ya. Dobro i zlo v kul'turno-istoricheskom ponimanii [Good and Evil in Cultural and Historical Understanding], *Znanie. Ponimanie. Umenie: Informatsionnyi gumanitarnyi portal* [Knowledge. Understanding. Skill: the Informational Portal for the Humanities], 2015, no. 3. Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2015/3/Flier_Good-Evil/ (accessed 26.09.2015).

М.В. СМИРНОВА-СЕСЛАВИНСКАЯ

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭТНОСОЦИУМОВ КАК ЧАСТЬ ИХ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ЦЫГАНОВЕДЕНИЯ)

Марианна Владимировна Смирнова-Сеславинская,

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

кандидат философских наук
E-mail: kulturom@mail.ru

Реферат. На примере исследований цыган анализируется проблема интеграции в научное и общественное коммуникативное пространство знаний о малых народах, а этнической интеллигенции — в соответствующие профессиональные слои. Этот процесс, связанный с включением представителей этносоциумов в максимально широкую сферу деятельности макросообществ, является одним из важных аспектов развития человеческого капитала в поликультурных социумах и формирования общегражданской идентичности всех их членов.

Рассматриваются особенности интеграции цыган в окружение, их современное положение и проблемы отношения к ним государства и общества. Систематизируются данные об академических исследованиях цыган, основных цыгановедческих проектах и инициативах в России и в мире. Резюмируется роль научных исследований в социокультурной интеграции малых народов и этнических меньшинств.

Ключевые слова: этносоциумы, цыгане, этническая элита, цыгановедческие исследования, социокультурное развитие, интеграция, научная экспертиза.

Для цитирования: Смирнова-Сеславинская М.В. Академические исследования этносоциумов как часть их социокультурной интеграции (на примере цыгановедения) // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 27—35.

Цыгане — крупнейшее этническое меньшинство, экстерриториальное и сегментарное, не имеющее государственности или автономии (во многих странах — и представительства в государственных структурах). Их численность в Европе, по экспертным оценкам, составляет более 12 млн человек¹. На протяжении веков цыгане массово находились (преимущественно находятся и сейчас) на периферии социально-экономической жизни макросообществ, что консервировало взаимную отчужденность с окружением и развитие этностереотипов. Благодаря росту общественной активности цыган и качественно новому пониманию европейцами роли человеческого капитала в модернизации обществ, проекты, направленные на улучшение качества интеграции и социокультурного развития цыган, академическое изучение их культуры и межкультурной коммуникации, несколько десятилетий составляют часть культурной, научной и политической деятельности европейских организаций. Осуществляя научную экспертизу цыгановедческих исследований и социальных проектов, эта деятельность представляет фактор и в то же время результат интеграции цыганской культурной

¹ В статье использованы данные из личного архива М.В. Смирновой-Сеславинской и Г.Н. Цветкова.

элиты в академические и политические структуры, а знаний о цыганской культуре — в коммуникативное пространство окружения. В странах постсоветского пространства тоже выросло число цыгановедческих исследований, происходит их интеграция в отрасли социогуманитарного знания, хотя в восприятии этих процессов как частью управленцев, так и представителями научного сообщества проявляются тенденции экзотизации знаний о цыганах или политизации фактов развития соответствующих академических структур.

Между тем социокультурная интеграция этносоциумов в окружение — многоплановый процесс. Его важнейшие аспекты — развитие человеческого капитала и формирование общегражданской идентичности как результат включения представителей этносоциумов в максимально широкую сферу деятельности макросообществ, противодействие тенденциям социального исключения и стигматизации за счет распространения знаний и разрушения этнических стереотипов. В настоящей работе на примере крупнейшего этнического меньшинства Европы — цыган — будут рассмотрены международные и российские структуры и инициативы в области исследований этнических меньшинств и малых народов как часть процесса их социокультурного развития и интеграции в окружение.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕГРАЦИИ ЦЫГАН В ОКРУЖЕНИЕ

Официальная статистика Центральной и Восточной Европы отражает около трети реального цыганского населения в каждой стране² [1]. Его относительная численность наиболее высока в Румынии (800–1500 тыс.), Болгарии (700–800 тыс.), а также Венгрии, Словакии, Чехии, составляя в указанных странах 5–10% населения [1]. В России проживает не менее 400 тыс. цыган [2, с. 189; 3, с. 13] (в 2010 г. — 0,15%); в Южном федеральном округе (ЮФО) их доля в три с лишним раза выше средней по стране, в Ставропольском крае — в семь раз [3, с. 14, 39; 4].

Цыганские группы в результате исторических особенностей социального развития (неоднократных миграций, взаимного отчуждения с окружением, исключения и асимметричной конкуренции) веками оттеснялись в непрестижные и маргинальные социально-экономические ниши, оставаясь ограниченно интегрированными в макросоциумы и частично к ним адаптированными, с чем связан и низ-

² В некоторых странах разрыв еще больше; например, в Чехии перепись 1991 г. отразила лишь 1/10 часть реальной численности, что было связано с отменой графы «национальность» в паспортах.

кий средний образовательный уровень цыганского населения³. Социально-экономические проблемы цыган Европы, сравнимые с проблемами этнических мигрантов, приобретают особый масштаб в странах с высокой долей цыган. Цыганские диаспоры лишены механизмов проведения самостоятельной политики этносоциокультурного развития, а их культура в представлении окружения связана преимущественно с традиционными или девиантными формами (свою роль в этом играют СМИ). Из-за стигматизации окружением среди цыган высок уровень сокращения этнической принадлежности. С политической точки зрения уникальность их положения состоит в том, что цыгане являются «диаспорой без метрополии» — государства или территориальной автономии, которые бы обеспечили их социально-экономическое и культурное развитие.

ФОРМИРОВАНИЕ ЦЫГАНОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Основы цыгановедения заложены в последней четверти XVIII в., когда была доказана связь цыганского и индоарийских языков (1782) и обобщены сведения о культуре, расселении, социальной организации, языке цыган Европы (1787). Хотя цыгановедение существует более двух веков, долгое время оно оставалось не выделенным в самостоятельное научное направление, что связано с низким социальным статусом самого цыганского населения. В некоторых странах, прежде всего социалистического блока, цыгановеды — в большинстве нецыгане — сами подверглись профессиональной дискриминации⁴. Ситуация изменилась с организацией в 1971 г. Международного союза цыган (International Romani Union — IRU)⁵, а в странах Восточной Европы — после крушения социалистической системы. Формулирование социальных проблем цыган на уровне IRU стало импульсом к развитию цыгановедения на новом уровне, реализации социальных, образовательных и научных проектов. В 1970-х гг. в европейских странах организованы

³ Так, в 2002 г. в ЮФО профессиональное образование имели 4,35% расчетного цыганского населения, из них послевузовское, высшее и неполное высшее — около 0,5% [3, с. 42].

⁴ Например, М. Хюбшманова, организовавшая в 1991 г. в постсоветской Чехии цыгановедческое отделение в Карловом университете (Прага). В России в подобном положении оказалось поколение цыгановедов, начавших научную деятельность в 1960–1970-х годах.

⁵ Первый съезд IRU проведен 8–12 апреля 1971 г. в предместье Лондона, с этого времени 8 апреля отмечается как Международный день цыган.

кафедры и отделения цыганского языка и культуры в системе высшей школы и научных организациях⁶, а также структуры в системе общего образования, цыгановедческие архивы, театры цыган и музеи цыганской культуры⁷. Расширяется цыгановедческий дискурс в рамках разных дисциплин; развивается слой этнической интеллигенции; происходит ее интеграция в окружение на новом уровне, в том числе на академическом. К 2003 г. вышло более 500 монографий, полностью или частично написанных на цыганском языке, много публикаций в периодике [5]. Цыгане — исследователи своей культуры и языка, в отличие от других профессиональных групп, обычно не скрывают свою этническую принадлежность, способствуя формированию положительного имиджа народа и расширению представлений о его культуре.

Международные мероприятия, посвященные проблемам социально-экономической интеграции и социокультурного развития цыган, вначале были частью общих проектов Евросоюза и Совета Европы, посвященных этническим меньшинствам и другим категориям населения (в частности детям). Доклады чиновников о положении цыган в значительной степени отражали позицию государственной или ведомственной, т. е. корпоративной, идеологии (ситуация, особенно характерная для стран Восточной Европы). Назрела необходимость в независимой международной научной экспертизе. Основной и крупнейшей международной цыгановедческой структурой с 1888 г. является Международное цыгановедческое общество (The Gypsy Lore Society — GLS)⁸. Оно объединяет цыгановедов со всего мира, организуя ежегодные конференции в разных университетских городах, выпускает научный журнал. Во главе — выборное международное руководство (сейчас президент GLS — Е. Марушиакова, Болгария). В 2010–2011 гг. при Евросоюзе и Совете Европы с привлечением GLS создана Европейская академическая цыгановедческая сеть (European Academic Network on Romani Studies — EAN). Существуют и проектные международные организации, в частности Фонд образования цыган (Roma Education Fund), с 2005 г. финансирующий проекты интеграции и социокультурной адаптации цыган стран Евросоюза через формы образования. Ряд международных проектов осуществлен в 2005–

2015 гг., объявленных Советом Европы Декадой интеграции цыган.

Таким образом, начавшись как *политический дискурс*, тема социокультурного развития цыган развивается в *научный и экспертный дискурс*, и большую роль в этом играют международные академические структуры. Так, в 2011–2012 гг. национальные стратегии интеграции цыган стран ЕС проходили экспертизу в EAN. Международные экспертные площадки нужны и индивидуальным исследователям, особенно учитывая немногочисленность национальных цыгановедческих сообществ. Очевидна актуальность *прикладного аспекта* исследований цыган, которые лежат в основе образовательных и социокультурных концепций и программ. *Теоретическая ценность* цыгановедения связана с изучением разнообразных моделей этносоциумов, этносоциокультурных ситуаций, динамики культуры в различном окружении и пр.

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ЦЫГАН В ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Организаторы и участники экспертных мероприятий EAN отмечают, что цыгане, столетиями находясь в тяжелых условиях в странах Европы, демонстрировали невероятную выживаемость, но, переходя к оседлости, их группы «становились незаметны», привлекая внимание преимущественно своими социальными проблемами. Важнейшая проблема их социокультурной интеграции — предрассудки со стороны окружения, на которых основаны межкультурный дискурс и политические решения в отношении цыган; поэтому основные европейские программы по этой теме связаны с преодолением социальных стереотипов. Проблемы цыганского населения, как в зеркале, отражают риски обществ современной Европы, связанные с миграциями, межкультурной интеграцией и социокультурным развитием; их решение — в повышении *управляемости* этими процессами и в усилении *общественной роли культуры и образования*.

В свете современных процессов сама система образования требует обновления, и одним из факторов этого являются потребности цыганских детей. Добавим, что система образования, чтобы быть по-настоящему доступной для людей различных культурных традиций, должна предлагать гибкие и вариативные формы и модели образования. Так, специалисты разных стран отмечают, что цыгане (и дети, и взрослые) нередко быстрее и лучше воспринимают новую информацию и получают новые навыки при устном обучении, что связано с тради-

⁶ Сейчас цыганский язык преподается в вузах Чехии, Словакии, Венгрии, Румынии, Сербии, Франции, Великобритании, в школах Финляндии, Румынии, Венгрии, Чехии, Словакии, Швеции, Австрии.

⁷ Первый музей цыганской культуры создан в 1990 г. в г. Тарнов (Польша). Самый большой и известный музей цыганской культуры основан в 1991 г. в столице Моравии Брно (Чехия).

⁸ GLS создано в Эдинбурге (Великобритания), с 1989 г. находится в США.

циями устной культуры [3, с. 51–59; 6]. Разные модели трансляции культурной информации у цыган и окружения являются причиной культурно-языкового конфликта в образовании цыганских детей, что преодолевается использованием двуязычных подходов в обучении [3, с. 60–67].

Обратная сторона массовых проектов образовательной интеграции цыган — неготовность экономики: отсутствие для цыган рабочих мест (ситуация усугубляется кризисом). Это особенно ощутимо в странах с высокой долей цыганского населения. Например, в ходе реализации проектов «Декады цыган 2005–2015» уровень образования цыган в ряде компактных поселений Болгарии повысился, но уничтожение рабочих мест в стране после вступления ее в ЕС оставляет молодежи мало возможностей изменить свое положение в сложившейся социально-экономической иерархии, прежде всего в районах бывших промышленных городов и цыганских компактных поселений. Часто можно встретить молодых людей со средним или средним специальным образованием, которые подметают улицы, как поколение назад их родители. Там, где в последние годы организовано новое производство (как правило, иностранное) и открыты крупные магазины, цыганская молодежь массово работает в торговле (продавцы, менеджеры). Для молодых людей, получивших высшее образование (финансовое, юридическое и др.) проблеме при трудоустройстве составляют недостаточность социальных связей в профессиональном слое и традиционное исключение окружением: кадровые службы отказывают им при подозрении в цыганском происхождении (по фенотипу, району проживания и пр.).

Основанные на стереотипах методы интеграции цыган, прежде всего в странах Западной Европы, в значительной степени иницируются деятельностью правозащитных организаций, подерживающих взгляд на цыган как на «традиционных кочевников»; это создает скандальные и абсурдные ситуации. Так, во Франции и Англии старожильческие цыганские группы, появившиеся там в XV–XVI вв., до сих пор продолжают жить и передвигаться в фургонах. Места и время их стоянок строго регламентированы, а в Англии они не имеют права покупать землю и недвижимость (!), что не дает желающим возможности осесть и консервирует их групповую изоляцию от окружения. В 1990-е гг. в Италии 120–150 тыс. цыган — беженцев от войны и этнических чисток из республик бывшей Югославии были отделены от остальных мигрантов, выведены из программы интеграции как «номады» и направлены в палаточные лагеря на окраинах больших городов, предназначенные для оседания местных неоседлых цыган. Эти югославские цыгане, предки которых перешли к осед-

лости несколько столетий назад, имели сравнительно высокий уровень социальной интеграции, некоторые — высокий социальный статус (например, квалифицированные юристы). Большая часть из них уже 20 лет остаются без документов и социального статуса (включая родившихся за это время детей, которые не видели ничего, кроме лагеря). Такая ситуация представляет собой пример массовой десоциализации с непредсказуемыми последствиями [7, с. 251–252]. При этом цыгане, приезжающие в общем потоке трудовых мигрантов из стран Восточной Европы, получают работу, покупают жилье и интегрируются на общих основаниях, а власти принимающих стран не выделяют их из основной массы мигрантов [8, с. 114, 174–175].

В постсоветской России основные проблемы взаимодействия цыганских общин и окружения связаны не с правовой дискриминацией и приданием цыганам особого статуса, а с состоянием общества: правовым нигилизмом населения, представителями госструктур и местных властей, нарушением законодательства. Так, использование учителями некоторых школ элементов двуязычного обучения цыган (что дает явный положительный результат) нередко получает противодействие со стороны управлений образованием. При этом возникают ситуации дискриминации, поскольку де-факто дети цыган оказываются лишены права (обеспеченного законодательно) использования родного языка при обучении, в отличие от детей других народов, имеющих территориальные автономии или государственность за пределами России. После 1991 г. возникла проблема незаконного сноса жилищ в цыганских поселениях, многие из которых были образованы в 1950–1960-х гг. при переводе цыганских общин на оседлость указом 1956 г.⁹ [9–11]. В некоторых случаях сносы домов связаны с нерешенными за предыдущие десятилетия проблемами разрастания поселений и конфликтами с местной администрацией [12], но эти действия нарушают российское и международное законодательство, оставляя семьи (в большинстве — с детьми) без жилья и компенсации. Чаще всего суды «штампуют» решения в пользу местных властей, и люди вынуждены годами судиться. Так, проблема незаконного сноса домов жителей цыганского поселка в Калининградской области в 2006 г. была решена только в 2016 г. в Европейском суде по правам человека [13].

С возникновением слоя образованных цыган традиционная ассиметричная конкуренция между

⁹ Указ Президиума Верховного Совета СССР от 5 октября 1956 г. «О приобщении к труду цыган, занимающихся бродяжничеством» поставил под запрет мобильный образ жизни цыган, 20 октября 1956 г. принято постановление Совета министров РСФСР с тем же названием [9, с. 616–617], а затем постановления на ту же тему руководств союзных республик СССР.

цыганами и окружением начала воспроизводиться на уровне международной цыгановедческой сферы. Так, некоторые западные ученые демонстрируют стигматизацию исследователей цыганского происхождения, априорно считая их или недостаточно профессиональными, или политически ангажированными¹⁰. Те, в свою очередь, считают первых недостаточно компетентными в области цыганской культуры и обвиняют их в дискриминации представителей ученых цыганского происхождения. В некоторых конкретных случаях подобные претензии и с одной, и с другой стороны обоснованы. Но имеет место и конкуренция: западных ученых, традиционно занимавших высшие позиции в цыгановедении (включая управление и контроль финансов), в последние годы теснят восточноевропейские коллеги и исследователи цыганского происхождения.

В 2013–2016 гг. по предложению Дж. Сороса и при поддержке Совета Европы был разработан план создания Европейского института цыган (European Roma Institute). Его основными политическими целями объявляются: продвижение ценностей, стандартов и социальных инструментов Совета Европы и расширение деятельности по интеграции цыган в общества Европы; повышение самооценки цыганского населения как необходимое условие их интеграции; улучшение его восприятия окружением как предпосылка успешного преодоления дискриминации [14, с. 2]. Ведущая роль в деятельности института, включая популяризацию цыганской культуры и искусства, знаний о цыганской культуре и истории, отводится исследователям цыганского происхождения, одним из условий работы в нем является наличие у кандидатов ученой степени; предполагается и участие ученых-нецыган [15, с. 9].

ИНТЕГРАЦИЯ ЦЫГАНОВЕДЕНИЯ В АКАДЕМИЧЕСКУЮ И ОБЩЕСТВЕННУЮ СФЕРЫ РОССИИ

Первые научные труды в Российской империи о цыганах появились в конце первой трети XIX в. в Литве, где сохранялась тесная связь с немецкой системой образования и науки, со второй половины XIX в. — в Великороссии, сначала в рамках описаний народов европейской части империи, затем — развития этнографических и лингвистических исследований.

¹⁰ Имеется в виду, что их исследования, особенно связанные с проблематикой происхождения цыган и стандартизацией цыганского языка, имеют скорее идеологическую, чем научную основу.

В 1920–1930-х гг. в СССР впервые масштабно реализовались проекты этносоциокультурного развития народов на основе концепции «языкового и культурного строительства»: становления национальных школ, языков, литератур. Это стало особо значимо для развития народов с устной культурной традицией. Несколько советских лингвистов начали системные исследования цыганского языка, заложив основы лингвистического цыгановедения в СССР. В крупных городах были открыты цыганские классы, несколько школ с использованием цыганского языка, цыганское отделение в педагогическом техникуме, выпущено более 200 цыганоязычных изданий, в том числе учебники [16, с. 162–163]. Часть городской молодежи сформировала слой этнической интеллигенции (писатели, артисты, врачи, преподаватели и пр.). С изменением курса внутренней национальной политики в 1938 г. для большинства народов, прежде всего, не имевших территориальных автономий (включая цыган), этот процесс был прерван¹¹. Их письменность была ликвидирована, литература изъята из обращения, научные и образовательные структуры распущены как «вредные» [16, с. 167–169; 17, с. 2; 18]. Ликвидация образовательных структур, выполнявших адаптивную функцию, отрицательно сказалась на интеграции цыганских детей в школьные коллективы, откуда большинство из них было вытеснено. Исследования цыган почти 30 лет находились под негласным запретом; исключение составила этнографо-социологическая диссертация о цыганах (1952), очевидно, ввиду актуальности ее темы перехода цыган к оседлому укладу, и монография по цыганскому языку (1964), обобщившая результаты изучения русскоцыганского диалекта 1930-х годов. В конце хрущевской «оттепели» появляются публикации ряда молодых цыгановедов, этнографов и лингвистов. Научная жизнь большинства из них была сложной; почти все авторы готовили диссертации, но не защитили их. В этом сыграли роль партийный контроль за исследованиями народов России и негласное ограничение исследований цыган¹². Положение начало меняться в 1980-х гг., с выходом двуязычного издания фольклора цыган-кэлдэрарей (1981), полностью ограничение было снято с демократизацией общественного пространства в 1990-х гг.; основной проблемой изучения малых народов становится финансирование.

¹¹ ЦК КПСС 24 января 1938 г. принял секретное постановление «О ликвидации национальных школ и национальных отделений в школах», которые были признаны «вредными, отгораживающими детей от советской жизни» [18].

¹² Для получения одного места в аспирантуре по цыгановедческой теме необходимо было получить специальное разрешение отдела науки ЦК КПСС [19, с. 6].

После 1991 г. в Российской Федерации защищено семь цыгановедческих диссертаций в разных дисциплинах¹³. В связи с резким ухудшением с конца 1990-х гг. экономического положения цыган, прежде всего в районах их компактного проживания, на новом витке проявился кризис традиционной социальной организации цыганских общин и проблема их полноценной социальной интеграции в окружение в новых условиях. На первый план вышли проблема улучшения качества образования молодежи, а также качества жизни, резкое снижение которого было обусловлено тенденцией социально-экономического «дрейфа» страны, в частности, плохие условия для развития малого бизнеса, уничтожение производств и т. д. В этот период Министерство иностранных дел Российской Федерации получало ноты Европейского союза и Совета Европы из-за отсутствия сформулированной государственной политики по отношению к цыганскому населению и развития соответствующих программ.

Ситуация изменилась в 2007 г., когда в Федеральном институте развития образования (ФИРО) была создана Лаборатория культуры цыган — единственная государственная цыгановедческая структура в России¹⁴. Ее сотрудники осуществили ряд разработок в области поликультурного образования, выпустив Концепцию образовательных программ для цыганских учащихся. В 2012 г. в Российском институте культурологии был организован Российский центр исследований цыганской культуры, сохранявший связь с ФИРО и образовательную проблематику. Антидискриминационный центр (АДЦ) «Мемориал» с 2003 г. занимался исследованием положения цыган компактных поселений и внедрением двуязычных и поликультурных подходов обучения в школах с цыганскими учащимися. Официальным признанием необходимости государственной поддержки социокультурного развития цыган стал «Комплексный план мероприятий по социально-экономическому и этнокультурному развитию цыган в РФ на 2013—2014 гг.», утвержденный 31 января 2013 г. Советом при Президенте РФ по межнациональным отношениям. «Комплексный план...» вошел в «План мероприятий по реализации в 2013—2015 гг. Стратегии государственной национальной политики РФ на период до 2025 года». Из его мероприятий, ограниченных двумя годами, была изъята программа дошкольной подготовки, хотя она была нацелена на рост качества образования детей с родным

нерусским языком и представляла собой важный механизм их ранней социокультурной адаптации к окружению.

С реформированием научных и культурных учреждений и регулированием деятельности общественных организаций в России произошел «откат назад» в интеграции цыгановедческой академической, образовательной и социальной деятельности в соответствующие государственные и общественные сферы: Российский центр исследований цыганской культуры ликвидирован, АДЦ «Мемориал» признан «иностранным агентом» и закрыт. Работа бывших сотрудников этих структур продолжается в другой форме; сложнее обстоит дело с обратной связью между представителями гражданского общества и государственными структурами — единственной совместной общественной и межведомственной экспертной и дискуссионной площадкой в вопросах выработки политики по отношению к народам, не имеющим территорий, являлся Департамент государственной политики в сфере межнациональных отношений Министерства регионального развития Российской Федерации. Лакуна, образовавшаяся в этой сфере после ликвидации министерства в 2014 г., ничем не компенсирована¹⁵. Такая же тенденция прослеживается в сфере культуры: за последние годы Министерство культуры Российской Федерации неоднократно пыталось закрыть театр «Ромэн» на долговременный ремонт [20]; дальнейшая судьба всемирно известного театра, организованного в 1931 г., неизвестна. Если его не станет, цыганское музыкальное искусство в России, как и в начале XX в., будет представлено семейными группами, выживающими за счет выступлений в ресторанах и на частных вечеринках. Театр выполняет важнейшую функцию интеграции цыган России в окружение в сфере культуры и искусства, а кроме этого, является форумом внутриэтнического и межэтнического общения. Все эти события связаны с сужением зоны ответственности государства в социально значимых сферах.

За последние 15 лет появился ряд цыгановедческих сайтов, представляющих важную форму интеграции в сфере знания и информации: Liloru.ru (с 2001 г.) с источниками, современными и архивными публикациями по цыганскому языку и по соборам по его изучению; портал kulturom.ru (с 2010 г.) с обширной онлайн-библиотекой цыгановедческих исследований авторов постсоветских и некоторых европейских стран, интервью с исследователями цыганской культуры. На сайте АДЦ «Мемориал», adcmemorial.org, (с 2003 г.) представлены бюллетени с социологическими исследовани-

¹³ За весь советский период защищено всего три диссертации (по этнографии).

¹⁴ Первая цыгановедческая структура в странах СНГ — группа «Цыганская этнология» («Etnologia gomilog»), образована 1 января 2004 г. в Центре этнологии Института культурного наследия Молдовы АН Молдовы.

¹⁵ В образованном 31 марта 2015 г. Федеральном агентстве по делам национальностей, к сожалению, пока отсутствует дискуссионная экспертная площадка.

ями, статьями юристов, этнопсихологов и школьными пособиями для цыган; сайт Kelderari Roma той же организации содержит подробную информацию о поселениях цыган-кэлдэрарей. Культурологический интернет-проект «Арзамас» (с 2015 г.) включает в себя просветительский курс о цыганах. И, наконец, есть два популяризаторских сайта: «Цыгане России» (с 2004 г.), посвященный этнографии цыган, и «Свэнко» (с 2010 г.) — цыганскому исполнительскому искусству.

Культурные инициативы связаны с организацией некоторыми исполнителями групп цыганского танца для всех желающих; с 2015 г. Общероссийская танцевальная организация проводит конкурсы и мастер-классы цыганского танца, привлекая профессионалов. «Костромское объединение цыган» в 2014 г. организовало частный Музей цыганской культуры и быта (<http://sergiandr.wixsite.com/gypsiumuseum/>), который предоставляет платные услуги, в том числе организует концерты. Известны частные инициативы в области образования цыган¹⁶. Такая деятельность, несомненно, важна, но она не компенсирует сокращение присутствия государства в сфере регулирования межэтнических отношений и социокультурного развития малых народов, поскольку именно позиция государства определяет приоритеты и образцы действий в этих областях для общества в целом, а также для чиновников среднего звена.

В заключение отметим двоякую роль цыгановедческих исследований в развитии межэтнической сферы: во-первых, это формирование представлений об этнических группах населения в социуме, что создает предпосылки выработки гуманитарных подходов для их полноценной интеграции на всех уровнях общественной жизни; во-вторых, формирование представлений народа о самом себе и своем месте в современном мире, его над-этнических представлений о культуре, а также развитие межкультурного диалога в «пространстве знания». Неслучайно, где бы ни проходили цыгановедческие конференции — в Петербурге (2008), Киеве (2008), Париже (2009), Хельсинки (2010), Стамбуле (2012), Марселе (2013), Кишиневе (2015) и других городах, в том или ином качестве в них принимают участие носители этниче-

ской культуры: ученые, общественные деятели, члены местных и зарубежных этнических общин.

Список источников

1. *Marushiakova E., Popov V.* Historical and Ethnographic Background. Gypsies, Roma, Sinti // *Between Past and Future: the Roma of Central and Eastern Europe* / by ed. W. Guy. Hatfield : University of Hertfordshire Press, 2001. P. 33–53.
2. *Бугай Н.Ф.* Проблемы адаптации и интеграции этнических меньшинств России в 1990-е годы — начале XXI века (на примере российских цыган) // *История и историки. 2007 : историографический вестник* / отв. ред. А.Н. Сахаров. Москва : Наука, 2009. С. 188–228.
3. *Смирнова-Сеславинская М.В., Цветков Г.Н.* Антропология социокультурного развития цыганского населения России. Москва : ФГАУ ФИРО, 2011. 128 с.
4. Всероссийская перепись населения 2002 года [Электронный ресурс]. URL: <http://www.perepis2002.ru/> (дата обращения: 01.12.2016).
5. *Bakker P., Matras Y.* Bibliography of Modern Romani Linguistics. Including a Guide to Romani Linguistics. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2003. P. VII.
6. *Puleo R., Rossi R.* Part Three — Oral Language // *M. Amadei, R. Bocchieri, A. Girolami. An Omnibus for the Rom.* Rome : Il Ventaglio, 1994. P. 147–173.
7. *Марушиакова Е., Попов В.* Миграции на цыганите от Югоизточна Европа (история и съвременност) // *Этнография на миграциите. Българите в Средиземноморието* / сост. М. Маева, С. Захова. София : Парадигма, 2013. С. 238–297.
8. *Еролова Й., Славкова М.* Этничность, религия и миграции на цыганите в България. София : Парадигма, 2013. 308 с.
9. Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. Т. 5: 1954–1956 гг. Москва : Госюриздат, 1959. 702 с.
10. Антирасизм : «цыганское счастье», или беда не приходит одна [Электронный ресурс] // *Anti-Discrimination Center.* 23.07.2011. URL: <http://adcmemorial.org/www/535.html> (дата обращения: 01.12.2016).
11. *Филатова О.* Адвокат М. Голенищева о выселении цыган в Архангельске [Электронный ресурс] // *Современная адвокатура.* 27.09.2005. URL: <http://bestlawyers.ru/php/news/archnew.phtml?id=172&idnew=18605&start=9819> (дата обращения: 01.12.2016).
12. *Тимофеева О.* Бабушка России : Как живут цыгане, когда не идут воевать за газ [Электронный ресурс] // *Русский репортер.* URL: http://rusrep.ru/article/2016/03/29/babushka_rossii (дата обращения: 01.12.2016).
13. ЕСПЧ признал нарушение Европейской конвенции при сносе цыганского поселка в Калининградской области [Электронный ресурс] // *Anti-Discrimination*

¹⁶ На территории цыганского поселения в пос. Чудово Новгородской обл. усилиями местного предпринимателя организована начальная школа для цыганских детей, что обеспечило рост уровня их образования: с 4–5 класса они посещают общеобразовательную школу, некоторые поступили в институты; подобная школа была организована в крупнейшем цыганском поселении Плеханово Тульской обл. (сейчас значительная часть поселка снесена, а жители остались без жилья). В Волгоградской области глава местной цыганской общины за свой счет организовал подготовительные курсы для цыган-дошкольников. Все эти инициативы не противоречат российскому законодательству, но они не всегда поддерживаются местной властью; так, со стороны местного управления образованием неоднократно предпринимались попытки закрыть школу в пос. Чудово.

- Center. 17.10.2016. URL: <http://adcmemorial.org/www/12130.html> (дата обращения: 01.12.2016).
14. Towards the Creation of a «European Roma Institute» : Consultation document prepared by the Council of Europe Secretariat. 29.10.2014 [Электронный ресурс]. URL: http://romanistudies.eu/wp-content/uploads/2015/04/ERI_consultation_document_october2014.pdf (дата обращения: 01.12.2016).
15. An Approach to the Establishment of a European Roma Institute [Электронный ресурс]. URL: http://romanistudies.eu/wp-content/uploads/2015/04/ERI-plan_7may2014.pdf (дата обращения: 01.12.2016).
16. *Смирнова-Сеславинская М.В.* Цыганский язык и языковая политика России в области образования XIX—XXI вв. // Цыганский язык в России : сб. материалов Рабочего совещания по цыганскому языку в России (Санкт-Петербург, 5 октября 2012 г.) / ред. К.А. Кожанов, С.А. Оскольская, А.Ю. Русаков. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2013. С. 154—199.
17. ЦК ВКП(б) и национальный вопрос. Кн. 2 : 1933—1945. Москва : РОССПЭН, 2009. 1095 с.
18. Российский государственный архив социальной и политической истории. Ф. 17. Оп. 114. Д. 837. Л. 99—111.
19. Язык цыганский весь в загадках : Народные афоризмы русских цыган из архива И.М. Андрониковой / сост., подг. текстов, вступит. статья и справ. аппарат С.В. Кучепатовой. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. 648 с.
20. Театр «Ромэн» на время перекочует в новое здание : Старинное здание, в котором располагается театр, решено реконструировать... [Электронный ресурс]. URL: <https://www.teatrall.ru/post/396-teatr-romena-vremya-perekochuet-v-novoe-zdanie/> (дата обращения: 01.12.2016).

ETHNIC SOCIETIES' ACADEMIC STUDIES AS A PART OF THEIR SOCIOCULTURAL INTEGRATION (BY THE EXAMPLE OF ROMANI STUDIES)

MARIANNA V. SMIRNOVA-
SESLAVINSKAYA

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82, Building 1, Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia
E-mail: kulturom@mail.ru

Abstract. *By the example of Romani studies, the article analyzes the problem of the small nations and ethnic minorities' integration into the scientific and social communicative space, and the problem of the ethnic elite inclusion in the relevant professional layer. This process, associated with inclusion of the ethnic society representatives in the widest possible scope of macro communities, is considered as one of the important aspects of the human capital development in multicultural societies, and of the formation of all their members' civic identity.*

The article reviews the features of the Roma integration in the environment, their groups' current social status, as well as the relation towards them from the state and society. The data on academic Romani studies, and the main romalogical projects and initiatives in Russia and in the world, are systematized. The article summarizes the role of the scientific studies in the field of small peoples and ethnic minorities' sociocultural integration.

Key words: ethnic societies, Roma, ethnic elite, Romani studies, sociocultural development, integration, scientific expertise.

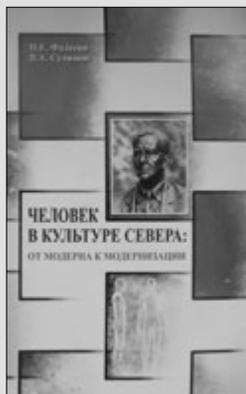
Citation: Smirnova-Seslavinskaya M.V. Ethnic Societies' Academic Studies as a Part of their Sociocultural Integration (By the Example of Romani Studies), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 27—35.

References

1. Marushiakova E., Popov V. Historical and Ethnographic Background. Gypsies, Roma, Sinti, *Between Past and Future: the Roma of Central and Eastern Europe*. Hatfield, University of Hertfordshire Press Publ., 2001, pp. 33—53.
2. Bugai N.F. Problemy adaptatsii i integratsii etnicheskikh men'shinstv Rossii v 1990-e gody — nachale XXI veka (na primere rossiiskikh tsygan) [Problems of Adaptation and Integration of Ethnic Minorities in Russia in the 1990s — Beginning of the 21st Century (By the Example of the Russian Roma)], *Istoriya i istoriki. 2007: istoriograficheskii vestnik* [History and Historians. 2007: the Historiographical Herald]. Moscow, Nauka Publ., 2009, pp. 188—228.
3. Smirnova-Seslavinskaya M.V., Tsvetkov G.N. *Antropologiya sotsiokul'turnogo razvitiya tsyganskogo naseleniya Rossii* [Anthropology of the Social and Cultural Development of the Roma Population of Russia]. Moscow, FGAU FIRO Publ., 2011, 128 p.
4. *Vserossiiskaya perepis' naseleniya 2002 goda* [All-Russia Population Census 2002]. Available at: <http://www.perepis2002.ru/> (accessed 01.12.2016).
5. Bakker P., Matras Y. *Bibliography of Modern Romani Linguistics. Including a Guide to Romani Linguistics*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publ., 2003, p. VII.
6. Puleo R., Rossi R. Part Three — Oral Language, *An Omnibus for the Rom*. Rome, Il Ventaglio Publ., 1994, pp. 147—173.
7. Marushiakova E., Popov V. Migration of Roma from South East Europe (History and Modernity), *Ethnography*

- of Migrations. *Bulgarians in Mediterranean*. Sofia, Paradigma Publ., 2013, pp. 238–297.
8. Erolova I., Slavkova M. *Ethnicity, religion and migration of Roma in Bulgaria*. Sofia, Paradigma Publ., 2013, 308 p.
 9. *Khronologicheskoe sobranie zakonov, ukazov Prezidiuma Verkhovnogo Soveta i postanovlenii Pravitel'stva RSFSR. T. 5: 1954–1956 gg.* [Chronological Collection of the Laws, Decrees of the Presidium of the Supreme Soviet, and the Resolutions of the Government of the Russian Soviet Federated Socialist Republic. Vol. 5: 1954–1956.] Moscow, Gosyurizdat Publ., 1959, 702 p.
 10. Antirasizm: “tsyganskoe schast'e”, ili beda ne prikhodit odna [Anti-Racism: “The Romani Happiness”, Or Trouble Comes in Threes], *Anti-Discrimination Center*, 23.07.2011. Available at: <http://adcmemorial.org/www/535.html> (accessed 01.12.2016).
 11. Filatova O. Advokat M. Golenishcheva o vyselenii tsygan v Arkhangel'ske [Lawyer M. Golenishcheva on the Eviction of the Roma in Arkhangelsk], *Sovremennaya advokatura* [The Modern Advocacy], 27.09.2005. Available at: <http://bestlawyers.ru/php/news/archnew.phtml?id=172&idnew=18605&start=9819> (accessed 01.12.2016).
 12. Timofeeva O. Babushka Rossii: Kak zhivut tsygane, kogda ne idut voevat' za gaz [Grandmother of Russia: How the Roma Live When They Do Not Go to the War for Gas], *Russkii reporter* [The Russian Reporter]. Available at: http://rusrep.ru/article/2016/03/29/babushka_rossii (accessed 01.12.2016).
 13. ECtHR Found Violations of the European Convention in Demolition of Roma Settlement in Kaliningrad Region, *Anti-Discrimination Center*. 17.10.2016. Available at: <http://adcmemorial.org/www/12199.html?lang=en> (accessed 01.12.2016).
 14. *Towards the Creation of a “European Roma Institute”: Consultation document prepared by the Council of Europe Secretariat*, 29.10.2014. Available at: http://romanistudies.eu/wp-content/uploads/2015/04/ERI_consultation_document_october2014.pdf (accessed 01.12.2016).
 15. *An Approach to the Establishment of a European Roma Institute*. Available at: http://romanistudies.eu/wp-content/uploads/2015/04/ERI_plan_7may2014.pdf (accessed 01.12.2016).
 16. Smirnova-Seslavinskaya M.V. Tsyganskii yazyk i yazykovaya politika Rossii v oblasti obrazovaniya XIX–XXI vv. [Romani Language and the Russian Language Educational Policy in the 19th–21st Centuries], *Tsyganskii yazyk v Rossii: Sb. materialov Rabocheho soveshchaniya po tsyganskomu yazyku v Rossii (Sankt-Peterburg, 5 oktyabrya 2012 g.)* [Proc. of the Workshop on the Romani Language in Russia (St. Petersburg, 2012, October, 5)]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2013, pp. 154–199.
 17. *TsK VKP(b) i natsional'nyi vopros. Kn. 2: 1933–1945* [Central Committee of the All-Russian Communist Party (Bolsheviks), and the National Question. Book 2: 1933–1945]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2009, 1095 p.
 18. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv sotsial'noi i politicheskoi istorii* [Russian State Archive of Social and Political History], coll. 17, aids 114, fol. 837, pp. 99–111.
 19. Kuchepatova S.V. (ed.) *Yazyk tsyganskii ves' v zagadkakh: Narodnye aforizmy russkikh tsygan iz arkhiva I.M. Andronikovo* [The Gypsy Language All in Riddles: Folk Aphorisms of Russian Gypsies from the I.M. Andronikova Archive]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2006, 648 p.
 20. *Teatr “Romen” na vremya perekochuet v novoe zdanie: Starinnoe zdanie, v kotorom raspolagaetsya teatr, resheno rekonstruirovat'...* [Romen Theatre Moves to a New Building for a Time: The Old Building, Which Houses the Theatre, Is Decided to Reconstruct...]. Available at: <https://www.teatrall.ru/post/396-teatr-romen-na-vremya-perekochuet-v-novoe-zdanie/> (accessed 01.12.2016).

НОВИНКА



Фадеева И.Е., Сулимов В.А. Человек в культуре Севера: от модер-на к модернизации (Республика Коми) : монография / И.Е. Фадеева, В.А. Сулимов. Санкт-Петербург : Астерион, 2016. 202 с.

Книга посвящена проблемам социокультурного и цивилизационного развития региональной культуры. В центре внимания авторов пути и перспективы культурной и исторической динамики региона в процессах модернизации, интеллектуального пространства в многообразии социальных, художественных, познавательных практик. Авторами рассматривается возрастающая роль человека как человека познающего, а также процессы формирования региональной идентичности в контексте общероссийской культуры.

УДК 7.011:004.9
ББК 85.100,0,85

А.А. ДЕНИКИН

ПОСТЦИФРОВАЯ ЭСТЕТИКА В АРТ-ПРАКТИКАХ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

Антон Анатольевич Деникин,

Институт кино и телевидения (ГИТР),
кафедра звукорежиссуры и музыкального искусства,
профессор
Хорошевское ш., д. 32, Москва, 123007, Россия

Российский государственный гуманитарный университет,
кафедра кино и современного искусства,
доцент
Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

кандидат культурологии, доцент
E-mail: oficial@list.ru

Реферат. Статья посвящена актуальной теме — новейшим тенденциям в современных формах изобразительного искусства, связанным как с техническими, так и общекультурными изменениями последнего времени. Анализируется концепт постцифровой эстетики на примере ряда современных художественных практик, демонстрирующих отход от технопозитивизма 1990-х гг. в сторону нематериальных тенденций в искусстве. Рассматриваются работы нового поколения художников, дизайнеров, выросших в условиях «тотальной цифровизации», господства массовой культуры и обратившихся к постцифровым арт-практикам, чтобы представить современный мир как гибридный, в котором цифровое и реальное, искусственное и материальное равноправны, сосуществуют, имея равную ценность. В их произведениях прослеживается попытка вос-

становить ценность материальности, телесности, тех качеств, которые присущи именно человеку, человеческому началу. На конкретных примерах творческих работ художников продемонстрированы выразительные возможности ряда постцифровых произведений, выявлены особенности нематериальных стратегий в цифровом искусстве, обсуждается интерес художников к эстетизации процессов взаимодействия. Доказывается, что постцифровая эстетика не означает конца эстетики цифровой, а является ее продолжением и представлением в новых условиях.

Ключевые слова: цифровое искусство, постцифровая эстетика, новая эстетика, современное искусство, техноэтика, нематериальность, процессуальность.

Для цитирования: Деникин А.А. Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 36–45.

Мир искусства в XX в. получил необычайное разнообразие художественных жанров, стилей, форм и направлений. Приход цифровых технологий в конце столетия способствовал рождению новых форм цифрового, компьютерного, сетевого, интерактивного искусств.

Под *цифровым искусством* (также компьютерным, дигитальным, мультимедийным) художники

и искусствоведы понимают творческую деятельность, основанную на использовании информационных (компьютерных) технологий, результатом которой являются произведения в цифровой форме или созданные изначально с применением компьютера, а также принципиально новые виды художественных работ, существующие в компьютерной и сетевой среде. Термин относится к авторским произведениям, которые создаются, модифицируются и представляются при помощи компьютерной техники [1, с. 7–27].

Цифровое искусство может быть интерактивным (интерактивные инсталляции, сетевое искусство, цифровые телекоммуникационные проекты), машинно-генерируемым (фрактальное, алгоритмическое искусство) или созданным рукой автора, точнее, с помощью программного обеспечения (цифровая фотография, цифровая живопись, трехмерная арт-анимация и пр.).

Уже с первых шагов своего становления в начале 1980-х гг. цифровое искусство представлялось художникам, критикам и исследователям как передовой фронт в эстетизации человеко-машинных коммуникаций, искусственного интеллекта, биотехнологий, компьютерных интерфейсов, виртуальных реальностей и т. д. Художники стремились обновить язык искусства, освоив новые возможности виртуализации образа, осмыслить телекоммуникационные и виртуальные пространства, используя при этом доступные цифровые девайсы и технологические новации. В современном искусствознании подобные художественные практики связывают с так называемой *цифровой эстетикой* [2–5].

ВИРТУАЛИЗАЦИЯ И ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ ЦИФРОВОГО АРТ-ОБЪЕКТА

Техно-утопическая цифровая эстетика 1990-х гг. в целом продолжила вектор дематериализации объекта искусства, который был подготовлен поколениями художников, начиная с художественного авангарда, особенно авангарда «второй волны» 1950–1960-х годов.

Концепт нематериальности искусства вновь становится актуальным в 1990-е гг. в связи с цифровыми инсталляциями и телекоммуникационными арт-проектами таких художников, как Э. Кац, П. Сермон, Т. Дов, Б. Лаурел, Стеларк, П. Вайбель, Ш. Дэвис, М. Крюгер, Р. Эскотт, А. Шульгин и др. Они стремились продемонстрировать возможности виртуальных пространств как альтернативных миров, показать, что нематериальное время и виртуальное пространство становятся главным творческим средством для медиахудожника, а совре-

менные телекоммуникационные произведения фиксируют полную дематериализацию искусства.

Следуя призывам «пророков» цифрового будущего (Н. Негропonte, Дж.П. Барлоу и др.), художники-мечтатели 1990-х приступили к признанию цифрового кода материей современной жизни. Они надеялись, что компьютер может стать не просто средством для симуляции и репрезентации реальности, но новой средой существования искусства, свободной от давления бизнеса, власти и художественных институций. Художники-пионеры цифрового арта полагали, что в связи с уровнем развития технологий искусство более не должно восприниматься как материальный объект, а быть переосмыслено в категориях телеприсутствия и делокализованного виртуального субъекта.

Появляются революционные призывы первого поколения художников и критиков к цифровому киберлибертарианству (например, «Декларации независимости киберпространства» Дж.П. Барлоу), тотальной цифровизации, переходу к киберперцептивным режимам человеческого взаимодействия (Р. Эскотт), передаче контроля над человечеством цифровым девайсам (Н. Негропonte, Стеларк, Орлан), отказу от «устаревшей» человеческой оболочки и погружению оцифрованного дематериализованного «разума» в пространства бесконечных сетевых цифровых потоков (Р. Курцвейл, Х. Моравек).

Справедливая критика воззрений техноутопистов 1990-х гг. представлена в книге П. Ладлоу «Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии» [6]. Начало XXI в. обозначило новый этап в осмыслении цифровой эстетики и цифрового искусства.

«ПОСТЦИФРОВОЙ ПОВОРОТ»: ОТ ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИИ К НОВОЙ «МАТЕРИАЛЬНОСТИ»

Арт-эксперименты, обсуждавшиеся ранее, имели место в период, когда цифровые технологии только начинали входить в жизнь людей. В наше время ими вряд ли кого-то можно удивить. Выросло новое поколение молодежи, с детства знакомое с самыми современными гаджетами, компьютерами, виртуальными игровыми реальностями и пр. Современные художники свободно владеют цифровой техникой и широко используют ее при создании своих работ. Они относятся к цифровой компьютерной среде, сетевым коммуникациям, как к неотъемлемой части реальной жизни, в которой постоянно «быть в онлайн» является фактом само собой разумеющимся.

С. Контрерас-Котербэй и Л. Мироча констатируют, что люди вошли в новую эру, которую можно обозначить как «постцифровую», и это указыва-

ет на то, что период цифровых революций подошел к концу [7, р. 27].

Исследователь постцифровой культуры Ф. Крамер критикует «линейную логику периодизации» применительно к термину «постцифровое», считая, что он не фиксирует завершение эпохи цифровой культуры. Крамер утверждает, что приставка «пост» не должна пониматься в том же значении, как в терминах «постмодернизм», «постисторизм», «постструктурализм» и пр., скорее, как постпанк (как продолжение развития панк-культуры, когда панк — это все еще панк); посткоммунизм (как продолжающиеся социально-политические процессы в странах Восточного региона); постфеминизм (как критический пересмотр идей феминизма) [8, р. 14]. Для Крамера «пост» в понятии «постцифровая культура» обозначает продолжение идей цифровой культуры в новых условиях.

Исследователи К.Ю. Андерсен, Дж. Кокс и Дж. Пападополос определяют постцифровое как хаотичное и парадоксальное состояние искусства и медиа после цифровых технологических революций [9].

Постцифровое фиксирует устранение различий между аналоговым и цифровым, объединив в себе самые разные образы (как аналоговые, так и цифровые), изображения, разные произведения, заимствованные в Интернете и оцифрованные в реальности, файлы разных медиаформатов (от кассетных аудиозаписей и аналоговых синтезаторов до программных баз данных). Благодаря тотальной оцифровке объектов исторического и культурного наследия человечества (текстов, изображений, видео, музыкальных произведений и пр.), появляется возможность соединения их с созданными искусственно симуляционными компьютерными объектами, последующего включения этих скомбинированных компонентов в более общие структуры — постмедийные объекты, представляемые в реальности.

Ощущение и понимание реальности в категориях цифровых форм и алгоритмов стало привычным для современных художников. Так, известный японский художник и скульптор К. Нава создает свои скульптуры, обкладывая чучела животных и любые другие реальные предметы прозрачными стеклянными шариками разных размеров (проект *PixCel*, 1989 — по наст. время). Автор оперирует шариками, словно пикселями в графическом редакторе компьютера, подбирая их по размеру, выискивая для каждого шарика наиболее подходящее место.

Шотландец Дж. Ман использует компьютерную обработку макета и традиционные техники литья, чтобы получать керамические и стеклянные артефакты, в необычных формах которых визуализируется присутствие цифровой и алгоритмической логики (например, *Crossfire Teapot*, 2010, из серии *Natural Occurrence*).

Американский скульптор Р. Лаццарини создает уникальные скульптуры узнаваемых объектов, искажая их, казалось бы, невозможными способами. Используя алгоритмическую обработку, он трансформирует объекты, придавая им формы в многомерном измерении, что, по его мнению, создает иллюзию расширения материального мира. Например, при создании серии скульптур «Череп» (2000) Лаццарини отсканировал реальный человеческий череп и создал трехмерную модель. После этого он искажал пропорции черепов на компьютере, а готовые файлы стали макетами для создания скульптур из литой кости, формы которых вытянуты, изогнуты, вывернуты. Зрителю предлагается ощутить форму материализованную, но совершенно чуждую привычному восприятию.

Австралийский иллюстратор, графический дизайнер Дж. Завада использует самые разные материалы, чтобы показать воздействие цифровой эстетики на реальный мир. Это заметно и в его проекте *Affordances* (2013) — наборе столов, в формах которых соединились компьютерный дизайн и реальные материалы, особенно в его цифровых пейзажах, где основой для образов становятся произвольно выбранные статистические данные (*Over Time*, 2011; *Why The Earth is Green*, 2010). Работа над каждым пейзажем начинается с накопления статистической информации, с поиска ее в Интернете. Затем путем разных комбинаций и сравнений генерируются графики, а на их основе — 3d-модели будущих пейзажей, и, наконец, художник раскрашивает картины.

Убедительным примером представления «эстетики» постмедийной эры стала арт-выставка *Out of Hand: Materializing the Postdigital*, проходившая с октября 2013 по июнь 2014 г. в Музее искусства и дизайна в Нью-Йорке.

Термин «постцифровая эстетика» впервые был введен в 2000 г. композитором и исследователем К. Касконе в статье *The Aesthetics of Failure* [10] в связи с возросшим влиянием на художественные практики принципа «преднамеренной ошибки» (глitch-арт). Касконе исходил из предположения, что причины недостатков и ошибок, присущих цифровым системам, могут многое сказать нам о собственно «человеческом», плотском, естественном. Поэтому вместо того, чтобы выявлять пути движения к идеальной цифровой репрезентации, «чистому» бинарному образу, разумнее через недостатки цифровой технологии выявить то, что можно считать человеческим.

В 2000 г. австралийский медиахудожник Я. Эндрюс применил термин «постцифровая эстетика» для критики идеи цифрового прогресса и движения к идеальной репрезентации [11]. По его мнению, постцифровая эстетика отрицает пафос так называемой цифровой революции. Вместо превознесения качеств цифрового образа художники заостря-

ют внимание на недостатках цифровых процессов. Вместо демонстрации высокого качества цифрового артефакта они интересуются ошибками, сбоями и помехами, что сближает их работы с эстетикой минимализма.

Новое поколение художников, дизайнеров и мыслителей, выросших в условиях тотальной цифровизации, обращается к постцифровым практикам лоу-фай, чтобы представить современный мир как гибридный, в котором цифровое и реальное, искусственное и материальное равноправны, сосуществуют, имея равную ценность. Здесь, прежде всего, прослеживается попытка восстановить ценность материальности, телесности, тех качеств, которые присущи именно человеку, человеческому началу.

Д.М. Берри считает, что внимание к цифровым ошибкам, сбоям, глитчу способно вернуть человеку свежесть взгляда, отвлечь его от рутинных процессов работы с компьютером, вызвать желание остановиться и обдумать или почувствовать самого себя, встрепенуться, когда привычные действия не приводят к ожидаемым результатам. В этом и привлекательны феноменологические режимы, проявляющиеся через исследования разрывов в ощущениях пользователей под действием того, что генерирует компьютер [12, р. 99].

Таким образом, постцифровое искусство материализует цифровые компьютерные формы в реальные объекты, аналоговое и цифровое оказываются объединены. Художники используют реальные материалы, как будто они работают с компьютерными формами и пикселями.

ПОСТЦИФРОВАЯ НОВАЯ ЭСТЕТИКА

Ряд исследователей связывают постинтернет- и постцифровое состояния современного искусства с концептом так называемой новой эстетики (*new aesthetic*) [7; 13]. Нередко термины «постцифровая эстетика» и «новая эстетика» используются как взаимозаменяющие или как соподчиненные друг другу [12; 13].

Термин «новая эстетика» появился в 2011 г. благодаря статьям и постам английского писателя, публициста и медиахудожника Бридла на платформе Tumblr [14]. На страницах своего блога Дж. Бридл собрал визуальные примеры того, что он считал новой эстетикой: пикселизированные изображения бытовых вещей, 3D-принты, цифровые разноцветные фото сельскохозяйственных угодий, фотографии из Интернета, дизайнерские эскизы и пр. То, что он назвал новой эстетикой, в меньшей степени имеет отношение к эстетике (в контексте понятий «красота», «возвышенное») и в большей — является теоретическим концептом, раскрывающим

современное состояние человеческой цивилизации, находящейся под воздействием глобализовавшейся массовой культуры, цифровых технологий и компьютеризации, своего рода рефлексией на тему увеличения влияния цифровых технологий на массового пользователя.

Как заключают исследователи К.У. Андерсен и С.Б. Польд, новая эстетика — не новая утопия, не героизация, не активистская художественная форма, но народная эстетика, поп-культура, которую проще представить дескриптивно, нежели рассуждать о ней критически [15, р. 280].

Исследователь современной культуры и писатель Б. Стерлинг полагает, что новая эстетика — это выражение «коллективного интеллекта»; она диффузна, основана на деятельности множества и соткана из многих кусочков, при этом плохо подогнанных друг к другу, она ризоматична; это триумф «открытого кода» и триумф фанатов-любителей [16].

Многие цифровые проекты современных художников вполне отвечают признакам такой новой эстетики. Так, немецкий художник А. Бартолл известен исследованием взаимосвязей между цифровым и физическим мирами. Он часто обращается к форме коллективного сотрудничества, воркшопов, квестов, массовой партиципации при создании своих нарочито упрощенных макетов, низкотехнологичных объектов, картонных версий псевдокомпьютерных интерфейсов и медиаиконографии, которые он размещает открыто в городских пространствах. Он предъясвляет в качестве «искусства» каждодневные действия пользователей, социальное поведение и бытовые материалы компьютерной иконографии.

В рамках проекта «Тайники» (*Dead Drops*) Бартолл замуравал флэш-накопители в стены зданий, расположенных на улицах Нью-Йорка, к которым при желании может подключиться любой желающий и скачать или загрузить на них любую информацию. По словам Бартоллы, он создал анонимную сеть обмена информацией по всему миру, предоставив возможность общего доступа к файлам в общественных местах. Автор понятия не имеет, что происходит с его «произведением» после инсталляции. Все изменения привносят сами пользователи. Проект столь успешен, что сегодня флешки Бартоллы можно найти в Европе, США, на островах Тихого океана, в России и в Китае.

Л. Манович, еще один постцифровой экспериментатор, известен как медиатеоретик, философ и исследователь новых медиа. Однако в последнее время Манович увлекся созданием публичных проектов, которые непросто отнести к искусству в традиционном смысле, поскольку они скорее напоминают социологический эксперимент с визуализацией массивов данных и фотоизображений из Интернета.

Проект *Selficity* (2014), созданный Мановичем и его командой, — исследование скачанных из Instagram 3200 селфи произвольно выбранных участников из пяти городов: Москвы, Берлина, Бангкока, Нью-Йорка, Сан-Паулу. Далее с помощью специальной программы создатели проекта проанализировали снимки на предмет особенностей черт лиц, определения возраста и пола, особенностей улыбки, эмоционального состояния, позирования перед камерой и пр. После этого был создан интерактивный инструмент, чтобы любой желающий мог самостоятельно изучать эту визуальную базу данных, наглядывая на нее любое количество фильтров. В результате анализа огромного объема данных можно вывести графики, демонстрирующие тонкие различия между разными культурами в географических локациях, различными моделями поведения в соответствии с типами людей, сделавших селфи. Например, выяснилось, что люди на селфи из Бангкока и Сан-Паулу улыбаются гораздо чаще людей из других городов, а девушки из Москвы делают селфи гораздо чаще мужчин, поскольку, вероятно, мужчины-москвичи стесняются, их селфи почти нет в Instagram.

Можно ли считать проект *Selficity* искусством? Это проблематично не только потому, что снимки сами по себе выглядят банально, но и по причине того, что форма проекта в большей степени напоминает социологическое и антропологическое исследование, нежели творческое выражение. То, что сближает этот проект с концептом постцифровой новой эстетики — это не его конкретное визуальное содержание (люди, сделавшие свои изображения-селфи) и не выводы, сделанные исследователем и его командой в результате анализа графиков данных, но представление эстетической природы данных самих по себе: массив данных визуализирует сам себя через собственную форму, а не какая-то конкретная информация сообщается посредством визуализации. Иными словами, данные, выбранные первоначально Мановичем, обретают форму свободную от интенции любого автора, приглашая пользователя в качестве инициатора процесса их собственного функционирования как автономного эстетического объекта. Л. Манович пишет, что новые технологии создания и обмена изображениями требуют радикально новых способов интерпретации и анализа, что можно осмыслить как признак постцифрового века; *Selficity* — это попытка исследовать и зафиксировать эти новые репрезентационные формы [17, р. 120].

Интересным в этом смысле представляется еще один проект Л. Мановича — *On Broadway* (2014–2016). Эта интерактивная инсталляция представляет собой собранные воедино изображения протянувшейся на 13 миль улицы Бродвей в Нью-Йорке. Изображения из Instagram, схемы улиц и фасады до-

мов из карт Google Street View, статистика городских такси, демографические данные района и фотографии из социальных сетей — все вместе составляют «паноптикум» из изображений, собранных на одной большой визуальной панели (тачскрине), чтобы любой желающий мог «путешествовать» от дома к дому, приближать изображение, расширять его пальцами, как на смартфоне или планшете, узнавать места в той или иной части улицы, сколько в среднем отсюда совершают поездок на такси, как часто заходят в Foursquare, просматривать карты и т. д.

On Broadway — характерный пример постцифровой новой эстетики, поскольку сами данные и возможности их ранжирования пользователями образуют зону эстетического опыта. Пользовательская интерактивность трансформирует любой авторский замысел, а само произведение основано на цифровых методах работы с информацией: рандомизацией, базой данных, визуализацией и пр.

Происходит отход от эстетизации исключительного (что характерно для искусства прежних эпох) к эстетизации обыденных, каждодневных пользовательских действий, апроприированных объектов и автономных процессов: распознавание паттернов, каталогизация и архивирование данных, переинтерпретация и расшифровка различной информации.

То, что Д.М. Берри и М. Дитер называют постцифровым поворотом [18, р. 6] (по аналогии с визуальным, иконическим, медийным поворотами [19]), фиксирует момент, когда в культуре превалируют коммуникации и артефакты, созданные пользователями, игнорируется интеллектуальная собственность, господствуют методы «вирусного» распространения идей, информации и коммуникационных поводов среди пользователей, доступны потенциально бесконечные возможности видоизменения и вариации любого медиаконтента (посредством коллажа или трансформации текстов).

ЗАЧЕМ НАМ «БЕДНЫЕ ОБРАЗЫ»?

Постцифровая новая эстетика в большинстве случаев представляется именно как процессуальный феномен современного искусства, а не как определенный набор арт-объектов и иконографии, которые можно коллекционировать, анализировать и выставлять в музеях. Падение интереса художников к фиксации цифровых форм связано с тем, что цифровые образы, продукты и объекты изменяются в Интернете столь быстро, что к моменту, когда о них начинают рассуждать как об эстетическом феномене, нередко уже не существуют в том виде, в котором они были первоначально представлены.

В 2012 г. немецкая художница и медиафилософ Х. Штейерль написала знаковое эссе «В защи-

ту бедного образа», выделив ряд важных характеристик, присущих цифровым образам, циркулирующим в Интернете [20]. Речь идет о низкокачественных, отредактированных, обработанных изображениях, которые распространяются преимущественно через социальные сети, форумы и пиратские сайты. Это самодельные видеоклипы, репортажи, заснятые на мобильный телефон, gif-анимации, использующиеся для выражения эмоций, мемы и юмористические коллажи из Интернета. Х. Штейерль предпринимает попытку объяснить и реабилитировать этот пласт визуальной культуры, увидев за низким качеством и беспорядочным характером распространения «бедных образов» культурное значение и политический потенциал. Она пишет, что «бедный образ» — это копия в движении, плохого качества, с разрешением, не дотягивающим до стандартов. Чем сильнее он ускоряется, тем хуже становится. Это призрак образа, превью, набросок, блуждающая идея, странствующий образ, распространяемый задаром, протиснувшийся через медленные интернет-соединения, сжатый, восстановленный, обрезанный, смешанный, скопированный и вставленный в другие каналы распространения [20, р. 32]. По мнению художницы, «бедный образ» больше не имеет отношения к чему-то подлинному, являющемуся первоисточником. Вместо этого он воплощает свои собственные подлинные условия бытия, его аура основывается теперь не на постоянстве «первоисточника», а на быстротечности копии. Вместе с тем в нем всегда присутствует пустота, обладающая потенциальной, ожидающей, когда ее наполнят новым содержанием, чтобы образ снова смог переродиться [20, р. 42].

В своих собственных видеофильмах, видеoinсталляциях, например *Adorno's Grey* (2012), *Abstract* (2012), *Guards* (2012) Х. Штейерль нередко визуализирует «бедные образы». Но не только она одна.

Художник и исследователь С. Уорли создает и выкладывает в общественный доступ на своем сайте (<http://www.datapointed.net>) визуализационные карты статистической информации, которую он заимствует из общедоступных источников (например, из данных переписки людей, Википедии, аналитических сервисов в Интернете и пр.). Затем он пишет программы для анализа этих данных и визуализации результатов. В результате получаются красочные карты расположений ресторанов быстрого питания Макдональдс, локаций, опасных для путешественников, визуализации сбора налогов, мест скопления пользователей Twitter, цветные схемы «крутизны» улиц Сан-Франциско, графики мест, которые практически необитаемы, и пр.

Визуализации Уорли указывают на постоянное изменение исходной информации, из которой они были созданы. Непрерывающийся процесс мутации, трансформаций, наращивания информационной плотности делает эти работы отличным примером

новой эстетики. Автор вносит еще больше вариативности, предлагая пользователям интерактивный интерфейс управления визуализацией на своем сайте.

Другой пример — работы Я. Гала из Колледжа Университета Кембриджа, который занимается компьютерной «дорисовкой» картин известных мастеров — Ван Гога, Моне, Пикассо и др. В создании картин используется алгоритм экстраполяционной зарисовки PatchMatch (эта функция позволяет восстанавливать поврежденные участки изображений, удалять лишнее или перемещать выделенные объекты на изображениях). В большинстве случаев конечный результат этих трансформаций с точки зрения зрелого художественного вкуса — чудовищный. Но этот акт «экстраполяционного вандализма» как раз и привлекает внимание автора: исходное произведение на глазах зрителя теряет свою «ауру» и превращается в «бедный образ», в объект новой эстетики. Зрителю предлагается испытать эту трансформацию, собственноручно запустив процесс «расширения» полотна картины.

Серия перформансов и инсталляций *Datamatics* (2006–2008) японского художника и музыканта Р. Икеда исследует возможность восприятия невидимых структур и субстанций, которые пронизывают наш мир. Он апеллирует к мельчайшим элементам информации — битам, демонстрируя в образе гигантских абстрактных пульсирующих панно то, как лишь из нолей и единиц, черного и белого, двух фундаментальных бинарных элементов можно создавать целые миры. Его инсталляции и музыкальные композиции основаны на конвертации данных в мерцающие штрих-коды, в результате зритель погружается в особый мир, в котором звук и изображения рождают дополнительный слой отношений и координации световых и звуковых элементов. Этот слой взаимодействия зрителя и произведения невидим, но ощущаем, скорее, на висцеральном уровне. Он и есть тот «материал», с которым работает художник.

Постцифровые образы новой эстетики, по мнению художника, писателя, помощника профессора кафедры новых медиа в Университете Северной Каролины (США) К. Клонингера, ощущаются телесно и аффективно. Он полагает, что люди не всегда полностью осознают все то, что могут почувствовать. Мы многое ощущаем аффективно и телесно и даже не задумываемся о том, что это могло бы значить. Только небольшая часть данных человеческого опыта доходит до нашего осознания (или даже проникает в подсознание) [21].

Как отмечает Дж. Бридл, новая эстетика связана со всем тем, что не видимо, но передаваемо (через изображения и дискуссии в Tumblr), что неотделимо от них и без чего они не были бы тем, что они есть [22].

Независимо от того, цифровая ли это форма или материальный артефакт, концепт, сеть или репре-

зентация, глитч, пиксель, аналоговый или цифровой сигнал, для функционирования новой эстетики важна «зона неопределенности», возникающая в процессе восприятия постцифрового объекта, действий и взаимодействий с ним. В этом смысле, постцифровая эстетика рассматривается как результат функционирования процессов и коммуникаций в реальном времени, благодаря генерации и материализации цифровых данных.

«Бедные образы» смещают зону эстетизации с объекта на процесс его использования в реальном времени. Способы, с помощью которых мы рассуждаем об эстетических качествах постцифровых артефактов, основаны не на формальной логике (как выглядит, что значит), а на процессуальной динамике (как складывается, как протекает). Постцифровые артефакты провоцируют появление пространства «контакта», промежуточной «зоны неопределенности» между объектом и пользователем-реципиентом.

ПОСТЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПРОЦЕССОВ СОУЧАСТИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ

Исследователи цифрового искусства в своих рассуждениях о современных цифровых произведениях исходят из ценности авторских идей, которые легитимируют произведение автора как художественное [1; 5; 23; 24], т. е. они стремятся интерпретировать произведение цифрового искусства, исходя из его информационного и идейного содержания. Напротив, исследователь и композитор М. Уайтлоу в эссе *Inframedia Audio* доказывает, что постцифровая музыка (как артефакт) и способы ее презентации (как исполнение) в эпоху постцифровой эстетики не могут рассматриваться как законченный информационный объект, поскольку гораздо более важным здесь оказывается то, как эти структуры функционируют в реальном времени и пространстве, как они стимулируют возникновение опыта [25].

Как объясняет М. Уайтлоу, участники перформанса саунд-арт не просто слышат звук, они ощущают его всем телом, как будто бы они погружены в звуковые среды. Более того, сами произведения превращаются в процессы генерации звуков в реальном времени, а не в исполнение сочиненных заранее музыкальных партий. Дизайнер постцифровой музыки задает набор процедур для выполнения компьютером и/или пользователем, чтобы представить сам процесс рождения «музыки» в результате неожиданных сбоев, ошибок, непредвиденных сочетаний фактур и зву-

ков. Такие арт-практики не нацелены на «выражение» авторского видения, скорее, они демонстрируют процессы соприсутствия машины и человека.

Результатом рецепции постцифрового произведения может стать «продукт» с достаточно формальными или неконкретными качествами. Частично освободившись от авторского контроля, такое произведение переносит основной акцент внимания на процессы субъективного восприятия. Вместо того чтобы передавать зрителю (слушателю) субъективные ощущения автора, работа стимулирует зрительское участие в генерации собственных ощущений. Художник задает набор правил, в соответствии с которыми участнику предлагается осуществлять взаимодействие с произведением.

Как указывает Я. Эндрюс, постцифровые практики вместо техно-критического исследования прозрачности потоков медиаинформации (путем интерпретации фигуративных особенностей произведений, выполненных в «эстетике ошибки») и вместо актуализации формы произведения для эстетического опыта (зрителя) нацелены на изменение привычных принципов художественной выразительности через указание на сами процессы (рецепции произведения), которые ставят под вопрос авторское влияние (на опыт зрителя) [26, р. 3].

Цифровые произведения современных авторов предлагают выход на мультисенсорный, телесный и аффективный уровни генерации образа и его восприятия. Конструируя и воспринимая такие произведения/объекты, зритель получает опыт через взаимодействие собственного тела с цифровой системой. Ощущения, испытываемые в момент аффективной детерминации образа, ментальные и физические действия зрителя определяют эстетическую ценность искусства постцифровых образов.

Так, в работе *Pulse Room* (2006) мексиканского художника Р. Лозано-Хэммера выставочное пространство заполнено множеством ламп. Участники могут использовать специальное устройство с датчиками, которое улавливает пульс каждого и заставляет лампочки мигать в такт с сердцебиением. Вся комната светится от пульса разных людей. Цифровые технологии материализуют невидимые процессы в человеческом организме.

В своих интерактивных инсталляциях, например, в *Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media* (1996) медиахудожник Д. Рокеби исследует возможности случайности в операциях зрителя и компьютера. Его работа предоставляет набор возможностей для действий зрителя, но какие действия будет совершать зритель — это его личный выбор, художник не навязывает ничего и не управляет поведением зрителя. Одно из самых известных изобретений Рокеби — интерактивная инсталляция *Very Nervous System* («Очень нервная система», 1986 — по наст. время), которая с помощью

датчиков «снимает» движения человека, после чего анализирует видеоряд и переводит его в звук. Тело зрителя активирует воспроизведение музыки.

Немецкий художник и электронный музыкант К. Николай поразил зрителей монументальной инсталляцией *α (alpha) pulse* (2014). Задумка автора была реализована на выставке современного искусства *Art Basel* в Гонконге. Различные узоры пульсировали на фасаде центра торговли высотой 490 метров. Слово маяк, башня привлекала внимание жителей, сообщая им альфа-пульс. Считается, что именно альфа-волны связаны с восприятием пульсирующих источников. Они могут влиять на настроение, внимание и творчество зрителей, действуя докогнитивно, аффективно.

Художник и теоретик цифрового искусства М. Трайб показывает, что постцифровое искусство — это не яркие пикселизированные картинки и не демонстрация элементов цифрового кода или сделанной на компьютере анимации. Вместо того, чтобы демонстрировать свою технологическую специфику, постцифровое искусство нацелено на организацию коммуникационных процессов между людьми, вовлеченными во взаимодействие с помощью цифровой «материи» [27].

Постцифровое искусство не эстетизирует изображение, но создает пространства «дополненной реальности» (гибриды цифровой симуляции и физического мира), в которых действует и пользователь, и зритель, и сами компьютеризированные артефакты (устройства, гаджеты, сети и пр.), взаимодействующие и влияющие друг на друга. Они формируют эстетизируемую художниками зону «между», что связывает постцифровое искусство с современной партиципативной культурой.

В этом смысле рассуждение о постцифровой эстетике требует междисциплинарного теоретического и практического подхода, который выходит за рамки «теории красоты» и классической эстетики. Понимание постцифрового искусства предполагает владение медиаграмотностью, знаниями истории технологий и медиаисследований, практик программирования и в целом — осмысления общих контекстов современной массовой цифровой культуры.

В движении от репрезентации и концептуализации к телесному зрительскому соучастию в создании произведения, от готовых арт-объектов к процессам взаимодействия, от художественного образа к зрительскому/пользовательскому действию в экранном, информационном, виртуальном пространствах, организуемых произведением, постцифровое искусство следует общему вектору в развитии актуального искусства в начале XXI века.

Список источников

1. Paul C. Digital Art. London : Thames & Hudson, 2003. 224 p.
2. Cubitt S. Digital Aesthetics. London : Sage Publishers, 1998. 192 p.
3. Popper F. Art of the Electronic Age. London : Thames & Hudson, 1993. 192 p.
4. Drucker J. SpecLab : Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing. Chicago : University of Chicago Press, 2009. 264 p.
5. Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010. 432 с.
6. Ладлоу П. Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии. Екатеринбург : Ультра Культура, 2005. 596 с.
7. Contreras-Koterbay S., Mirocha E. The New Aesthetic and Art : Constellations of the Postdigital. Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2016. 280 p.
8. Cramer F. What Is “Post-digital”? // Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015. P. 12–26.
9. A Peer-Reviewed Journal About Post-Digital Research / ed. by C.U. Andersen, G. Cox, G. Papadopoulos [Электронный ресурс]. URL: http://www.aprja.net/?page_id=1291 (дата обращения: 20.12.2016).
10. Cascone K. The Aesthetics of Failure : “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music // Computer Music Journal. 2000. Vol. 24, № 4. P. 12–18.
11. Andrews I. Post-Digital Aesthetics and the Return to Modernism [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.html> (дата обращения: 20.12.2016).
12. Berry D. Critical Theory and the Digital. London : Bloomsbury Publ., 2014. 272 p.
13. Bassett C. Not Now? Feminism, Technology, Postdigital // Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry. Brighton (UK) : University of Sussex, 2015. P. 136–150.
14. Bridle J. The New Aesthetic Blog, Tumblr [Электронный ресурс]. URL: <http://new-aesthetic.tumblr.com/about> (дата обращения: 20.12.2016).
15. Andersen C.U., Pold S.B. Aesthetics of the Banal — “New Aesthetics” in an Era of Diverted Digital Revolutions // Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015. P. 271–288.
16. Sterling B. An Essay on the New Aesthetic [Электронный ресурс] // WIRED. 2012. 2 April. URL: <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic> (дата обращения: 20.12.2016).
17. Tifentale A., Manovich L. Selfiecity : Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media // Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015. P. 109–122.
18. Berry D.M., Dieter M. Thinking Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design // Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015. P. 1–11.

19. Савчук В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. 2013. №1. С. 93–108.
20. Steyerl H. *The Wretched of the Screen*. Berlin : Sternberg Press, 2012. 198 p.
21. Cloninger C. Manifesto for a Theory on the New Aesthetic [Электронный ресурс] // Mute. 2012. 3 October. URL: <http://www.metamute.org/editorial/articles/manifesto-theory-'new-aesthetic'> (дата обращения: 20.12.2016).
22. Bridle J. *The New Aesthetic and Its Politics* [Электронный ресурс] // booktwo.org. 2013. 12 June. URL: <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/> (дата обращения: 20.12.2016).
23. Simonowski R. *Digital Art and Meaning : Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis (USA) : University of Minnesota Press, 2011. 312 p.
24. Kwastek K. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. Cambridge (USA) : Massachusetts Institute of Technology, 2013. 384 p.
25. Whitelaw M. *Inframedia Audio : Glitches and Tape Hiss* [Электронный ресурс] // Artlink. 2001. Vol. 21, № 3. URL: <https://www.artlink.com.au/articles/2577/inframedia-audio-glitches-and-tape-hiss/> (дата обращения: 20.12.2016).
26. Andrews I. *Post-Digital Aesthetics and the Function of Process* [Электронный ресурс] // Proceedings of the 19th International Symposium of Electronic Art (ISEA2013, Sydney). URL: <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/9688> (дата обращения: 20.12.2016).
27. Gartenfeld A. *For The Love of Art: Mark Tribe on Post Digital* : Summary of interview // Paper Magazine. 2008. № 10.

POST-DIGITAL AESTHETICS IN THE ART PRACTICES OF THE DIGITAL ART

ANTON A. DENIKIN

Humanities Institute of Television and Radio Broadcasting, 32, Khoroshevskoye Highway, Moscow, 123007, Russia
Russian State University for the Humanities,
6, Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
E-mail: oficial@list.ru

Abstract. *The article is dedicated to the relevant topic – latest trends in the contemporary forms of visual art, which are associated with recent technical and cultural changes. The article analyzes the concept of “post-digital aesthetics” by the example of several contemporary art practices, demonstrating the retreat from techno-positivism of the 1990s towards the neo-material trends in art. There are reviewed the works of the new generation of artists, designers, who rose in the age of “total digitalization”, domination of mass culture, and have turned to the post-digital art practices to represent the world as a hybrid, in which the digital and the real, the artificial and the material are equal, and co-exist with the equal values. Their works evidently try to restore the value of materiality, physicality, of the qualities inherent in the human being specifically. By the example of certain artworks, the author demonstrates the expressive capabilities of the post-digital works, reveals the peculiarities of neo-material strategies in the digital art, and discusses the artists’ interests in the enhancement of the processes of interaction between media and users. The article asserts that the “post-digital aesthetics” does not mean the end of the digital aesthetics. On the contrary, it means the continuation and representation in the new historical conditions.*

Key words: digital art, post-digital aesthetics, the New Aesthetics, contemporary art, techno-ethics, neo-materiality, procedurality.

Citation: Denikin A.A. Post-Digital Aesthetics in the Art Practices of the Digital Art, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 36–45.

References

1. Paul C. *Digital Art*. London, Thames & Hudson Publ., 2003, 224 p.
2. Cubitt S. *Digital Aesthetics*. London, Sage Publishers, 1998, 192 p.
3. Popper F. *Art of the Electronic Age*. London, Thames & Hudson Publ., 1993, 192 p.
4. Drucker J. *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2009, 264 p.
5. Erokhin S.V. *Estetika tsifrovogo izobrazitel'nogo iskusstva* [The Aesthetics of Digital Art]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2010, 432 p.
6. Ludlow P. *Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias*. Ekaterinburg, Ul'tra Kul'tura Publ., 2005, 596 p. (in Russ.).
7. Contreras-Koterbay S., Mirocha Ł. *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*. Amsterdam, Institute of Network Cultures Publ., 2016, 280 p.
8. Cramer F. What Is “Post-digital”? *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 12–26.
9. Andersen C.U., Cox G., Papadopoulos G. (eds). *A Peer-Reviewed Journal about Post-Digital Research*. Available at: http://www.aprja.net/?page_id=1291 (accessed 20.12.2016).
10. Cascone K. The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music, *Computer Music Journal*, 2000, vol. 24, no. 4, pp. 12–18.

11. Andrews I. *Post-Digital Aesthetics and the Return to Modernism*. Available at: <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.html> (accessed 20.12.2016).
12. Berry D. *Critical Theory and the Digital*. London, Bloomsbury Publ., 2014, 272 p.
13. Bassett C. Not Now? Feminism, Technology, Postdigital, *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*. Brighton (UK), University of Sussex Publ., 2015, pp. 136–150.
14. Bridle J. *The New Aesthetic Blog, Tumblr*. Available at: <http://new-aesthetic.tumblr.com/about> (accessed 20.12.2016).
15. Andersen C.U., Pold S.B. Aesthetics of the Banal — “New Aesthetics” in an Era of Diverted Digital Revolutions, *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 271–288.
16. Sterling B. An Essay on the New Aesthetic, *WIRED*, 2012, 2 April. Available at: <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic> (accessed 20.12.2016).
17. Tifentale A., Manovich L. Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media, *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 109–122.
18. Berry D.M., Dieter M. Thinking Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design, *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, Palgrave Macmillan Publ., 2015, pp. 1–11.
19. Savchuk V. Fenomen povorota v kul'ture XX veka [The Phenomenon of Turn in 20th Century Culture], *Mezh-*
dunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Research], 2013, no. 1, pp. 93–108.
20. Steyerl H. *The Wretched of the Screen*. Berlin, Sternberg Press Publ., 2012, 198 p.
21. Cloninger C. Manifesto for a Theory on the New Aesthetic, *Mute*, 2012, 3 October. Available at: <http://www.metamute.org/editorial/articles/manifesto-theory-'new-aesthetic'> (accessed 20.12.2016).
22. Bridle J. The New Aesthetic and Its Politics, *booktwo.org*, 2013, 12 June. Available at: <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/> (accessed 20.12.2016).
23. Simonowski R. *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis (USA), University of Minnesota Press Publ., 2011, 312 p.
24. Kwastek K. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. Cambridge (USA), Massachusetts Institute of Technology Publ., 2013, 384 p.
25. Whitelaw M. Inframedia Audio: Glitches and Tape Hiss, *Artlink*, 2001, vol. 21, no. 3. Available at: <https://www.artlink.com.au/articles/2577/inframedia-audio-glitches-and-tape-hiss/> (accessed 20.12.2016).
26. Andrews I. Post-Digital Aesthetics and the Function of Process, *Proceedings of the 19th International Symposium of Electronic Art (ISEA2013, Sydney)*. Available at: <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/9688> (accessed 20.12.2016).
27. Gartenfeld A. For the Love of Art: Mark Tribe on Post Digital : Summary of interview, *Paper Magazine*, 2008, no. 10.

18—22 сентября 2017 года
в Тверской областной картинной галерее

XXI МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ АДИТ-2017

Музей в эпоху цифровой трансформации

Цели конференции:

- ◆ обмен опытом в сфере информатизации музеев, обсуждение вопросов, касающихся сохранения и интерпретации материального и нематериального культурного наследия с помощью цифровых технологий;
- ◆ развитие горизонтальных связей музейных сотрудников, работающих в разных городах, в музеях разного подчинения для обмена опытом;
- ◆ развитие современных интерактивных видов музейной деятельности для привлечения внимания молодежной аудитории к историко-культурному наследию;
- ◆ обсуждение практических и философских аспектов «цифровой трансформации» окружающего нас мира и связей этого процесса с музейной практикой;

Профессиональное общение рассчитано как на опытных специалистов, так и тех, кто только начинает заниматься вопросами оцифровки культурного наследия, составлением Госкаталога, созданием сайтов и мультимедиа продуктов. Сочетание учебного модуля (Мастерские АДИТ), научно-практической конференции с дискуссионной площадкой, а также возможность получить экспертную оценку собственных идей и продуктов ведущими специалистами дадут ощутимый импульс к дальнейшему развитию цифровых и информационных технологий.

Регистрация на конференцию откроется в мае 2017 на сайте www.adit.ru
E-mail: info@adit.ru

О.В. КИРПИЧЕНКОВА

ТЕРМИН «ИНТЕРПРЕТАЦИЯ» В ТЕОРИИ БАЛЕТА И КРИТЕРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЗНАЧИМОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ольга Валериевна Кирпиченкова,
Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой,
аспирантка
Зодчего Росси ул., д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия
E-mail: olyaballet@mail.ru

Реферат. *Явление интерпретации классических художественных текстов стало неотъемлемым для культурных реалий современности. К нашему времени термин «интерпретация» закрепился в понятийном поле различных наук, в том числе в искусствоведении, театроведении, музыковедении. Однако это понятие — ключевое для постмодернистской парадигмы — не представлено в науке о балете. В данной статье предложено определение термина применительно к балетному театру. Для этого, вслед за обзором определений интерпретации в различных науках, установлена связь наиболее распространенного в современном балетоведении, но не формализованного научно, толкования данного термина с предшествующими теоретическими наработками. Дефиниция интерпретации в балетном театре найдена исходя из специфического взаимодействия в балете сценарной основы (программа, либретто) и музыкальной партитуры. В отличие от прежних теоретических концепций, предложено считать сценарную составляющую вариативной. Поскольку современная эстетика постмодернизма стремится к пересмотру смыслов первоисточников и нередко приводит к стиранию ценностных основ оригиналов, предложен критерий оценки художественного уровня хореографических интерпретаций балетных партитур,*

основанный на степени близости хореографии образным и структурно-стилистическим особенностям партитуры и позволяющий разграничить балетные спектакли и экспериментально-пластические. Приведен пример использования данного критерия применительно к трем авторским постановкам на музыку балета И.Ф. Стравинского «Свадебка».

Ключевые слова: интерпретация, теория театра, теория музыки, теория балета, критерий художественной значимости балета, И.Ф. Стравинский, балет «Свадебка», Б.Ф. Нижинская, А. Прельжокаж, И. Килиан.

Для цитирования: Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 46–53.

Проблема интерпретации в современной науке об искусстве и культурологии часто вызывает дискуссии. С одной стороны, искусство основывается на преемственности форм и смыслов, предполагая актуализацию опыта прошлого путем его переосмысления [1]. С другой стороны, современное постмодернистское театральное искусство изобилует примерами постановок, в которых первоначальный авторский замысел чрезмерно упрощен. Балетный театр не является исключением: каждый год появляются новые интерпретации балетов

классического наследия. Между тем в науке о балете отсутствуют какие-либо аксиологические ориентиры, которые позволили бы определить качество интерпретации. В отличие от искусствоведения и театроведения, в балетоведении не определена дефиниция слова «интерпретация», что свидетельствует о несовершенстве понятийного аппарата молодой науки (в двух справочных изданиях «Балет. Энциклопедия» [2] и «Русский балет. Энциклопедия» [3] такой термин отсутствует).

В данной статье предпринята попытка сформулировать термин «интерпретация» и предложить идейно-художественный критерий для оценки качества интерпретации. Таким образом, предполагается ликвидировать терминологический «пробел» и выработать аксиологические ориентиры для оценки хореографического произведения.

Термин «интерпретация» — междисциплинарный, имеет широкое толкование и входит в понятийное поле гуманитарных и технических наук. Обилие толкований термина в языкознании, литературоведении, культурологии, философии, математике и иных дисциплинах демонстрирует, что это понятие — востребованный инструмент в гуманитарных и технических теориях при осуществлении различных проектов и исследований.

Для определения и формулирования точного значения слова «интерпретация» в балетном театре рассмотрим ряд концепций этого термина в различных дисциплинах, включая теорию театра и теорию музыки, и выработаем такое толкование этого термина, которое удовлетворяло бы особенностям балета как вида искусства.

В широком значении интерпретация — фундаментальная операция мышления, придание смысла любым проявлениям духовной деятельности человека, объективированным в знаковой или чувственно-наглядной форме. Интерпретация — основа любого процесса коммуникации, в ходе которого приходится истолковывать намерения и действия людей, их слова и жесты, произведения художественной литературы, музыки, искусства, знаковые системы [4]. Специфика интерпретации в гуманитарном знании, в науках о культуре — постижение (расшифровка, декодирование) смысла, воплощенного в различных текстах и артефактах культуры [5].

Современная наука подразумевает под текстом некую объективную систему знаков. Системы знаков могут быть различны: ими могут быть естественный язык, язык математики, химии, живописи, другие языки науки и искусства [6, с. 14], в том числе балет. Каждая из этих систем используется для обмена информацией. Объективные системы знаков, проходя через мировоззрение личности, превращаются в субъективную систему знаков — это и есть интерпретация. Мировоззрение формируется

вследствие ценностных установок индивида, а также бытовых, социальных, исторических реалий. Различие мировоззрений обуславливает множественность интерпретаций объективных знаковых систем и их относительность [7, стб. 306].

В монографии В.З. Демьянкова «Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ» [8] подробно рассмотрена история зарождения и толкования термина «интерпретация». По словам исследователя, понимание интерпретации как «истолкования» текста того или иного художественного произведения закрепилось в 1980-е гг. в теоретическом литературоведении [8, с. 38]. Именно такая трактовка термина «интерпретация» перекочевала в театроведение. Современная наука о театре рассматривает интерпретацию как более широкое многосоставное понятие. Это взаимоотношения и между режиссером и постановкой (текстом пьесы), и между видением режиссера и его пониманием актерами, и между постановкой и зрителями: «В качестве варианта истолкования текста или постановки читателем или зрителем интерпретация имеет целью определение смысла и значения. В равной мере подразумевает процесс воспроизводства произведения “авторами” спектакля и его восприятия публикой» [9, с. 159].

В сравнении с театроведческим определением в музыковедении понятие «интерпретация» ограничено личностью исполнителя [10, с. 354]. Концентрация на исполнительской технике позволяет увидеть, как музыкант «интонирует» смыслы исполняемого произведения [11, с. 154]. Специфика интерпретации зависит от профессиональных качеств интерпретатора: как он владеет способом считывания закодированной в тексте художественной информации, характерным для данного периода, конкретного композитора и даже опуса [12, с. 16].

Поскольку за понятием «интерпретация» в балетоведении не закреплена какая-либо дефиниция, его употребление вариативно. Например, наблюдается разделение между интерпретацией литературной и интерпретацией партитуры. Порой исследователи, отдавая должное убедительной на бумаге концепции, не рассматривают ее соответствие «духу» музыкального материала [13], хотя широко известно, что удачная литературная основа не всегда находит верное музыкально-пластическое воплощение. Бывают случаи, когда вместо заявленного в названии обзора сценических интерпретаций приводится историография постановок без акцента на особенностях трактовок того или иного постановщика [14]. Однако в целом в немногочисленных исследованиях о взаимоотношениях хореографии и музыки балетный спектакль и любая интерпретация балетной партитуры анализируются именно с позиций образной близости пластики идейно-концепционному содержанию музыки [15]. Такая

традиция заложена отечественными исследователями балетного искусства с 1960-х годов [16; 17]. Но что же подразумевается под идейно-концепционным содержанием музыки? Музыковед и один из основоположников современной теории балета В.В. Ванслов исчерпывающе разъясняет суть балетного спектакля: «В балете музыка определяет темп-ритм действия, длительность и смену тех или иных эпизодов, главное же — характеризует образы действующих лиц, события и ситуации сюжета, развитие драматического конфликта и его итог, то есть представляет собою своеобразную музыкальную драматургию, дающую основу всей зрелищной стороне спектакля. В балете хореография воплощает музыку подобно тому, как в драматическом театре в сценическом действии воплощается словесная пьеса. Основой хореографического действия является не просто сценарий, а *сценарий и музыка в их единстве* (курсив наш. — О. К.)» [18, с. 32–33]. То есть сценарий, задающий нарративную основу, и музыка рассматриваются как инвариантные взаимозависимые составляющие.

Однако практика балетмейстеров предлагает любопытные примеры, выходящие за рамки данного теоретического осмысления. На музыку балета «Весна священная», программа которого повествует о совершении жертвоприношения, имеются постановки, частично или полностью порывающие с изначальным содержанием: например, версия Н.Д. Касаткиной—В.Ю. Василёва о пробуждении способности любить в древнем человеке (1965), жизнеутверждающая трактовка М. Бежара о силе инстинкта продолжения рода (1959) и версия Дж. Ноймайера о глобальной катастрофе (1972). Все спектакли до сих пор встречаются в репертуаре разных театров, что является одним из подтверждений высокого художественного уровня данных балетов.

Подобный пример (отнюдь не единичный в истории мирового балета) свидетельствует о том, что современные реалии давно требуют некоторой модернизации теоретических наработок: пересмотра отношений между сценарием и музыкально-хореографическим действием. Это поможет понять и специфику явления интерпретации в балетном театре.

Балет интегрирует выразительные средства театра (вместо текста пьесы, как правило, есть либретто), музыки, сценографии, поэтому понятие «интерпретация» предстает в нем столь же сложно-составным, как и в любом другом театральном представлении, т. е. его толкование ближе всего к определению, данному в «Словаре театра» П. Пависа (интерпретаторской можно считать деятельность как постановщика, так и исполнителей-артистов и зрителей). Однако есть существенная особенность. В драматическом или оперном спектакле изначаль-

ный текст зафиксирован в знаковой форме (в случае с оперой словесный текст спаян и с музыкальной партитурой). В балетном спектакле текст в виде программы или либретто за некоторыми исключениями никак не отражен в самой партитуре и потому, по словам С.Ю. Лысенко, он «является не константой, а вариативной составляющей» [19, с. 311] и способен претерпевать большие изменения, сохраняя при этом верность музыкальной концепции, «духу» партитуры. Это одна из причин, объясняющая, почему в балетном театре можно чаще встретить новую трактовку балетной партитуры прошлого, нежели программный или сюжетный спектакль с новой музыкой.

Исходя из вышеизложенного, под хореографической интерпретацией можно подразумевать интерпретацию музыкальной основы, партитуры балета: основных элементов ее структуры, темы и образно-поэтического содержания, зафиксированного в либретто. При этом, хотя слитые воедино сценарий и музыка выступают в качестве основы для хореографической интерпретации, природа балетного театра допускает изменение вербальной составляющей (это сценарий или либретто, а также встречающиеся в партитуре названия сцен и номеров, ремарки композитора о предполагаемом действии).

Таким образом, хореограф, работая с партитурой, может интерпретировать ее в двух аспектах. Первый касается собственно музыкального материала (следование логике развития музыкального языка, сохранение последовательности номеров или, наоборот, использование перестановок, купюр, компиляция с другими музыкальными сочинениями; экстраполирование стилистических особенностей музыки на хореографию и пр.). Второй аспект связан с интерпретацией либретто (программы), которое растворено в партитуре. Хореограф может его кардинально менять (предлагать новых персонажей, изменять место действия и даже суть конфликта), может сохранить основу сценария, но сместить драматургические акценты (например, предложить другие характеристики героев), а может, что встречается реже, сохранить сценарий и предложить новую хореографию.

Пути, избираемые хореографами, зависят от их культурных установок и довольно часто располагаются на двух полюсах. Одни придерживаются идеи максимально образного сближения музыки и хореографии, другие относятся к музыкальной партитуре в русле постмодернизма, т. е. воспринимают ее как текст, который можно подвергнуть любым метаморфозам. Последний подход чреват смещением смысловых акцентов, когда хореографическая визуализация партитуры никак не соприкасается с содержанием музыкального текста или даже противоречит ему по образно-художественному напол-

нению. Характерный для новейшего времени рост количества подобных постановок вносит неясность и в видовое разграничение спектаклей: повсеместно на сценах, предназначенных для балета, появляются представления, относящиеся, скорее, к экспериментально-пластическим формам.

Господствующая ныне эстетика постмодернизма стремится к пересмотру смыслов первоисточников и нередко приводит к стиранию ценностных основ оригиналов. В таких условиях обостряется вопрос выработки аксиологических ориентиров, критериев интерпретации хрестоматийных партитур. Ценностные установки помогут внести ясность в методику оценивания хореографических спектаклей, созданных на основе признанных балетных партитур, и разграничить виды балетов и спектаклей, к ним не относящихся. Идейно-эстетическим ориентиром может стать критерий соответствия хореографического решения образно-поэтическому наполнению музыки, ее структуре и стилистике, который не исключает радикального отхода от изначально заданной партитурой сюжетно-действенной или программной основы.

Представим пример его апробации, обратившись к трем хореографическим интерпретациям балетной партитуры И.Ф. Стравинского «Свадебка» (1923).

Свадебное торжество И.Ф. Стравинский трактует как архетипическое действие, в эмоциональном накале которого происходит рождение супружеской пары. Напряженная атмосфера рождается, прежде всего, из беспрецедентной для того времени инструментовки (четыре рояля, литавры, колокола, ксилофоны наряду с барабанами различных строев и высоты). Над механическим «диктатом» ударных возвышаются голоса хора и солистов. «Свадебка» написана в четырех картинах. Первые три («Коса», «У жениха», «Проводы невесты») — прощание молодых с холостой жизнью, четвертая («Красный стол») — праздничный пир. Необычное смешение голосов с ультрасовременной оркестровкой, программный характер произведения в момент его появления выдвинули новые требования и к хореографии. Танец должен был соответствовать неординарной стилистике музыки.

Первый хореограф спектакля Б.Ф. Нижинская [20] это ощущала. В поисках пластики она отталкивалась от опыта своего брата Вацлава, который использовал «антибалетные» (в сравнении с традиционным балетом) приемы в «Весне священной» (1913). «Свадебка» — балет-ритуал, где личные переживания отступают под натиском универсального закона, требующего продолжения рода. Музыка и хореография стремительно подводят к моменту рождения пары. При этом в качестве главного носителя образного содержания в «Свадебке» Стравинского-Нижинской вы-

ступает кордебалет. Он то создает на сцене геометрически точные «стоп-кадры», то, наоборот, активно перемещается по сцене и распадается на группы, подчиняясь круговерти ритмов. Это порождает пластические метафоры, которые доносят содержание основных моментов обряда. Необычное слияние классического и характерного танца создает сильный образный эффект. Выстукивания в стиле народного танца, исполненные на пуантах, приобретают еще большую остроту и напряженность. Грубоватые крестьянские движения (присядки, прыжки, покачивания корпусом в русском стиле), укрошенные классической школой, обретают строгую графичность и четкость. В движениях рук сохранены позиции классического танца, но сами руки теряют плавность и амплитуду движений: они заострены в локтях, ладони зажаты в кулаки. Солисты (Невеста, Жених, их родители), напротив, большую часть времени подобны замершим фрескам. Пение выражает богатую гамму чувств, характерную для свадебного обряда: от скованности страхом до неистового возбуждения. Б.Ф. Нижинская не дублирует эмоции певцов в хореографии. Лица танцовщиков, наоборот, отрешены от переживаний. Беспристрастный танец кордебалета, подобно непрерывно работающим жерновом, устремлен к финальному моменту образования пары.

Спектакль 1923 г. Стравинского-Нижинской в единстве хореографического и музыкального решений передает дух и порядок свадебного ритуала, его силу и нарастающую экспрессию.

Близкие друг другу по времени версии парижского хореографа А. Прельжокажа (1989) и чеха И. Килиана (1982) — свидетельства иных подходов к общепризнанному музыкальному наследию. Сравнительный анализ двух спектаклей позволяет увидеть, как могут быть смещены акценты в трактовке музыкальной партитуры.

А. Прельжокаж [21] предлагает достаточно грубое, агрессивное пластическое зрелище, которое теряет связь с заложенной в музыке «Свадебки» программой и потому менее всего напоминает свадебный ритуал.

В спектакле участвуют пять юношей и пять девушек. Среди них нет ни новобрачных, ни родителей, а единственное напоминание о свадьбе — манекены в человеческий рост, изображающие невест. Терзаемые неутоленной похотью молодые люди будут яростно тереть безответных кукол, перебрашивать их из рук в руки, валять по полу. В финале же изодранные «невесты» останутся жалостливо висеть на вешалках.

Практически с первых минут хореограф погружает зрителя в зрелище разнузданного характера. В нем нет места тонкостям взаимоотношений, эмоциональные переживания вытеснены

торжеством животной силы, толкающей на бездумные поиски партнера. Жажда удовлетворения телесных желаний овладевает героями сразу, без лишних преамбул. Происходящее на сцене — буквальная иллюстрация свального греха. Подобные оргии имели место во многих ранних культурах, как правило языческих. Однако к образности музыки это не имеет никакого отношения, равно как и натурализм выразительных средств, к которым прибегает хореограф. Мужчины и женщины механически переходят из одних жарких объятий в другие, учащенно и громко дышат. От столкновений тел и от их падений сцена наполняется характерными звуками.

Контраст настроений, задаваемый партитурой, игнорируется. Взаимоотношения танцующих пар унифицированы. Лишена оригинальности, безлика и пластика. Кроме натурализма в ней видна тяга к поверхностному символизму: неоднократно повторяются лейтмотивы, которые, видимо, должны нести смысловую нагрузку, однако в спектакле они «не работают». Ограниченный набор движений не развивается, потому нет и ощущения нарастания динамики происходящего. Бег и объятия — излюбленный прием хореографа, призванный передать накал животной страсти. Например, когда наступает одна из музыкальных вершин (родительское благословение «Ой! Лебединое перо упало!» в третьей картине «У жениха»), девушки буквально набрасываются на мужчин.

Во многих кульминационных моментах партитуры А. Прельжокаж кардинально порывает с ее содержанием. Всеми средствами спектакль обличает и отвергает сакральность свадебного торжества. Финальная картина «Красный стол» бесповоротно утверждает оргиастическое начало. Выстроенные по диагонали скамейки, которые присутствуют на сцене с самого начала и которые периодически переставляют артисты, превращаются в спальные одра. Артисты проделывают на них упражнения, близкие к акробатике, время от времени прерывая их открытыми объятиями.

Заключительный аккорд спектакля — многозначительный уход случайно образовавшихся пар в темноту — отдаленно напоминает финал «Свадебки» Б.Ф. Нижинской, но его смысл неясен. В версии Нижинской увековечены ушедшие в небытие традиции и мировоззрение наших предков, для которых свадебное торжество было преклонением и перед родовым устоем, и перед христианскими традициями, и перед языческими силами природы, повелевающими всем живым. Действие имеет цель и логику развития. В спектакле А. Прельжокажа нет ни того, ни другого: пары, сформировавшиеся уже в первые минуты, множество раз меняются, одолеваемые небезуданной похотью.

Хореографическое решение И. Килиана [22] ассоциативно переплетается с постановкой Б.Ф. Ни-

жинской: та же опора на эмоциональный заряд музыки, та же значимость кордебалета и практически дословное повторение финала (Невеста и Жених направляются к брачному ложу). Знатоки дягилевской версии могут даже увидеть переклички с композиционными находками Нижинской (например, с наиболее узнаваемой «пирамидой» девичьих лиц, которой завершается первая картина и открывается третья). При этом очевидны и различия, выдающие своеобразие стиля Килиана и его принадлежность концу XX века. Малочисленность кордебалета (в сравнении с оригинальной версией здесь всего 10 пар) компенсируется его небывалой, на грани физических возможностей исполнителей, активностью.

И. Килиан с первых аккордов музыки дает понять, о чем пойдет речь. Из группы танцовщиц выходит девушка в белом — Невеста. Она пристально вглядывается вдаль, будто пытаясь узреть свое будущее. Внезапно вторгающийся голос, имитирующий плач «Коса ль моя, косынька», — будто отзвук ее мыслей. Девушка тщетно пытается избавиться от него: причудливыми орнаментами переплетает тонкие руки вокруг головы. Быстрыми шагами, отбивая вслед за музыкой неожиданные синкопы, она стремительно перемещается по сцене, будто не может найти себе место и совладать с волнением. Практически сразу в действие включается и кордебалет. Он, как и у Б.Ф. Нижинской, — двигатель действия, нагнетающий эмоции (в картинах «Коса» и «У жениха» женский и мужской кордебалет отделены друг от друга, затем они объединяются). Его неистовый и непредсказуемый танец вовлекает в действие и солистов, воспринимается как аллегория бессознательных сил, призывающих молодых к соединению. Кордебалет то страдает героям, то превращается в тяжелый «хлыст», который заставляет Жениха и Невесту, оглушенных страхом и страстью, метаться по сцене. Отдельное место отводит хореограф Свату и Свахе, (присутствующим у И.Ф. Стравинского, но отсутствующим в версии Б.Ф. Нижинской). На эту пару возложена роль проводников, настойчиво направляющих Жениха и Невесту к свершению воли природы.

В музыке динамические усиления и спады бесконечно сменяют друг друга, порождая на сцене замысловатые наслоения по-разному движущихся танцевальных групп. Килиан интригует хитросплетениями композиции, разнообразием ансамблей и дуэтов, которые оказывают гипнотизирующее воздействие. При этом хореограф сохраняет чистоту выработанного им танцевального стиля: пластика ломаная, порой даже «кричащая», но с ощутимой классической основой, о которой говорят стройность рисунков, чувство позы у исполнителей в партерной технике и в прыжках. Несколько кратких мизансцен разряжают плотный хореографический

поток. В них нервное возбуждение, пронизывающее действие, на мгновение исчезает. Таковы, например, моменты встречи Жениха и Невесты, когда они нежно прижимаются друг к другу, и сцена материнского благословения, когда дети послушно склоняются перед матерями, разделяя их тревогу.

На основании проведенного разбора спектаклей очевидно, что все интерпретаторы смещают смысловые акценты в зависимости от собственных художественных принципов. Б.Ф. Нижинская, увлекавшаяся в годы создания «Свадебки» конструктивизмом, подчеркнула в пластике механистичность партитуры, в хореографическом действии посредством пластических метафор отразила суть использованных И.Ф. Стравинским обрядовых песен, сохранила в движениях и в сценографии намеки на русский стиль. И. Килиан, сторонник танц-симфонии, освободил хореографию и оформление от привязки к национальности и не стал углубляться в содержание песнопений. А. Прельжокаж, привыкший концентрироваться на технической стороне движения и на технологиях импровизации, представил вольную фантазию, в которой пластический ряд не соответствует программе и существенно уступает выразительным средствам музыки.

В соответствии с предложенным критерием, который при вариативности либретто (программы) подразумевает обязательные точки соприкосновения пластики с образными и структурно-стилистическими особенностями музыки, версию А. Прельжокажа корректнее отнести к так называемому пластическому театру, который не ставит приоритетной задачей раскрытие музыкальной концепции через соответствующие масштабу и замыслу партитуры хореографические образы. Хореограф, по его словам, следует программе композитора [21], в действительности же спектакль обретает иное содержание. Тему свадебного обряда и рождения пары постановщик нивелирует и создает зрелище о торжествующем инстинкте.

И. Килиан хотя и отступает от русского подтекста, остается в границах смыслов партитуры, согласуя свой хореографический замысел с общей музыкальной логикой. Благодаря уходу от этнической специфики, идея И.Ф. Стравинского через авторское хореографическое решение возвышается до универсальности, становится наднациональной. Может быть, именно поэтому постановка И. Килиана обрела известность и востребована разными театрами по сей день, как и версия Б.Ф. Нижинской.

Рассмотренные хореографические интерпретации партитуры «Свадебки» свидетельствуют о том, что новые прочтения могут актуализировать содержательные основы произведения иной культурно-исторической эпохи или же, напротив, некорректным истолкованием лишить его глуби-

ны смыслового содержания. При этом, анализируя спектакли на балетные партитуры прошлого, с помощью выдвинутого критерия возможно установить принадлежность постановки балету и по степени соответствия выразительным средствам и идейному масштабу музыки определить ее художественный уровень.

Список источников

1. Шибалева М.М. Интерпретация классических текстов как культурная преемственность // Обсерватория культуры. 2007. № 1. С. 18–23.
2. Балет. Энциклопедия / под ред. Ю.Н. Григоровича. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Русский балет. Энциклопедия / под ред. Е.П. Беловой, Г.Н. Добровольской, В.М. Красовской. Москва : Большая Российская энциклопедия, Согласие, 1997. 632 с.
4. Философский энциклопедический словарь / под ред. Л.Ф. Ильичева, П.Н. Федосеева, С.М. Ковалева, В.Г. Панова. 2-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 840 с.
5. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН ; Нац. обществ.-науч. фонд ; предс. научно-ред. совета В.С. Степин. Москва : Мысль, 2000–2001. 2-е изд., испр. и допол. Москва : Мысль, 2010.
6. Астахов М.А., Ростовцев Ю.Г., Яфраков М.Ф. Информационная борьба и знаковые системы. Москва : Том, 2007. 332 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
8. Демьянков В.З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. Москва : Издательство Московского университета, 1989. 172 с.
9. Павис П. Словарь театра. Москва : ГИТИС, 2003. 516 с.
10. Музыкальный словарь Гроува / под ред. Л.О. Акопяна. 2-е изд. Москва : Практика, 2006. 1103 с.
11. Лысенко С.Ю. Проблема художественной интерпретации в современном музыкальном театре в ракурсе синергетического подхода // Вестник КемГУКИ. 2013. № 25. С. 153–165.
12. Мятлева Н.А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 26 с.
13. Сметанина Б.О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. Т. 8, № 27. С. 77–79.
14. Карнович О.А. Сценические интерпретации сюжета балета «Золушка» на русской сцене начала XIX века // Балет. 2012. Т. 176, № 5. С. 44–45.
15. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора. Москва : ГИТИС, 2009. 270 с.

16. Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Ленинград, 1979. Вып. 3. С. 54–71.
17. Слонимский Ю.И. О драматургии балетного сценария // Музыкальный театр и современность. Москва : ВТО, 1962. С. 29–41.
18. Ванслов В.В. О музыке и о балете. Москва : Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
19. Лысенко С.Ю. «Щелкунчик» П. Чайковского Д. Буавена: опыт анализа постмодернистских постановочных интерпретаций в музыкальном театре // Теория и практика общественного развития. 2014. № 2. С. 311–315.
20. Stravinsky: The Firebird and Les Noces / BBC. Royal Ballet. 2001. DVD.
21. Noces. Creation 1989 // Ballet Preljocaj [Электронный ресурс]. URL: <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=8> (дата обращения: 13.09.2014).
22. Svadebka. Creation 1982 // Nederlands Dance Theatre (NDT I) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jirikylian.com/creations/theatre/svadebka/#> (дата обращения: 18.10.2014).

THE TERM OF "INTERPRETATION" IN BALLET THEORY AND THE CRITERION OF ARTISTIC VALUE OF CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION

OLGA V. KIRPICHENKOVA

Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St.,
Saint Petersburg, 191023, Russia
E-mail: olyaballet@mail.ru

Abstract. *The phenomenon of classical art interpretation has become an integral part of the present-day cultural reality. By now, the term "interpretation" has come into general use in different sciences, including art, theater, and music studies. However, this fundamental term of the postmodern paradigm has not yet been presented in ballet studies. This article offers the term's definition regarding the ballet theater. For this purpose, after a review of the interpretation's definitions in various disciplines, the author uncovers the connection between the most popular in modern ballet studies, though scientifically unformalized yet, explanation of the term "interpretation" and all the previous theoretical conceptions. The author finds the definition of the ballet interpretation, basing on the specific interaction between the script (program, libretto) and the music score in ballet. In contrast to the previous theoretical concepts, the script component is considered variable. The modern aesthetics of postmodernism tends to reconsider the meaning of original sources and can often alter their value systems. For this reason, the article offers a criterion of artistic quality assessment of the choreographic interpretations of ballet scores based on the degree of nearness of the choreography to the expressional, structural, and stylistic features of the score. This criterion helps to separate ballet performances from plastic experiments. The criterion is exemplified by three versions of the ballet score "Svadebka" ("Les Noces") by Igor Stravinsky.*

Key words: interpretation, theatre theory, music theory, ballet theory, criterion of ballet artistic value, Igor

Stravinsky, the ballet "Svadebka", Bronislava Nijinska, Angelin Preljocaj, Jiří Kylián.

Citation: Kirpichenkova O.V. The Term of "Interpretation" in Ballet Theory and the Criterion of Artistic Value of Choreographic Interpretation, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 46–53.

References

1. Shibaeva M.M. Interpretatsiya klassicheskikh tekstov kak kul'turnaya preemstvennost' [Interpretation of Classical Texts as Cultural Continuity], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2007, no. 1, pp. 18–23.
2. Grigorovich Yu.N. (ed.) *Balet. Entsiklopediya* [Ballet. The Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1981, 623 p.
3. Belova E.P., Dobrovolskaya G.N., Krasovskaya V.M. (eds). *Russkii balet. Entsiklopediya* [Russian Ballet. The Encyclopedia]. Moscow, Bol'shaya Rossiiskaya Entsiklopediya Publ., Soglasie Publ., 1997, 632 p.
4. Ilyichev L.F., Fedoseev P.N., Kovalev S.M., Panov V.G. (eds). *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1989, 840 p.
5. Stepin V.S. (ed.) *Novaya filosofskaya entsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]. Moscow, Mysl' Publ., 2000–2001.
6. Astakhov M.A., Rostovtsev Yu.G., Yafrakov M.F. *Informatsionnaya bor'ba i znakovye sistemy* [Information Warfare and Semiotic Systems]. Moscow, Tom Publ., 2007, 332 p.
7. Nikol'yukin A.N. (ed.) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, NPK "Intelvak" Publ., 2001, 1600 columns.
8. Demyankov V.Z. *Interpretatsiya, ponimanie i lingvisticheskie aspekty ikh modelirovaniya na EVM* [Interpretation, Understanding, and the Linguistic Aspects of their Computer Modelling]. Moscow, Moscow University Press Publ., 1989, 172 p.
9. Pavis P. *Slovar' teatra* [Theatre Dictionary]. Moscow, GITIS Publ., 2003, 516 p.

10. Akopyan L.O. (ed.) *Muzykal'nyi slovar' Grouva* [The Grove Dictionary of Music and Musicians]. Moscow, Praktika Publ., 2006, 1103 p.
11. Lysenko S.Yu. Problema khudozhestvennoi interpretatsii v sovremennom muzykal'nom teatre v rakurse sinergeticheskogo podkhoda [The Problem of an Art Interpretation at the Modern Musical Theater in an Aspect of the Synergetic Approach], *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2013, no. 25, pp. 153–165.
12. Myatieva N.A. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzyki vtoroi poloviny XX veka: voprosy teorii i praktiki: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Performing Interpretation of the Music of the Second Half of the 20th Century: the Questions of Theory and Practice. Cand. Art. sci. diss. Abstr.]. Magnitogorsk, 2010, 26 p.
13. Smetanina B.O. Interpretatsiya literaturnykh obrazov v baletе: epizody iz tvorcheskogo opyta Borisa Eifmana [Interpretation of the Literary Images in Ballet: the Episodes from the Creative Experience of Boris Eifman], *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science], 2007, vol. 8, no. 27, pp. 77–79.
14. Karnovich O.A. Stenicheskie interpretatsii syuzheta baleta "Zolushka" na russkoi stsene nachala XIX veka [Stage Interpretations of the Storyline of the Ballet "Cinderella" in the Russian Scene of the Early 19th Century], *Balet* [Ballet], 2012, vol. 176, no. 5, pp. 44–45.
15. Abdokov Yu.B. *Muzykal'naya poetika khoreografii: plasticheskaya interpretatsiya muzyki v khoreograficheskom iskusstve: vzglyad kompozitora* [Musical Poetics of Choreography: the Plastic Interpretation of the Music in the Choreographic Art: a Composer's View]. Moscow, GITIS Publ., 2009, 270 p.
16. Linkova L.A. O dramaturgii baleta [On the Dramaturgy of Ballet], *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta* [Music and Choreography of the Modern Ballet]. Leningrad, 1979, issue 3, pp. 54–71.
17. Slonimsky Yu.I. O dramaturgii baletnogo stseniariya [On the Dramaturgy of Ballet Scenario], *Muzykal'nyi teatr i sovremennost'* [The Musical Theatre and the Modernity]. Moscow, VTO Publ., 1962, pp. 29–41.
18. Vanslov V.V. *O muzyke i o baletе* [On the Music and on the Ballet]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2007, 332 p.
19. Lysenko S.Yu. "Shchelkunchik" P. Chaikovskogo D. Buavena: opyt analiza postmodernistskikh postanovochnykh interpretatsii v muzykal'nom teatre ["The Nutcracker" by P. Tchaikovsky and D. Boivin: Analysis of Post-Modernist Performance Interpretations in a Musical Theatre], *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2014, no. 2, pp. 311–315.
20. Stravinsky: The Firebird and Les Noces, *BBC. Royal Ballet*, 2001, DVD.
21. Noces. Creation 1989, *Ballet Preljocaj*. Available at: <http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=8> (accessed 13.09.2014).
22. Svadebka. Creation 1982, *Nederlands Dance Theatre (NDT I)*. Available at: <http://www.jirikylian.com/creations/theatre/svadebka/#> (accessed 18.10.2014).

АНОНС

Фестиваль «Интермузей» пройдет в Москве 25–29 мая

Международный фестиваль музеев «Интермузей» пройдет с 25 по 29 мая 2017 г. в Центральном выставочном зале «Манеж» в Москве. Такое решение было принято на заседании оргкомитета фестиваля, которое прошло в Министерстве культуры России.

Из-за высокой популярности фестиваля было принято решение продлить его на один день и увеличить количество площадок деловой программы, а часть мероприятий провести в лекционных залах ближайших музеев. Круглые столы и встречи профессионального сообщества могут пройти в Государственном историческом музее, музеях Кремля и Государственном геологическом музее им В.И. Вернадского.

Фестиваль «Интермузей» объединяет на одной площадке около 300 музеев России, стран ближнего и дальнего зарубежья. В рамках мероприятия проходит деловая программа для профессионалов, множество культурных событий и мастер-классов для посетителей. Впервые фестиваль прошел в 1999 г. С 2010 г. его основным организатором стало Министерство культуры России.

В 2016 г. посещаемость «Интермузея» по сравнению с предыдущим годом выросла с 16 тыс. до 35 тыс. человек. В фестивале приняли участие более 2,5 тыс. представителей музеев, прошло более 150 мероприятий, прочитано около 60 лекций, проведено более 100 мастер-классов.

Источник: <http://tass.ru/kultura/3865359>

УДК 7.038(47)(091)
ББК 85.143(2=411.2)64-022.46

А.А. ОГАНОВ

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ: ОПЫТ РАЗМЫШЛЕНИЙ ОБ ИСКУССТВЕ АБСТРАКЦИОНИЗМА

Арнольд Арамович Оганов,
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
философский факультет,
кафедра эстетики,
профессор
Ленинские горы ул., д. 1, стр. 52, Москва, 119991, Россия

Высшее театральное училище (институт)
им. М.С. Щепкина при Государственном академическом
Малом театре России,
кафедра философии и культурологии,
заведующий
Неглинная ул., д. 6/2, Москва, 109012, Россия

доктор философских наук, профессор
E-mail: irkhang@gmail.com

Реферат. В статье рассматривается концепция искусства абстракционизма, изложенная В.В. Кандинским в теоретических работах «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости». В соответствии с целевой установкой художника основное внимание отводится духовности в искусстве, методу, средствам реализации этой цели в творческой практике. Раскрывается содержание

ряда понятий (форма, гармония, прекрасное, художественность, внутренняя целесообразность), принципы, подходы, характеризующие специфику нефигуративной живописи. Констатируется теоретическая значимость концепции В. Кандинского в обосновании им абстракционизма в качестве искусства. Дано развернутое толкование художником психофизиологического воздействия цветовой палитры картины, а также ассоциативных представлений и чувственных эмоций, вызываемых различными выразительными средствами живописного письма. Обстоятельно разрабатывается прослеживаемая в текстах В. Кандинского связка «форма — художественность — духовность». Высказана мысль о сопряженности положений художника с пифагорейской идеей о «числовой» гармонии и кантовским принципом «целесообразности без цели». Акцентируется приложимость суждений В. Кандинского к творческим принципам, характерным для различных видов искусства, особенно для музыки.

Ключевые слова: искусство, духовность, художественность, абстракционизм, форма, композиция, изображение, целесообразность, автоматизм, бес-сознательное.

Для цитирования: Оганов А.А. Василий Кандинский: опыт размышлений об искусстве абстракционизма // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 54–60.

Взгляд аристократа и интеллектуала обращен на нас с фотографии. Совершенно отсутствуют какие-либо свидетельства его принадлежности к богеме. Угадать в нем художника-живописца весьма сложно. Это Василий Кандинский.

С его «Абстрактной акварели» (1910) начинается история современного абстрактного искусства. В том же году В. Кандинский завершает свой основной программный труд — книгу «О духовном в искусстве» [1]. Впервые она была издана на немецком языке в Берлине в 1912 г. и с этого времени неоднократно переиздавалась в разных странах и на разных языках. На русском языке книга В. Кандинского была опубликована в 1967 г. в Нью-Йорке, и, наконец, впервые она увидела свет в 1992 г. в Москве, где он родился и окончил юридический факультет Московского университета.

В 30 лет, будучи профессором юридического факультета знаменитого Дерптского университета, В. Кандинский оставляет научную карьеру и всю дальнейшую жизнь занимается искусством живописи. Такой решительный поворот в достаточно зрелом возрасте, выбор сферы творческой деятельности, весьма далекой от юриспруденции, безусловно, был глубоко осознан, а возможно, и предопределен его особым духовно-эстетическим мироощущением.

Трудно предположить, что опережало его творческие искания — размышления об искусстве или собственно художественная практика. Дело в том, что и то, и другое с самого начала развивались у него параллельно. Как было замечено, время написания «Абстрактной акварели» было периодом работы над книгой «О духовном в искусстве». И впоследствии художественному опыту постоянно сопутствовали размышления о цели искусства, способах и средствах ее достижения. В связи с этим заслуживает внимания работа В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» [2], в которой обстоятельно рассматривается технология нефигуративной живописи.

Необходимо отметить, что аналитические суждения Кандинского носят концептуальный философско-эстетический характер. Его влияние на авангардное искусство начала XX в. равно обуслов-

лено как творческой практикой, так и научно-теоретическими положениями. В отличие от архитектуры и музыки, накопивших определенный научный опыт самоосмысления, живопись, с точки зрения Кандинского, все еще не обрела своего теоретического арсенала [2]. Эту «брешь» он стремится преодолеть в своих исследовательских поисках.

Очевидно, той же потребностью обусловлены философские тексты об искусстве лидера супрематизма Казимира Малевича. В своих главных теоретических трактатах «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» [3] и «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» [4] он охарактеризовал изложенную им систему радикального авангарда как «новый классицизм».

В. Кандинский свои представления о новом искусстве никак не соотносит с предшествующими классическими традициями и никак не дает им обобщающего терминологического обозначения. Не в пример большинству авангардистов он не противопоставлял абстракционизм классическому искусству, более того, живопись традиционную и беспредметную он определял как «две ветви одного ствола»; «а между ними безграничная свобода, глубина, широта, богатство возможностей; за ними же лежит область чистой абстракции и чистейшего реализма» [1, с. 96].

Не случайно в своем анализе нефигуративной живописи Кандинский использует преимуще-

ственно категориальный аппарат классической эстетики. В ряду таких понятий, как содержание, композиция, гармония, прекрасное, художественность, пластичность, чувственность, особое значение он придает понятию духовности. Его содержание может иметь не только внешнее выражение в поступках, мыслях и чувствах, но это также «скрытые действия», «невывказанные мысли», т. е. происходящее внутри человека» [1, с. 81].

В. Кандинский был подлинно философствующим художником. Дар исследователя и новатора живописи сочетались в нем удивительно органично. Философская мысль Кандинского о смысле и цели художественного творчества сосредоточена в специально введенном им понятии, так называемом духовном треугольнике. Его строго геометрическое начертание, направленное вверх острым углом, емко символизирует движение искусства от низкого (основание треугольника) к высокому, от внешнего к внутреннему, от бездушно-материального к духовно-возвышенному. У основания треу-



В.В. Кандинский

гольника толпятся потребители продукта массового искусства; по мере движения к вершине искусство наполняется духовным содержанием, убывает его обывательская доступность, возрастает востребованность в подлинных ценителях искусства, число которых постепенно сокращается до избранных. На самой вершине «иногда находится только один человек». Это сам художник [1, с. 17].

На эту вершину В. Кандинский возносит Л. Бетховена, Р. Вагнера, А. Скрябина, А. Шенберга, М. Метерлинка, П. Сезанна, А. Матисса, П. Пикассо, С. Дали. Известна судьба многих непризнанных в своем одиночестве на их начальном пути выдающихся мастеров искусства, в числе которых был и В. Кандинский. В 2016 г. его 150-летний юбилей торжественно отмечался во всем мире.

Некоторые суждения В. Кандинского весьма значимы для понимания природы художественного творчества. Особого внимания заслуживает феномен духовности, толкование которого вовсе не сводится к проявлению только положительного свойства, тем более, возвышенного. В равной степени это может быть нечто низменное, безобразное. «Она (духовная атмосфера. — А. О.) духовно подобна воздуху, который может быть чистым, или же наполненным различными чуждыми частицами. <...> ...Самоубийства, убийства, насилия, недостойные низкие мысли, ненависть, враждебность, эгоизм, зависть, “патриотизм”, пристрастность — все это духовные образы, создающие атмосферу духовной сущности» [1, с. 81].

Мало кто разделяет такое понимание духовности, но ведь в противном случае, как следствие, пришлось бы вынести за пределы эстетических категорий «безобразное», «низменное». А также придется усомниться в духовной ценности некоторых произведений И. Босха, П. Брейгеля (старшего), Ф. Гойи, С. Дали, Ш. Бодлера...

В своем роде аналогичны размышления о гармонии и прекрасном. Подобно философам Франкфуртской школы (Т. Адорно, Г. Маркузе, Э. Фромм, Ю. Хабермас), В. Кандинский подвергает переоценке традиционное представление о гармонии, характерной для «ушедшего и, по существу чуждого нам времени». Можно сказать, это и о нашей современности: «...утраченное равновесие, рушащиеся “принципы”, внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоска, разбитые оковы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия — такова наша гармония. Основанная на этой гармонии композиция является аккордом красочных и рисуночных форм» [1, с. 82].

Сопряженность гармонии и прекрасного в концепции В. Кандинского очевидна. Прекрасно, по его мнению, лишь то, что внутренне необходимо. Его можно мерить только таким «масштабом», но не по внешним признакам. «Прекрасное это то, что

возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне» [1, с. 104]. Это может быть сам по себе цвет, изломанная линия, необычная композиция... «Наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне “уродливо”» [1, с. 104]. В этом случае никаких различий между искусством и жизнью, действительностью автором не проводится. «Во внутреннем результате, т. е. в воздействии на душу других, нет ничего “уродливого”» [1, с. 104]. Таким образом, по Кандинскому, в подлинно духовном искусстве безобразное всегда прекрасно.

Связка «форма — художественность — духовность» является наиболее существенной для художника. Действительно, наше восприятие мира начинается с различных форм, их чувственных проявлений. Искусство — одна из форм творческой деятельности. Различные виды и жанры искусства — суть различные его формы. Наконец, отдельные произведения искусства — это особый способ организации материала, содержания, воплощения мыслей и чувств. Это такая организация, т. е. форма, благодаря которой произведение, его содержание обретают качество художественности. Это качество является определяющимся, оно — критерий эстетической ценности произведения искусства, оно делает искусство искусством.

В сущности, та же мысль акцентируется еще Аристотелем в его «Поэтическом искусстве». Фактически свойством художественной выразительности он объясняет своеобразие подражания в искусстве, когда оправдано невероятное, что недопустимо в действительности, как и в исторической науке. О первородности формы в искусстве писал Ф. Шиллер, представители русской формальной школы (Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский), у Л. Выготского в «Психологии искусства» читаем: «Произведение искусства есть преодоление материала действительности художественной формой» [5].

Немалая часть текста работ В. Кандинского отводится рассуждениям о форме, композиции, языке — словом, технологии достижения конечного результата творчества, собственно духовности. «Живопись — это язык, который формами лишь ему одному свойственными говорит нашей душе о ее хлебе насущном» [1, с. 102]. Если у Пифагора точка — первоэлемент числа, то у Кандинского — первоэлемент формы в графике. В материальном отношении точка равна нулю, но в ней скрыты различные метаморфозы, она не имеет границ. Точка любой геометрической конфигурации — это малый мир, внутренне сжатый, оторванный от окружения.

Точка наиболее краткая временная форма, перемещаясь она переходит в линию. Плоскость образуют две вертикальные и горизонтальные линии, формируют пространство изображения. Горизонтальное пространство — холодное, вертикальное —

горячее. В зависимости от расположения изображения создается драматическое напряжение, все возрастающее по восходящей. Устремленность вверх вызывает чувство облегченного движения, свободы. Низ производит противоположное действие: тяжесть, связанность.

Точки, линии, плоскости имеют звучание, пульсацию. Скопление точек поднимает «бурю звуков». Точка получает расширительное толкование, ее действие универсально проявляется в различных видах искусства. В литературе — это отдельное слово, в музыке — звучание клавиш рояля. Несмотря на обособленность и своеобразие каждого из видов искусства, они в зародыше несут интенцию к абстрактному.

Во всем этом, казалось бы, больше метафизики, чем подступов к теории искусства, эстетики. Кстати, некоторое пристрастие художника к мистике в прошлом отмечалось критиками. Действительно, налет мистицизма, идущий от интереса Кандинского к Востоку, теософии, подчас сказывается на характере изложения им текста. Однако по существу это не умаляет значимости его теоретических установок для обоснования искусства абстракционизма. В принципе, мистическое у Кандинского тождественно рационально непостижимому, загадочному, таинственному. Нельзя отрицать, что это в той или иной степени вообще присуще художественному творчеству, тем более, абстрактному искусству. «Скрытые причины», «внутреннее брожение», «душевный процесс оплодотворения», «созревание плода», «потуги рождения» — все это метафоры вполне понятные при обдумывании В. Кандинским творческого процесса.

Нельзя отрицать и факт психофизического воздействия различного рода формообразований. Науке далеко не всегда известны средства и способы рационального, логического объяснения такого воздействия. Конечно, оно иррационально, глубоко субъективно, индивидуально, что, собственно, и характеризует искусство абстракционизма.

Не случайны частые ссылки на музыку, от которой живопись получает наиболее плодотворные послы. Подобно музыке, живопись способна на сильное воздействие, не заимствуя у природы ее формы, а создавая собственные. Краски живописи, как и звуки музыки, прочитываются по аналогии с партитурой, вызывают непосредственно чувственно-эмоциональные и духовные переживания. Цветовые соотношения в живописи, как и звуковые в музыке, бесконечно многообразны; их способность вызывать драму чувств, «возносить к небесным сферам» не ограничена.

В своей лаборатории красок, цветовых сочетаний и композиционных построений В. Кандинский ведет беспрецедентную в истории живописи исследовательскую работу. Характеристика цветовых свойств красок, их тональности и ассоциативных

воздействий — это своего рода энциклопедический словарь языка, средств и способов выражения в живописи. Он заслуживает особого профессионального интереса со стороны специалистов в области семиотики, лингвистики, синестезии.

Краски «благоухают», «слышатся», «лечат», их звучание сродни звукам английского рожка, свирели, фагота. Скажем, различные оттенки и переходы красного цвета звучат, то как «низкие и средние звуки виолончели», то как «чистое пение скрипки», то как «церковный колокол, призывающий к молитве “Angelus”, или как «альтовая скрипка, поющая *largo*». Красный — «наиболее беспокойный», цвет «необъятной мощи», белый — «это великое безмолвие, оно не мертво, полно возможностью». «Белое — это Ничто, которое юно». Черный — это «Ничто без возможностью», это «вечное безмолвие без будущности и надежды» [1, с. 72–73].

Ссылки на череду подобного рода разнообразных ассоциаций должны засвидетельствовать реактивно-бессознательное воздействие абстрактного изображения. Именно таким воздействием обусловлен беспредметный характер чувственно-эмоционального ответа. Этой особой беспредметной чувственностью объясняется непредсказуемость, тайна и... беспримерная свобода творчества.

Свобода эта достигается вследствие возможности пройти сквозь завесу внешне явленного и аксиоматично осмысливаемого предметного бытия. Но она не безгранична, ибо довериться интуитивно постигаемому — не значит снять с себя ответственность за результаты творчества. «...Художник, пусть и неосознанно, ощущает “дыхание” непотревоженной ОП (основная плоскость листа, холста. — А. О.)... чувствует *ответственность* (курсив наш. — А. О.) перед этим существом... Художник “оплодотворяет” эту сущность, превращая ее в живой организм» [2, с. 10]. С этой целью «художник может пользоваться для выражения любой формой» [1, с. 60]. «Все средства святы, если они внутренне необходимы. Все средства греховны, если они не исходят из источника внутренней необходимости» [1, с. 61].

Весьма значимы у В. Кандинского «принцип целесообразности» и «принцип внутренней необходимости». Форма, ее элементы, композиция, произведение в целом целесообразны, если затрагивают человеческую душу. Такая целесообразность лежит в основе принципа внутренней необходимости — меры, определяющей свободу художника. «Неограниченная свобода должна основываться на внутренней необходимости (называемой честностью)», иначе свобода «тотчас же становится преступлением» [1, с. 100].

Как известно, до относительно недавнего времени абстракционизм в нашем искусствоведении и эстетике безоговорочно относили к формалистическому искусству. Не последнюю роль в этом сыграла господствовавшая в стране идеология, цели-

ком и категорично растворившая в себе понятие духовности. Конечно, это совсем не упрощало положение художников-авангардистов, сделавших свой бескомпромиссный выбор. Заподозрить В. Кандинского в формализме нет никаких оснований, касается ли это формы, композиционных построений, цветовой мозаики, геометрической орнаментики — все они удовлетворяют в искусстве требованиям внутренней необходимости. Следование данному принципу гарантирует высокое качество духовности и художественности произведения. Только в этом случае любые средства, способы, конструкции «святы».

В контексте означенной проблематики стоит коснуться рассуждений художника по поводу подчеркнуто выделенных им «Что» и «Как» в процессе создания произведения искусства. Оно «обездушено», если кредо художника является не «Что», т. е. не духовное содержание произведения, а «Как» — его форма. Тогда он стремится только к оригинальности, «ищет только новой манеры», «его замечают уже при наличии незначительного “иначе”» [1, с. 20]. Только если форма не является самоцелью, если это не бесплодное «Как», а «включает душевные эмоции художника... тонкие переживания, то искусство... сможет найти утраченное “Что”, которое будет духовным хлебом... Оно будет художественным содержанием, душой искусства, без которой ее тело (“Как”) никогда не будет жить полной здоровой жизнью...» [1, с. 22].

Понятия художественности и духовности у В. Кандинского неразрывно связаны. В искусстве многое, пишет он, может быть принесено в жертву, но только не художественность, составляющая «внутренний моральный план» изображения. Источником многих художественных творений является «возможность сдвигать формы». При этом вопрос о верности изображения в плане «анатомическом» или «ботаническом» «сам собой отпадает и остается лишь существенное — художественная цель» [1, с. 57].

Образы, порождаемые языком линий, плоскостей и красок выходят за горизонт предметного бытия и обращены непосредственно к чувственному опыту. Это не образы-представления и не образы-понятия, они суть автоматические рефлекс и произвольные чувственно-эмоциональные реакции. Независимо от того, условный или безусловный рефлекс, «важно одно, что он есть наличная схема автоматизма», как отмечает Э. Ильенков [6, с. 100]. Это подкрепляется существенным, в данном случае, соображением Ч.С. Шеррингтона: «Между рефлекторным действием и сознанием существует, по-видимому, настоящая противоположность. Рефлекторное действие и сознание как бы взаимно исключают друг друга — чем больше рефлекс является рефлексом, тем меньше он осознается» [6, с. 100].

Автоматизм и бессознательность реакций являются ключевыми понятиями в характеристике восприятия абстрактного изображения. Его знаковые

элементы (графические начертания, цвет, композиционная структура) не обладают смысловой конкретностью, они ничто не обозначают вне себя и ни к чему определенному не отсылают.

Как следствие, восприятие картины, скульптуры свободно от понятийной заданности, «игра воображения» ничем не стеснена, полное отсутствие «привходящих» факторов (идейных, смысловых) способствует вариативно-импровизационному восприятию. Подобно многоголосной партитуре живописная мозаика произведения «прочитывается» и «исполняется» чувственно-эмоционально и глубоко индивидуально.

Изображение трансформируется в дематериализованную, чисто «психологическую реальность» (А. Бретон), попытки ее предметно или понятийно осознать также безнадежны, как и в случае с инструментальной музыкой, «Черным квадратом» К. Малевича и ... «Дыр бул щыл» А. Крученных, хотя по степени духовности они занимают крайне полярные полюса.

Восприятие произведений абстракционизма у разных людей могут вызывать схожие эмоции, чего нельзя сказать о возможных, спорадически возникающих, образных представлениях. У каждого они совершенно неповторимы, ибо никак не заданы изобразительным текстом. Бывает, они не имеют тематических наименований (вместо них только номерные обозначения). Творцы таких произведений не преследуют герменевтические цели. Они ограничиваются ценностно-эмоциональным содержанием, достигаемым посредством психофизиологического воздействия. Его механизм сокрыт, неуловим. Конечная результативность такого воздействия, осознается только исходя из эмпирического опыта.

В более широком смысле это вопрос тайны искусства «рождение подлинного произведения искусства — тайна» [1, с. 103]. Нередко тайна, «завеса» в произведении намерено усугубляется. Подмечено, что «иной раз форма выразительна тогда, когда она приглушена» [1, с. 49]; и еще: «Завуалирование обладает огромной силой в искусстве» [1, с. 56]. Тайна сопутствует художнику на протяжении всего творческого процесса. Хорошо известны, особенно в среде поэтов, музыкантов, живописцев, признание и упоминание о неведомой силе, чудесным образом одаривающей их вдохновенными откровениями.

Подлинное произведение до конца неисчерпаемо и непостижимо. Сами авторы часто не знают, как оно отзовется, какие мысли и чувства породит, наконец, как сложится его судьба в дальнейшем. Все это не поддается предвидению, разгадке. Подытоживая, можно сказать, что в отличие от науки искусство, напротив, хранит тайну, она его неотъемлемое достоинство.

Задолго до того, как абстракционизм получил широкое признание и вошел в систему искусств, В. Кандинский предопределил его особый онтоло-

гический статус и код восприятия. Он показал, что при всем разнообразии техник нефигуративного письма в завершенных произведениях прослеживается явный приоритет контрапунктных и диссонансных комбинаций цветовых и геометрических композиций, акцент на столкновении фрагментов ритмического и аритмического. В этом, главным образом, проявляется определяющий принцип, положенный в основу своеобразия, новой изобразительной системы. В результате реализуется иное, противоположное традиционному, понимание пластики, гармонии в искусстве.

Эстетические эмоции, возникающие вследствие бессознательной реакции на изображение, свободны от логической причинности и так называемого здравого смысла. Рождение альтернативной художественной реальности не имеет предустановленного проекта. Картина инициирует сотворение самоорганизующейся системы восприятия и оценок.

В. Кандинский, отдавая должное классическому искусству, считает устаревшей сложившуюся на его основе теорию (по причине эвристической ограниченности) применительно к новой художественной практике и, в особенности, далекой от «академизма» живописи. «Теория — это светоч, который освещает кристаллизовавшиеся формы вчерашнего и позавчерашнего», и здесь же: «... внешний признак (основанный на фигуративности. — А. О.) искусства может быть действительным, только для прошлого, но никогда для будущего» [1, с. 25].

Согласиться с этим, в лучшем случае, можно лишь отчасти. В чем-то Кандинский даже противоречит себе. Уже говорилось о ряде терминологических совпадений в его концепции с базовыми понятиями эстетической теории. Встречается, пусть и невольная, перекличка с некоторыми классическими идеями: «Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число» [1, с. 98]. Он считает вполне возможным создание произведения искусства средствами «числовых построений». Тем самым, не ведая того, он предвосхищает рождение современного цифрового искусства — компьютерные технологии художественного «письма» (в живописи, графике, дизайне, музыке, кинематографе, мультипликации). Дигитальное направление в художественном мире получает все большее распространение.

В известной мере истоки этого художественного явления восходят к далекой античной эпохе, к теории чисел пифагорейцев, их учению о числовой гармонии, «музыкальных пропорциях», «небесной гармонии» музыкальных сфер. Примечательно, что у Кандинского «звучание» цветовой палитры картины уподобляется «музыке сфер».

Толкование В. Кандинским «внутренней целесообразности» формы в чем-то близко кантовской «целесообразности без цели», «незаинтересованности суждений вкуса» [7]. Таковы условия, согласно

И. Канту, достижения идеально «чистой красоты» (музыка, орнамент), в отличие от красоты «привходящей». В последнем случае имеется в виду идейно-содержательный компонент в искусстве. Похоже мыслит В. Кандинский — сторонник «чистой красоты» в живописи: «Таким образом ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души» [1, с. 45]. Совершенно очевидно, что оба они — и философ, и художник исключают *практическую значимость* целесообразного в искусстве. Конечно, отмеченная сопряженность идей носит скорее косвенный характер и никак не умаляет оригинальности концепции В. Кандинского. Напротив, некоторая преемственность идей свидетельствует о ее достоинстве и, по существу, не дает оснований для сомнений в приложимости «прошлой теории» к новому искусству.

В заключение нельзя не задаться вопросом: почему именно проблеме духовности В. Кандинский выносит в заголовок своего основного труда и последовательно акцентирует на ней внимание в излагаемом тексте? Казалось бы, нехарактерная для традиционного искусства специфика абстракционизма в первую очередь определяется принципиально новой системой формообразования. Тем не менее предпочтение намеренно отдается духовности. Замысел — вполне выверенный.

Исторически известно: прежде чем приходило признание, новые явления художественных практик преодолевали зачастую сложный, тернистый путь к нему. Так было с импрессионизмом, экспрессионизмом, авангардизмом — вплоть до модернизма и постмодернизма. Их основные инновационные признаки проявлялись непосредственно через форму, язык, технику письма. Как все незнакомое и необычное, они могли как-то эпатировать, препятствовать необычному восприятию. Тогда форма безгласна, произведение бездуховно, «это сеяние в пустоту сил художника, есть “искусство для искусства”» [1, с. 14]. Чтобы преодолеть инерцию восприятия уже сложившегося в прошлом опыте общения с искусством, должно прийти осознание художественной целесообразности новой формы, иначе адекватным, художественно и эстетически полноценным оно быть не может.

Появление нефигуративной живописи не без основания, надо полагать, вызвало сомнения в ее возможности нести духовное содержание. Отсюда обстоятельность размышлений В. Кандинского о форме и способах восхождения к духовности. В конечном счете решается задача обоснования духовного и художественного потенциала предметного изображения. Только так можно было переступить исторически сложившиеся границы традиционного искусства.

Начало абстракционизма было весьма драматичным, длительное время он оставался маргиналь-

ным андеграундным явлением. Впоследствии, получив признание, он успешно вошел в ряд современных искусств. (В 2006 г. на аукционе Sotheby's картина абстрактного экспрессиониста П. Поллока «Номер 5» была продана за \$140 млн, войдя в историю как наиболее дорогая в мире, см.: [8, с. 128].) В этом немалая заслуга В. Кандинского, в символическом духовном треугольнике которого абстракционизм занял свое достойное место.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 112 с.
2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. Е. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 236 с.
3. Малевич К. Бог не скинут : Искусство, церковь, фабрика. Витебск : Изд. УНОВИС, 1922. 40 с.
4. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Собр. соч. в 5 т. Москва : Гилея, 2000. Т. 3. 390 с.
5. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1965. С. 17.
6. Ильенков Э. Психология (публикация А.Г. Новохатко) // Вопросы философии. 2009. № 6. С. 92–105.
7. Кант И. Критика способности суждений. Москва : Искусство, 1994. 368 с.
8. Хангельдиева И.Г., Чаган Н.Г., Карцева Е.А., Катина Н.П. Art 2 B & B 2 Art: или о том, что такое арт-рынок и как он работает. Москва : Русский мир ; ИПЦ «Жизнь и мысль», 2016. 309 с.

WASSILY KANDINSKY: THE EXPERIENCE OF REFLECTIONS ON THE ART OF ABSTRACTION

ARNOLD A. OGANOV

Moscow State University, 1, Building 52, Leninskie Gory St., Moscow, 119991, Russia
Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia, 6/2 Neglinnaya St., Moscow, 109012, Russia
E-mail: irkhang@gmail.com

Abstract. *The article reviews the conception of abstract art, expounded by W. Kandinsky in his theoretical works “Concerning the Spiritual in Art” and “Point and Line to Plane”. In accordance with the painter’s target setting, the focus is given to the spirituality in art, methods, and means of implementation of this purpose in the creative practice. The article reveals the content of a number of concepts, principles, approaches, which characterize the specificity of the non-figurative art. Those concepts include “form”, “harmony”, “beautiful”, “artistic”, and “internal expediency”. The author states the theoretical importance of the conception by Kandinsky in recognizing abstractionism as a kind of art. There is given the artist’s detailed interpretation of the psychophysiological effects evoked by the color palette of a painting, as well as those associations and sensual emotions that different expressive means of the painting technologies cause. The tandem “form – artistry – spirituality”, traceable in the texts of W. Kandinsky, is carefully considered. The author suggests that the positions of the artist are conjugated with the Pythagorean idea of “numerical” harmony and the Kantian principle of expediency without purpose. The article fo-*

cuses on the applicability of W. Kandinsky’s judgement to the creative principles of different types of art, especially to music.

Key words: art, spirituality, artistry, abstractionism, form, composition, image, expediency, automatism, unconscious.

Citation: Oganov A.A. Wassily Kandinsky: the Experience of Reflections on the Art of Abstraction, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 54–60.

References

1. Kandinsky W. *O dukhovnom v iskusstve* [Concerning the Spiritual in Art]. Moscow, Arkhimed Publ., 1992, 112 p.
2. Kandinsky W. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line to Plane]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001, 236 p.
3. Malevich K. *Bog ne skinut: Iskusstvo, tserkov', fabrika* [God Is Not Overthrown: the Art, Church, Factory]. Vitebsk, UNOVIS Publ., 1922, 40 p.
4. Malevich K. *Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyi покой* [Suprematism. The World as Pointlessness, or the Eternal Rest]. Moscow, Gileya Publ., 2000, vol. 3, 390 p.
5. Vygotsky L. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, p. 17.
6. Ilyenkov E. *Psikhologiya* (publikatsiya A.G. Novokhat'ko) [Psychology (The Publication by A.G. Novokhatko)], *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2009, no. 6, p. 92–105.
7. Kant I. *Critique of Judgment*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, 368 p. (in Russ.)
8. Khangel'dieva I.G., Chagan N.G., Kartseva E.A., Katina N.P. *Art 2 B & B 2 Art: ili o tom, chto takoe art-rynok i kak on rabotaet* [Art 2 B & B 2 Art: Or about What the Art Market Is and How It Works]. Moscow, Russkii Mir Publ., Zhizn' i Mysl' Publ., 2016, 309 p.

Т.В. МАЛОВА

ЖИВОПИСНАЯ ПРАКТИКА ФРАНСУА БУАРОНА 1980-Х ГОДОВ

Татьяна Викторовна Малова,

Московский государственный академический институт
им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
кафедра истории и теории искусств, доцент
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

кандидат искусствоведения

E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Реферат. *Статья посвящена рассмотрению раннего периода творчества французского художника Франсуа Буарона. Участник объединения «Свободная фигуративность» («Figuration libre»), в 1980-е гг. он формирует специфическую лексику, близкую языку комиксов, граффити и массмедийной печатной продукции, воплощая характерные тенденции искусства «новой волны». Спонтанность, эмоциональность и пластическое раскрепощение в духе «варварского» синкретизма противопоставляется интеллектуальной элитарности концептуалистских практик. Пересматривая границы искусства, Ф. Буарон пытается установить новые отношения с предметами и ритуалами повседневной жизни. Эта емкая модель культурного производства заряжена нескончаемой игрой в клише — цитатами и ссылками на высокие образцы, принимающие самые банальные формы. Художник исследует визуальные и смысловые возможности «mise en abyme», обыгрывая традиционный мотив «картины в картине» на территории опрошенного, «клипового» автобиографического описания, сжатого до образа тавтологического, заикленного на себе изображения ряда.*

Ключевые слова: Франсуа Буарон, «Figuration libre», постмодернизм, неоэкспрессионизм, «новая волна», комиксы, автопортрет, постграффити.

Для цитирования: Малова Т.В. Живописная практика Франсуа Буарона 1980-х годов // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 61–67.

Объединение «Figuration libre», ставшее олицетворением возрожденной фигуративности, авторского субъективизма, экспрессии и азарта блистает на французской художественной сцене в 1980-е годы. Искусство Франсуа Буарона, одного из лидеров группы, отражает характерные черты своего времени, чутко реагируя на импульсы повседневности и перекодируя их в яркие образы-эмблемы, заряженные духом свободного творчества, веселой игры и бесшабашного юмора.

Сын знаменитого режиссера Мишеля Буарона и сценаристки Аннетт Вадеман, Франсуа Буарон родился в 1959 г. в пригороде Парижа Булонь-Бийанкур — местечке, в котором уживались аристократические и рабочие кварталы, известном заводом концерна «Рено» и многочисленными киностудиями. В 1977 г. Ф. Буарон поступил в Национальную высшую школу декоративных искусств (ENSAD), где встретил будущего соратника Эрве ди Розу: именно он «заразил» Ф. Буарона эстетикой обыденного и банального, восприимчивостью к образам популярной и массовой культуры. Кумирами молодых художников становятся Питер Блейк и Дэвид Хокни. Концептуальная практика их угнетает, к ее многосложным теориям они остаются совершенно равнодушными. Разрушая стереотипы об элитарности и интеллектуальном пафосе актуального творчества, Ф. Буарон и его друзья приступают к поискам самых действенных и банальных выразительных средств. Их стратегии связаны с реформацией культурных смыслов искусства и установлением непосредственного контакта со зрителем. В поисках адекватного инструментария они обращаются к визуальной среде повседневности, изучая видео- и анимационные технологии, представляющие более мобильными и эластичными «проводниками».

Специфика изобразительного почерка Ф. Буарона претворяется уже в произведениях 1979 года. Несколько работ этого времени — небольшие акриловые этюды на картоне — воссоздают будничные

сцены и интерьеры-зарисовки деревенского дома. В странно скандированных пространствах, часто опрокинутых и панорамируемых сверху, детали обстановки, напоминающие наивные рисунки, переданы кривоватыми проволочными силуэтами и плоской цветовой заливкой. Он вдохновляется искусством начала XX в.: «Я вспоминаю о посещениях Музея современного искусства с моей матерью. Настоящее открытие: фовизм, Матисс, пылающее искусство модернизма...» [1, р. 37]. В ряду источников и влияний, сформировавших вкус к петлям контуров и плоским цветовым пятнам, — работы художника второй парижской школы Шарля Лапика, пластические ритмоструктуры Фернана Леже, легкость каркасов Александра Колдера, лексика французских плакатистов Раймона Савиньяка и Бернара Виймо, известных своими остроумными и красочными рекламными образами. Ф. Буарона привлекает современный графический дизайн, декоративный и емкий язык постеров, афиш, логотипов. Множественность художественных импульсов постепенно суммируется в новый лексикон, перерабатывающий эклектичную смесь визуального материала в выразительные, зрелищные образы, исполненные в безыскусной, но крайне решительной и напористой манере.

В начале 1980-х гг. была создана серия работ, написанных на больших полотнищах. Диковатые изображения, кустарно сработанные, наглым образом выпячивающие дилетантизм и беспечность, представляют зрителю нелепых персонажей и наивные пейзажные сцены, исполненные в озорном запале. Незамысловатые рисованные герои освобождают фигуративное письмо от кабалы трафаретных имиджей — иконических форм, отпечатавшихся на полотнах Жерара Фроманже и Бернара Рансийяка вереницей отчужденных силуэтов.

На растрепанных кусках упаковочного картона Ф. Буарон «портретирует» дурацкие устройства, отдалено напоминающие игровые автоматы, чья электронная суть лезет наружу толстыми красными молниями. На распухшем корпусе — криво очерченном уступчатом пятне, замазанным яркой краской, он размещает кружки и квадратики «панели управления» и подрисовывает черточки глаз и носа, превращая машину в смешную «буку». Знаки и слагаемые аудиовизуальной среды, порой до неузнаваемости перелицованные в нескладные огородные пугала, предстают ассортиментом гигантских пиктограмм. Спаивая детскую лексику и нехитрую аркадную графику, Ф. Буарон изображает смешных человечков, размещая большеформатные, плоские карикатурные фигуры на грубой, необработанной поверхности. Их бесстрашное косноязычие адресуется к уличному сленгу, урбанистическому фольклору, мусорной эстетике клошаров и эмигрантов. «Самопальные» баннеры воплощают спонтанность

творческого порыва, его разнузданно-анархический посыл, отливающийся в декоративно-экспрессивные эмблемы.

Энергия материальных качеств этих инстинктивных форм, возникших по случаю нахождения очередной партии макулатуры, выказывает себя в сыром, неотшлифованном виде, возрождая авангардный дух мятежа и эстетического шока. В пространство живописного образа бесцеремонно вторгаются полосы скотча, склеивающего отдельные части. Экспонирование «шедевров» — часть той же дикарской мифологии, оставляющей на них следы гвоздей и строительного степлера.

Крупницы-элементы, выхваченные из бурлящего водоворота зрительных впечатлений, наделяются визуальной мощью, трансформируясь в плакатно-зрелищный образ. Их опрошенная пластическая структура, мутируя и искажаясь при переносе, эпатажно форсируется динамикой жеста, органической силой неумного художественного эго. Утрированно монументальные ячейки разделены широкими темными полосами, начертанными словно в спешке, небрежными и расхристанными. «Раздувая» маленькие почеркушки до титанических размеров, Ф. Буарон оставляет куски нетронутой кистью поверхности, бегло набрасывает силуэты и неистово замазывает фоны. Азарт лихорадочного и буйного «художества», питаемого окружением — музыкой, видами за окном, телепередачами и дружеским общением, отливается вспышками-фрагментами, веселыми и маловразумительными сценами, стихийными импровизациями безудержной первобытной живописи. Неряшливая сетка линий, скособоленные блочные обрамления, анархия бесноватых форм предстают «темным двойником» расчетливой геометрической абстракции и бросают вызов организованному и антиэмоциональному концептуалистским структурам.

Художник устремляется на поиски визуальной формулы, способной стать проводником современного чувства жизни. Система изобразительных кодов кристаллизуется около 1983 г. и на протяжении пяти лет будет варьироваться в его многочисленных произведениях самых различных жанров. Комплексы мембран, клеток и значков, панорамирующие медиастихию и фиксирующие simultaneity ее восприятия, становятся откликом на общественный ажиотаж, развертывающийся вокруг образа науки. Эти аллюзии очевидны в размещении пространственных образов и моделировании их совокупностей, реализующих наглядный и зрелищный сценарий. «Сетевая топология», координирующая сочленения «узлов» и «блоков», напрямую адресуется к дисциплине, исследующей явление непрерывности, — потока сигналов, регистрирующих повседневный диалог мира и человека.

Портретируя себя и близких в пиктографической манере, постепенно обретающей характер пла-

стического алфавита в своем определенном и узнаваемом начертании, Ф. Буарон создает систему элементарных частиц, подобных алгебраическим операторам. Поле их коммуникации становится прозрачной средой, в которой рассеиваются и объединяются в множества, вступают в мгновенные взаимодействия графические коды, перешифровывающие реальность.

Новая лингвистическая система с ее единицами языка и способами их интеграции выстраивает виртуальный ландшафт впечатлений, раздражителей, фиксированного опыта и сиюминутных настроений. Художественные фильтры конвертируют предметы окружающего мира, «оцифровывают» их, создавая ярлыки, не пытаясь провести их инвентаризацию, но точно регистрируя их мимолетные вспышки: «Я люблю свое время. Я хочу писать в его ритме и в его духе. Я люблю телевидение, кино, рекламу. Я погружен в это с самого детства. Это — мой мир, и он меня вдохновляет. Моя живопись стремится быть очень простой. Прежде всего, она пытается быть правдивой, — я пишу то, что видел, и то, что чувствую. Она адресована всему миру, потому что показывает вещи, знакомые каждому» [2, р. 5–6]. На смену вулканической телесной динамике, отливающейся в импульсивном жесте, приходит спонтанность автоматической регистрации, создающей изобразительные кластеры из модулей динамической памяти. И все это плотно спаивается с наивной, аляповатой красочностью и выразительностью форм, играми масштабов, реактивными скачками от яркого цвета к линейному письму, от насыщенных запечатанных краской поверхностей к разреженным полям.

Предвосхищая опыт веб-интерфейса, художник становится проектировщиком интерактивной среды, в которой гипертекст реальности переведен в машинные слова и шаблоны, слагая безыскусную фабулу. Вспоминая о своем творчестве 1980-х г., Ф. Буарон писал: «Тогда я использовал стилизованную манеру с ровным нанесением красок: черные круги, две черты для глаз, нос, рот, все было очень минималистично, немного в рамках» [1, р. 38]. Период «черных кругов» — увлекательные, часто ироничные образы, совмещающие крупные иконки-портреты с множеством мелких деталек, собранных в отдельные блоки посредством направляющих — темных дуг и прямых линий, зигзагов, межующих плоскость на цветовые и содержательные сегменты. Отдельные группы значков моделируют пейзажные виды, шум и рябь городского окружения, домашнюю обстановку — телевизор, кисти и краски, бытовую аппаратуру. Крестики, черточки, спиральки, клеточки, рассредоточенные на отведенных им уровнях-платформах, создают образ мгновенно меняющейся панорамы, в центре которой неизменно оказывается человек с его рутинными делами

и суестью или в момент отдыха и временной остановки. Теснящиеся впечатления и сбегаящиеся ритмы слагают ускользающую структуру действительности, в которой цикличность процессов запечатлевается повторами возобновляемых знаков. Автономные изобразительные элементы реплицируются из работы в работу, их совокупности разрастаются, подобно фракталам, клонируя свои звенья и узлы.

Многие произведения начала 1980-х гг. — манифестация сверхкрупного фрагмента, где смешные плоские физиономии, напоминающие смайлики, превращаются в масштабную и яркую этикетку, в монументальный логотип. Они насыщены цветом и исполнены в броской экспрессивной манере, сгущающей выразительные качества в «корневых», лаконичных первоформах. Пространство сворачивается, становясь монитором, на котором застывают декоративные оттиски.

В то время «все картины принимали форму автопортрета, немного схематичного, представляя сюжеты из мастерской, дома...» [1, р. 38]. Этот персонаж — отъявленный трудоголик, непрерывно находящийся в процессе самоописания, вдохновляющийся урбанистическими ритмами и буколическими видами, сопровождаемый музыкой и визуальным рядом телеэфиров. Свой быт Ф. Буарон характеризует через множество банальных и простецких эпизодов. Многочисленные холсты — яркие скетчи, воплощенные на полотнах-баннерах, фиксируют обыденные предметы, превращая их в персонажей современного фольклора. Кассетный магнитофон, телеэкран с мелькающими картинками, забавные предметы домашнего интерьера — аляповатый светильник и будильник-игрушка, велосипед, тубы с акрилом и гуашью, сброшюрованные альбомы для рисования, карандаши, маркеры и мастихины, — настойчиво выпячивают свою стратегическую значимость в творческом процессе.

В призрачном беге нет места для ретроспективной проекции — все увязано в череду однородных мелькающих кусочков пазла, в петляющий лабиринт моментальных фактов, скоростных переходов от одного повествовательного яруса к другому, пульсирующих перестроений эпизодов. Непрерывно обращающийся к жанру автопортрета, художник часто иллюстрирует свои будни каруселью на лету пойманных ощущений-вспышек. «Великая история разрушена, но это не имеет никакого значения, важна лишь его собственная. Хрупкая история, скрепляющая роботов, медиа и все то, что делает современного человека пришельцем на своей земле. В этой живописи вторжение символов времени — телевидения, кино, всяческих бытовых принадлежностей — не носит критического или обличительного характера. Это первый шаг к эфемерной реальности, которую художник никогда не сможет полностью захватить...», — пишет о нем Катрин Страссер в ка-

талог выставки 1984 года [3]. Игровая двусмысленность живописных деталей, выстраивающих тавтологический ряд фигуративных и языковых единиц, акцентированная виртуальная бесплотность и клиповый режим «проявления» — репортажный образ мультиплицированной современности, стирающей различия и нивелирующей контрасты. Графические ярлыки — очевидные и не требующие расшифровки индикаторы среды, воссозданной как массив данных, будут повторяться на многих полотнах, составляя единое поле индексов.

Бесконечное бытописание, провоцирующее новые витки отражения сюжета и самоповторов, приращение однородных частиц, рассеянных по поверхности, и тиражирование мотивов становятся частью художественной мифологии, пластическая азбука которой нацелена на фиксацию жизненных алгоритмов, установление контактов между самыми различными феноменами. Куратор Эрве Пердриоль отмечает в этой живописи наиболее значимые моменты переориентации творческого самосознания — тотальную проективность связей, распространяемую на внешний мир. «Более всего Буарона интересует силы, возникающие между предметами. Его работы — визуальный манифест, ясно демонстрирующий, что более не существует привилегированного отношения к объектам искусства, и мы должны разработать систему критических, чувственных, эмоциональных взаимодействий с предметами и ритуалами повседневной жизни» [2, р. 18].

Отдельные фрагменты-ячейки, плотно компонованные на плоскости, сегментированные прямыми и дугами, слагающие мозаику сквозных форм, часто имеют сходство с прозрачным сенсорным дисплеем, предвосхищая рождение мультимедийных технологий. К миру инноваций у Ф. Буарона особое отношение — электрические приборы, механизированные автоматы и примитивные гаджеты заселяют его полотна наряду с атрибутами живописного ремесла. Собственное же творчество он пародийно представляет как ремесло-строительство: стрела башенного крана цепляет картинку, на которой орудующая многочисленными руками фигурка, напоминающая мельницу, в конвейерном запале «штампует» сразу несколько работ («Художник в форме», 1986). Он воплощает *modus vivendi* современного работника художественного производства замкнутого цикла — изо дня в день повестка и регламент неизменны. Репрезентация алгоритма жонглирует представлениями об авторе как изготовителе и ожиданиями, связанными с поддержанием изобразительного имиджа. Популистская тактика позволяет устранить драматическую напряженность индустрии и ремесла, персонального языка и его клиширования, предлагая сочиненную историю-комикс. Перемещаясь в пространство карикатуры, он представляет шар-

жированный макет авторской самоидентификации и ее повседневно-житейского, незамысловатого контекста — своеобразного резервуара, в границах которого сосредоточивается эта «показательная» практика. Сверхвидимость, публичность творческого процесса, гаерская демистификация образа мастера и «разоблачение» мифа об уникальности его продукции преподносится в развлекательной форме реалити-шоу. Прозрачный контейнер-аквариум, позволяющий наблюдать жизнь за стеклом, заодно подчеркивает ее обособленность от каких-либо институций и агентов, отстаивая позицию творческой автономности.

Горизонтальное, поверхностное рассеяние изобразительных морфем постепенно вытесняется многослойным монтажом, акцентирующим наложение и слипание кадров. Жонглирование отвлеченными формами-знаками, скрепляющими разные уровни реальности, непрерывно возобновляет тему «картины в картине» — сквозного мотива творчества Ф. Буарона. Пародийная рекурсивная логика отмечает парад полотен, где в головах персонажей теснятся познавательные картинки, буквально описывающие «внутренний мир» героев, а целая серия живописных полотен «Шляпа и ботинок» (1989) заполняет пространственный промежуток от огромной кепки до такой же кроссовки изображением интерьера или пейзажа — забавной метафорой человеческого сознания. Подобные зрелища — еще и сатирический комментарий к искусству предшественников, реплика по поводу знаменитой экспозиции Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» («Live in Your Head: When Attitudes Become Form») 1969 года. Конфликт поколений очевиден: не разделяя вкуса старших товарищей к изощренным интеллектуальным ребусам, Ф. Буарон предпочитает размышлять о вещах более приземленных и, несомненно, более привлекательных. Оставшись в мастерской наедине с собственными мыслями, он вновь обращается к заманчивому образу Франсуазы в постели («Обнаженная в голове», 1989).

«Шкатулочная» композиция — один из игровых режимов удвоения-обнаружения, раскрывающий всю «подноготную», делающий абсолютно видимым воображаемый план. Часто на полотнах появляются два персонажа-антагониста, неизменно представленные в паре. Экстраверт — голова, увенчанная схематичным рисунком мегаполиса с его сотками, дорогами, квадратиками домов. Внутрь интроверта помещен план жилища, усеянного пиктограммами, передающими домашнюю обстановку. В совокупности воплощающие образ городского обывателя, они объединяются с фрагментами природного ландшафта — гор с уединенной избушкой и манящего морского побережья, организуя законченное повествование о заботах и чаяниях современного человека.

Коллизии «*mise en abyme*»¹ предстают игровым полем с непостоянной конфигурацией, где «первичный» сюжет выделен масштабом и спецификой обрамления, подобно окнам компьютерного экрана. Наплывы и сворачивания этих картинок особенно характерны для композиций, выстроенных подобно матричной или табличной структуре. Фреймовое размещение нескольких эпизодов осложняется густым рассеянием внутри них дополнительных мотивов, составленных из типичных пластических элементов уменьшенного размера. Слоистое повествование проявляет себя в гротескно-банальном качестве. В композиции-матрешке «Футболка» (1989) Ф. Буарон помещает своего героя в условный интерьер мастерской одетым в майку с принтом собственной работы, на которой его же изображение демонстрирует нарисованное лицо-значок. Человек, действующий от лица художника, пропагандирует полное слипание жизни и творчества во всевозможных проекциях. Новые свойства рутинных вещей — окончательная нивелировка границ искусства — один из принципиальных смыслов этого круговорота имиджей. «Сушилка» (1989) — фрагмент интерьера ванной комнаты, где на тонких рамках развешена после стирки одежда с отпечатанными рисунками по эскизам Ф. Буарона.

Ратующий за создание новых отношений-связей в социальном пространстве художник непрерывно обращается к фигуре адаптации, исследуя и претворяя в жизнь ее механизмы. Буквализация картинной плоскости, принципиальная двухмерность оптики бесконечно расширяют экспериментальное поле, где каждая поверхность мыслится креативной платформой. Горизонтальное развертывание художественной деятельности, ее экспансивный потенциал, где ситуация искусства идентифицируется с крайне емкой моделью культурного производства, порождает множество утилитарных и интерактивных форм. Изготовление сувениров и разнообразной печатной продукции — от авторских плакатов до почтовых марок, декорирование одежды и предметов интерьера, участие в публичных мероприятиях становится важной частью художественной стратегии. Карнавальное отражение этого взаимодействия в живописных работах — зримое свидетельство устранения различий, отважной попытки создания пластического «эсперанто».

Один из принципиальных изобразительных приемов-паттернов, к которому прибегает Ф. Буарон, — использование прозрачных плоскостей, адресующееся к своему прообразу — опыту аналитического кубизма Пабло Пикассо. В его интерпре-

тации эта эфемерная поверхность — стеклянная перегородка, порой воплощенная с характерным буквализмом — нарисованным окном, фиксирующим границу внутреннего и внешнего. Решетки переплетов, за которыми скрываются новые картинки, приватный взгляд, обращенный вовне: на разноцветную улицу, яркие площади, кривобокие дома, игрушечные ландшафты — композиционное клише, живо используемое в веселой комбинаторике матрешечных форм.

На невидимой глади окна-витрины проступают распластанные абрисы фигур, наметки-обводки, сквозь которые хорошо видна открывающаяся панорама. Подобных работ в арсенале художника довольно много: детское рисование пальцем на запотевшем стекле перемешивается с образами больших витрин городских кафе с их вывесками и надписями, словно зависшими в пустоте. Персонаж, запечатанный отражением на стекле, — одиночный контур, бесплотный пунктир-зарисовка. Далекие образы выстроены цветом и акцентированы в динамике пятен, последний же лессировочный слой ложится поверх тонкой незримой пленкой, на которой расчерчены лишь крупные и плоские выкройки-силуэты.

Прозрачный палимпсест проявляет себя то в уподоблении кальке с прорисьями анимационных фигурок, наложенных на статичный фон, то приемами фотографии вроде мультиэкспозиции. Часто в работах Ф. Буарона возникают аллюзии на «кухню» кинопроизводства, хорошо знакомую ему изнутри. Так, проволочные контуры его персонажей звучат отголоском мультипликационного ротоскопирования, а совмещение-склеивание разных планов — технологии комбинированных съемок, опытами с рирпроекциями² и блуждающей маской, позволяющими вписывать актеров в заранее отснятый фон. Вспоминаются и более ранние кинематографические приемы — *matte painting* с бутафорскими задниками — наследием театрального реквизита, и *glass shot*, создающего живописную иллюзию на стекле. Технический арсенал спецэффектов преобразуется в повествование о средовом обмене, интерактивности и просачивании виртуальных образов.

Героический трюизм трактовок вечных тем и сюжетов истории искусства заряжен энергией нескончаемой игры в клише, приобретающих субъективную окраску. Ф. Буарон опрощает и приземляет устойчивые мотивы, переводя их из эстетической проекции в поле повседневного. Продолжая расколдовывать высокие образцы, художник ин-

¹ *Mise en abyme* или принцип матрешки — рекурсивная художественная техника, известная в просторечии как «сон во сне», «рассказ в рассказе», «спектакль в спектакле», «фильм в фильме» или «картина в картине».

² *Рирпроекция* — прием комбинированной киносъемки, позволяющий совмещать актеров и другие объекты с произвольным фоном, предварительно отснятым на киноплёнку или неподвижный диапозитив.

спектрирует традиционную проблему взаимодействия рамы и изображения — неизменный источник творческой рефлексии, чье ветвистое генеалогическое древо пестрит самыми разными визуальными и семантическими моделями. Эта родословная «границы», «складки» и ее преодоления, сворачивания и герметизации «вещи в себе» и распаханного, незакрепленного бытия образа во внешнем мире, апологии «открытого произведения» и метафорика окна опрокидывается на плоскость банального и бытового, обескураживающе элементарного прочтения.

В цикле работ, исполненных в 1989 г., объектом манипуляций предстает самая неотъемлемая часть домашней обстановки и вечернего времяпрепровождения — телевизор. Ф. Буарон заказывает литографии с фронтальным изображением его корпуса и пустым прямоугольным фоном посередине. Экран кинескопа он расцвечивает красочными картинками — кадрами трансляций футбольных матчей, политических дебатов, новостных передач. Иногда письмо имитирует сбой вещания, помехи, рябь, вертикальные полосы и искажения развертки. Порой сигнал просто пропадает, оставляя в рамке монитора пустой синий фон, — оммаж (подражание) Иву Кляйну, как говорит художник. Технические наклейки, часто нарочитые, созданные самим автором, — муаровое мелькание на мониторе, частотное рассогласование видеоряда — он использует в очередной подтасовке — приземлении живописных приемов, беззастенчивой игре оптическими аналогиями. Рама, ставшая темой изображения и принявшая обличье пластикового кожуха, утрачивает мифотворческий статус.

Мотив оправы-переплета, выступающий сюжетным подстрочником, подобный детской книжкраскраске, вновь возникнет в 1992–1993 гг. в серии «пробегающих» пейзажей — видов из окна автомобиля. Используя литографию-заготовку — рамку ветрового стекла и приборной панели, Ф. Буарон подставляет «слайды», создающие пестрый и изменчивый зрительный ряд, складывающийся в облик современного Парижа и его предместий. Обыгрывая известную работу А. Матисса «Лобовое стекло» (1917), впервые в истории живописи запе-

чатлевшую интерьер салона, он с легкостью трансформирует найденную композицию в реди-мейд³, а избранный сюжет — в очередной повод к рекурсивному сочинительству: в открывающуюся водителю панораму вторгается периферийный план — небольшой живописный этюд, отраженный в зеркале заднего вида.

Работа «Наши 80-е» (1989) — своеобразный эпилог увлекательного десятилетия, азартного, приключенческого и авантюрного. Главный герой — пугающий робот в окружении стеллажей со смешными игрушками. В утробе этого улыбающегося механического великана — кадр из «семейного альбома»: заснувшая в окружении журналов Франсуаза, обнимающий ее художник в майке с ярким принтом и неизменным блокнотом рядом, в изголовье кровати — его же картина с «веселыми человечками». Бесшабашное время инфантильного юношеского творчества завершается хэппи-эндом: безмятежным финалом, в котором на сцене появляются все действующие лица. Многие из них, преобразованные и сменившие имиджи, возникнут на следующем этапе — более «взрослом» и серьезном, оставившем граффитическую легкость и погруженном в историю искусств. Испытания живописью, обретение новых сюжетов и пластики, техническое совершенствование и осмысление современной визуальности — емкий проект будущей практики, сохранившей ощущение игры и удовольствия от творчества — счастливого опыта «Figuration libre».

Список источников

1. *François Boisrond*. Monographie. Actes Sud. 2012. 312 p.
2. Catalogue de l'exposition 5/5 Figuration Libre. France ; USA : ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984. 72 p.
3. French spirit today. Catalogue. Los Angeles : U.S.C. ; La Jolla : M.C.A., 1984. [N. p.].

³ *Ready made* (*педу-мейд*, от английского *ready* «готовый» и *made* «сделанный») — техника главным образом в изобразительном искусстве, при которой автор представляет в качестве своего произведения некоторый объект или текст, созданный не им самим и (в отличие от плагиата) не с художественными целями.

FRANÇOIS BOISROND'S PRACTICE OF PAINTING IN THE 1980S

TATIANA V. MALOVA

Russian Academy of Arts, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia

E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Abstract. *The article is devoted to the early period of creativity of the French artist François Boisrond. Member of the “Figuration libre” movement, he formed in the 1980s a specific language, close to comic strips, graffiti, and mass media printed products, which embodied the characteristic tendencies of the “New Wave” art. There were the spontaneity, emotion, and plastic emancipation in the spirit of “barbaric” syncretism contrasted to the intellectual elitism of the conceptualist practices. Redefining the boundaries and areas of art, Boisrond tried to establish a new relationship with objects and rituals of everyday life. This capacious model of cultural production is charged with an endless game of clichés — quo-*

tations and references to the highest examples that take the most banal form. The artist explores visual and semantic capabilities of the “mise en abyme”, playing with the traditional motif of “picture in picture” on the territory of the simplified, “clip” autobiographical description, compressed to the image of a tautological, self-looped visual depiction.

Key words: François Boisrond, “Figuration libre”, post-modernism, neo-expressionism, “New Wave”, comic strips, self-portrait, post-graffiti.

Citation: Malova T.V. François Boisrond's Practice of Painting in the 1980s, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 61–67.

References

1. *François Boisrond. Monographie.* Actes Sud Publ., 2012, 312 p.
2. *Catalogue de l'exposition 5/5 Figuration Libre.* France/USA, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Publ., 1984, 72 p.
3. *French spirit today. Catalogue.* Los Angeles, U.S.C. Publ., La Jolla, M.C.A. Publ., 1984.

АНОНС

К 155-летию Московского публичного и Румянцевского музеев

Новая книга издательства «Пашков дом» «Князь Василий Дмитриевич Голицын: Время. Музей. Судьба»



В книге известного историка и библиотековеда Л.М. Коваль раскрываются страницы истории Московского публичного и Румянцевского музеев (предшественников Российской государственной библиотеки) в 1910—1920 годы. В это сложное, наполненное коренными для страны переменами десятилетие князю В.Д. Голицыну довелось быть последним директором Московского публичного и Румянцевского музеев, первым и единственным директором Императорского Московского и Румянцевского музея, первым директором Государственного Румянцевского музея, четыре первых года Советской России продолжавшим руководить общедоступным музеем Москвы.

На своем посту В.Д. Голицын много сделал для роста и процветания руководимого им Музея.

Значительная часть страниц книги посвящена потомкам Василия Дмитриевича, продолжателям его дела служения России — куда бы ни забросили их бури XX века: будь то Москва, город Волжский, Франция или далекая Аляска. Это нашло отражение в воспоминаниях, других письменных и фотодокументах, которые легли в основу данной книги. Почти все документы из личных архивов героев книги и ее автора и публикуются впервые.

Выход издания в свет запланирован на 2017 год.

Изучение интермедийных взаимодействий становится все более актуальным. Работы, посвященные взаимодействию художественной литературы и живописи, появляются регулярно. Однако исследования того же феномена в документальных жанрах довольно редки. Наиболее развернутым исследованием биографии и портретной живописи остается работа американского искусствоведа Р. Вендорфа «Элементы жизни: английский портрет и биография эпохи Стюартов и Георгов», вышедшая в свет в 1990 году [1].

Биография и живописный портрет относятся к совершенно различным сферам, однако их связь несомненна. И биографию, и портрет можно рассматривать в качестве документа и произведения искусства. Как способ передачи индивидуального облика они прошли схожий исторический путь от примитивности до совершенства. Сравнение комментариев, окружающих каждый из жанров, высвечивает серию интересных параллелей. Так, мы говорим о «биографичности» портрета и «портретности» биографии. Чтение и визуальное восприятие можно считать сходными видами деятельности. При чтении литературного произведения, в котором автор воссоздает внутреннюю сущность человека, у нас складывается соответствующее представление о его внешнем облике. При восприятии живописного портрета воображение способно восстановить характер и внутреннюю жизнь. Р. Вендорф полагает, что традиционную биографию можно охарактеризовать как соединение или адаптацию визуальных образов и эстетических эффектов, часто с явной ссылкой на живописные портреты [1, р. 20]. Портреты, в свою очередь, обнаруживают зависимость от традиционных иконографических мотивов, которые берут начало в литературе.

Портреты, наряду с мемуарами и письмами, являются историческими документами, помогающими восстановить образ некогда существовавшей личности. Написанные с живого оригинала, они — своего рода мемуары, свидетельства очевидцев. Следует учитывать, что сам по себе портрет документален, но портретный образ интерпретативен, нацелен и на внутренний мир объекта изображения, и служит проводником между объектом и зрителем. Когда заказывали несколько портретов одного и того же человека, это делалось в попытке получить более верный, либо иной образ. Написание портрета, как и его восприятие и интерпретация, также находится в зависимости от сложной истории мысленных ассоциаций между внешностью и характером.

Иоланда Габриэль де Полиньяк — один из самых двойственных и неразгаданных персонажей в европейской истории. Сегодня, спустя более 200 лет, не существует сколько-нибудь единого

мнения о том, какой она была на самом деле. Полиньяк прославилась своей беспрецедентной ролью в истории французской монархии: она была королевской фавориткой, но не короля, а королевы. В истории и в литературе сложились две традиции изображения Г. де Полиньяк. Безнравственная, алчная и эгоистичная интриганка с ангельской наружностью, виновная в упадке монархии, приведшем к Революции, и, с другой стороны, безвольная жертва жадных и амбициозных родственников и друзей. По сей день она символизирует исключительность, высокомерное неведение и расточительную роскошь разлагающегося мира Версальского двора. Как бы то ни было, помимо необычного времени, в которое ей пришлось жить, и необыкновенной королевы, чью дружбу она сумела завоевать, в самой Г. де Полиньяк, на первый взгляд, не было ничего выдающегося. Она не проявила никаких талантов, кроме красоты и обаяния.

Неземная красота Габриэль была первым качеством, которое в ней отмечали и, пожалуй, единственным, на чем решительно все сходились во мнении. Тема красоты и ее необыкновенного влияния на других людей яркой нитью проходит сквозь всю жизнь Г. де Полиньяк. Прекрасная внешность может стать как великим благом, так и проклятием для ее обладателя. В случае Габриэль, она позволила ей вознестись до невероятных высот, но также вызвала к ней безотчетную неприязнь многих придворных. Обладать столь исключительной внешностью, уверенностью в себе и пользоваться неиссякаемыми преимуществами королевского благоволения было непросто для большинства ее современников.

Герцог де Леви язвительно заметил, что красота сыграла с Габриэль злую шутку, так как привыкнув полагаться лишь на нее, она лишилась индивидуальности и возможности развиваться как личность, иметь иные стремления и интересы, кроме как просто «быть красивой». Каждый, кто ее знал и дружил с ней, непременно говорил о том, как прекрасен ее облик, и порой это доходило до нелепости. Ее собственная дочь и близкие, отмечая, как сильно изменили герцогиню болезнь и страдания, уверяли, что даже в смерти она оставалась прекрасна. Этот эпизод подтверждает, как пугающе неотъемлемой от восприятия другими, даже самыми близкими людьми, стала ее красота.

Ключ к пониманию того, как воспринимали герцогиню современники, можно найти в портретах прославленной французской художницы Э. Виже-Лебрён, которую очень ценила королева. Близкая подруга Марии-Антуанетты, Г. де Полиньяк, позировала ей несколько раз. Виже-Лебрён хвалили за особенное изящество и обаяние в изображении женственности. Умение передавать на портретах впечатление естественности и непринужденности считалось ее особым талантом. Безупречная



Рис. 1. Виже-Лебрён Э. Портрет герцогини де Полиньяк в соломенной шляпе. 1782. Холст, масло. 36" × 25". Wadsworth Atheneum Museum of Art, Хартфорд, Коннектикут



Рис. 2. Виже-Лебрён Э. Портрет герцогини де Полиньяк. 1783. Холст, масло. 28" × 38³/₄". National Trust, Поместье Уоддестон, Бакингемшир

«естественность» была редким достоинством, которым обладала Полиньяк. Во второй половине XVIII в. это качество постепенно стало считаться признаком неординарности и высокого нравственного уровня. Исследователь творчества Виже-Лебрён, Х. Макфолл, полагает, что эта естественность в изображении женщины — такая же «абсолютная условность, как и мода наряжать благородных дам в дрезденских пастушек, и более неприметная, поскольку менее очевидная. Настолько же сбивающая с толку, как и любая условность» (перевод здесь и далее наш. — К. А.) [2]. По мнению Х. Макфолла, Виже-Лебрён неспособна была обозначить глубины характера: «Она показывает женщину со всеми атрибутами существа светского, но не раскрывает внутренней жизни» [2]. Нужно признать, что данное видение творчества Виже-Лебрён, пусть и не вполне, но можно считать справедливым, особенно в отношении первого официального портрета герцогини де Полиньяк, который был написан примерно в 1782 году (рис. 1).

Этот портрет создан в духе Старого порядка. Э. Виже-Лебрён изобразила замужнюю женщину высочайшего ранга одетой как пастушка. Чувственная, изящная и в полном сознании своего очарования прекрасная герцогиня взирает на нас с беспечным благодушием. Небесная голубизна фона, легкая поэзия цветов на шляпке и в руке создают ощущение солнечного весеннего утра, а Габриэль выглядит так, словно случайно застигнута мечтающей в саду. Э. Виже-Лебрён, очевидно, хотела передать на этом полотне прославленную черту Г. де Полиньяк — естественность и непринужденность. Отчасти ей это удалось. Она с невероятным мастерством запечатлела великолепную кожу, светящуюся белизну и румянец, яркую прозрачность радужки, мягко очерченный овал лица, приоткрытые словно в разговоре губы. Легкий мотив движения, заметный в небольшом развороте фигуры по отношению к лицу, призван подчеркнуть эффект «естественности», широко восхваляемой в ту эпоху.

Композиция и цветовое решение наводят на мысль о весеннем небе, первоцветах и островке снега, белеющем в черной рамке талой грязи. Красота Полиньяк чувственная и живая, но в то же время от ее фигуры веет холодной хрупкостью. Габриэль кажется фигуркой из хрусталя и фарфора, изящно-хрупкой, но твердой, прохладно-равнодушной. Как известно, Г. де Полиньяк всегда отличало умение оставаться невозмутимой во всех ситуациях.

В XVIII в. многие французские художники увлекались особой световой игрой антверпенских портретов, особенно Рубенса с его удивительным умением воспроизводить на полотнах контрастные эффекты света и тени, дневного света и солнечных лучей на коже изображенных им людей. До XIX в. портреты, изображающие модель в ярком солнечном свете на фоне голубого неба, были крайне редки и считались скорее исключением. Работать полагалось при рассеянном свете и на нейтральном фоне. Написать лицо на фоне чистого неба представляется сложным, поскольку небесно-голубой,

может заставить оттенки кожи поблекнуть и выглядеть нелестно по сравнению с ним. Поэтому небо советовали изображать с облаками, оставляя лишь небольшие мерцающие фрагменты голубого. Написать портрет красивой женщины на ярком фоне всегда было вызовом, но Э. Виже-Лебрён преодолела эту сложность.

Несмотря на художественно-технические достоинства этого портрета, Э. Виже-Лебрён все же не преуспела в главном. Под непринужденностью угадывается нарочитость, стремление произвести *впечатление* естественности.

Поэтому год спустя она пишет еще один парадный портрет герцогини (рис. 2). От портрета веет подлинной безыскусностью. Художница зафиксировала модель посреди незаконченного действия, когда та, приблизившись к инструменту с намерением наиграть мелодию с партитуры, которую держит в руке, полуобернулась, разговаривая с собеседником за пределами полотна. Изображенная на картине женщина с нежным цветом лица выглядит совсем юной, хотя к тому времени ей исполнилось 37 лет и она была матерью четверых детей.

Следующий портрет выполнен в технике пастели (рис. 3). В XVIII в. пастельная живопись была необыкновенно популярна, особенно в жанре портрета. Из-за особого строения пудровых пигментов, свет отражается от изображения рассеянно, создавая эффект матовости и бархатистости, поэтому пастельные портреты получались жизнеподобными и убедительными. Э. Виже-Лебрён достигла большого мастерства в этой технике и обращалась к ней довольно часто. Ж. Байо подробно описывает ее метод работы и отмечает, что «она добивается эффекта свечения, сравнимого с импрессионистским» [3, р. 20].

Особенность этой пастели — удивительная выпуклость сияюще нежной кожи лица и шеи в ограниченной палитре светло-розовых тонов. Цвета пастели будто излучают с бумаги свет. Нежного пудрового свечения розовых, белых, серых и голубоватых тоновых цветов, очерчивающих голову и шею, невозможно было бы достигнуть масляными красками. По освещенности лица можно предположить, что Габриэль стоит у окна, в ее взоре читается безмятежность, неведущая о чужом присутствии. На других портретах всегда есть отвлекающий невидимый сторонний персонаж. Но здесь она словно ушла в себя, в свой тайный мир, никем не замеченная.

Последний портрет Габриэль, выполненный Э. Виже-Лебрён примерно в 1793–1794 гг., уникален тем, что Габриэль тогда уже не было в живых (рис. 4). Она скоропостижно скончалась в эмиграции в Вене, после получения вести о гибели Марии-Антуанетты. Выражение лица и поворот головы повторяют ранний портрет в зеленой шляпе. Нежное личико в облаке темных кудрей кажется почти детским, излучает ангельскую чистоту и неведение и одновременно юный задор. Трогательная живость черт в сочетании с монохромностью сообщает изображению ощущение грусти.

Этот портрет, возможно, более всех остальных, может сказать о том, какой Габриэль была в глазах близ-



Рис. 3. Виже-Лебрён Э. Портрет герцогини де Полиньяк. 1785—1787. Пастель, бумага. Частная коллекция де Грамонов



Рис. 4. Виже-Лебрён Э. Иоланда Габриэль Мартина, герцогиня де Полиньяк (по памяти). 1793—1794. Пастель, бумага, 11" × 15½". Rijksmuseum, Амстердам

ко знавших ее людей. Портрет, выполненный по памяти, более верен, он передает чистое впечатление без отвлекающих подробностей, которые художник невольно включает, рисуя с натуры. Так исключается возможность других интерпретаций образа и разнородности впечатлений. Недоступность живой модели не позволяет запечатлеть одномоментное восприятие, но дает полную волю памяти, которая сохранила только значимое и сущностное.

Непринужденная естественность и неизменная красота — две характеристики, которые определили восприятие Г. де Полиньяк ее современниками. Была ли в ней иная глубина — неизвестно. В любом случае, близкое знакомство и особый талант художницы в изображении женственности, без сомнения, должны делать работы Э. Виже-Лебрён правдивыми. Художник показывает на портрете сущностное, и им, по всей вероятности, было безыскусное очарование Полиньяк.

Авторы биографий Марии-Антуанетты отводят Полиньяк различные роли в жизни королевы. Впечатление, которое остается после прочтения, во многом зависит от интерпретации автором доступного материала и его личной позиции. Особенно сильно каждой выбранной нами биографии является специфическая композиционная структура, обозначенная в заглавии и определяющая способ репрезентации характеров.

Созданная в 1932 г., «Мария Антуанетта» С. Цвейга была первой биографией королевы, написанной без восторженности житийной литературы, и одновременно сочувствующей, «гуманной». Это беллетризованная биография, в которой Цвейг стремится передать психологическую правду о женщине, которую по традиции демонизировали, либо окутывали нимбом святости. Жанр романа-биографии выбран писателем неслучайно. Как верно подмечает П.П. Черкасов в предисловии к первому русскому изданию романа, «Цвейг искал объяснения происходящего в истории, понимая последнюю как простое повторение одних и тех же ситуаций. <...> [Он] ищет мотивы действий у исторических персонажей не в сфере социальных отношений и политики, а в психологии, в столкновении характеров, темпераментов и интеллектов. <...> Писатель любит сталкивать и противопоставлять характеры, оттеняя один другим» [4, с. 9, 15]. «Портрет ординарного характера» — так озаглавил автор свое произведение. Цвейг представил Марию-Антуанетту как тип совершенно заурядной женщины, не наделенной особыми талантами ума или души: «Она была ординарным характером, по существу обычной женщиной, ни очень умной, ни очень глупой, ни пламенем, ни льдом, не тянулась к добру, не стремилась к злу, заурядная женщина прошлого, настоящего и будущего» [4, с. 24]. Используя психологический подход, таким же образом каждого персонажа исто-

рии писатель сводит к одному из типов личности. Цвейг рисует Полиньяк в качестве контрастного образа для Марии-Антуанетты. «В поединке характеров не сила является определяющей, а ловкость, не духовное превосходство, а превосходство воли. Мария Антуанетта инертна — Полиньяк же карьеристка; королева неуравновешенна, переменчива — графиня упорна, настойчива; первая всегда одинока — вторая же прилепилась к бессовестной клике, планомерно изолирующей королеву от остального двора» [4, с. 148].

Герцогиня де Полиньяк в его изображении — волк в овечьей шкуре. Не доверяя благоприятному впечатлению, которое она производила, он доказывает ее дурное влияние на Марию-Антуанетту, называет ее упорной и настойчивой карьеристкой. «Даже Ментенон, даже Помпадур стоили государству не больше, чем эта фаворитка с ангельски потупленным взором, чем эта Полиньяк, сама доброта и скромность» [4, с. 148]. Цвейг приписывает ей политическое влияние через королеву, рукой которой «невидимо управляет женщина с фиалковыми глазами — прекрасная, нежная Полиньяк» [4, с. 148]. Таким образом, Цвейг утверждает обманчивость популярного образа Габриэль Полиньяк. Очарование манер, инертное благодушие, незаинтересованность и беспечность писатель считает внешними проявлениями эгоизма, амбициозности и корысти.

Йен Данлоп, бывший каноник и ректор Солсберийского собора, больше известен «биографиями» мест: «Версаль», «Бургундия», «Замки Луары», «Королевские дворцы Франции». Кроме того, Данлоп — автор биографий о художниках: «Ван Гог», «Мондриан», «Дега». Его биография королевы, вышедшая в 1993 г., озаглавлена «Мария-Антуанетта: Портрет». Название оправдывает себя: основной способ представления характеров — портретный. Данлоп умело выстраивает в воображении образы основных действующих лиц биографии, при этом место действия у него играет характеризующую и сюжетообразующую роль. Он использует его как исторический документ, свидетельство о происходивших событиях, и выводит из него историческую обусловленность характеров действующих лиц. «Забрызганная грязью дорога на гильотину начиналась в позолоченных залах Версаля», — считает автор [5, р. XVII]. Лаконичные заглавия частей биографии в основном называют либо место («Du Côté de Versailles», «Du Côté de Schönbrunn»), либо персонажа («Эрцгерцогиня», «Король», «Королева»).

Данлоп, признавая разносторонность существовавших мнений, в целом дает Габриэль положительную характеристику, приводя в качестве аргументов отзывы близко знавших ее людей. К тому же он отмечает, что чета Полиньяк была популярна не только в обществе равных им по положению, но и среди челяди [5, р. 153]. Единственным недостат-

ком Г. де Полиньяк, по мнению биографа, был круг придворных, в котором она вращалась.

Намечая характер герцогини, Данлоп в качестве штрихов пользуется восхищенными отзывами современников-мемуаристов: «воплощение совершенства», «чарующий лик», «прелестное выражение», «дар природы», «никакой искусственности», «простота и грация», которые, выделяясь из общего текста, вызывают в памяти портреты Э. Виже-Лебрён. Как и для всего ее ближайшего окружения, для художницы определяющим качеством в Габриэль было очарование естественной красоты и элегантности, как во внешности, так и в поведении. Получившийся на страницах биографии образ можно считать вербальным эквивалентом портретов Э. Виже-Лебрён.

Последняя биография королевы, вышедшая в 2001 г., написана британским историком и писателем А. Фрээр. Работа удостоилась хороших отзывов критиков, а также литературной премии Э. МакЛеода. Фрээр замечательно соединяет сочувственный подход с документальной достоверностью и беспристрастностью авторской позиции. Работу по праву считают одной из немногих объективных биографий Марии-Антуанетты.

Биография имеет подзаголовок «The Journey», который заключает в себе несколько смыслов: путешествие, жизненный путь, вояж. В предисловии А. Фрээр поясняет выбор подзаголовка: повествуя историю злосчастной королевы, она постаралась не напоминать о ее кошмарном конце. Предвосхищение — скверный подход для историка, считает Фрээр. Свою цель она видит в том, чтобы проследить двойное путешествие Марии-Антуанетты. Во-первых, «это было важным политическим путешествием в роли посланницы или посредницы из родного государства в главным образом враждебную страну, где ее заранее прозвали “австриячкой”». С другой стороны, она прошла путь личностного развития от неловкой четырнадцатилетней невесты до совершенно иной, зрелой женщины двадцать лет спустя. Проследившая это путешествие, я надеялась развеять жестокие мифы и непристойные искажения, окутывающие ее имя. <...> Я попыталась обратиться к здравому смыслу по поводу предметов, которые навеки останутся спорными», — пишет Фрээр [6, р. XVII—XVIII].

Г. де Полиньяк присоединилась к Марии-Антуанетте в момент триумфа, когда она вместе с Людовиком только вошла на трон, во всем очаровании юности, красоты и надежды, которую в ней видел народ, — и сошла с палубы, когда корабль французской монархии дал течь.

В отношении Полиньяк, А. Фрээр, придерживаясь принципа объективности, описывает каждый известный аспект ее личности, но воздерживается от финальной оценки ее характера, предоставляя читателю судить самостоятельно. Упоминая спокойный нрав герцогини, отсутствие амбиций и безразличие

к деньгам, статусу и власти, которые выгодно отличали ее от большинства придворных, Фрээр отмечает, что «такая кажущаяся незаинтересованность могла скрывать эгоцентричность большего масштаба. Для человека, равнодушного к богатству, Габриэль де Полиньяк получила невиданное количество привилегий для себя и родных» [6, р. 156]. С другой стороны, Габриэль была почти единственной дамой при дворе, которой Людовик XVI полностью доверял [6, р. 216]. Герцогиня никогда не прибегала к лести, чтобы добиться расположения Марии-Антуанетты, и высказывалась прямо. Об этом свидетельствует охлаждение между подругами, возникшее, когда Полиньяк не скрыла свое отрицательное отношение к политике Иосифа II, брата королевы. Рассуждая о дружбе Полиньяк с Марией-Антуанеттой, Фрээр применяет к ней французскую поговорку о том, что в любви один целует, а другой подставляет щеку: «Мария-Антуанетта, метафорически выражаясь, одаривала поцелуями по всей видимости кротко-безразличную щечку Иоланды Полиньяк» [6, р. 156]. Каковы же были чувства самой фаворитки? — вопрошает автор. В пользу искренней привязанности Габриэль к королевской чете, говорит ее реакция на весть об их гибели. В конце повествования Фрээр сообщает, что, по утверждениям близких, она умерла от горя, но скорее всего это был рак, ускоренный страданием.

В рассмотренных нами трех биографиях в большей или меньшей степени возникает образ, воссозданный на портретах. Различие заключается в позиции авторов: верить ему или нет? Возможно, лучше всего эта дихотомия отразилась в непреднамеренной двойственности первого рассмотренного нами портрета герцогини.

Разножанровость биографий также играет свою роль в репрезентации личности герцогини. В романе-биографии С. Цвейг выводит определенный человеческий тип, четкую интерпретацию характера и свою позицию. В документальных биографиях Й. Данлоп и А. Фрээр характеризуют Полиньяк на уровне предположений, ограничиваясь осторожными выводами.

Портреты Э. Виже-Лебрён передают образ красоты и естественности, созданный участливым ображением друга. Биографы, принимая этот образ во внимание, по-своему интерпретируют его, основываясь на дошедших фактических сведениях, слухах и собственных предположениях. При этом позицию автора романизированной биографии отличает четкость, не оставляющая места сомнениям. Так, С. Цвейг в отношении фаворитки королевы принимает обличительный тон, «срывает маску», выявляя ее подлинную, по его убеждению, сущность. В документальной биографии подобная однозначность трактовки в отношении столь сомнительного персонажа была бы вольностью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Wendorf R. *The Elements of Life: Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England*. New-York : The Clarendon Press, Oxford UP, 1990. XVI, 308 p.
2. MacFall H. *Vigée Le Brun. Masterpieces in Colour* [Электронный ресурс]. London : T.C. & E.C. Jack, Ltd., 1907. URL: <https://ru.scribd.com/read/184324460/Vigee-Le-Brun> (дата обращения: 22.05.2016).
3. Baillio J. *Vigée Le Brun pastelliste et son portrait de la duchesse de Guiche* // *L'Oeil*. 1993, no. 452 (Juin). P. 20–22.
4. Цвейг С. *Мария Антуанетта: Портрет обычного характера*. Москва : Мысль, 1990. 495 с.
5. Dunlop I. *Marie-Antoinette: A Portrait*. London : Sinclair-Stevenson, 1993. XVII, 411 p.
6. Fraser A. *Marie Antoinette: The Journey*. London : Phoenix, 2002. XXI, 629 p.

IMAGE OF THE DUCHESS DE POLIGNAC IN FACTUAL AND NOVELIZED BIOGRAPHY AND PORTRAITURE

KAMILYA F. AYUPOVA

Kazan Federal University, 18, Kremlyovskaya St., Kazan, 420008, Russia
State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, 64, Karl Marks St., Kazan, 420015, Russia
E-mail: lacroquant@yandex.ru

Abstract. *The article explores the interrelation of biographical genre and portraiture, along with the problems of portrait interpretation and representation of historical figures. Visual images influence the shaping of biographer's perception of the subject. Portraits are documents biographer knowingly or unconsciously makes use of when writing a biography. Portraits and biographies can be considered works of the same genre in different art forms. Notwithstanding the great amount of factual sources on Queen Marie Antoinette's notorious favorite — Duchess Gabrielle de Polignac — and artistic interpretations of her person, or perhaps due to that, the Duchess remains an ambiguous and elusive historical figure. While the extant portraits by Élisabeth Louise Vigée Le Brun project a specific image, various views on the Duchess' person and character have been adopted in recent biographical writing. In each biography under analysis the author highlights a specific narrative structure that determines the method of*

the character's representation. The difference in genre influences the representation of the character as well. The biographical novel presents a certain human type, a contrasting image. Whereas in the factual biographies the Duchess de Polignac's person remains open to the reader's interpretation.

Key words: biography, portrait, historical figure, 18th century French portraiture, Élisabeth Louise Vigée Le Brun, Duchess de Polignac, Marie-Antoinette.

Citation: Ayupova K.F. Image of the Duchess de Polignac in Factual and Novelized Biography and Portraiture, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 68–74.

References

1. Wendorf R. *The Elements of Life: Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian England*. New York, Clarendon Press Publ., Oxford UP Publ., 1990, 308 p.
2. MacFall H. *Vigée Le Brun. Masterpieces in Colour*. London, T.C. & E.C. Jack, Ltd. Publ., 1907. Available at: <https://ru.scribd.com/read/184324460/Vigee-Le-Brun> (accessed 22.05.2016).
3. Baillio J. *Vigée Le Brun pastelliste et son portrait de la duchesse de Guiche*, *L'Oeil*, 1993, no. 452, pp. 20–22.
4. Tsveig S. *Mariya Antuanetta: Portret ordinarnogo kharktera* [Marie Antoinette: the Portrait of an Average Woman]. Moscow, Mysl' Publ., 1990, 495 p.
5. Dunlop I. *Marie-Antoinette: A Portrait*. London, Sinclair-Stevenson Publ., 1993, XVII, 411 p.
6. Fraser A. *Marie Antoinette: The Journey*. London, Phoenix Publ., 2002, XXI, 629 p.

Г.А. ДЕНИСОВА

К ВОПРОСУ О СТИЛЕВОЙ СПЕЦИФИКЕ ОРКЕСТРОВОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ РИХАРДА ШТРАУСА

Галина Александровна Денисова,

Уральская государственная консерватория
им. М.П. Мусоргского,
кафедра теории музыки,
соискатель
Ленина просп., д. 26, Екатеринбург, 620014, Россия

E-mail: gadenisova@yandex.ru

Реферат. Рихард Штраус сыграл одну из ведущих ролей в становлении жанра оркестровой песни эпохи *fin de siècle* австро-немецкой традиции. Его творчество включает оригинальные оркестровые песни и переложения *Klavierlied* для оркестра. Оригинальные оркестровые песни автор преимущественно называет *Orchestergesang* как понятие, вбирающее в себя свойства не только *Lied*, но и таких жанров, как оперная ария и симфоническая поэма. Анализ сочинений Р. Штрауса выявил ряд особенностей, создающих неповторимый стилевой облик его оркестровой песни. Таковы соотношение монументальности и интимности, образная сфера, семантика тональностей, использование риторических фигур, выразительная вокальная декламация, смешение тембров. Оркестровая песня Р. Штрауса репрезентировала эпоху *fin de siècle* в музыкальном искусстве и явилась жанровой моделью для композиторов Мюнхенской школы (З. фон Хаузеггер, М. Шиллингс) и ранних сочинений А. Шёнберга.

Ключевые слова: музыка Австрии и Германии, Рихард Штраус, оркестровая песня, *Orchestergesang*, *Orchesterlied*, *fin de siècle*.

Для цитирования: Денисова Г.А. К вопросу о стилевой специфике оркестровой песни в творчестве Рихарда Штрауса // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 75–81.

Знаменитый немецкий композитор и дирижер Рихард Штраус (Richard Strauss, 1864–1949) обращался к жанру песни на протяжении всей жизни. Его творчество насчитывает 15 оригинальных оркестровых песен (опусы 33, 44, 51, 71 и «Четыре последних песни» («*Vier letzte Lieder*»)) и 26 переложений *Klavierlieder*¹ для оркестра.

Оркестровки *Klavierlieder* Р. Штрауса не были чисто формальными переложениями для оркестра. Как отмечает американский музыковед Э.Ф. Крейвитт (E.F. Kravitt), композитор зачастую расширял оркестровые заключения, мотивируя это тем, что оркестру, в отличие от фортепиано, нужно больше времени, чтобы подвести песню к логическому завершению [1, S. 343]. Исходя из содержания поэтического текста, Р. Штраус экспериментировал с различными вариантами инструментального состава. Например, песня «Моему ребенку» («*Meinem Kinde*») звучит в сопровождении двух флейт, двух фаготов, арфы, квартета струнных и контрабаса. Обработке подвергается и фактура. Р. Штраус насыщает ее новыми элементами, дополнительными голосами. Так, в оркестровом сопровождении песни «Цецилия» («*Cäcilie*») появляется *glissando* арфы, *tremolo* струнных.

Несмотря на распространенное мнение современных музыковедов, в частности представителей американского и немецкого музыкознания Д.Л. Холлис (D.L. Hollis) и К. Кант (C. Kahnt), относительно определения оркестровок Р. Штрауса как *Orchesterlied* [2; 3], мы все же относим их к транскрипторской сфере (переложения, обработки) и применяем понятие *оркестрованная песня* (*orchestriertes Klavierlied*) [4]. Даже Э.Ф. Крейвитт осторожен в этом вопросе: каждый раз при

¹ *Klavierlied* — песня для голоса в сопровождении фортепиано.

упоминании оркестрованных песен исследователь либо уточняет, что это *оркестровая версия Klavierlied*, либо называет их *оркестровками*. Правда, в целом Э.Ф. Крейвитт определяет оркестровки как *Orchesterlied*, в отличие от немецкого музыковеда Г. Данузера (H. Danuser), который, придерживаясь термина *Orchestergesang*², проводит черту между оригинальными оркестровыми песнями и оркестровками *Klavierlieder* [6]. По словам немецкого исследователя Р. Бюльтмана (R. Bültmann), сам Штраус не называл свои оригинальные оркестровые песни понятием *Orchesterlied*, а использовал термин *Orchestergesang*, что указывает на новый «формат» песен [7, S. 27].

В нотных изданиях опусы 33, 44 и 51 озаглавлены как *Gesänge*, опус 71 — как *Hymnen*. Это говорит об определенной жанровой отдаленности от традиций *Lied* и расширяет наше представление о других вбираемых оркестровой песней жанрах, таких как опера и симфоническая поэма. Исходя из того, что опера, симфоническая поэма и песня были главными жанрами в творчестве Р. Штрауса, можно предположить, что оркестровая песня явилась неким синтезирующим явлением, в котором свойства этих жанров нашли свое преломление, создав неповторимый стиливой облик оркестровой песни Штрауса. Обратимся к позициям, наиболее отчетливо характеризующим специфику этого жанра.

КАТЕГОРИИ МОНУМЕНТАЛЬНОСТИ И ИНТИМНОСТИ

Данные качества проявляют себя по-разному. В оркестровых песнях опуса 33 (1896–1897 гг.)³ [8, с. 525] симфоническое начало выходит на первый план, и, как следствие, вокальная партия становится частью большого инструментального полотна, о чем свидетельствуют характерные именно для симфонической музыки принципы работы с тематизмом, приемы развития музыкального материала из одного интонационно-ядра, тяготение к сонатности. Близки к традициям симфонической поэмы первая и четвертая песни — «Обольщение» («*Verführung*»), «Утренняя песня пилигрима» («*Pilgers Morgenlied*») — трехчастная и сонатная форма без разработки соответственно.

² *Gesang* в переводе на рус. яз. означает «пение, песня». Более подробный анализ жанра *Orchestergesang* представлен в статье автора «Оркестровая песня эпохи *fin de siècle*: к вопросу о жанровой и терминологической специфике» [5, с. 108–109].

³ В русскоязычном варианте «Обольщение», «Песня жрицы Аполлона», «Гимн», «Утренняя песня пилигрима».

Оркестровая песня «Гимн» («*Hymnus*»), опус 33 № 3, в сравнении с другими песнями опуса, звучит менее монументально, нежели предыдущие. Декламационная по своему складу вокальная партия и оркестровое сопровождение функционально разделены. Однако речь не идет о той интимности звучания, которая характерна для песен Г. Малера (G. Mahler). Вступление к песне Штраус поручает арфе, что связано с поэтическим содержанием текста: поэт, аккомпанируя себе на лире, восторженно благодарит богиню за подаренный ему талант. Здесь сама тематика «Гимна» не подразумевает камерности исполнения.

В оркестровых песнях опуса 44 (1899) вокальный голос достаточно самостоятелен и находится в паритете к монументальному звучанию оркестра. Вокальная декламация второй песни «Ночное шествие» («*Nächtlicher Gang*») отсылает к традициям опер Р. Вагнера и, соответственно, к понятию *Gesang*. Изобилие высоких нот и верхнего *as* (I октавы) требует от певца-баритона выдающейся техники. Как подмечено немецким музыковедом Э. Краузе (E. Krause), ведущие партии таких опер Р. Штрауса, как «Электра», «Дафна», «Потухший огонь», «Даная», «Гунтрам», зачастую внушают страх певцам шириной требуемого диапазона голоса [8, с. 200].

В песне «Ночное шествие» Р. Штраус мастерски воплощает в звуках картину страшных ночных грез за счет большого оркестрового вступления, развернутых интерлюдий и заключения. Огромный оркестр филигранно иллюстрирует каждую деталь: хор мертвецов в склепе, треск зимнего льда и дикий лай зловещих собак. Состав оркестра впечатляет не только наличием большой духовой группы, но и обилием ударных инструментов. Монументальность в данном сочинении становится главным качеством: композитор не ставит перед собой задачу сохранить интимность *Lied*, подтверждая правомерность употребления термина *Gesang*.

Напротив, смещение приоритетов в сторону камерности явно чувствуется в опусе 51: «Долина», «Одинокий» («*Das Thal*», 1902; «*Der Einsame*», 1906) [8, с. 527]. Так, оркестровое сопровождение песни «Одинокий» представлено только струнной группой. А в песне «Долина», несмотря на большой состав оркестра, ведущую роль Р. Штраус оставляет за солистом, в связи с чем становится очевидной близость этой оркестровой песни традициям *Lied* первой половины XIX века.

Большим временным отрезком отделен от предыдущих оркестровых песен опус 71 (1921): «Гимн любви» («*Hymne an die Liebe*»), «Возвращение на родину» («*Rückkehr in die Heimat*»), «Любовь» («*Die Liebe*») [8, с. 532]. К моменту его написания Р. Штраус уже был автором опер «Электра», «Кавалер розы», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без

тени», а также начал работу над «Интермеццо». Такое «соседство» накладывает определенный отпечаток и на опус 71. Вокальная партия песен содержит не только декламацию, присущую опусам 33 и 44, но и кантилену. Такова, в частности, песня «Возвращение на родину». Соотношение симфонического и вокального начал в трех гимнах опуса 71 принципиально уравновешено: голос и оркестр имеют собственную линию развития, контрапунктируя друг с другом. Вспоминается шутовское высказывание Р. Штрауса: «Нам немцам сатана положил контрапункт в колыбель» (здесь и далее перевод наш. — Г. Д.) [цит. по: 1, S. 332].

Некоторые отголоски жанра *Lied* мы встречаем уже в названии «Четыре последние песни» («Vier letzte Lieder»): «Весна» («Frühling»), «Сентябрь» («September»), «Перед сном» («Beim Schlafengehn»), «На вечерней заре» («Im Abendrot») [8, с. 540] — последнем сочинении Р. Штрауса, завершающем его творческий путь. С жанром *Lied* связано и содержание этой «лебединой песни» композитора. Здесь нет гимнических или драматических образов, есть только светлая печаль уходящей жизни.

«Четыре последние песни» знаменуют закат жанра оркестровой песни эпохи *fin de siècle*. Время их написания далеко перешагнуло период расцвета жанра. Эти сочинения, скорее, дань традиции.

ОБРАЗНАЯ СФЕРА

Данный диапазон творчества Р. Штрауса находится в пределах эстетики австро-немецкого направления *fin de siècle*. Литературной основой для оркестровых песен композитора послужили поэтические тексты поэтов конца XVIII — первой половины XIX в. (Ф. Рюккерт (F. Rückert), Л. Уланд (L. Uhland), Г. Гейне (H. Heine), Ф. Гёльдерлин (F. Hölderlin), Й. фон Эйхендорф (J. von Eichendorff), Ф.Г. Шиллинг (F.G. Schilling)) и современников Штрауса (Р. Демель (R. Dehmel), Дж. Г. Маккей (J.H. Mackay), Г. Гессе (H. Hesse), Э. фон Бодман (E. von Bodman)). Образная сфера, с одной стороны, охватывает романтические темы ночных грез, потери возлюбленной, отчуждения художника (опусы 44, 51), наслаждения (опус 33 № 1), воспоминаний о первой любви (опус 33 № 4), прощания с миром («Четыре последние песни»), а с другой стороны, возвышенные образы природы, любви как высшей радости, вдохновения (опус 33 № 2, 3; опус 71).

В своем эссе «Об оркестровой песне» («Über den Orchestergesang», 1912), содержащем рекомендации относительно выбора текста для песен с оркестровым сопровождением, австрийский композитор З. фон Хаусеггер (S. von Hausegger) советует не брать тексты чисто лирического содержания. В ка-

честве образца он приводит песни Р. Штрауса опуса 33 № 3 и опуса 44, которым присущ балладный, гимнический, драматический и эпический тон, где качество интимности не имеет силы, оправдывая тем самым монументальность оркестра [9].

Оркестровые песни опуса 44 написаны на тексты поэтов разных эпох — Р. Демеля (1863—1920) и Ф. Рюккерта (1788—1866), что сказывается и в различии интерпретаций образов ночи: натурализм и романтизм. Если у Ф. Рюккерта ночь — это время мистического ужаса, то у Р. Демеля — это однозначно время прихода смерти.

Песня «Ночное шествие» опус 44 № 2 замечательно иллюстрирует, как человек может стать жертвой собственных темных грез. Текст баллады Ф. Рюккерта повествует об ужасающем контакте героя с враждебным миром духов: пробираясь ночью к возлюбленной, главный герой сталкивается с невидимыми созданиями. Поэзия Ф. Рюккерта изобилует типичными для романтиков символами: ночь, луна, кладбище, могилы, мертвецы, ветер, гаснущий фонарь и т. д. Еще более важно, по мнению Э.Ф. Крейвитта, что «Штраус дает стихотворению собственный конец. Инструментальная кода песни рисует оживленную сцену чистого кошмара: возлюбленный становится жертвой чудовищного действия. Штраус проводит через музыку идею, что в романтизме мир грез, в конце концов, развивается в сторону трагизма» [1, S. 74].

Основой для первой песни опуса послужило стихотворение «Явление» («Erscheinung») из сборника «Спасения» («Erlösungen»). Однако Р. Штраус дал своему сочинению другое название — «Ноктюрн» и тем изменил вектор в сторону романтизма. Композитор также исключает первую и последнюю строфы стихотворения, где повествуется о том, что все происходящее герою только видится во сне. Этот акцент на реальности событий вновь возвращает к натурализму, и, как следствие, углубляет трагическое содержание песни. Подобная работа с авторским текстом является в некотором роде исключением, так как композитор, в отличие от Г. Малера, редко вносил поправки в литературные тексты.

Сюжет «Ноктюрна», в противоположность балладе Ф. Рюккерта, достаточно статичен. Главный герой тяжело переживает потерю близкого друга. Повествование от первого лица сближает песню с жанром оперного монолога. Это, скорее, песня-состояние, нежели песня-действие, поэтому смена событий отсутствует: ночь, бледная заснеженная равнина, приход смерти, о появлении которой возвещает скрипичное соло. Партия солирующей скрипки — это «молящая песня покойного друга» («des toten Freundes flehendes Lied»). «Песня» выступает как аллегория жизни, которую забрала смерть. В этом случае имеет место явление



Пример 1. Р. Штраус. Гимн (Hymnus), оп. 33 № 3



Пример 2. Р. Штраус. Ночное шествие (Nächtlicher Gang) оп. 44 № 2

*Daseinsform*⁴, упомянутое немецким музыковедом Х.-Й. Брахтом (Н.-J. Bracht) как феномен существования субъекта песни здесь и сейчас [10, S. 49]. Вспомним слова из песни «Я потерян для мира» («Ich bin der Welt abhanden gekommen») Г. Малера: «Я живу <...> в моей песне» («Ich leb' <...> in meinem Lied»). У Р. Штрауса не только главный герой конституирует себя в экзистенциальном пространстве песни, но также и его покойный друг.

РАЗРАБОТКА ИНТОНАЦИОННОГО МАТЕРИАЛА

В мотивной работе Р. Штраус опирается на лейтмотивную технику Вагнера, однако пользуется ею не в том масштабе. Как уточняет У. Линенлюке (U. Lienenlücke), в большинстве случаев, лейтмотивы в песнях Р. Штрауса появляются как простые реминисценции (*Erinnerungsmotiv*) или как узнаваемые варианты [11, S. 110]. В целом вся музыкальная ткань вырастает из единого мотивного зерна. Так, в «Гимне» («Hymnus») опуса 33 № 3 лейтмотив (движение от V ступени к I) впервые звучит в вокальной партии, в дальнейшем неоднократно проводится в оркестре (см. пример 1). Напротив, в песне «Ночное шествие» («Nächtlicher Gang») опуса 44 № 2 лейтмотив (восходящий ув. секстаккорд + нисходящая малая секунда) первоначально зарождается в партии оркестра, а затем проникает в партию певца (см. пример 2).

Показательным образцом предстает песня «Обольщение» («Verführung») опуса 33 № 1, которая построена на четырех лейтмотивах, буквально насквозь пронизывающих партию оркестра (см. примеры 3а–3д). В кульминационной интерлюдии оркестра Р. Штраус экспериментирует с лейтмотивами, поочередно комбинируя их.

⁴ *Daseinsform* – форма бытия (филос.), где субъект оркестровой песни существует только в песне, отрывается от времени и пространства, в отличие от *Klavierlied*, субъект которой существует вне звучания песни.

СЕМАНТИКА ТОНАЛЬНОСТЕЙ И РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

По мнению Э. Краузе, у композитора «тональность выражает определенные линии поведения и аффекты и, тем самым, является важным фактором музыкально-поэтической идеи» [8, с. 185]. Как следствие, наличие определенной символики тональностей в музыке Р. Штрауса — неоспоримый факт. Так, в патетической тональности *c-moll* написана песня «Ночное шествие» («Nächtlicher Gang») опуса 44 № 2, рисующая ужасы ночи. Восторженный «Гимн» («Hymnus») опуса 33 № 3 написан в *Des-dur*. В песне «Возвращение на родину» («Rückkehr in die Heimat») опуса 71 № 2 радость приближения к родине воплощается в тональности *Fis-dur*.

Восходящие кварты в песнях Р. Штрауса могут восприниматься не только как интонационные скрепы, но и как риторические фигуры призыва. Так, в вокальной партии песни «Обольщение» («Verführung») интервал восходящей кварты является девять раз. Эта призывная интонация напрямую связана с содержанием поэтического текста (обольщение). На восходящем тетракорде построена музыка «Гимна» («Hymnus»). В песне «Ночное шествие» («Nächtlicher Gang») на словах «Всё же, нужно идти к возлюбленной!» («Es muß doch zur Liebsten gehen!») квартный скачок следует сразу после лейтмотива шесть раз из семи (см. пример 4). Объединяясь с лейтмотивом, он претендует на статус лейтмотива, так как этой поэтической строкой завершаются все шесть строф песни.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГОЛОСА И ОРКЕСТРА

Изобретательность Р. Штрауса в интервальном строении вокальной партии говорит о мастерстве композитора в области декламации. По словам Х.-Й. Брахта (Н.-J. Bracht), у Р. Штрауса вокальный голос предстает как горизонтальное отражение колористической гармонии [10, S. 40]. Композитор опирается на позднеро-

3 a

3 b

3 c

3 d

Примеры 3а-3д. Р. Штраус. Обольщение (Verführung) оп. 33 № 1

мантическую гармонию, и в этой системе он абсолютно логичен, что позволяет декламации быть совершенно естественной. Гармония у Р. Штрауса функциональна и колористична одновременно, благодаря чему содержит большой потенциал для вокальной партии. Какой бы хроматизированной ни была мелодическая линия, она, безусловно, органична. Как говорил сам композитор, «стих рождает вокальную мелодию» [цит. по: 8, с. 294], поэтому мелодическое построение вокального го-

лоса, модуляции, тональные смены исходят из содержания поэзии. Таким образом, оркестр задает гармонию, а интонационное строение мелодии определяется поэзией.

Оркестровая партия напрямую связана с содержанием поэтического текста, в частности, с образами природы. Например, в песне «Возвращение на родину» («Rückkehr in die Heimat») опуса 71 № 2 общее чувство радости усиливает оркестровая звукоподражательность пению птиц. При этом в самом

лейтмотив ч. 4

Es muss doch zur Lieb - sten gehn!

Пример 4. Р. Штраус. Ночное шествие (Nächtlicher Gang) оп. 44 № 2

тексте нет прямого упоминания о птичьей пении, встречаются только косвенные намеки — солнечные вершины, деревья на холмах, небо (Sonnigen Gipfel, Bäume des Hügels, Himmel) и т. п. Однако с точки зрения *Daseinsform* (форма существования) натуралистическое стремление Р. Штрауса перестает восприниматься как банальная иллюстративность. Средствами музыки композитор создает иную реальность — своеобразный параллельный мир, в котором есть все: небо, солнце, птицы и т. п. (Сравним с песней Г. Малера «Не гляди мне в песни» («Blicke mir nicht in die Lieder»), где оркестровое сопровождение подражает жужжанию пчел.)

Неотъемлемой составляющей оркестрового метода Р. Штрауса является смешение тембров. Композитор мастерски сочетает тембры струнных инструментов с тембрами деревянных и медных духовых. Примечательно, что и вокальный голос Р. Штрауса органично влетает в оркестровую ткань. Подобные примеры можно наблюдать в большинстве оркестровых песен Р. Штрауса.

Таким образом, стилиевая специфика оркестровых песен Р. Штрауса просматривается в соотношении монументальности и интимности, образной сфере, мотивной работе, выразительности вокальной декламации, семантике тональностей, использовании риторических фигур, смешении тембров. Особенности вокально-симфонической музыки Р. Штрауса были восприняты его современниками. Влияние опер и опусов 33, 44, 51 композитора, как отмечают исследователи, распространилось на оркестровые песни «Зной» («Schwüle», 1902) и «Три гимна ночи» («Drei Hymnen an die Nacht», 1905) З. фон Хаузеггера, «Песни колокола» опус 22 («Glockenlieder», 1908) М. Шиллингса, «Песни Гурпе» («Gurre-Lieder», 1900–1903) А. Шёнберга.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Kravitt E.F. Das Lied — Spiegel der Spätromantik [Übersetzung: The Lied. Mirror of late Romanticism. Yale

- University Press. 1996]. Hildesheim ; Zürich; New York : Georg Olms Verlag ; 2004. 389 S.
2. Hollis D.L. Orchestral Color in Richard Strauss's Lieder: Enhancing Performance Choices of All of Strauss's Lieder through a Study of His Orchestrated Lieder. Greensboro, 2009. 83 p.
3. Kahnt C. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende // Musik zur Jahrhundertwende / Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.
4. Денисова Г.А. Orchestergesang — orchestrierte Klavierlied: к проблеме транскрипции // Музыказнание. История и современность глазами молодых ученых : сб. материалов II Всерос. науч.-практ. конф. — Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. С. 28–34.
5. Денисова Г.А. Оркестровая песня эпохи *fin de siècle*: к вопросу о жанровой и терминологической специфике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 106–113.
6. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977 // Die Musikforschung. Kassel : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1977. S. 425–452.
7. Bültmann R. Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende. Universität Osnabrück, 2005. 148 S.
8. Краузе Э. Рихард Штраус / [пер. с нем. Г.В. Нашатыря ; предисл. к рус. изд. Б.В. Левика]. Москва : Музгиз, 1961. 600 с.
9. Hausegger S. von. Über den Orchestergesang (1912) // Hausegger S. von. Betrachtungen zur Kunst : Gesammelte Aufsätze. Leipzig, 1920. (Die Musik). S. 205–214.
10. Bracht H.-J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg. Kassel [u. a.] : Bärenreiter, 1993. 265 S.
11. Lienenlücke U. Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1976. 180 S.

TO THE QUESTION OF STYLE SPECIFICS OF THE ORCHESTRAL SONG IN RICHARD STRAUSS'S WORKS

GALINA A. DENISOVA

M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, 26, Lenina Av., Yekaterinburg, 620014, Russia
E-mail: gadenisova@yandex.ru

Abstract. Richard Strauss played one of the leading roles in formation of the orchestral song genre of the *fin*

de siècle period of the Austro-German School. His works include original orchestral songs and orchestral transcriptions of the Klavierlied. The author mainly calls the original orchestral songs “Orchestergesang”, including in this concept not only the properties of the Lied but also of such genres as the opera aria and symphonic poem. The analysis of Strauss's works has revealed a number of style features that creates a unique style of his orchestral song. Those style specifics are the ratio of monumentality and intimacy, imaginative sphere, tonality semantics, usage of rhetorical patterns, expressive vocal declamation, and mixing of timbres. The orchestral song of Strauss represented the era of *fin de siècle* in the

musical art and became a genre model for the composers of the Munich School (Siegfried von Hausegger, Max von Schillings) and Arnold Schoenberg's early works.

Key words: Austrian and German music, Richard Strauss, orchestral song, Orchestergesang, Orchesterlied, fin de siècle.

Citation: Denisova G.A. To the Question of Style Specifics of the Orchestral Song in Richard Strauss's Works, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 75–81.

References

1. Kravitt E.F. *Das Lied – Spiegel der Spätromantik*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Publ., 2004, 389 p.
2. Hollis D.L. *Orchestral Color in Richard Strauss's Lieder: Enhancing Performance Choices of All of Strauss's Lieder through a Study of His Orchestrated Lieder*. Greensboro, 2009, 83 p.
3. Kahnt S. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende, *Musik zur Jahrhundertwende*. Hildesheim, 1995, pp. 98–122.
4. Denisova G.A. Orchestergesang – orchestrierte Klavierlied: k probleme transkriptsii [Orchestergesang – orchestrierte Klavierlied: To the Problem of Transcription], *Muzykoznanie. Istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh: sb. materialov II Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Proc. 2nd All-Russ. Sci.-Prac. Conf. "Musicology. History and Modernity through the Eyes of Young Scientists"]. Novosibirsk, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory Publ., 2015, pp. 28–34.
5. Denisova G.A. Orkestrrovaya pesnya epokhi fin de siècle: k voprosu o zhanrovoi i terminologicheskoi spetsifike [The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology], *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2015, no. 2 (19), pp. 106–113.
6. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977, *Die Musikforschung*. Kassel, Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Publ., 1977, pp. 425–452.
7. Bültmann R. *Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende*. Universität Osnabrück, 2005, 148 p.
8. Krauze E. *Richard Strauss*. Moscow, Muzgiz Publ., 1961, 600 p.
9. Hausegger S. von. Über den Orchestergesang, *Betrachtungen zur Kunst: Gesammelte Aufsätze*. Leipzig, 1920, pp. 205–214.
10. Bracht H.-J. *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg*. Kassel, Bärenreiter Publ., 1993, 265 p.
11. Lienenlücke U. *Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik*. Regensburg, Gustav Bosse Publ., 1976, 180 p.

НОВИНКА



Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX – начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. Москва : Академический проект ; Трикста, 2016. 640 с. (Технологии культуры).

Книга посвящена исследованию кинопроцесса в контексте его становления и развития на протяжении XX и XXI вв. и включает описание и анализ художественного процесса в экранной проекции от советского авангарда до распада СССР и последовавших затем трансформаций искусства экрана в контексте массовой культуры и рыночной экономики.

Кинопроцесс рассматривается в книге с точки зрения осмысления его различных аспектов — творческого процесса, взаимодействия художника и аудитории, общественного резонанса, художественного творчества, взаимовлияния культуры и политики, а также технологического развития.

Книга может быть рекомендована для студентов, аспирантов творческих и гуманитарных вузов, преподавателей дисциплин гуманитарного цикла, а также будет интересна широкой аудитории.

Н.А. ЗУБАНОВА

ЕВРОПЕЙСКИЕ ЗАРИСОВКИ АЛЕКСЕЯ ВИКУЛОВИЧА МОРОЗОВА (ЕВРОПА ГЛАЗАМИ РУССКОГО КУПЦА)

Надежда Андреевна Зубанова,

Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»,

научно-исследовательский отдел «Усадьба»,

старший научный сотрудник

Юности ул., д. 2, Москва, 111402, Россия

E-mail: houp.nadejda@yandex.ru

Реферат. *Статья посвящена первому заграничному путешествию известного московского коллекционера А.В. Морозова. На основе фарфоровой коллекции промышленника в 1919 г. был открыт музей (впоследствии Государственный музей керамики). Так как в 1918 г. практически весь архив коллекционера погиб, то документальных сведений о его жизни на сегодняшний день практически не сохранилось. Тем ценнее немногочисленные источники личного происхождения, которые повествуют о жизни коллекционера. К числу таких документов относится его записная книжка с путевыми заметками, которые А.В. Морозов вел во время своего путешествия по Европе в 1878 году. Это первое полное обращение к данному историческому источнику, благодаря которому расширяются наши представления о личной жизни автора и его жизненных увлечениях (театр, музыка, чтение исторических книг). А.В. Морозов оказался тонким наблюдателем привычек, национальных особенностей, он с удовольствием приобщался ко всему, что предлагала Европа неискушенному туристу: полет на воздушном шаре, посещение музеев и театров. На страницах дневника перед нами предстает Европа, увиденная глазами человека, который имел о ней романтизированное представление, почерпнутое из исторических романов и общего курса истории, к счастью для автора разочарования от встречи не произошло.*

Ключевые слова: коллекционер, первая публикация, А.В. Морозов, Европа во второй половине XIX в., путешествие, путевые заметки.

Для цитирования: *Зубанова Н.А.* Европейские зарисовки Алексея Викуловича Морозова (Европа глазами русского купца) // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 82–87.

Судьба известного московского коллекционера Алексея Викуловича Морозова (1857–1934) могла бы стать основой для целого романа: представитель одной из богатейших купеческих династий, наследник колоссальной промышленной империи предпочел бизнесу занятие гуманитарными науками и коллекционирование.

Прадед коллекционера Савва Васильевич Морозов (1770–1860), уроженец деревни Зуево Богородского уезда Московской губернии, крепостной помещика Рюмина, в 1820-х гг. основал собственное ткацкое дело. Его старший сын — Елисей Саввич — приумножил дело своего отца, основав фабрику в местечке Никольское, которое позднее получит славу «русского Манчестера». Викула Елисеевич (отец коллекционера) в 1882 г. основал паевое «Товарищество мануфактур Викула Морозов с сыновьями». Старший сын Алексей, согласно семейной традиции, должен был возглавить фамильное дело, однако по воспоминаниям и самого коллекционера и его окружения, он всегда был более расположен к занятиям гуманитарными науками, нежели к коммерческой деятельности. Поэтому с охотой передал руководство делами брату Ивану, а сам смог полностью отделиться своей страсти — коллекционированию. Несмотря на то что Алексей Викулович был увлечен эпохой европейского Средневековья, в орбите его собирательских интересов была русская старина «исторического и художественного значения». Среди сво-

их коллекций А.В. Морозов особенно выделял три. *Первая — гравюры* (более 11 тыс. листов), которые были систематизированы и введены в научный оборот самим коллекционером [1]. *Вторая значительная коллекция русского фарфора*, которая на момент национализации, в 1918 г., включала 2372 предмета. *Последней стала формироваться коллекция икон*. Если в случае с фарфором конкурентов у А.В. Морозова в Москве практически не было, то с иконами дело обстояло несколько иначе: это был период, когда данный вид русского искусства обратил на себя внимание очень многих собирателей. К этому времени в Москве уже были известны иконописные собрания С.П. и Н.П. Рябушинских, П.И. Харитоненко и др. По признанию Алексея Викуловича он «несколько запоздал с началом собирания икон» [2, с. 190], но «не жалея трудов и издержек» ему удалось за короткий срок в три-четыре года собрать коллекцию «особого характера с преобладанием икон большого размера, житийных, с живописью в клеймах различных сцен» [2, с. 190]. Помимо крупных коллекций у А.В. Морозова были коллекции тканей, русского серебра, миниатюр и небольшое собрание живописи.

После эпохальных событий 1917 г. А.В. Морозов не выбрал для себя путь изгнанника-эмигранта, а остался при своих коллекциях. Благодаря этому решающему фактору они не были рассеяны в вихре лихолетий, но и сейчас являются подлинными сокровищами в коллекциях самых крупных столичных музеев. А богатейшее собрание русского фарфора стало ядром, вокруг которого сформировался уникальный Государственный музей керамики, сотрудником которого долгое время был А.В. Морозов [3].

К истории династии Морозовых, к вопросу складывания и бытования морозовских коллекций отдельно и в контексте истории Государственного музея керамики уже обращались в своих работах исследователи [4–6], но, к сожалению, сегодня это имя не так широко известно, как имена других московских коллекционеров. В 2017 г. исполняется 160 лет со дня рождения Алексея Викуловича Морозова, и это прекрасная возможность вывести его имя из «сумрака забвения».

В настоящее время, зная основную канву биографии коллекционера, для всех, кто интересуется его жизнью, личность А.В. Морозова остается во многом загадочной. Основная причина — скудность источников: весь архив собирателя погиб в 1918 г., когда фамильный особняк во Введенском переулке Москвы был захвачен бандой анархистов. На закате своего жизненного пути коллекционер начал писать «Воспоминания», но учитывая возраст автора, а также время и обстоятельства их написания, этот источник не позволяет в полной мере представить многогранный образ коллекционера. Жизнь А.В. Морозова до Октябрьской революции (1917)

по крупицам воссоздается благодаря упоминаниям о нем в мемуарах современников [7], переписке с известными людьми [8], родственниками. Тем значительнее становится открытие новых сведений о жизни Алексея Викуловича, тем более, если источники имеют личное происхождение.

В Центральный московский архив-музей личных собраний (ЦММЛС) несколько лет назад были переданы некоторые документы, фотографии и вещи, имеющие отношения к морозовской династии. Среди них — небольшая записная книжка А.В. Морозова с заметками, которые он вел во время своего первого путешествия в Европу в августе – октябре 1878 года [9]. Записная книжка формата А6 в кожаном переплете с золотым тиснением и надписью «POESIE». В книжке 55 листов, из которых исписано 52. Один лист вырван. Автографический текст написан синими и коричневыми чернилами. На некоторых листах страницы заполнены с двух сторон, часть листов — с одной стороны.

Изучение данного источника позволяет исследователям выявить новые, ранее неизвестные страницы из жизни московского коллекционера.

Открыть для себя Европу — было давней мечтой Алексея Викуловича, и он смог ее осуществить в возрасте двадцати одного года. Цель поездки, скорее всего, носила деловой характер: ознакомиться с новейшими техническими достижениями английской промышленности в Манчестере, правда об этом автор замечает вскользь: «Судьба занесла меня в самый центр дымной Англии... Я приехал сюда, чтобы осмотреть интересовавшие меня фабрики» [9, л. 31]. Как старший сын именно Алексей Викулович впоследствии должен был возглавить семейный бизнес. В городе Морозов провел одиннадцать дней — это самая долгая остановка за все время его путешествия.

Вся поездка длилась почти два с половиной месяца, по всей видимости путешественник, воспользовавшись возможностью, решил совместить деловые цели с ознакомительным туром по Европе. Путешествие началось в Санкт-Петербурге 12 августа и закончилось там же 29 октября 1878 года. За это время Алексей Викулович проехал Германию, Швейцарию, Францию, Англию, Италию и Австрию. Морозова в поездке сопровождал либо товарищ, либо деловой партнер, но его имя он нигде не называет.

Радость от первой встречи с Европой была омрачена общим беспокойным душевным состоянием, в котором пребывал автор заметок, и связано это было с романтической историей, которую он переживал, но оставаясь джентльменом даже в рамках такого интимного и личного повествования, Алексей Викулович нигде не упоминает имя своей возлюбленной. Только время от времени melancholic мысли вновь и вновь посещают нашего

героя, особенно когда этому соответствует романтическая обстановка местности. Так, в Венеции, зачарованный пением гондольеров, Морозов напишет: «О, то был чудный вечер, который я долго не забуду! Я поддался поэтическому обаянию... Ведь у меня же были поэтические воспоминания лета... Я люблю... У меня есть надежды и есть пыл увлечения... притом мне же дали надежды, когда я расставался. Я страстно желал бы перенестись в нашу родную Москву с этим чудным впечатлением... Я бы заговорил тогда с нею языком любви, я бы пролил слезы радости... Десять недель уже прошло, как я сорвал последний поцелуй с ее руки и с тех пор я не слышал о ней ни слова... что с ней, that is the question¹. “Souvent femme varie, Bien fol est qui s’y fie ...”² неотвязчиво эти слова охватывают мои мысли... “Woman, they name is frailty”,³ — сказал Шекспир... Иногда мне кажется, что не стоит совсем жить, иногда жажда жизни появляется с силой, которой я до сих пор не испытывал... Все бывает в жизни, отчего не надеяться, моя звезда еще не закатилась, моя энергия лишь начинает показываться. Я чувствую, что я крепну морально... Я иначе смотрю на людей, и дар прозрения, этот драгоценный дар, приходит вместе с верой в людей. Надо жить, обдумывая свои шаги... “S’il est des jours amers, il en est de si doux”⁴ закончу я словами André Chénier⁵» [9, л. 46–47]. Необходимо заметить, что это редчайшее упоминание о личной жизни автора. Доподлинно известно, что Алексей Викулович никогда не был женат, но принимал активное участие в жизни своих племянников и был очень дружен с семьей брата Ивана.

Знакомство с Европой началось у А.В. Морозова с Берлина. И хотя со времени объединения Германии прошло уже семь лет, русский путешественник проводит границу между «милитаристской» Пруссией и «пасторальной» Саксонией: «Саксония представляет все прелести высокой культуры. Страна прекрасно обработана и, как кажется, народ благоденствует... Мне приходилось видеть утро в наших деревнях, я видел его и здесь... Невольно сравниваешь. У нас все поднимаются утром, как на какое мученье, начало дня встречаешь неприветливо, все ждут его конца. Здесь все улыбается, все рады восходящему светилу, заметно, что жизнь имеет прелесть» [9, л. 7 об.]. Характеристика различных европейских наций — одна из примечательных сто-

рон этих путевых заметок: немец «по природе своей груб, но здесь он хорошо дисциплинирован и холодно вежлив», а саксонцы «очень добродушны и любезны», у французов «много шику», англичане «народ материальный, практический», немного фарисеи и не знающие толк в веселье: «они могут выпить и набезобразничать, но веселиться они не могут» [9, л. 29].

Отдельно для себя А.В. Морозов отмечает представительниц прекрасного пола. Парижанки обращают на себя внимание обильным употреблением косметики и легкомысленным отношением к жизни. Англичанки «очень красивы: правильные черты лица, прекрасная фигура, плавные манеры» [9, л. 33]. Жительницы австрийской столицы «берут пикантностью», а красота полек «имеет какой-то лукавый оттенок, выражение глаз напоминает что-то коварное, если хотите, демоническое» [9, л. 50 об.]. Но самую красивую женщину А.В. Морозов для себя отметил не в одной из европейских столиц, а в швейцарском горном отеле Гисбах, расположенном возле одноименного водопада, являющимся местной достопримечательностью. «Чудесная швейцарка прислуживала здесь за столом... Я не встречал еще такой красоты... Тонкие правильные черты лица, какая-то нежность, бледность в цвете кожи, черные густые волосы и бархатные глаза — все это вызывает у меня вздох при воспоминании» [9, л. 19 об.].

Маршруты практически во всех странах пролегли у путешественника по традиционным туристическим достопримечательностям. В Берлине он гуляет в Тиргартене, посещает дворцовый ансамбль Шарлоттенбург. Осматривая картинную галерею, в лице Мадонны кисти Гвидо Рени нашел поразительное сходство со своей возлюбленной: «она очень напоминает дорогие черты... Я купил фотографию и вожу ее везде за собой» [9, л. 3 об.]. Но общее впечатление от Берлина осталось скорее безрадостное: «Все оказывается казармой; везде видна выправка и дисциплина. Город однообразен» [9, л. 19 об.].

Иное впечатление на А.В. Морозова произвел Дрезден, где он, видимо, впервые увидел ту Европу, о которой мечтал — Европу с налетом средневекового романтизма. В своей любви к средневековой эпохе автор неоднократно признается на страницах путевых заметок. Для него это время, сведения о котором, скорее всего, были почерпнуты из рыцарских романов и произведений В. Скотта, так как Алексей Викулович имеет о нем достаточно идеалистическое суждение: «Я здесь упомянул о симпатии к средним векам и должен это объяснить, чтобы не дать повода к превратным толкованиям. Это субъективная, моя личная симпатия, вытекающая из свойств моего характера. Как слабый характер, я удивляюсь, j`aüdire, этой эпохой движе-

¹ «Вот в чем вопрос» (пер. с англ.). У. Шекспир. Гамлет. Акт 3, сцена 1.

² «Женщины изменчивы, глуп тот, кто им верит» (пер. с фр.). В. Гюго. Мария Тюдор. День 3, явление 1, сцена 2.

³ «Женщины, вам имя вероломство» (пер. с англ.). У. Шекспир. Гамлет. Акт 1, сцена 2.

⁴ «Есть дни ненастные, но красен Божий свет» (пер. с фр.). А. Шенье. Ода.

⁵ Андре-Мари Шенье (1762–1794) — французский поэт и драматург.

ния, борьбы и рыцарства. Как характер, несколько идеальный, лишенный практической почвы, я пленяюсь этой эпохой, как эпохой, когда не одни узкие материальные, меркантильные цели руководили людьми, когда было место чистым, душевным порывам... Я отвертываюсь с негодованием от актов насилия и грубого феодализма, но разве теперь в наш просвещенный век мы не ужасаемся диким ужасам Парижской коммуны и зверствам болгарской резни... Скотские страсти во все времена порождали ужасы... В Средние века мы видим веру, религиозное увлечение, и эпоха Крестовых походов нам ясно показывает, что увлечение идеей могло перейти в дело и дать результаты. Теперь же мы можем сказать с грустью, вместе с симпатичным Гамлетом: “слова, слова”... В Средние века ум, талант, смелость могли рассчитывать на успех, теперь же нам рекомендуют терпение, называя “гением” эту ослиную добродетель» [9, л. 8–9].

Очарованный рыцарским временем А.В. Морозов позднее закажет архитектору Ф.О. Шехтелю переделать в готическом стиле кабинет в своем московском особняке, а художник М.А. Врубель напишет для него серию полотен на сюжет «Фауста» Гёте.

Примечательно, что свои впечатления от посещения того или иного памятника Алексей Викулович описывает очень скудно — чаще всего это одно-два предложения. Его встреча с главным шедевром Дрезденской картинной галереи «Сикстинской Мадонной» запечатлена так: «Мадонна Рафаэля прекрасна, но божественного мало... Ей можно любоваться, но перед ней не благоговение» [9, л. 6]. А вот мнение о знаменитой «Галерее Красавиц» (Schönheitengalerie), созданной по заказу баварского короля Людвига I: «набрали 38 портретов. Жены и дочери портных, купцов и т. п. не дурны, графини же все почти подгуляли. Красавиц почти нет; большинство попало по протекции» [9, л. 10].

Отметим, что А.В. Морозов ничего не пишет о посещении музеев в Париже и Лондоне. Во французской столице он побывал в Пантеоне, наслаждался прогулками в Булонском лесу, а также испытал незабываемые впечатления, связанные с полетом на воздушном шаре: «панорама Парижа прекрасна, воздух был ясен и все было прекрасно видно. Какое-то есть необъяснимое обаяние в том чувстве, которое испытываешь при первых минутах подъема... Оставляешь всю землю, отрываешься от нее, чтобы улететь в другой мир» [9, л. 26].

В целом А.В. Морозов очарован Парижем: «Есть какое-то величие в его внешности, есть что-то повелевающее, внушительное. Сколько оживления! Сколько уличной жизни!» [9, л. 24 об.].

На фоне жизнерадостной и бурлящей французской столицы Лондон явно проигрывал в глазах русского путешественника: «Громады зданий, почерневших от дыма, толпы бегающие, суетящиеся и все

business, business» [9, л. 29]. На Туманном Альбионе большая часть времени была отведена деловой части поездки, с необходимыми деловыми обедами и встречами. Но как внимательный наблюдатель для себя А.В. Морозов отмечает комфорт английской жизни, новомодные увлечения англичан спортом и пари: «пари очень развиты в Англии. Бывают курьезные. Например, тот выигрывает, чей червяк из лимбургского сыра упрыгнет дальше» [9, л. 32 об.].

Настоящей кладовой искусств раскрылась перед Алексеем Викуловичем Италия: Турин, Милан, Верона и жемчужина в этом ожерелье городов — «Venezia la Bella!». «В Италии я просто делаю артистическое путешествие», — признается автор [9, л. 44]. С первых же мгновений он сражен красотой Венеции, где делает остановку на четыре дня: «эти черные гондолы, скользящие по тихим водам канала, эта глубокая тишина, это море, которое тебя окружает, la bella, делают тебя при воспоминании твоей славной истории самым поэтичным городом на свете...» [9, л. 44].

Не менее чем рукотворные шедевры, путешественника покоряют красоты, созданные природой. С поэтическим восторгом он описывает впечатления от Альп и утреннего озера Комо: «Я увидел тихое, как зеркало, озеро, голубое небо и солнце, бросившее мне в лицо столб лучей» [9, л. 40 об.].

Отдельного внимания заслуживают упоминания о случайных знакомствах с интересными людьми. Знание французского и английского языков снимало проблему общения. В отеле Цюриха А.В. Морозов дискутирует с молодой швейцаркой о том, что заложено в основе человеческих устремлений. Алексей Викулович, увлеченный средневековыми идеалами, смотрит на этот вопрос с позиций романтика-идеалиста, его визави не признает в деятельности человека никаких иных стимулов, кроме материальных. По пути на озеро Комо произошло знакомство А.В. Морозова с итальянской графиней, автор не сообщает подробностей их разговора, скорее всего эта была вежливая светская беседа двух случайных попутчиков.

Во время прогулки в долине Шамони он познакомился с доктором из Сан-Франциско. Вечером, в ресторане, путешественники поднимают бокалы за дружбу России и Америки. Заслуживает внимания примечание А.В. Морозова о том, что американец похвалил его хороший английский язык, которому автор обучался с детства. Вспоминая свои детские годы, Алексей Викулович отмечает, что бабушка Евдокия Демидовна была против того, чтобы детей учили иностранным языкам: «Раз она меня, восьмилетнего мальчика, вызвала к себе и убеждала не учиться у гувернантки, уверяя, что “русский язык самый праведный язык, и сам Бог с ангелами по-русски разговаривает”» [10, с. 552].

Помимо освоения европейских языков и европейской литературы автор демонстрирует хорошие познания и в области истории: увиденные им достопримечательности являются ожившими иллюстрациями к сюжетам, известным с детства, почерпнутым из курса школьной истории и исторических книг. «Славный Enrico Dandolo⁶ — покоритель Константинополя, несчастный старик. Марино Фальери, портрет которого скрывается за написанной черной занавеской⁷... все это вновь проходит в памяти, получая более конкретное очертание. Вот где сухая история получает ясные образы. Видя все это, невольно захочешь ближе ознакомиться с этими временами, где было много поэзии рядом с ужасами, где умели страдать и наслаждаться» [9, л. 45].

Еще одна область искусства, где А.В. Морозов раскрывается как истинный знаток и ценитель — это музыка. Пользуясь возможностью, он посещает Дрезденскую государственную оперу, в Манчестере ему «посчастливилось» услышать знаменитый супружеский дуэт Патти⁸ и Николини⁹. Не мог он обойти своим вниманием и Венскую государственную оперу: «В Вене прекрасная опера. Театр, певцы, оркестр, хоры, постановка — все это дышит ансамблем. Я был два раза» [9, л. 48]. Но кроме больших музыкальных форм А.В. Морозов с удовольствием открывает для себя и французские оперетки: «Все оперетки здесь идут прелестно. Пропать веселья, оживленья и изящества. Все очень непринужденно и грациозно... Мне кажется, что оперетка — это специальность французов и самый подходящий к их характеру род оперы» [9, л. 25 об.].

Подводя итоги своим путевым впечатлениям, автор остался недоволен их изложением: «Это лишь конспект. Я сделал больше наблюдений, больше узнал, почувствовал, чем написал в этой книжке... Впрочем, я сам могу легко восстановить свои впечатления по этим эскизам» [9, л. 52]. Долог и неизвестно, удалось ли Алексею Викуловичу осуществить задуманное. Но даже в таком конспективном виде путевые заметки, безусловно, являются бесценным источником, который позволяет не только восстановить лакуны в биографии коллекционера, но и узнать его как личность: внимательный читатель увидит за порой скупы-

ми строчками повествования самобытный «автопортрет» героя. Алексей Викулович предстает человеком идеалистического склада, с утонченным вкусом, начитанным, ценителем женской красоты и комфорта, искусственным меломаном и внимательным, а порой и саркастическим наблюдателем. Выросший в закрытой среде патриархальной старообрядческой семьи, он, тем не менее, стал человеком открытым и восприимчивым к европейской культуре. Впоследствии, совершая регулярные поездки за границу, Алексей Викулович не только расширял свой кругозор, но и посещал европейских антиквариеров с целью пополнения своих коллекций. Лишенный, как он сам о себе пишет, «практической почвы», необходимой для успешного ведения предпринимательской деятельности, он посвящает свою жизнь коллекционированию — делу, которое, по-видимому, было более созвучно его внутреннему миру.

Список источников

1. Морозов А.В. Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. Москва: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1912–1913. Т. 1–4.
2. Линьков А.П., Сакович А.Г. Алексей Викулович Морозов // Эра Румянцевского музея. Гравюрный кабинет. Из истории формирования собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва: Красная площадь, 2010. 348 с.
3. Мозжухина Т.А. Единственный в России Государственный музей керамики в Кускове: фарфор, керамика, стекло. Москва: Тритона, 2012. 47 с.
4. Морозовы и Москва: труды Юбил. науч.-практ. конф. «Морозовские чтения», Москва, 26–27 дек. 1997 г. Москва: Богородский печатник, 1988. 262 с.
5. Труды Первой научно-практической конференции «Морозовы и их роль в истории России» («Морозовские чтения»), Ногинск (Богородск), 16–18 нояб. 1995 г. Ногинск: Богородский печатник, 1996. 215 с.
6. Филаткина Н.А. Династия Морозовых: лица и судьбы. Москва: Издательский Дом ТОНЧУ, 2011. 582 с.
7. Морозова М.К. Мои воспоминания // Наше наследие. 1991. № 6. С. 89–109.
8. Врубель. Переписка: Воспоминания о художнике / [сост. и коммент. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю.И. Подкопаевой]. [Ленинград]; [Москва]: [Искусство], [1963]. 362 с.
9. Морозов А.В. Записная книжка // Центральный московский архив-музей личных собраний (ЦМАМЛС). Ф. Л-284. Оп. 1. Ед. хр. 6. 55 л.
10. Филаткина Н.А. Воспоминания А.В. Морозова: (публикация) // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.): [сб. науч. трудов] / отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. Москва: Языки славянских культур, 2004. Вып. 3. С. 542–553.

⁶ Энрико Дандоло (1108(?)–1205) — 41-й дож Венеции.

⁷ Марино Фальери (1274–1355) — 55-й дож Венеции. В 1365 г. был издан указ, согласно которому имя Фальери было стерто с фриза в зале Большого совета, где выбиты имена всех дожей, и заменено надписью: «На этом месте было имя Марино Фальери, обезглавленного за совершенные преступления».

⁸ Патти Аделина (1843–1919) — одна из наиболее значительных и популярных итальянских певиц своего времени.

⁹ Николини Эрнесто (1834–1898) — французский оперный певец (тенор), муж А. Патти.

EUROPEAN TOUR OF ALEXEI VIKULOVICH MOROZOV (EUROPE THROUGH THE EYES OF A RUSSIAN MERCHANT)

NADEZHDA A. ZUBANOVA

State Museum of Ceramics and “The 18th Century Kuskovo Estate”, 2, Yunosti St., Moscow, 111402, Russia
E-mail: houp.nadejda@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the first foreign travel of the famous Moscow collector A.V. Morozov. In 1919, his collection of porcelain formed the basis for a museum (later the State Museum of Ceramics). As Morozov’s archive was mostly destroyed in 1918, almost no documentary materials on his life have been preserved until today. That makes the scarce sources of his personal origin, those telling about the collector’s life, even more valuable. Among the documents, there is his notebook with the travel notes that A.V. Morozov was keeping during his travel to Europe in 1878. The article is the first complete reference to this historical source, which help expand our understanding of Morozov’s personal life and hobbies (theater, music, reading of history books). Morozov appears to be a perceptive observer of habits and national peculiarities, he was happy to become familiar with everything that Europe would offer to an inexperienced tourist: ballooning, visiting museums and theaters. On the pages of this diary, we can see Europe through the eyes of a man who had got a romanticized view of it, learnt from historical novels and the general course of history, and who, fortunately, was not disappointed by this journey.*

Key words: collector, the first publication, A.V. Morozov, Europe in the second half of the 19th century, journey, travel notes.

Citation: Zubanova N.A. European Tour of Alexei Vikulovich Morozov (Europe through the Eyes of a Russian Merchant), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 82–87.

References

1. Morozov A.V. *Katalog moego sobraniya russkikh gravirovannykh i litografirovannykh portretov* [The Catalog of my Collection of Russian Engraved and Lithographed Portraits]. Moscow, Tovarishestvo Skoropechatni A.A. Levenson Publ., 1912–1913, vol. 1–4.
2. Linkov A.P., Sakovich A.G. Alexei Vikulovich Morozov, *Era Rumyantsevskogo muzeya. Gravyurnyi kabinet. Iz istorii formirovaniya sobraniya GMII im. A.S. Pushkina* [The Era of the Rumyantsev Museum. The Gravure Cabinet. From the History of the Collection Formation of the Pushkin Museum]. Moscow, Krasnaya Ploshchad’ Publ., 2010, 348 p.
3. Mozzhukhina T.A. *Edinstvennyi v Rossii Gosudarstvennyi muzei keramiki v Kuskove: farfor, keramika, steklo* [The Only Russian State Museum of Ceramics in Kuskovo: Porcelain, Ceramics, Glass]. Moscow, Tritona Publ., 2012, 47 p.
4. *Morozovy i Moskva: trudy Yubil. nauch.-prakt. konf. “Morozovskie chteniya”*, Moskva, 26–27 dek. 1997 g. [Morozovs and Moscow: Proc. of the Anniv. Sci.-Prac. Conf. “The Morozov Readings”, Moscow, 1997, December, 26–27]. Moscow, Bogorodskii Pechatnik Publ., 1988, 262 p.
5. *Trudy Pervoi nauchno-prakticheskoi konferentsii “Morozovy i ikh rol’ v istorii Rossii” (“Morozovskie chteniya”)*, Noginsk (Bogorodsk), 16–18 noyab. 1995 g. [Proc. of the First Sci.-Prac. Conf. “The Morozovs and their Role in the History of Russia” (“The Morozov Readings”), Noginsk (Bogorodsk), 1995, November, 16–18]. Noginsk, Bogorodskii Pechatnik Publ., 1996, 215 p.
6. Filatkina N.A. *Dinastiya Morozovykh: litsa i sud’by* [The Morozov Dynasty: Faces and Fates]. Moscow, TONChU Publ., 2011, 582 p.
7. Morozova M.K. *Moi vospominaniya* [My Memoirs], *Nashe nasledie* [Our Heritage], 1991, no. 6, pp. 89–109.
8. Gomberg-Verzhbinskaya E.P., Podkopaeva Yu.I. (eds). *Vrubel’. Perepiska: Vospominaniya o khudozhnike* [Vrubel. The Correspondence. The Memoirs of the Artist]. Leninograd, Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, 362 p.
9. Morozov A.V. *The NoteBook, Tsentral’nyi moskovskii arkhiv-muzei lichnykh sobranii (TsMAMLS)* [Central Moscow Archive-Museum of Personal Collections], coll. L-284, aids 1, item 6, 55 p.
10. Filatkina N.A. *Vospominaniya A.V. Morozova* [Memoirs of A.V. Morozov], *Staroobryadchestvo v Rossii (XVII–XX vv.)* [The Old Belief in Russia (17th–20th Centuries)]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul’tur Publ., 2004, issue 3, pp. 542–553.

щей себя как объект размышления. Метакультура определяет целеполагание лингводидактики, помогает осуществить отбор компонентов содержания межкультурного иноязычного образования. Перспективы дальнейшего развития идеи метакультуры в контексте межкультурного иноязычного образования, однако, представляют определенный научный вызов.

Ключевые слова: метакультура, интеркультура, транскультура, третья культура, межкультурное иноязычное образование, межкультурное общение, межкультурный диалог.

Для цитирования: Гончарова В.А. Метакультура: модель будущего межкультурного иноязычного образования? // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 88–94.

Выводы глобализирующегося коммуникативного пространства обуславливают индивидуальное стремление объять смыслы вводимых инноваций и обобщить их совокупно в единой концептуальной картине. В основе настоящей статьи лежит подобное стремление начертить своего рода контурную карту новых пределов понимания ареала межкультурного иноязычного образования. При этом особого внимания заслуживает то направление обзора, в рамках которого понимается сама сущность межкультурной коммуникации.

В ходе «естественного отбора» культуросообразных подходов к иноязычному образованию жизнеспособным в настоящее время стал межкультурный, синтезировавший квинтэссенцию предшествующей концептуальной эволюции. В целом межкультурный подход можно определить как направленный на постижение/достижение сущности равновесия коммуникации с позиции вовлеченного носителя культуры на основе осознаваемого паритета культур личностей коммуникантов.

Обусловленное реалиями современного мира межкультурное измерение иноязычного образования экстраполируется на все составляющие лингводидактической системы. Однако примиряет ли это измерение все реалии современного процесса межкультурной коммуникации? К таким реалиям можно отнести следующие:

- ◆ *celebrating diversity* — основополагающий интерес к межкультурным различиям и переживанию нового в условиях глобализации;
- ◆ наличие опыта межкультурного общения как единицы измерения;
- ◆ диалог культур в контексте диалога цивилизаций;
- ◆ ситуация полилингвизма (поликультурности);
- ◆ поликультурность, осмысляемая как равновесность культур;

- ◆ трансцендентный характер культуры как открытого существа;

- ◆ межличностная основа коммуникации;
- ◆ самонаправленность личности в коммуникации как пространстве личностной эволюции;
- ◆ вовлеченность личности как субъекта коммуникации в диалог культур (insider's view);
- ◆ перенос акцента с межкультурного характера общения на межличностный;
- ◆ тенденция к ускорению процессов интеграции в условиях Интернета как новой сферы экзистенции культуры;

- ◆ феномен «глобального кочевника», «гражданина мира».

Собирая в фокусе большинство из этих реалий, межкультурный подход к иноязычному образованию ориентирован на осмысление бытийности человека как личности в контексте (меж)культурной деятельности (коммуникативной). Однако, учитывая упомянутые реалии межкультурного общения, личности в рассматриваемом межкультурном измерении, подчас можно попасть в «черные дыры» того, что не подвергается излишнему осмыслению, будучи, якобы, понятно само по себе. Это и составляет проблему. Так, понимание самой сущности межкультурного общения в рамках такого подхода может быть двояким, точнее двуслойным: поверхностным и глубоким. В поверхностном плане результат и процесс межкультурного общения часто отождествляют с феноменом глобальной культуры. Солидаризируясь с рядом ученых, мы указываем на то, что в своей «глобальной» ипостаси в самом общем смысле культура манифестирует себя на уровне «общепонятности», где существует фоновое, не рефлексированное, согласие относительно базовых экзистенциалов. В контексте массовой культуры личность на этом уровне выступает в качестве агента безличных информационных потоков, запущенных в не рефлексированное (а потому и не личностное), тиражируемое пространство наднациональной коммуникации, где главным принципом действия является инерция мышления. Едва ли в этом контексте приходится говорить о личностной эволюции.

Приняв на себя ответственность сознательного усилия идентифицировать себя в личностном и национальном планах, участник межкультурного общения может занять личностную позицию, главным принципом действия с которой будет, по мысли С.Е. Ячина, акт самореферирования (самоописания) [1; 2]. На принципе самореферирования настаивает и русско-американский мыслитель М.Н. Эпштейн, определяя этот принцип (в его терминологии это — «самотрансгрессия») как осознание ограниченности собственной культуры [3]. Действительно, основой межкультурной коммуникации является ситуация столкновения с Иным на границе культурных сред,

в результате чего происходит своего рода «трение» набора идентификаций одной личности с аналогичным набором другой. Эффект такого «трения» обуславливает потенциальную возможность для развития, как результат всякой диалектической интеграции. Как отмечает С.Е. Ячин, сохранение и развитие личностной идентичности в данном случае возможно при условии поддержания ею давления изнутри равным (или большим) давлению извне [1]. Иными словами, речь идет об особом состоянии, переживании личностью культуры. Такое состояние есть уровень личностной культуры, в котором происходит обсуждение процесса и результатов смыслотворчества и последующая личностная адаптация в ходе коммуникации.

В связи с этим уместно уточнить само понимание коммуникации. Обобщая известные истины, Ф. Карснир, американский исследователь понятия третьей культуры, еще раз убедительно реконструирует формулу коммуникации, которая есть процесс взаимного смыслотворчества (*negotiating meaning*) в сложных социальных структурах взаимодействия [4]. При этом данный процесс описывают три характеристики. Во-первых, коммуникация есть не столько продукт социализации, сколько причина ее, то есть в ходе коммуникации осуществляется организация и построение смыслов, лично значимых для ее участников в плане их развития и расширения мировоззренческой палитры. Иначе говоря, коммуникация в этом смысле есть увлекательное открытие. Во-вторых, поскольку продуктивная коммуникация (межкультурная, в частности) опирается на отсутствие предзаданной системы нормативно-ценностных предписаний, такое общение основывается на непредсказуемости, спонтанности развития сценария в условиях асимметричных систем ценностных координат. Здесь Ф. Карснир ссылается на теорию хаоса, на которую проецируется межкультурная коммуникация. Понятие «хаоса» здесь предполагает, с одной стороны, значительные флуктуации смыслов и, как следствие, разрушение уже существующего, «предзаданного», а с другой — необходимость сознательного усилия для восстановления утраченного равновесия и, стало быть, возможность реструктурирования, обновления, нахождения новых смыслов личностной онтологии, открытий. Таким образом, межкультурная коммуникация всегда сопряжена с необходимостью и возможностью адаптации личности к изменениям. При этом исследователь настаивает на оптимистичном выводе о том, что человеку присуща способность так или иначе гармонизировать сбой в системе его общения с миром, упорядочивать хаос. Наконец, в-третьих, коммуникация всегда ориентирована на развитие, динамику, и в лучшем и наиболее распростра-

ненном случае речь идет об эволюции сознания отдельной личности. В результате сознательного усилия для упорядочивания хаоса личность «апробирует» свою естественную способность достигать творческий компромисс, делать открытия и творить собственные, в определенном смысле формируя и редактируя собственную систему этических ценностей. Так возникает новое измерение коммуникации в межкультурном аспекте — творческое.

Таким образом, межкультурный диалог есть процесс индуктивного взаимозависимого смыслотворчества в условиях разрушения ожиданий и предзаданностей на границе культурных сред, берущий инициативу по упорядочиванию возникающего смыслового хаоса в истоках сознательного усилия личности коммуниканта, совершающего творческий компромисс и стремящегося к скорейшей адаптации (в том числе ценностной) в ситуации неопределенности. При этом творческая, адаптивная эволюция является условием и следствием такой коммуникации. Личность коммуниканта, «включенность» его сознания, как следствие, является средоточием всего процесса. Но не лежит ли второй уровень межкультурного общения в сфере неосознаваемого самих участников коммуникации?

Смыслосистема межкультурного общения как состояния личности нуждается, на наш взгляд, в очередном уточнении. Все еще не попадая в фокус яркого освещения исследователей, на среднем плане научного осмысления данной тематики в настоящее время существует ряд понятий, пробуждающих всё больший интерес на фоне происходящих в мире социальных процессов. Речь идет о системной попытке концептуализировать новое, расширяющееся, измерение межкультурного общения и культуры личности в нем. Одним из наиболее красноречивых терминов выступает термин «метакультура», семантически предполагающий новый уровень (над-уровень) осмысления культуры в глобальном масштабе. О проявляющемся интересе к данному вопросу свидетельствует терминологическое разнообразие, предлагающее ряд «конкурентов» метакультуре: транскультура, интеркультура, третья культура. Рассмотрим данные термины.

Обоснованное понятие «**транскультура**» введено М.Н. Эпштейном в качестве альтернативы «нового поколения» понятию «мультикультурализм» [3; 5]. Развиваемая С.Е. Ячиным в контексте метакультуры идея культурных границ, близка М.Н. Эпштейну. По мысли ученого, культурные границы, разделяющие личностные идентичности, предлагают потенциал для раздвижения собственных границ личности, ее мировоззренческих горизонтов. В то же время культура как существо интегративное имеет потенциал для преодоления таких барьер-

ров (*transcending*). Поэтому необходимо уточнить, что граница понимается ученым положительно, как то, что дает возможность взглянуть на себя со стороны, тогда как барьер — в негативном смысле, как то, что препятствует сближению. Опыт такого сближения М.Н. Эпштейн мыслит как «динамику взаимодействия со своей национальной культурой и опыт вырастания из нее», что предполагает «позицию отстранения, “внеаходимости” по отношению к существующим культурам и процесс преодоления зависимости от “своей”, “родной” культуры... Транскультура выявляет нереализованные возможности... в культурах и создает новую символическую среду обитания на границах и перекрестках разных культур» [цит. по: 5, с. 343].

Крайне важным здесь является осознание ограниченности каждой и собственной культуры — качество, называемое ученым «трансгрессией». Именно это качество, как отправная точка путешествия в «межкультурье», обуславливает возникновение опыта, состояния преобразования собственной культуры. Национальная культура коммуниканта и связанная с ней идентичность должны быть проникнуты смирением, т. е. сознанием своей ограниченности. М.Н. Эпштейн обосновывает принцип критической универсальности («согласие на мирное разногласие») как возможность на критической основе прозрения других культур, потенциально заложенных в собственной личности. Иными словами, личность имеет потенциал для раздвижения границ своей идентичности, может вобрать в себя опыт бытия иной идентичности, будучи гибкой и смиренной. Такая личность — транскультурная личность — близка концепции проектно-брендовой личности Г.Л. Тульчинского, на что указывает С.В. Акопов, исследующий работы М.Н. Эпштейна [5]. Личность с точки зрения такой проекции предстает как проект или серия проектов, обусловленных глобализированным миром и заменяющих в определенном отношении идентификацию. Диффузия культурных идентичностей и, как следствие, диффузия содержательного наполнения ценностных систем становится характерным признаком межкультурного общения на уровне транскультуры, которая есть «сфера культурного развития за границами сложившихся национальных, расовых, гендерных, профессиональных культур» [цит. по: 5 с. 343].

Симметричным представляется обоснование теории **интеркультуры**, разработанной В.А. Беляевым [6]. В его концепции культура, маркируя онтологический ареал социума, манифестирует свою ценностную основу, которая является принципом ее бытия. Сценарий современной нам глобализации есть, по мысли ученого, отражение интеркультуры глобального мира. Сближающиеся идентичности в этом сценарии вступают

в борьбу своих ценностных систем — специфических и общечеловеческих, причем борьба эта рано или поздно обречена обернуться торжеством общечеловеческих ценностей, присущих «человеку вообще», а не «человеку религиозному», «человеку этническому». Каждая сторона имеет свою особую стратегию преодоления борьбы ценностных систем: вероцентристскую (или сверхценностную) и рационалистскую (доценностную). Системы специфических ценностей, стремящихся к разнообразию и сложности систем социальных, неминуемо, по мысли ученого, должны быть ограничены, обузданы «интерсубъективным порядком вещей», который только и призван объективировать то, что неуловимо, поскольку субъективно. Общечеловеческие ценности как основа и принцип мирного сосуществования образуют доценностную стратегию, т. е. ценности настолько очевидные, что оценивание их излишне (при этом В.А. Беляев указывает на их материалистичную направленность). Именно общечеловеческие ценности отвечают на вызов, брошенный системами специфических ценностей, когда они достигают, как выражается ученый, предела реализации своей сверхценностной стратегии. Иными словами, общечеловеческие ценности обуславливают гармонизирующее начало (оно же завершение) процесса глобализации.

Любопытно отметить циклический характер такой глобальной (интерсубъективной) культуры, для которой характерны как периоды отграничивания, субъективации составляющих ее микрокультур и индивидуностей, так и периоды наращивания своего рода общего фундамента, сплачивающего все частности в единство, скрепленное общечеловеческими ценностями. Поэтому интеркультура, основанная на общечеловеческих ценностях и доценностной стратегии преодоления борьбы ценностных систем, одерживает естественную победу при условии интеркультурного «справедливого и законного принижения человеческого духа» [6, с. 38]. Такое условие очень созвучно концепту «смирненной идентичности» М.Н. Эпштейна, преодолевающей (трансцендирующей) культурные границы в безграничную универсальность. «Критическая универсальность» трансцендирующей личности у В.А. Беляева превращается в возвращение субъективного представителя социокультурного пространства к корням общечеловеческих «очевидностей» (термин В.А. Беляева) под давлением маятника культуры как существа почти органического.

Таким образом, согласно В.А. Беляеву, война культур обуславливает возможность выхода в новое социокультурное состояние, разделяемое уже не личностно, но «общеколлективно» на основе общекультурных ценностей, как предельно объек-

тивированных, некогда субъективных фрагментов общего мировоззрения. Интеркультура в рамках его концепции есть состояние стремящейся к объективированности (будучи присущей многим) новейшей европейской культуры, соединяющей в единое социокультурное пространство множество своих идентичностей в рамках доцентристской стратегии преодоления борьбы ценностных систем. Отметим, что под объективацией имеется в виду осмысление основ жизнедеятельности человека в социуме, т. е. сознательное усилие, предпринятое на индивидуальном уровне, по умиротворению борьбы ценностных систем, войны культур. Однако такая объективация носит ограничительный характер по отношению к самореализации интеркультурной личности, в отличие от транскультурной.

В результате обобщения концепции В.А. Беляева представляется возможным сформулировать следующие принципы интеркультуры:

- ◆ взаимодействия культур как борьбы ценностных систем;
- ◆ естественного торжества общекультурных ценностей как основы умиротворения ценностных систем;
- ◆ цикличности развития общецивилизационной культуры как смены торжества ценностных систем (специфических и общечеловеческих);
- ◆ ограниченности самореализации интеркультурной личности в целях умиротворения борьбы ценностных систем.

Похожее развитие идеи об эволюции личности на границе культурных сред представлено в теории третьей культуры как феномена в контексте межкультурной коммуникации. Одним из исследователей, обосновывающим это понятие, является Ф. Карснир [4]. По его мнению, **третья культура** может быть определена как процесс коммуникативного взаимодействия в ходе совместной организации и построения непредсказуемого, но адаптивного межличностного пространства. Принципами такого взаимодействия являются:

- ◆ принцип естественной устремленности личности к упорядочиванию, гармонизации хаоса (как результата столкновения с Иным) посредством сознательной адаптации к новым смыслам общения (предварительно выявленным — *negotiated*);
- ◆ принцип личностной эволюции как результат упорядочивания «хаоса» межкультурного общения;
- ◆ принцип рассмотрения личности как некой субкультуры, способной к эволюции.

Интересно отметить, что в контексте этой теории идея культурных границ субъективируется в самих личностях как своего рода субкультурах, формирующих органический (т. е. подверженный нестабильности и развитию) характер коммуникации как таковой.

Наконец, понятие «**метакультура**» также является рядоположенным. Термин введен в научный обиход С.Е. Ячиным [1; 2]. Ключевым положением этой теории на основе анализа работ ученого представляется уже знакомая идея о творческом развитии личности в результате ее сознательного усилия по сохранению (а стало быть, и по эволюции) собственной идентичности на границе культурных сред. Эффективность рефлексии при этом зависит от «искусства проведения границ между личностями» как предпосылки взаимного творческого соразвития. Высказанная в контексте теорий транскультуры и третьей культуры идея о взаимозависимости, сопричастности личностей в процессе межкультурного диалога, который превращается уже в диалог межличностный, причем диалог творческий, также присуща этой теории. Метакультура есть «выход и прерывание логики культурной формы, но так, что заботу о сохранении этой культурной формы берет на себя личность, обогащая содержание культуры своим творческим даром» [1, с. 240].

Таким образом, особо важным представляется необходимость акцентировать тезис о метакультуре, не как о качественно новом субстрате, «благоприобретенным» личностью в ходе взаимообмена смыслами, но как о состоянии исходной культуры коммуниканта — состоянии сознательной открытости для взаимного смыслотворчества. По словам С.Е. Ячина, метакультура есть «состояние современной культуры, возникающее на границах культурных сред, при котором рефлексивно проясняется зависимость развития культуры от творческого потенциала личности» [1, с. 240]. Анализ теории позволяет предположить, что в качестве принципов метакультуры можно назвать:

- ◆ принцип рефлексивного отношения к инаковости Другого как потенциальной возможности для взаимного соразвития;
- ◆ принцип бережного отношения к границам между личностями, этносами, нациями и искусству их возведения;
- ◆ принцип творческого дара как вклада личности в развитие своей культуры и культуры вообще.

Итак, каждая из приведенных интерпретаций глубинного (т. е. личностного) уровня межкультурной коммуникации подчеркивает принципиально однозначные контуры концептуальных положений, имеет явные общие границы своих смысловых сред. Положенная в основу всех теорий идея о возможности творческой эволюции личности, ответственной за этот процесс в ходе межкультурного общения, безусловно, расцвечивает палитру мнений о межкультурном диалоге как о пространстве конфликтов и непонимания в оптимистично-светлых тонах. Общей для всех теорий является идея о «растяжимости» культурной идентичности личности, ее, в некоторой степени, всемогуществе при

условии сознательного усилия. Более того, личность, обычно очерченная контуром собственной национальной культуры, приобретает метауровень своего внутреннего измерения, что потенциально обуславливает «редактирование» ценностных кодексов личности на новых, глобальных этических принципах. Личность конструирует свою идентичность на границе двух культур и не принадлежит ни одной из них. В частности, личность приобретает способность сознавать границы культур, т. е. иметь идентичность как объект размышления, а также уверенность в возможности эти границы раздвинуть — эволюционировать. Не имея принципиальных разногласий, эти теории, скорее, комплементарны друг другу, ориентируя исследователя на синергичное смысловое (концептуальное) целое. Так, принцип универсальности транскультурной личности, способной «дорастить» до ограниченной идентичности собеседника, экстраполируя тем самым до и на него собственную систему ценностных координат, может быть дополнен позитивной убежденностью коммуниканта третьей культуры в возможности творчески гармонизировать такой процесс, возмущенный сбоем привычного бытия, раздвинуть препятствующие границы. Солидарное этой убежденности сознательное усилие интеркультурной личности преобразовать, трансформировать, умиротворить хаос борьбы ценностных систем выводит отдельную идентичность на уровень признания общечеловеческих ценностей как реальной основы сосуществования. Наконец, метакультура фокусирует такой безграничный процесс в рамках состояния, личностного переживания, при этом сам процесс раздвижения границ становится безграничным. Таким характеристикам, на наш взгляд, исчерпывающе соответствует понятие *мета* как наиболее точное выражение процесса расширения сознания, раздвижения границ понимания до всеобъятности.

Итак, обобщая существующие теории, можно определить метакультуру как состояние личностно рефлекслируемого смыслотворчества с позиции нахождения точки бытийного равновесия, адаптации к иной системе интерпретации ценностей, опыт личностного преобразования при условии эволюционирующей идентичности в зоне культурной интерференции; состояние сознания, при котором преодолевается «прерывность» культуры, обусловленная национальной идентификацией.

В контексте межкультурного подхода к иноязычному образованию концепция метакультуры призвана реализовать связь между пониманием

сущности межкультурной коммуникации как объекта и условия обучения, реалиями современного глобализованного межкультурного пространства и, наконец, целеполаганием лингводидактики.

Однако, следуя неумолимому закону диалектики, всякое очарование постигает неизбежное разочарование. Осмысление потенциала метакультуры в иноязычном образовании ведет к возникновению ряда серьезных вопросов, ставящих под сомнение жизнеспособность этой концепции. Обозначим некоторые из них. Если метакультура есть субъективное переживание, то как управлять таким состоянием? Какова инструментальная база образования такой «личности в состоянии», тем более, что личность эта и вовсе представляет собой целый набор идентичностей? Как измерить состояние метакультуры? Каков содержательный инструментарий такого процесса в лингводидактическом аспекте? В условиях присущего метакультуре отсутствия опоры на предзаданную систему ценностей какова роль и характер реализации культурно-ценностной системы личности коммуниканта в ходе такого общения? Могут ли общечеловеческие ценности конституировать этот процесс и обеспечить его успех? Стоит ли говорить лишь о тех ценностях, которые призваны обеспечить лучшую адаптацию в межкультурном общении?

Разрешение этих вопросов имеет принципиальный характер для торжества идеи метакультуры.

Список источников

1. Ячин С.Е., Поповкин А.В., Буланенко М.Е. Метакультурное сообщество: встреча на границах культурных сред // Этносоциум. 2010. № 6. С. 232–241.
2. Ячин С.Е. Состояние метакультуры // Философия и культура. 2008. № 7. С. 126–139.
3. Эпштейн М.Н. Транскультура и трансценденция // И.М. Болотников. Только уникальное глобально. Личность и управление. Культура и образование : сб. статей в честь 60-летия проф. Г.Л. Тульчинского. Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2007. С. 90–102.
4. Carsnir F.L. Foundations for the Study of Intercultural Communication Based on a Third-Culture Building Model // International Journal of Intercultural Relations. 1999. Vol. 23, № 1. P. 91–116.
5. Акопов С.В. Конструирование российской идентичности: принципы транскультурной и критической универсальности // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 2012. Вып. 12. С. 341–356.
6. Беляев В.А. Интеркультура и философия. Москва : Лепанд, 2014. 336 с.

METACULTURE: THE MODEL OF FUTURE CROSS-CULTURAL FOREIGN LANGUAGE EDUCATION?

VICTORIA A. GONCHAROVA

Moscow City University, 4, 2nd Selskokhozyaistvennyi Driveway, Moscow, 129226, Russia
E-mail: v-goncharova@yandex.ru

Abstract. *Regarding the priorities of present day intercultural communication (the situation of multicultural contact, the dialogue of civilizations, interpersonal base of communication, the “global citizen” phenomenon, etc.), the article outlines the rationale of the necessity to consider metaculture as a conceptual framework (and its sequence) of intercultural dialogue and thus predetermined intercultural foreign-language education. Intercultural dialogue can be generally defined as an inductive reciprocal meaning-making process functioning to defeat expectancies on the borderline of cultural habitats, the catalyst being the personal awareness of the communicant. Metaculture, being the result and the state of this dialogue, is the state of evolving awareness aiming to bridge the gaps of cultural borders, conditioned by the cases of national identity. The article presents the comparative analysis of metaculture (S.E. Yachin), interculture (V.A. Belyaev), transculture (M.N. Epstein), the third culture (Fred L. Carsnir) theories to figure out their complementary character. Culture within an intercultural contact is thus interpreted as based on self- and co-constructing evolution of the communicants, which allows it to reach the meta-level of self-awareness of a cultural identity, postulating itself as an object of reflection. Metaculture determines the goal-setting and helps select the contents of intercultural foreign-language education. The prospects of further investigation of metaculture within intercultural foreign-language education, however, appear challenging.*

Key words: metaculture, interculture, transculture, third culture, intercultural foreign-language education, intercultural communication, intercultural dialogue.

Citation: Goncharova V.A. Metaculture: The Model of Future Cross-Cultural Foreign Language Education? *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 88–94.

References

1. Yachin S.E., Popovkin A.V., Bulanenko M.E. Metakul'turnoe soobshchestvo: vstrecha na granitsakh kul'turnykh sred [Metacultural Community: Meeting on the Border of Cultural Habitats], *Etnosotsium* [Etnosocium (multinational society)], 2010, no. 6, pp. 232–241.
2. Yachin S.E. Sostoyaniye metakul'tury [The State of Metaculture], *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2008, no. 7, pp. 126–139.
3. Epstein M.N. Transkul'tura i transtsendentsiya [Transculture and Transcendence], *Tol'ko unikal'noe global'no: Lichnost' i upravlenie. Kul'tura i obrazovanie* [Only Unique Is Global: Personality and Management. Culture and Education]. St. Petersburg, SPbGUKI Publ., 2007, pp. 90–102.
4. Carsnir Fred L. Foundations for the Study of Intercultural Communication Based on a Third-Culture Building Model, *International Journal of Intercultural Relations*, 1999, vol. 23, no. 1, pp. 91–116.
5. Akopov S.V. Konstruirovaniye rossiiskoi identichnosti: printsipy transkul'turnoi i kriticheskoi universal'nosti [Constructing Russian Identity: Principles of Transculture and Critical Universality], *Nauchnyi ezhegodnik Instituta filosofii i prava Ural'skogo otdeleniya Rossiiskoi akademii nauk* [Research Year-Book of the Institute of Philosophy and Law of the Urals Division of the Russian Academy of Sciences], 2012, issue 12, pp. 341–356.
6. Belyaev V.A. *Interkul'tura i filosofiya* [Interculture and Philosophy]. Moscow, Lenand Publ., 2014, 336 p.

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Выставки. Выбор музея или ответ на запрос посетителя?

Государственный биологический музей им. К.А. Тимирязева
24—26 апреля 2017 г.

За последний год выставочная деятельность в музеях России набрала невиданные обороты. Нестабильная экономическая ситуация не помешала возникновению настоящего «выставочного бума», спровоцированного как работой музеев, так и запросом посетителей.

Выставка — это возможность для музея выйти за рамки постоянной экспозиции, провести серию экспериментов и методом проб и ошибок найти основу для новой экспозиции. Выставочное пространство может стать плацдармом для творчества, исследовательской лабораторией, а также индикатором посетительского внимания. Сегодня все понимают, что современный посетитель меняется стремительно, как и его запросы. О чем хочет узнать наш посетитель? Что для него актуально? Не стоят на месте и музеи: ищут новые темы, методы и формы работы на экспозиции, активно используют информационные технологии. Успевают ли при этом музеи «идти в ногу» с современной аудиторией? Не становится ли он заложником интересов посетителя? Ведь главное при создании выставок — это не только привлечь посетителя, но и организовать эту встречу так, чтобы она не стала последней. Об этом мы предлагаем поговорить на конференции в Биологическом музее.

Вопросы для обсуждения:

- ◆ Выставка как площадка для проб и ошибок
- ◆ Выставки для искушенного посетителя
- ◆ От классической выставки к выставке игровой
- ◆ Интерактивная выставка
- ◆ Креативные формы коммуникации с посетителями
- ◆ Современные технологии привлечения посетителей на выставки
- ◆ Выставки-импланты (выставки, встраиваемые в экспозицию принимающего музея)
- ◆ Передвижные выставки
- ◆ Выставочные проекты (в том числе совместно с другими организациями)
- ◆ Выставки в виртуальном пространстве
- ◆ Выставки экологической направленности
- ◆ Реклама выставок

К участию в конференции приглашаются сотрудники музеев, образовательных и научных учреждений, связанных с этой темой. В программе конференции предусмотрены: пленарное заседание, круглые столы и мастер-классы, основанные на опыте работы Биологического музея.

Адрес музея: 123242, Москва, ул. Малая Грузинская, д. 15

Для справок: +7 (499) 252-36-69

УДК 002.2(47)"18"(092)
 ББК 76.103(2)5дБезак П.Х.

А.Ю. САМАРИН

ЛИТЕРАТОР П.Х. БЕЗАК И ТИПОГРАФИЯ СУХОПУТНОГО ШЛЯХЕТНОГО КАДЕТСКОГО КОРПУСА

Александр Юрьевич Самарин,
 Российская государственная библиотека,
 заместитель генерального директора
 по научно-издательской деятельности
 Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

доктор исторических наук, доцент
 E-mail: SamarinAY@rsl.ru

корпуса, определены тиражи, переведенных им книг, раскрываются подробности их печатания.

Ключевые слова: П.Х. Безак, И.И. Георги, типография Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, переводная литература.

Для цитирования: Самарин А.Ю. Литератор П.Х. Безак и типография Сухопутного шляхетного кадетского корпуса // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 96–100.

Реферат. *Статья посвящена выявлению новых фактов о деятельности литератора и переводчика конца XVIII века П.Х. Безака. До 1795 г. жизнь П.Х. Безака проходила в тесной связи с Сухопутным шляхетным кадетским корпусом, являвшимся элитным учебным заведением и одним из центров культурной жизни Санкт-Петербурга XVIII века. Будучи сотрудником кадетской типографии, литератор выступал как заказчик полиграфических работ, продавец и покупатель книг. Именно в кадетской типографии были напечатаны значительные переводные произведения П.Х. Безака — книга Ж.-П. К. Флориана «Новые новости», перевод книги академика И.И. Георги «Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях онога». На основе архивных документов реконструируется участие П.Х. Безака в издательской и книгопродавческой деятельности Сухопутного шляхетного кадетского*

Павел Христианович Безак (1769–1831) оставил о себе память в качестве литератора, осуществившего ряд переводов в конце XVIII века [1]. Репутация его среди литературоведов невысока. Так, Н.Д. Кочеткова в фундаментальной «Истории русской переводной художественной литературы» отмечает интерес к повестям Ж.-П. К. Флориана которые «переводит и Карамзин и многочисленные второстепенные и третьестепенные писатели: П.Х. Безак, Н. Иванов, А. Кандорский, А. Козлова, Н.И. Осипов, А. Печенегов, А.И. Ханенко, Г.И. Шиповский, Н. Яценков и др.» [2].

Вряд ли есть возможность доказать, что П.Х. Безаку принадлежит более заметная роль в истории русской литературы, тем более что основная часть его литературных трудов выполнена до

1795 г., когда он перешел секретарем в Сенат и сделал довольно успешную карьеру, будучи связанным с такими видными деятелями российской истории, как П.И. Багратион и М.М. Сперанский.

До 1795 г. жизнь П.Х. Безака проходила в тесной связи с Сухопутным шляхетным кадетским корпусом, являвшимся элитным учебным заведением и одним из центров культурной жизни Санкт-Петербурга XVIII века. Его отец, Христиан Христианович Безак (1727–1800), приехал в Россию из Германии и в 1760 г. стал профессором исторических и нравственных наук в Сухопутном кадетском корпусе [3]. Он женился на дочери инспектора корпуса И.М. Греча. Таким образом, П.Х. Безак с самого рождения находился при корпусе. Знаменитый литератор Н.И. Греч, племянник его матери, в своих мемуарах так характеризовал личные качества своего родственника: «Павел Христианович был одарен необыкновенными способностями: умом быстрым, необыкновенною памятью, примерным трудолюбием и редкою способностью к делам. К сожалению, эти блистательные качества затемнились в нем большим тщеславием и такой же страстью к приобретению: то и другое в нем спорило, но тщеславие одерживало верх. От этой борьбы происходила шаткость его характера, неровность обращения и удивительное в умном человеке неумение обращаться с людьми: к людям честным и надежным питал он очень часто недоверие и подозрительность и в то же время слепо предавался льстецам и негодьям, ласкавшим его слабую сторону. Он не был зол в сердце, но как бы стыдился быть добрым. Странная смесь добра и зла, упрямства и слабости, ума и безрассудства!» [4, с. 50].

Относительно карьеры П.Х. Безака в учебном заведении Н.И. Греч писал: «Отец поместил его в корпус не кадетом и не пансионером, а вольным слушателем в чине сержанта Преображенского полка, но как тогда в классы ходили не в мундирах, то он, из экономии, и не шил сыну мундира. Отец мой подарил молодому человеку полную обмундировку, и за это, равно как и за другие родственные услуги, П.Х. Безак питал к нему уважение и дружбу и, несмотря на причуды дяди, делал ему всякое добро. В корпусе, между товарищами и сверстниками, он не имел друзей и впоследствии не был знаком ни с одним из них: видно, они его не любили. По производстве в офицеры, он оставался в корпусе; и я помню еще в 1794 г., как он, на ученье кадет в саду корпуса, командовал взводом и равнял рядовых шпагою» [4, с. 50].

Изучение документов типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса за 1790-е гг. позволяет добавить новые сведения о литературном творчестве П.Х. Безака. Типография корпуса во второй половине XVIII столетия являлась крупным центром книгопечатания, активно привлекавшим авто-

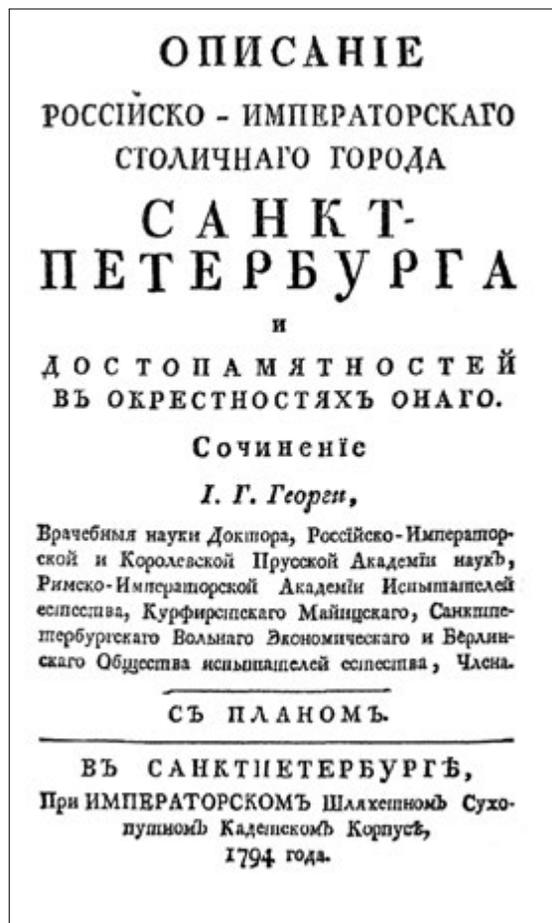
ров как из среды преподавателей корпуса, так и извне [5–10; 11, с. 117–161; 12, с. 117–161].

Судя по документам типографии, П.Х. Безак, уже имевший к 1792 г. чин подпоручика, был одним из ее сотрудников, во всяком случае, он фигурирует в качестве лица, через которого шла оплата целого ряда заказов. К сожалению, нельзя с полной достоверностью сказать, выступал ли он в роли заказчика изданий или был должностным лицом типографии, принимавшим деньги от других лиц. Возможен и третий вариант: будучи сотрудником корпуса, он выступал в роли посредника при заказах типографских работ. Так, 1 апреля 1792 г. было «получено с г. кадетского подпоручика Павла Безака за напечатание на латынском языке книгу о медицине состоящей в три листа 50 эксем. за набор и печать по четыре рубли за каждой лист. Итого двенадцать рублей» [13, л. 4]; 30 апреля 1792 г. с него же получено «за напечатание на французском языке конисементов тысячу триста сорок девять эксемпляров шестнадцать рублей» [13, л. 4].

В основном это была оплата за небольшие по объему акцидентные издания, составлявшие значительную часть продукции, печатавшейся в типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса в этот период [10]. Например, 3 мая 1792 г. от него было получено «за напечатание на аглинском, французском и голландском языках шести сот пятидесяти билетов шесть рублей пятьдесят копеек» и «за напечатание трех сот визитных билетов Ее превосходительству генеральше Сухтеленной четыре рубли» [13, л. 4]; 28 мая 1792 г. «за напечатание на аглинском языке пяти сот билетов пять рублей» [13, л. 4 об.]; 8 апреля 1794 г. «за напечатание иностранцу известия в $\frac{1}{4}$ листа в тысячу эксемпляров» [14, л. 3 об.].

Услугами кадетской типографии Безак пользовался и для изготовления своих документов: 9 марта 1795 г. он оплатил тиражирование в 4 экз. «дворянской грамоты в $\frac{1}{2}$ листа» [15, л. 2 об.]; 22 декабря 1795 г. в числе других офицеров, получивших новые чины, заплатил 64 коп. «за напечатание патентов», в его случае это был патент на чин поручика [15, л. 6].

Выступал он и в качестве покупателя издательской продукции корпусной типографии: 21 декабря 1792 г. приобрел «из типографского магазина на французском, немецком и российском языках вокабул» один экз. «за сорок копеек» [13, л. 7], а 1 ноября 1793 г. оплатил 1 руб. за «военного журнала три части» [16, л. 5]. Однако уже в 1794 г. он выступает как продавец книг «из типографского магазина»: 10 февраля 1794 г. от него получено 90 руб. «за проданные им» 100 экз. книги на французском языке «Продолжение 1-й части Амуземан» и 100 экз. «Правил светского обращения» на немецком языке [14, л. 3]. В октябре того же года он продал «ма-



Титульный лист книги И.И. Георги
«Описание российско-императорского столичного города
Санкт-Петербурга», переведенной П.Х. Безаком

тематической географии таблицу» на французском языке, выручив 20 коп. [14, л. 6].

Но самое главное, именно в кадетской типографии были напечатаны значительные переводные произведения П.Х. Безака — книга Ж.-П. К. Флориана (1755–1794) «Новые новости», на титульном листе которой значится 1792 год. Из документов типографии следует, что издание, состоявшее в 16 1/2 листов печатного текста, было тиражировано в количестве 900 экз., общая стоимость полиграфических работ оценивалась в 132 руб., которые Безак выплатил в два приема: 1 февраля 1793 г. — 82 руб., 20 июня 1793 г. — 50 руб. [16, л. 2 об., 3 об.]. Поскольку в день последнего платежа он одновременно выложил «за напечатание известия, состоящего в 1/8 листа в тысячу экземпляров за набор и печать два рубли» [16, л. 4], то можно предполагать, что речь идет об объявлении о выходе в свет книги, изготовленном в рекламных целях.

Самый известный литературный труд П.Х. Безака — перевод книги академика И.И. Георги «Описание российско-императорского столичного города

Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях онога», написанной на немецком языке. Первые издание было напечатано на языке оригинала в 1790 г. в Петербурге, затем — в Риге, в 1793 г. в российской столице оно вышло в переводе на французский язык. Труд представлял собой подробнейший путеводитель по Санкт-Петербургу и его пригородам, включал описание топографии, климата, административного устройства, «нравов городских обывателей, их занятий и промыслов, состояния медицинских и благотворительных учреждений», а также учебных заведений и научных обществ [17, с. 4]. В качестве источника по истории северной столицы он сохраняет актуальность и до нашего времени. Как отмечают исследователи, русский перевод вышел «со значительными исправлениями и сокращениями (убран был, в частности, большой раздел о природном и экономическом состоянии С.-Петербургской губернии)» [17, с. 4].

Русскоязычная версия книги И.И. Георги датирована 1794 г., в качестве места издания указан Императорский шляхетный сухопутный кадетский корпус. Из документов типографии становится ясно, что тираж ее составил 1162 экз., кроме того, было напечатано «Известие» о выходе книги в свет тиражом 3000 экз., общая стоимость полиграфических работ составила 642 руб. 86 копеек. 21 декабря 1793 г. переводчик книги П.Х. Безак заплатил 79 руб. 89 коп., а 30 мая 1794 г. в счет уплаты было получено 120 руб. 11 коп. от титулярного советника Вирста [14, л. 4; 16, л. 5 об.]. Вероятно, последний был привлечен Безаком в качестве компаньона, финансировавшего часть издательских расходов и имевшего долю в прибыли от реализации издания. К сожалению, найти дополнительные сведения о Вирсте не удалось, его имя отсутствует в фундаментальной росписи «Адрес-календарей» («Месяцесловов»), отражавших состав российского чиновничества за каждый год [18].

Возможно, помимо крупных переводных работ П.Х. Безак создавал и оригинальные литературные произведения. Известно, что 28 октября 1793 г. в типографии корпуса было «получено с г. кадетского подпоручика Павла Безака за напечатание стихов на немецком языке состоящих в 1/4 листа четырех экземпляров за набор и печать два рубли» [16, л. 5]. Каково было их содержание, был ли он сам их автором, мы не знаем.

Литературные занятия П.Х. Безака оставили глубокий след в судьбе его юного родственника, а в будущем одного из известнейших журналистов — Н.И. Греча. В своих мемуарах он писал: «Павла Христиановича Безака уважал я более всех именно за то, что он занимался литературою» [4, с. 102]. Сам переводчик проявлял особое внимание к увлечениям будущего журналиста. «Слух о страсти моей к чтению распространился по всей фамилии, и са-

мый грамотный представитель ее, Павел Христианович Безак, подарил мне несколько детских книг, и сверх того получил я переведенное им “Описание Санкт-Петербурга”, проф. Георги, которое много способствовало к возбуждению детского моего любопытства и во многом его удовлетворило», — вспоминал Н.И. Греч [4, с. 39].

Таким образом, архивные материалы типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса позволяют дополнить небогатую фактами биографию П.Х. Безака в тот период, когда он занимался активным литературным трудом. Становится ясно, что уже к 1792 г. он имел офицерский чин, а в 1795 г. стал поручиком. Его деятельность в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе не ограничивалась участием в учебном процессе, а была также тесно связана с работой типографии. П.Х. Безак выступал как заказчик полиграфических работ, продавец и покупатель книг. В корпусной типографии были напечатаны все его значительные переводы. Благодаря документам типографии мы получаем возможность узнать о тиражах изданий и подробностях их печатания.

Список источников

1. *Разумовская М.В.* Безак Павел Христианович // *Словарь русских писателей XVIII века.* Ленинград, 1988. Вып. 1. С. 74.
2. *Кочеткова Н.Д.* Середина 1780-х гг. — 1800 : Сентиментализм // *История русской переводной художественной литературы.* Древняя Русь. XVIII век. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. Т. 1. С. 275.
3. *Капралова Л.Ф.* Безак Христиан Христианович // *Словарь русских писателей XVIII века.* Ленинград, 1988. Вып. 1. С. 74–75.
4. *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. Москва : Книга, 1990. 396 с.
5. *Самарин А.Ю.* Участие Академии наук в организации типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса // *Федоровские чтения.* 2003. Москва : Наука, 2003. С. 351–358.
6. *Самарин А.Ю.* Тиражи изданий типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса в 1768–1771 гг. // *Актуальные проблемы теории и истории библиофильства : Материалы X Междунар. науч. конф. Санкт-Петербург : Рос. нац. б-ка, 2005. С. 47–51.*
7. *Самарин А.Ю.* Типография Сухопутного шляхетного кадетского корпуса и развитие частной инициативы в издательском деле России // *Университетская книга.* 2006. № 7. С. 48–50.
8. *Самарин А.Ю.* Реорганизация типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса в конце 1760-х годов // *Библиотековедение.* 2016. Т. 65, № 3. С. 329–337.
9. *Самарин А.Ю.* Архивно-библиографические заметки об изданиях типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса 1791–1795 гг. // *Solanus : International Journal for Russian & East European Bibliographic, Library & Publishing Studies.* New Series. 2007. Vol. 21. P. 38–48.
10. *Самарин А.Ю.* Акциденция в России в конце XVIII в. : (на материале типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса) // *Библиотековедение.* 2016. Т. 65, № 4. С. 459–466.
11. *Самарин А.Ю.* Типографчики и книгочеты : очерки по истории книги в России второй половины XVIII века. Москва : Пашков дом, 2013. 408 с.
12. *Самарин А.Ю.* Типографчики и книгочеты : очерки по истории книги в России второй половины XVIII века. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2015. 414 с.
13. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 314. Оп. 1. Д. 3806.
14. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 314. Оп. 1. Д. 3830.
15. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 314. Оп. 1. Д. 3857.
16. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 314. Оп. 1. Д. 3818.
17. *Пирютко Ю.М.* Портрет города в интерьере Европы // *Георги И.И.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оною, с планом. Санкт-Петербург : Лига, 1996. С. 3–12.
18. *Русское служилое дворянство второй половины XVIII века (1764–1795).* Список по Месяцесловам / сост. В.П. Степанов. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 832 с.

LITTERATEUR P.KH. BEZAK AND THE PRINTING HOUSE OF THE LAND NOBLE CADET CORPS

ALEXANDER YU. SAMARIN

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

E-mail: SamarinAY@rsl.ru

Abstract. *The article reveals some new facts concerning the work of litterateur and translator of the late 18th century Pavel Khristianovich Bezak. Until 1795, the life of P.Kh. Bezak was closely connected with the Land Noble Cadet Corps — an elite school and one of the centers of cultural life of St. Petersburg of the 18th century. Being a supporter of the Cadet Printing House, the litterateur at the same time acted as the customer of the print works, the seller, and the buyer of the books. This Cadet Printing House issued the significant translated works of*

P.Kh. Bezak — the “New News” by Jean-Pierre Claris de Florian, the “Description of the Russian Imperial Capital City of St. Petersburg and Attractions in the Surroundings Thereof” by academician Johann Gottlieb Georgi. On the basis of archival documents, the article reconstructs the participation of P.Kh. Bezak in the book publishing and selling activities of the Land Noble Cadet Corps, assesses the circulation of the books translated by him, reveals the details of their printing.

Key words: P.Kh. Bezak, J.G. Georgi, the Printing House of the Land Noble Cadet Corps, translated literature.

Citation: Samarin A.Yu. Litterateur P.Kh. Bezak and the Printing House of the Land Noble Cadet Corps, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 96–100.

References

1. Razumovskaya M.V. Bezak Pavel Khristianovich, *Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka* [Dictionary of the 18th Century Russian Writers]. Leningrad, 1988, issue 1, p. 74.
2. Kochetkova N.D. Seredina 1780-kh gg. — 1800: Sentimentalizm [The Middle of the 1780s — 1800: Sentimentalism], *Istoriya russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury. Drevnyaya Rus'. XVIII vek* [The History of Russian Translated Literature. Ancient Russia. The 18th Century]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1995, vol. 1, p. 275.
3. Kapralova L.F. Bezak Khristian Khristianovich, *Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka* [Dictionary of the 18th Century Russian Writers]. Leningrad, 1988, issue 1, pp. 74–75.
4. Gretschn N.I. *Zapiski o moei zhizni* [Notes about my Life]. Moscow, Kniga Publ., 1990, 396 p.
5. Samarin A.Yu. Uchastie Akademii nauk v organizatsii tipografii Sukhoputnogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa [Academy of Sciences Participation in Typography Organization of the Land Noble Cadet Corps], *Fedorovskie chteniya* [Fedorov Readings], 2003. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 351–358.
6. Samarin A.Yu. Tirazhi izdaniia tipografii Sukhoputnogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa v 1768–1771 gg. [Editions of the Land Noble Cadet Corps Typography in 1768–1771], *Aktual'nye problemy teorii i istorii bibliofil'stva: Materialy X Mezhdunar. nauch. konf.* [Proc. of the 10th Intern. Sci. Conf. “Actual Problems of the Theory and History of Bibliophilia”]. St. Petersburg, Rossiiskaya Natsional'naya Biblioteka Publ., 2005, pp. 47–51.
7. Samarin A.Yu. Tipografiya Sukhoputnogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa i razvitie chastnoi initsiativy v izdatel'skom dele Rossii [The Land Noble Cadet Corps Typography and Development of Private Initiative in Publishing Business in Russia], *Universitetskaya kniga* [University Book], 2006, no. 7, pp. 48–50.
8. Samarin A.Yu. Reorganizatsiya tipografii Sukhoputnogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa v kontse 1760-kh godov [Reorganization of the Printing Plant of the Land Noble Cadet Corps at the End of 1760s], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2016, vol. 65, no. 3, pp. 329–337.
9. Samarin A.Yu. Arkhivno-bibliograficheskie zametki ob izdaniyakh tipografii Sukhoputnogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa 1791–1795 gg. [Archival-Bibliographical Notes about Editions of Typography of the Land Noble Cadet Corps 1791–1795], *Solanus: International Journal for Russian & East European Bibliographic, Library & Publishing Studies. New Series*, 2007, vol. 21, pp. 38–48.
10. Samarin A.Yu. Aktsidentsiya v Rossii v kontse XVIII v.: (na materiale tipografii Sukhoputnogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa) [Job Printing in Russia in the Late 18th Century (on the Material of Printing House of the Land Noble Cadet Corps)], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2016, vol. 65, no. 4, pp. 459–466.
11. Samarin A.Yu. *Tipografshchiki i knigochety: ocherki po istorii knigi v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka* [The Book Printers and Book Readers: Essays on the History of Book in Russia in the Latter Half of the 18th Century]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2013, 408 p.
12. Samarin A.Yu. *Tipografshchiki i knigochety: ocherki po istorii knigi v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka* [The Book Printers and Book Readers: Essays on the History of Book in Russia in the Latter Half of the 18th Century]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2015, 414 p.
13. *Rossiiskii gosudarstvennyi voenno-istoricheskii arkhiv (RGVIA)* [The Russian State Military-Historical Archive], coll. 314, aids 1, fol. 3806.
14. *Rossiiskii gosudarstvennyi voenno-istoricheskii arkhiv (RGVIA)* [The Russian State Military-Historical Archive], coll. 314, aids 1, fol. 3830.
15. *Rossiiskii gosudarstvennyi voenno-istoricheskii arkhiv (RGVIA)* [The Russian State Military-Historical Archive], coll. 314, aids 1, fol. 3857.
16. *Rossiiskii gosudarstvennyi voenno-istoricheskii arkhiv (RGVIA)* [The Russian State Military-Historical Archive], coll. 314, aids 1, fol. 3818.
17. Piryutko Yu.M. Portret goroda v inter'ere Evropy [Portrait of a City in the Interior of Europe], *Georgi I.I. Opisanie rossiisko-imperatorskogo stolichnogo goroda Sankt-Peterburga i dostopamyatnostei v okrestnostyakh onogo, s planom* [Georgi J.G. Description of the Russian Imperial Capital City of St. Petersburg and Attractions in the Surroundings Thereof, with the Plan]. St. Petersburg, Liga Publ., 1996, pp. 3–12.
18. Stepanov V.P. (ed.) *Russkoe sluzhiloe dvoryanstvo vtoroi poloviny XVIII veka (1764–1795). Spisok po Mesyatseslovam* [Russian Service Nobility of the Second Half of the 18th Century (1764–1795): the List from Menologs]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2003, 832 p.

Н.Н. НОСОВ

СЕРГЕЙ ДОВЛАТОВ: «ЧЕМОДАН» ЗАРУБЕЖНЫХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ

Николай Николаевич Носов,

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

E-mail: Nossov1984@mail.ru

Реферат. В настоящей статье раскрывается история зарубежных русскоязычных сочинений писателя-эмигранта С.Д. Довлатова путем анализа материалов электронной базы данных «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991», ведущейся научно-исследовательским отделом библиографии Российской государственной библиотеки (НИО библиографии РГБ). Публикации произведений С.Д. Довлатова порождали широкий отклик его известных современников — литераторов, журналистов, деятелей культуры: в статье уделяется внимание этим отзывам, сопровождавшим произведения писателя и представляющим особенный интерес. Помимо отдельных изданий отражено творческое участие С.Д. Довлатова в коллективных сборниках, альманахах. Научная новизна статьи состоит в том, что в ней впервые уделяется непосредственное внимание подробному библиографическому обзору зарубежных русскоязычных изданий сочинений С.Д. Довлатова. Теоретическая и практическая значимость основных результатов исследования заключается в отборе, описании зарубежных изданий сочинений писателя на русском языке, обращении к сопровождающим их отзывам. Это позволит литературоведам и заинтересованным читателям лучше ориентироваться в зарубежной русскоязычной литературе, связанной с творчеством писателей третьей волны эмиграции.

Ключевые слова: библиография, база данных, литературоведение, С.Д. Довлатов, сочинения, исто-

рия книги, проза, зарубежные публикации, биография, эмиграция, обзоры, прикнижная информация, юмор.

Для цитирования: Носов Н.Н. Сергей Довлатов: «Чемодан» зарубежных русскоязычных публикаций // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 101–107.

Сергей Донатович Довлатов (по паспорту — Довлатов-Мечик, 1941–1990) — советско-американский писатель и журналист третьей волны эмиграции. В наши дни С.Д. Довлатов — признанный классик, один из самых читаемых авторов в России. Отечественные издания его произведений многократно выходили отдельными книгами и собраниями сочинений. Но все более отдаляется во времени эпоха первых публикаций произведений С.Д. Довлатова, состоявшихся, волей судьбы, за рубежом. В настоящей статье предлагается рассмотреть именно их, «вытаскивая» из библиографического «чемодана» каждое из прижизненных изданий, несущих на себе отпечаток современной писателю эпохи.

Основой для заявленного исследования послужили материалы электронной библиографической базы данных (БД) НИО библиографии РГБ «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991». БД включает литературу универсального характера. Библиографическая запись состоит из максимально полного библиографического описания книги с указанием сведений о редакторах, составителях; авторах вступительных статей, предисловий и послесловий, комментариев и примечаний; художниках; типографии, где была отпечатана книга, и месте ее расположения; и расширенных сведений в области примечаний. Особенностью БД является роспись содержания сборников, альманахов и собраний сочинений с указанием страниц. Поиск по БД осуществляется при помощи вспомо-

гательных указателей, содержащих имена и даты жизни лиц, ключевые слова, географические названия, учреждения, организации, объединения.

В настоящее время база включает около 26 тыс. библиографических записей. При основной создана вспомогательная БД «Нормативные записи лиц, работавших над изданиями и упоминающихся в зарубежных изданиях за 1927–1991», содержащая около 31 тыс. записей, отражающих даты жизни, сведения о лицах и источники выявления этих сведений. БД доступны в читальных залах литературы русского зарубежья и библиографических ресурсов справочно-библиографического отдела РГБ.

БД содержит 14 библиографических записей отдельных изданий С.Д. Довлатова и девять записей публикаций его произведений в альманахах и сборниках. Следует оговорить, что поскольку в БД не расписаны периодические издания, настоящий обзор не распространяется на них.

При подготовке настоящей статьи была проведена сверка с данными электронных ресурсов ведущих российских и мировых библиотек: электронным каталогом Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына, электронными каталогами Библиотеки Конгресса США и Национальной библиотеки Израиля.

Книжные издания писателя начали появляться после его эмиграции в США в 1978 году. До этого времени его произведения уже были известны по советскому самиздату, советской и зарубежной периодике и альманахам. Писатель эмигрировал по причине притеснений со стороны властей, материальных затруднений и невозможности легально печатать свои произведения.

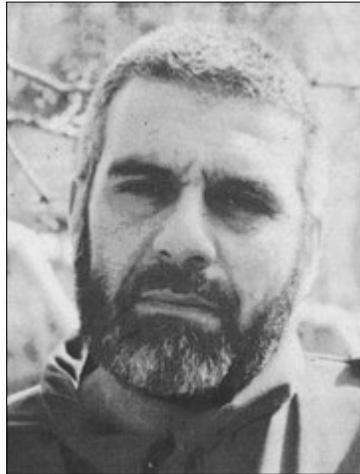
Спустя десять лет после переезда в США С.Д. Довлатов стал популярным за рубежом писателем, его произведения переводились на иностранные языки, публиковались в русских, американских, европейских, израильских газетах и журналах. С его сочинениями работали такие эмигрантские издательства, как «Ardis», «Серебряный век», «Эрмитаж», «New England Publishing», «Russica Publishers, Inc.»; альманахи «Слово-Word», «Время и мы» (все — США), «Третья волна», «Синтаксис», «Русский культурный центр в Монжероне» (последние два — во Франции).

Книги С.Д. Довлатова за рубежом издавались с аккуратной регулярностью, нередко обладая даже стильным сходством формата и дизайна, от случая к случаю включали разнообразные отзывы, аннотации (в том числе авторские), биографические сведения и т. п. Такая прикнижная информация, проливающая свет

на замысел и историю того или иного произведения, наделяющая книгу дополнительной индивидуальностью, активно задействуется в настоящем обзоре.

В 1970-е гг. одна книга С.Д. Довлатова вышла в США, одна — во Франции.

В 1977–1978 гг. выходит первая самостоятельная книга писателя — «Невидимая книга» [1], которая так характеризуется на четвертой странице обложки: «Эта книга — забавная трагедия. Автору нет нужды изобретать шутки, каламбуры и парадоксы, потому что сама по себе несовместимость литературного творчества, которому посвящена книга, с бюрократической действительностью создает парадоксальные, двусмысленные и комические ситуации». В этой же книге поясняется, в результате чего автор обратил свое творчество к русскому зарубежью: «Сергей Довлатов принадлежал к ленин-



С.Д. Довлатов
(Photo by Mark Serman) [12]

градской литературной группе “Горожане” (Борис Вахтин, Владимир Губин, Игорь Ефимов, Владимир Марамзин). В течение многих лет он с неординарным упорством добивался опубликования своей прозы на родине, пока не обнаружил в недавнее время, что ее начали публиковать русские журналы Зарубежья (“Континент”, “Время и мы”). В 1979 г. в альманахе «Третья волна» опубликован рассказ писателя «Высокие мужчины» [2, с. 8–21].

В 1980-е гг. 15 книг опубликованы в США, одна — во Франции, две — совместно в США и во Франции.

В 1980 г. выходит книжка кратких зарисовок анекдотического характера «Соло на ундервуде: (Записные книжки)», о которой автор поясняет: «Записные книжки — не только профессиональный атрибут литераторов. Записные книжки — жанр старинный и достойный. Юрий Олеша написал в этом жанре свою лучшую книгу. Кроме записных книжек у меня есть рассказы и повести. Более того, недавно я закончил роман о любви. По-моему, это хорошая тема...» [3, 4-я с. обл.]. Второе, дополненное, издание «Соло на ундервуде» состоялось в 1983 году [4]. В Русском книжном фонде Российской национальной библиотеки (РНБ) хранится его экземпляр с автографом отца автора, Д.И. Мечика.

В 1981 г. появляется книга «Компромисс». В ее рассказах С.Д. Довлатов описывает истории из своей журналистской практики и повествует о работе в редакции и о жизни своих коллег-журналистов. В качестве отзыва об авторе книга снабжена выдержкой из статьи «Литературные мечтания» П.Л. Вайля и А.А. Гениса — коллег Довлатова по работе в эмигрантском альманахе «Часть речи»:

«...Сергей Довлатов — как червонец. Всем нравится. А чего не нравится? Фабулы его рассказов просты, композиция несущественна, язык легок, шутки остроумны. Казалось бы — завоевания “Юности”?»¹ Нет, при чтении С.Д. Довлатова возникает радость не узнавания, а точного попадания. А это — разница. Довлатов — стрелок высшего класса, каждый раз он — как на соревнованиях олимпийского уровня, где все равны по силам. И потому — только в “десятку”, остальное — безразлично: в “девятку” или “за молоком”. Не “похоже”, а “точно”. И Довлатов попадает, и каждый раз становится не просто смешно или радостно, но и щекотно что ли, — потому что точность, абсолютная точность высказанной мысли или наблюдения есть попадание в ритм. В тот самый — Ритм.

Сами же рассказы суть эпизоды, вполне документальные, ибо Довлатов, видимо, полагает, что так уж закручено все вокруг — зачем стараться накручивать еще. Достаточно изложить все как есть, вплоть до подлинных имен и происходивших в действительности событий, и гротеск бытия проявится сам в полной мере. Поэтому: что было до, что будет после рассказа — не только не важно, но и не нужно знать: нате вам отрезок жизни, запечатленный точно.

Это не точность фотографа, который схватывает, останавливает кусок жизни, это точность живописца — так никогда самая совершенная фототехника не передаст цветок первоцвета точнее Дюрера, и никогда объектив виртуоза не угонится за кистью творца. Тут речь идет не о, скажем, психологическом портрете — это тоже все выдумки и додумывание. Человек и мир таковы, какие они есть, но — в протяжении, но — в движении. В соответствии со всеобщим ритмом. Встаньте рядом с собственной фотографией — похоже?

Довлатов это однажды понял — и вот, пожалуй» [5, 4-я с. обл.].

В 1982 г. выходит повесть «Зона», состоящая из 14 самостоятельных эпизодов, повествующих о жизни в СССР заключенных и их охранников. Композиционно повесть выстроена как чередование лагерных эпизодов с письмами автора к издателю. «Имена, события, даты — все здесь подлинное. Выдумал я лишь те детали, которые несущественны. Поэтому всякое сходство между героями книги и живыми людьми является злонамеренным. А всякий художественный домysel — непредвиденным и случайным» [6, с. 5] — поясняет автор.

¹ Советский молодежный журнал «Юность», в котором С.Д. Довлатов публиковался в первой половине 1970-х годов.

В 1983 г. появляются повести «Заповедник» [7], «Наши» [8], сборник статей «Марш одиноких» [9]. В центре сюжета «Заповедника» — ленинградский интеллигент, устраивающийся на летнюю работу экскурсоводом в Пушкинский музей в Михайловском. Прототипом его является сам автор, работавший в этом музее в 1976–1977 годах. «Наши» — цикл, состоящий из 13 глав, персонажами которых являются родственники автора. В сведениях об авторе, сопровождающих «Марш одиноких», не случайно упоминается, что в эмиграции Довлатов «был одним из создателей, затем в течение двух лет — главным редактором популярного еженедельника “Новый американец”» [9, 4-я с. обл.]. Это была еженедельная газета, основанная С.Д. Довлатовым, П.Л. Вайлем, Б.И. Меттером и др., выпускавшаяся в Нью-Йорке в 1980–1982 годах. Связанные с работой в «Новом американце» автобиографические зарисовки автора и составили основное содержание «Марша одиноких».

1985 г. ознаменовался выходом книги «Ремесло» [10], обозначенной как двучастная повесть, первая часть которой включала перепечатку «Невидимой книги», а вторая — «Невидимая газета» — по словам репортера «New York Times» У. Гудмана, представляет собой «продолжение “Невидимой книги”, первой вещи Довлатова, изданной в Америке. В “Невидимой книге” речь шла о злоключениях честного писателя в Советском Союзе. “Невидимая газета” рассказывает о его творческих попытках в Соединенных Штатах» [10, 4-я с. обл.].

В 1986 г. опубликованы сборник рассказов «Чемодан» [11] и новелла «Иностранка» [12]. Обе книги примечательны подборками характеристик автора. Так, на сборник «Чемодан» о творчестве С.Д. Довлатова отзываются журналисты ведущей американской периодики:

«Проза Довлатова абсолютно лишена гнева, явного или тайного, столь характерного для эмигрантских писателей в отношении их родины... Довлатов беззлбно высмеивает абсурд и нелепость, которыми проникнута ежедневная советская реальность...»

Patricia Blake. «Time».
12. 03.1984

«Рассказы Довлатова полны жизни и юмора...»

Marion Benedict. «San Francisco Chronicle».
25. 09.1983

«Мягкими лирическими штрихами Довлатов рисует нам общество, в котором ужас — не более, чем деталь пейзажа...»

Karen Rosenberg. «The Nation».
05. 11.1983

«Довлатов — настоящий юморист, а не просто диссидентский автор, сосредоточенный на своих идеях...»

John Bayley. «The New York Review».
22. 11.1984

«Довлатов исповедуется со всей неуклюжей прямоотой солженицынского направления, но без его ригоризма. Темные стороны советской действительности обрисованы у Довлатова лишь намеками. Характеры у Довлатова горят так же ярко, как у Достоевского, но в гораздо более веселом аду...»

Adam Gussow. «The Village Voice».
21. 02.1984 [11, 4-я с. обл.]

Первое издание «Иностранки» примечательно включенным в него фрагментом письма американского классика К. Воннегута, адресованного С.Д. Довлатову по поводу успеха публикаций писателя-эмигранта в старейшем еженедельнике «New Yorker», куда подчас с трудом попадали произведения даже американских авторов:

«Дорогой Сергей Довлатов —

Я тоже люблю вас, но вы разбили мое сердце. Я родился в этой стране, бесстрашно служил ей во время войны, но так и не сумел продать ни одного своего рассказа в журнал “Нью-Йоркер”. А теперь приезжаете вы и — бах! — Ваш рассказ сразу же печатают. Что-то странное творится, доложу я вам...

Если же говорить серьезно, то я поздравляю Вас с отличным рассказом, а также поздравляю “Нью-Йоркер”, опубликовавший наконец-то истинно глубокий и универсальный рассказ. Как вы, наверное, убедились, рассказы в “Нью-Йоркере” отражают радости и горести верхушки мидлкласса. До вашего появления немного печаталось в “Нью-Йоркере” рассказов о людях, которые не являются постоянными читателями того же “Нью-Йоркера”.

Я многого жду от вас и от вашей работы. У вас есть талант, который вы готовы отдать этой безумной стране. Мы счастливы, что Вы здесь.

Ваш коллега КУРТ ВОННЕГУТ»
[12, 4-я с. обл.].

В 1987 г. опубликована книга «Представление и другие рассказы» [13], отмеченная отзывом о творчестве и литературном становлении С.Д. Довлатова писателем и критиком Г.Н. Владимовым: «...Мне кажется, что лишь немногие из молодых, состоявшихся только здесь писателей, сумели выдержать бремя свободы. Из них я бы лучшим назвал Довлатова. Он целиком возник в эмиграции, по-моему, он

не напечатал ни строчки прозы в Советском Союзе. И вот он как-то сразу понял свою задачу, он понял, что свободой нельзя разбрасываться, необходимо ее сохранить. И благодаря этому он достиг наибольшего успеха из той плеяды писателей, которая возникла на Западе... Это просто родившийся в эмиграции мастер» [13, 4-я с. обл.].

В 1988 г. появляется книга «Не только Бродский», повествующая о деятелях современной отечественной культуры (В.П. Аksenов, А.Г. Битове, А.А. Вознесенском, Н.М. Коржавине, М.Л. Ростроповиче и др.), в которой литературное начало (текст С.Д. Довлатова) сопряжено с изобразительным (фотографии М.М. Волковой) [14].

В 1980-е гг. произведения писателя появляются в нескольких сборниках. Первый из них — «Russica-81» [15] — сборник поэзии, прозы, эссе, исследований, интервью, мемуаров и архивных материалов — включает рассказы «Дядя Леопольд» и «Теткин муж — Арон» [15, с. 97–109]. Примечательно, что на страницах «Russica-81» также опубликованы воспоминания отца писателя Д.И. Мечика — «Встречи с Михаилом Зощенко: (Из книги “Когда закрывается занавес”）」 [15, с. 326–336].

В 1981 г. литературовед О. Матич организовала и провела в Калифорнии конференцию «Третья волна: Русская литература в эмиграции», по результатам которой три года спустя ею совместно с литературоведом М. Геймом был издан одноименный сборник материалов [16]² (не путать с одноименным альманахом! — Н. Н.). На конференции удалось собраться большинству ведущих русских литераторов-эмигрантов «третьей волны» с различными мировоззренческими и литературными взглядами. В книге опубликованы три литературных дискуссии между писателями, в каждой из которых принимал участие С.Д. Довлатов [16]. В сборник также включено его отдельное выступление «Как издаваться на западе?» [16, с. 235–243], он содержит библиографические справки о включенных в него авторах на английском языке [16, с. 301–303].

В 1984 г. литературоведами М.Н. Альтшуллером и Е.Н. Дрыжаковой выпущен сборник «Из-

² Из содерж.: Две литературы или одна: писатели за круглым столом / Василий Аksenов, Юз Алешковский, Дмитрий Бобышев, Николай Боков, Сергей Довлатов, Анатолий Гладилин, Наум Коржавин, Эдуард Лимонов, Виктор Некрасов, Саша Соколов, Алексей Цветков, Владимир Войнович, Эдвард Олби / ведущий Карл Проффер. С. 31–50; Эмигрантская пресса: групповая дискуссия / Илья Левин, Виктор Некрасов, Николай Боков, Юрий Лехт, Сергей Довлатов, Мария Розанова, Виктор Перельман / ведущий: Василий Аksenов. С. 158–178; Будущее русской литературы в эмиграции: писатели за круглым столом / Владимир Войнович, Алексей Цветков, Саша Соколов, Андрей Синявский, Виктор Некрасов, Эдуард Лимонов, Наум Коржавин, Анатолий Гладилин, Сергей Довлатов, Николай Боков, Дмитрий Бобышев, Юз Алешковский, Эдвард Олби, Василий Аksenов / ведущий: Ольга Матич. С. 272–300.

бренные рассказы шестидесятых» [17]. Он пред-варен обширной вступительной статьей «По неостывшим и памятным следам...: (Из истории русского рассказа 1960-х)» [17, с. 5–10], включает произведения В.П. Аксенова, В.П. Астафьева, А.Г. Битова, В.Н. Войновича, Ф.А. Искандера, В.А. Каверина и др., содержит библиографические справки о каждом из авторов [17, с. 337–348]. В сборнике помещен рассказ С.Д. Довлатова «Чья-то смерть и другие заботы» [17, с. 158–172] из книги «Компромисс».

В 1985 г. появляется юмористический сборник прозы, поэзии, объявлений, загадок карикатур и шаржей «Демарш энтузиастов» [18], совместно созданный писателями В.А. Бахчаняном, С.Д. Довлатовым и Н.И. Сагаловским:

«Эту книгу написали и оформили трое старых приятелей.

Что их объединяет? Многое. Во-первых, безыдейность. Взаимные творческие претензии. А главное — ненависть ко всяческим объединениям.

Все трое любят посмеяться. Особенно — в неподходящие минуты.

Все трое склонны к унынию. Особенно — на фоне массового веселья.

Все трое с энтузиазмом маршируют. Но каждый марширует по-своему» [18, с. 3].

В 1980-е гг. рассказы С.Д. Довлатова публикуются также в альманахах: «Чья-то смерть и другие заботы» в «Части речи» [19, с. 140–159], где автор являлся одним из членов редакционной коллегии, а несколькими месяцами спустя — «Солдаты на Невском» в «Третьей волне» [20, с. 30–51].

В 1990-е гг. три книги опубликованы в США, одна из них совместно с СССР.

Отдельными книгами вышли «Записные книжки» [21] и «Филиал» [22]. «Записные книжки» в качестве первой части включили переиздание «Соло на ундервуде (Ленинград. 1967–1978)» [21, с. 5–65]; и вторую часть — «Соло на IBM (Нью-Йорк. 1979–1990)» составили произведения эмигрантского периода [21, с. 67–130]. Писатель В.П. Некрасов так охарактеризовал содержимое книги: «Записные книжки Довлатова — это собрание новелл, одни из которых занимают полторы строчки, а иные растягиваются до целой страницы, но это всегда — законченные новеллы со всеми чертами настоящей прозы — изяществом, ясностью, юмором и глубиной» [21, 4-я с. обл.]. Книжка также включает портрет автора «Сережа Довлатов в Лиссабоне», выполненный поэтом И.А. Бродским [21, 4-я с. обл.].

«Филиал» — ироничная и вместе с тем печальная повесть, в которой журналист-эмигрант встречается в Лос-Анджелесе со своей первой любовью.

Книга удостоилась многочисленных отзывов от писателей и публицистов:

«Довлатов — талантливый русский эмигрант с типично американским чувством юмора. Он напоминает, что каждая жизнь уникальна и что всякая жизнь нам близка».

Джозеф Хеллер

«Мини-сага о современной русской душе. Блестяще!»

Джерзи Косински

«Свежо и остроумно!»

Курт Воннегут

«Одна из самых запоминающихся книг — лаконичная, веселая, интригующая, это шедевр русской комической традиции с ее мудростью и отчаянием».

Майкл Игнатъев

«Серия блистательных набросков о советской и эмигрантской жизни. У Довлатова отличное чувство фарса, он знает, что происходит в России, в Америке, в его собственной семье и даже в душе его собаки. Прекрасная книга»

Ирвинг Хау [22, 4-я с. обл.]

С 1975 г. в Тель-Авиве, а с 1986 г. по 2001 г. в Нью-Йорке издавался русский литературный и общественно-политический журнал «Время и мы», основанный и редактировавшийся журналистом-эмигрантом В.Б. Перельманом. Произведения С.Д. Довлатова появляются в нем с 1977 г., еще до отъезда автора за границу (что служит одной из причин притеснений его литературной деятельности на родине). В 1990 г. при альманахе «Время и мы» совместно с СССР вышел одноименный альманах [23]. По словам главного редактора, «в эту книгу вошли произведения, опубликованные в разное время в журнале “Время и мы”, выходящем в Нью-Йорке вот уже пятнадцать лет» [23, с. 6]. В раздел «Проза» включен рассказ С.Д. Довлатова «В гору» [23, с. 136–167]. Сборник снабжен краткими биографическими сведениями об авторах [23, с. 350–351].

Писатель выступил иллюстратором как для ряда собственных книг («Компромисс», «Марш одиноких», «Чемодан», «Записные книжки», «Филиал»), — так и для других изданий: он оформил антологию «Избранная проза семидесятых» [24].

Книги С.Д. Довлатова до конца советской власти издавались только за рубежом. Все они вышли при жизни автора, большинство являлось первыми изданиями его произведений. Интерес к ним заключается в том, что все они — исток, который может забываться со временем, но без которого не последовало бы продолжения в настоящем.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Довлатов С.Д. Невидимая книга. Ann Arbor : Ardis, 1977— 1978. 92 с.
2. Довлатов С.Д. Высокие мужчины : рассказ: (Из сборника «Компромисс») // Третья волна : альманах литературы и искусства / гл. ред. А. Глезер ; отв. секр. М. Муравник. [Монжерон] : Третья волна, 1979. Кн. 7—8. 282 с.
3. Довлатов С.Д. Соло на ундервуде: (Записные книжки) / ред. А. Глезер. Париж ; Нью-Йорк : Третья волна, 1980. 48 с.
4. Довлатов С.Д. Соло на ундервуде: (Записные книжки). Holyoke (Mass.) : New England Publishing, 1983. 54 с.
5. Довлатов С.Д. Компромисс / ред.-изд. Г. Поляк. Нью-Йорк : Серебряный век, 1981. 128 с.
6. Довлатов С.Д. Зона: Записки надзирателя : [повесть]. Ann Arbor : Эрмитаж, 1982. 128 с.
7. Довлатов С.Д. Заповедник : [повесть]. Ann Arbor : Эрмитаж, 1983. 125 с.
8. Довлатов С.Д. Наши. Ann Arbor : Ardis, 1983. 140 с.
9. Довлатов С.Д. Марш одиноких. Holyoke : New England Publishing, 1983. 100 с.
10. Довлатов С.Д. Ремесло : (повесть в двух частях). Ann Arbor : Ардис, 1985. 183 с.
11. Довлатов С.Д. Чемодан : [рассказы]. Tenaflly (New Jersey) : Эрмитаж, 1986. 109 с.
12. Довлатов С.Д. Иностранка : [новелла]. New York : Russica Publishers, Inc., 1986. 144 с.
13. Довлатов С.Д. Представление и другие рассказы. New York : Russica Publishers, Inc., 1987. 97 с.
14. Волкова М.М., Довлатов С.Д. Не только Бродский: Русская культура в портретах и анекдотах / [фотографии М. Волковой], текст С.Д. Довлатова. Нью-Йорк : Слово-Word, 1988. 111 с.
15. Russica-81 : Литературный сборник / ред. А. Сумеркин. New York : Russica Publishers, Inc., 1982. — 414 с.
16. The Third Wave : Russian Literature in Emigration = Третья волна : Русская литература в эмиграции / ed. by Olga Matich with Michael Heim. Ann Arbor : Ardis, 1984. 303 с.
17. Избранные рассказы шестидесятых / составление, предисловие и библиографические справки М. Альтшуллера и Е. Дрыжаковой. Tenaflly (New Jersey) : Эрмитаж, 1984. 350 с.
18. Бахчанян В.А., Довлатов С.Д., Сагаловский Н.И. Демарш энтузиастов : [юмористические статьи, рассказы, пародии и рисунки]. Париж : Синтаксис, 1985. 158 с.
19. Часть речи : Альманах литературы и искусства / ред.-изд. Г. Поляк; редкол.: П. Вайль, А. Генис, С. Довлатов [и др.]. Нью-Йорк : Серебряный век, 1980. № 1. 309 с.
20. Третья волна : Альманах литературы и искусства / гл. ред. А.Д. Глезер. Монжерон ; Джерси ; Сити : Третья волна, 1980. Кн. 10. 108 с.
21. Довлатов С.Д. Записные книжки. New York : Слово-Word, 1990. 130 с.
22. Довлатов С.Д. Филиал. New York : Слово-Word, 1990. 67 с.
23. Время и мы : Альманах литературы и общественных проблем: [избранные публикации за 15 лет] / гл. ред. В. Перельман. Москва : Искусство; Нью-Йорк : Время и мы, 1990. 351 с.
24. Избранная проза семидесятых : антология / сост., предисл. и библиограф. справки Е.А. Краснощековой. Tenaflly (New Jersey) : Эрмитаж, 1990. XI, 260 с.

SERGEI DOVLATOV: A "SUITCASE" OF FOREIGN RUSSIAN-LANGUAGE PUBLICATIONS

NIKOLAY N. NOSOV

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka St., Moscow,
119019, Russia
E-mail: Nossov1984@mail.ru

Abstract. *The article reveals the history of foreign Russian-language works by the writer-emigrant S.D. Dovlatov, by analyzing the materials from the electronic database "Books in Russian Published Abroad, 1927–1991", developed by the Research Department of Bibliography of the Russian State Library. Publications of Dovlatov's works generated a large response from his famous contemporaries — litterateurs, journalists, culture workers. This article analyzes those reviews, which complemented Dovlatov's publications and*

are of special interest. Not only individual works by Dovlatov are comprised in the article but also his participation in collective works, almanacs. The scientific novelty of this article is in that it for the first time pays close attention to the detailed bibliographical review of foreign Russian-language publications of Dovlatov's works. The theoretical and practical importance of main results of the research is in the selection, description of the foreign publications of Dovlatov's works in Russian, appeal to the complementing responses. This will allow literary critics and interested readers to better navigate in the foreign Russian-language literature connected with the works of writers of the third wave of emigration.

Key words: bibliography, database, literary criticism, S.D. Dovlatov, works, the history of book, prose, foreign publications, biography, emigration, reviews, on-book information, humor.

Citation: Nosov N.N. Sergei Dovlatov: A "Suitcase" of Foreign Russian-Language Publications, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 101–107.

References

1. Dovlatov S.D. *Nevidimaya kniga* [The Invisible Book]. Ann Arbor, Ardis Publ., 1977–1978, 92 p.
2. Dovlatov S.D. Vysokie muzhchiny: rasskaz: (Iz sbornika "Kompromiss") [Tall Men: (From "The Compromise" Collection)], *Tret'ya volna: al'manakh literatury i iskusstva* [The Third Wave: the Almanac of Literature and Art]. Montgeron, Tret'ya Volna Publ., 1979, books 7–8, 282 p.
3. Dovlatov S.D. *Solo na undervude: (Zapisnye knizhki)* [Solo on Underwood: Notebooks]. Paris, New York, Tret'ya Volna Publ., 1980, 48 p.
4. Dovlatov S.D. *Solo na undervude: (Zapisnye knizhki)* [Solo on Underwood: Notebooks]. Holyoke (Mass.), New England Publishing, 1983, 54 p.
5. Dovlatov S.D. *Kompromiss* [The Compromise]. New York, Serebryanyi Vek Publ., 1981, 128 p.
6. Dovlatov S.D. *Zona: Zapiski nadziratelya* [The Zone: A Prison Camp Guard's Story]. Ann Arbor, Ermitazh Publ., 1982, 128 p.
7. Dovlatov S.D. *Pushkin Hills*. Ann Arbor, Ermitazh Publ., 1983, 125 p. (in Russ.)
8. Dovlatov S.D. *Nashi* [Ours]. Ann Arbor, Ardis Publ., 1983, 140 p.
9. Dovlatov S.D. *Marsh odinokikh* [The March of the Single People]. Holyoke, New England Publ., 1983, 100 p.
10. Dovlatov S.D. *Craft: A Story in Two Parts*. Ann Arbor, Ardis Publ., 1985, 183 p. (in Russ.)
11. Dovlatov S.D. *Chemodan* [The Suitcase]. Tenafly (New Jersey), Ermitazh Publ., 1986, 109 p.
12. Dovlatov S.D. *Inostranka* [A Foreign Woman]. New York, Russica Publishers, Inc., 1986, 144 p.
13. Dovlatov S.D. *Predstavlenie i drugie rasskazy* [The Performance and Other Stories]. New York, Russica Publishers, Inc., 1987, 97 p.
14. Volkova M.M., Dovlatov S.D. *Ne tol'ko Brodskii: Russkaya kul'tura v portretakh i anekdotakh* [Not only Brodsky: Russian Culture in Portraits and Jokes]. New York, Slovo-Word Publ., 1988, 111 p.
15. Sumerkin A. (ed.) *Russica-81: Literaturnyi sbornik* [Russica-81: the Literary Collection]. New York, Russica Publishers, Inc., 1982, 414 p.
16. Matich O., Heim M. (eds). *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. Ann Arbor, Ardis Publ., 1984, 303 p. (in Russ.)
17. Altshuller M., Dryzhakova E. (eds). *Izbrannye rasskazy shestidesyatykh* [Selected Stories of the Sixties]. Tenafly (New Jersey), Ermitazh Publ., 1984, 350 p.
18. Bakhchanyan V.A., Dovlatov S.D., Sagalovskii N.I. *Demarsh entuziastov* [Demarche of Enthusiasts]. Paris, Sintaksis Publ., 1985, 158 p.
19. Polyak G. (ed.) *Chast' rechi: Al'manakh literatury i iskusstva* [Part of Speech: the Almanac of Literature and Art]. New York, Serebryanyi Vek Publ., 1980, no. 1, 309 p.
20. Glezer A.D. (ed.) *Tret'ya volna: Al'manakh literatury i iskusstva* [The Third Wave: the Almanac of Literature and Art]. Montgeron, Jersey City, Tret'ya Volna Publ., 1980, book 10, 108 p.
21. Dovlatov S.D. *Zapisnye knizhki* [Notebooks]. New York, Slovo-Word Publ., 1990, 130 p.
22. Dovlatov S.D. *Filial* [Affiliate]. New York, Slovo-Word Publ., 1990, 67 p.
23. Perelman V. (ed.) *Vremya i my: Al'manakh literatury i obshchestvennykh problem* [Time and We: the Almanac of Literature and Social Issues]. Moscow, Iskusstvo Publ., New York, Vremya i My Publ., 1990, 351 p.
24. Krasnoshchekova E.A. (ed.) *Izbrannaya proza semidesyatykh: antologiya* [Selected Prose of the Seventies: the Anthology]. Tenafly (New Jersey), Ermitazh Publ., 1990, XI, 260 p.

НОВИНКА



Россия в XXI веке: Политика. Экономика. Культура: Учебник для студентов вузов / под ред. Л.Е. Ильичевой, В.С. Комаровского Москва: Издательство «Аспект-Пресс», 2016. 496 с.

Учебник призван дать целостное представление о современной России: о состоянии и перспективах развития ее политической системы, государственного устройства, экономике и культуре; о месте России в системе международных отношений; проблемах, стоящих перед страной; альтернативных и сценарных их разрешениях; дискуссиях о настоящем и будущем России.

Для российских и иностранных студентов, обществоведов и специалистов, занятых актуальными проблемами современной России.

УДК 316.7
ББК 71.061.1

Ю.Н. СТОЛЯРОВ

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕЗЫ КНИГИ О РУССКОМ УСАДЕБНОМ РУКОДЕЛИИ

Библиотеки важнее всего в культуре.

Академик Д.С. Лихачев [1]

Юрий Николаевич Столяров,

Научный и издательский центр «Наука» Российской академии наук,
научный центр исследований книжной культуры,
главный научный сотрудник
Профсоюзная ул., д. 90, Москва, 117997, Россия

доктор педагогических наук, профессор
E-mail: yn100@yandex.ru

Реферат. В рецензии на книгу С.И. Лякишевой «Русское усадебное рукоделие: NOBILIS культура» отмечается значительный интерес к изданию для культурологических исследований, так как в нем впервые исследуется культура усадебного рукоделия. Показана эволюция становления данной деятельности, определено ее место в общемировом процессе развития декоративно-прикладного искусства, выявлена историческая и культурная значимость, охарактеризована ее экономическая составляющая и установлено влияние на весь уклад жизни дворян. Исследование базируется на историческом и феноменологическом подходе с точки зрения библиотековедения, музеологии и искусствоведения в их синтетическом единстве.

Ключевые слова: nobilis-культура, культурология, усадебное рукоделие, вышивание, библиотековедение, документология, усадьба «Ясная Поляна», Л.Н. Толстой.

Для цитирования: Столяров Ю.Н. Культурологические срезы книги о русском усадебном рукоделии // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 108–112.

Альбомное издание «Русское усадебное рукоделие: NOBILIS культура» [2] в улучшенном полиграфическом исполнении — какое отношение оно может иметь к профилю нашего журнала? Всмотримся, однако, в оглавление и мы сразу убедимся, что перед нами издание культурологической направленности. Это книга об одном из специфических проявлений дворянской субкультуры, пока еще слабо анализируемой и оцениваемой представителями культурологии. Культура усадебного рукоделия, как отмечает автор в предисловии, неотделима от общемировой культуры, поскольку она соблюдала и развивала общие тенденции. Ее затруднительно считать элитарной, так как она формировалась лицами разных сословий при активнейшем участии мастериц несхожего уровня. Но она не относится и к массовой культуре, так как ее произведения каждое в своем роде уникально и зачастую представляет собой образец высокого художественного вкуса. Данная культура еще не была предметом аналитического осмысления культурологов, и прежде всего по той причине, что отсутствовало соответствующее ей разностороннее описание.

И вот такое комплексное исследование nobilis-культуры (от лат. *nobilis* — известный), т. е. субкультуры повседневной, но вместе с тем культуры высшего класса, благородной, аристократической, заслуживающей всяческого уважения, теперь существует.

Автор успешно справляется со сложной задачей: показать эволюцию становления усадебного рукоделия, определить его место в общемиро-

вом процессе развития декоративно-прикладного искусства, выявить его историческую и культурную значимость, очертить ее экономическую составляющую и влияние на весь уклад жизни дворян. Исследование базируется на историческом и феноменологическом подходе с точки зрения библиотечедения, музеологии и искусствоведения в их синтетическом единстве. В истории российских музеев впервые их фонды (артефакты, имеющие отношение к рукоделию) рассмотрены в усадебно-библиотечном аспекте.

Произведения рукоделия, непрерывно на протяжении веков создаваемые буквально во всех уголках России в дворянских усадьбах, были одной из невидимых связующих нитей между сословиями. Мало того, они прочно соединяли россиян с западной и восточной культурами и в конечном счете поднимали общий уровень культуры и нравственности страны, способствовали порождению шедевров литературы и искусства.

Особенно дорого в книге то, что автор чрезвычайно близок таким аспектам рукоделия, которые непосредственно отражают вопросы документологии, библиотечной, библиографической и книгоиздательской деятельности (в вышивках присутствуют выходные сведения, православные надписи, знаки веры, тайных обществ и др.).

Главное, на что обращает внимание первая глава «Формирование фонда изданий по рукоделию в усадебных библиотеках» — изделия, вышедшие из рук мастериц и мастеров императорской России, заключают в себе глубинные смыслы, несут разнообразную информацию, т. е. с полным основанием могут рассматриваться как документы по их международному определению (записанная информация, способная служить элементом в соответствующей семантической системе).

Во второй главе «Экономический аспект усадебного рукоделия» рассматриваются многочисленные и разнообразные вопросы создания материальной основы для этого самобытного документа, его ассортимента, развития образования в области рукоделия.

Третья глава «Роль символики в усадебном рукоделии» посвящена сигнатурной или знаковой (от лат. *signum* — знак) составляющей.

Заключительная четвертая глава «Рукоделие в тульской усадьбе Ясная Поляна» подробно освещает постановку данного ремесла в усадьбе.

Венчают книгу Краткий словарь терминов усадебного рукоделия, Указатель упомянутых в книге дворянских усадеб и Список использованных в книге литературных и интернет-источников.

В отступление от общепринятой традиции начну анализ книги с ее Заключения, потому что оно емко передает размах этой области культурной деятельности дворян, закрепление и взаимопроникновение в нее религиозных, философских



Обложка издания [2]

и общекультурных знаний. Сообщается, что в течение по меньшей мере четырехсот лет — таков хронологический диапазон книги С.И. Лякишевой — рукодельные мастерские и даже фабрики были в каждой из 50 тыс. дворянских усадеб. Главная выраженная в произведении идея автора состоит в том, что *pobilis*-шедевры русского усадебного рукоделия — это общественное, крупное, а не просто узкодомашнее явление. Они порождены социальными, культурными, научно-техническими изменениями и в свою очередь развивали прогресс. Освоение передовых зарубежных художественных веяний облегчалось всесторонней образованностью русских рукодельниц, удачно сопрягалось с вековыми русскими культурными традициями и позволяло наилучшим образом



Схема для вышивания. Оборот прейскуранта к парфюмерному товару «А. Сіу и К°». Типо-лит. Высочайше утв. Т-ва печати и издательского дела. Россия. 2-я пол. XIX в. Бумага. Печать

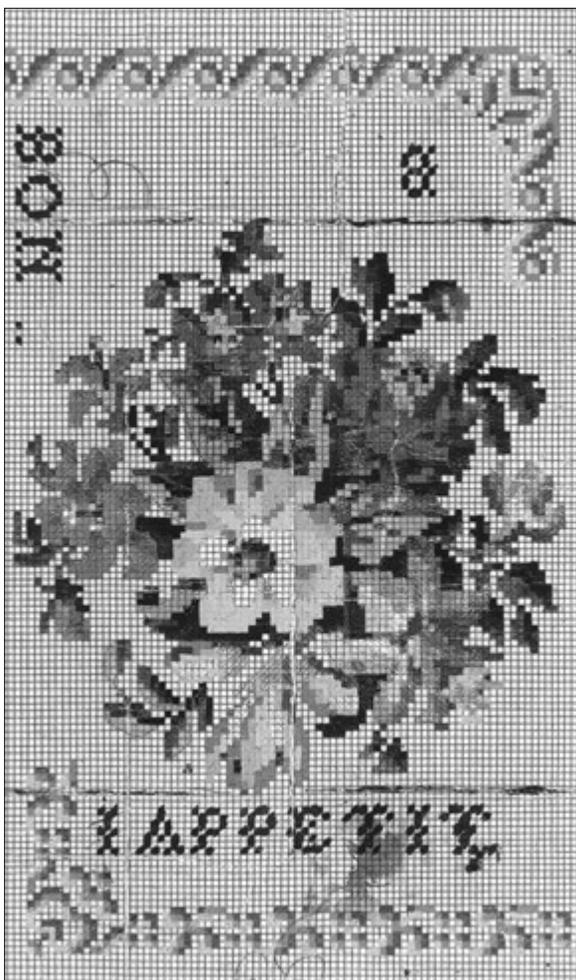


Схема для вышивания. Издатель Л.В. Виттих. Германия. Середина XIX в. Бумага. Оттиск, акварель

выразить собственную культурную самобытность. Дворяне ставили цель создать такие предметы бытового назначения, которые являлись бы произведениями искусства, и много преуспели в этом. Они первыми стали заниматься собиранием и сохранением графических и описательных моделей художественных рукодельных коллекций. С.И. Лякишева правильно отмечает всё богатство идейных связей рукоделия: с художественной литературой, архитектурой, природой, живописью, магией, религией, музыкой.

В книге едва ли не впервые собраны интереснейшие сведения о составе фондов литературы по рукоделию в дворянских усадебных библиотеках, о видах и разновидностях данной литературы.

Подробно раскрыт ассортимент периодических изданий и рукописей по рукоделию. Программа домашнего воспитания и обучения предполагала формирование, по сути дела, профессиональных компетенций и навыков по рукоделию. Дамская, мужская и детская одежда шились по выкройкам — прило-

жениям к дамским журналам и книгам, альбомам, альманахам и другим видам изданий. Их наименования исчислялись сотнями, владельцы дворянских библиотек соревновались в их количестве и разнообразии. Издания по рукоделию выпускались в разных странах Европы, и в библиотеках хранилась литература из Германии, Австрии, Франции, Шотландии, Америки и т. д. Ассортимент изданий был широко представлен и эстампами, ландкартами, нотами. Их поступление было столь широко, что приходилось разрабатывать специальные инструкции для упорядочения их ввоза на территорию России. Вручную и из собственных материалов изготавливалась не только одежда, но и обувь — кожаная и валяная. По собственной технологии производились разнообразные, включая шелковые, ткани и красители для них.

Бумага для вышивок и шпалер производилась и на отечественных фабриках, учредителями и владельцами которых поначалу были дворяне. Из недр их усадеб выходили и талантливые русские живописцы, ткачи, вышивальщики.

Одним словом, рукоделие и все, что с ним связано, представляло в России вполне сформировавшуюся экономическую отрасль, сведения о которой мы, по сути дела, впервые узнаем из книги С.И. Лякишевой. Экономическому аспекту рукоделия она посвятила специальную главу. Из этой главы читатель узнает, что этот аспект составлял заметную часть экономики дворянских хозяйств. Манифест 1762 г. о вольности дворянства позволял дворянам заводить любые мануфактуры и фабрики. Этим они не преминули воспользоваться и начали повсеместно производить сукна, другие ткани и изделия из них, а также фурнитуру и всевозможные металлические инструменты и приспособления для рукоделия. В России были широко развиты шелководство, вязание, плетение, ткачество и ковроделие, а для этого требовалось развивать растениеводство, животноводство (овечья шерсть, козий пух и др. — все это было не только привозное, но и свое, причем подчас более высокого качества по сравнению с зарубежными материалами).

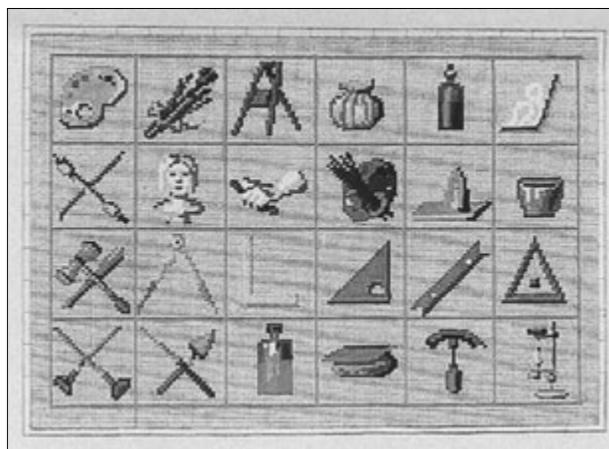
В документологическом отношении работы рукодельниц представляют наибольший интерес с точки зрения сигнативной составляющей документа. Этому аспекту посвящена в книге третья глава «Роль символики в усадебном рукоделии». Оказывается, произведения рукоделия выполняли не только эстетическую функцию, своей формой и изображениями они несли самые разнообразные смыслы. Ими выражались скрытые чувства, понятные только посвященным. В них прославлялись героизм, гражданственность, мужество, самые тонкие оттенки переживаний. Большое значение придавалось религиозным и эзотерическим, особенно масонским, и прочим символам: излюбленными

изображениями в вышивках были якорь — символ последней надежды; крест — символ веры; сердце — символ любви. Рог изобилия символизировал богатство, щедрость, вышитый букет различных цветов представлял собой законченное послание. В журналах разъяснялись символические значения волнистых линий, спиралей, зигзагов, иных геометрических фигур и орнаментов, обозначающих воду, огонь, извилистое течение реки. В руках мастериц оживали духовно-религиозные библейские образы: рыба, пчела, музыкальные инструменты, восхваляющие Бога, тернии Иисуса Христа и многое другое.

Примечательно, что вышивались и собственно образы книг, особенно Библии. Открытая Библия символизировала правду и откровение, закрытая — напоминала о Страшном суде. Корона и сердце ассоциировались с вечностью, любовью к Иисусу Христу. В изделиях рукоделия находили отражение символы и других религий — буддизма, индуизма и иных.

Вообще взаимопроникновение европейской и азиатской культуры в произведениях рукодельного творчества представлено в книге довольно убедительно. Мастерицы были основательно знакомы с иконологией — умением считывать скрытый в изображениях тайный смысл. «Предметы, созданные рукодельницами в усадьбах, — заключает эту главу С.И. Лякишева, — представляют свод куртуазной, религиозной, натурфилософской, поэтической, политико-государственной, масонской, геральдической символики. Они помогают раскрывать общую историко-философскую картину усадебного быта» [2, с. 147–148]. Вот какие широкие и серьезные выводы вытекают из анализа такой, казалось бы, незамысловатой работы, как дамское рукоделие.

Особенно ярко, подробно и живо установленные в предыдущих главах положения иллюстрируются в четвертой главе «Рукоделие в тульской усадьбе Ясная Поляна». По объему она занимает одну треть основного текста, т. е. ее можно рассматривать как относительно самостоятельную часть книги — с историей усадьбы и ее обитателей, характеристикой главных проявлений усадебной деятельности, имеющей прямое отношение к раскрываемой теме. Подглавами здесь выступают: фабричное и камерное рукоделие яснополянских мастериц и мастеров, описание рукотворных изделий в усадьбе (в том числе впервые публикуются детские вышивки букв и цифр, связанные книжные закладки), подробные сведения о части фонда яснополянской библиотеки, содержащей книги, журналы, открытки, выкройки, альбомы и другие виды документов, так или иначе связанных с темой рукоделия. Практически все образцы рукоделия публикуются впервые и представляют боль-



На этой схеме масонские знаки: циркуль, треугольник, мастерок, лестница — завуалированы изобилием других предметов

шой интерес как для узких специалистов, так и для культурологов.

Завершает книгу подраздел «Тема рукоделия в произведениях Л.Н. Толстого». Он служит как бы венцом всего произведения С.И. Лякишевой, поскольку вдруг выясняется, что классик русской литературы придавал в своем творчестве этой теме немаловажное значение. Оказывается, он и знал ее изнутри, поскольку «с переменным успехом, но с

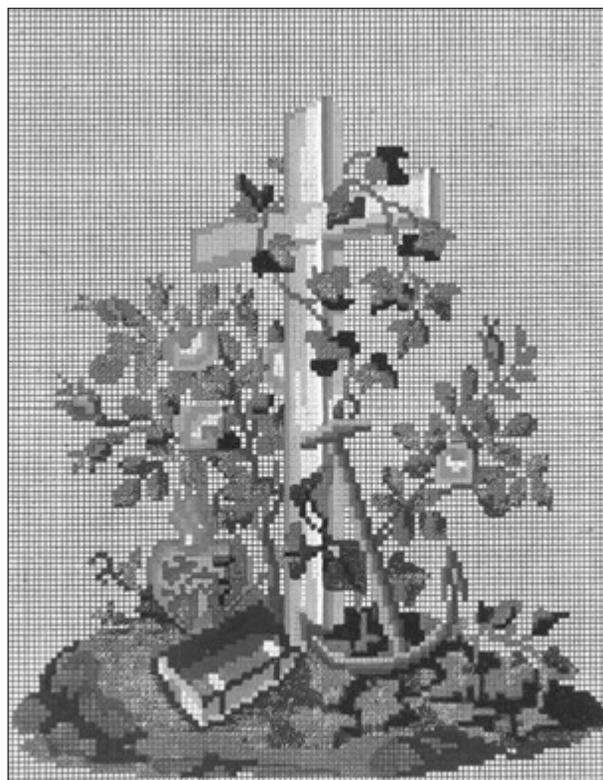


Схема для вышивания символов веры, надежды, любви. 1-я пол. XIX в. Бумага. Печать, акварель

удовольствием» занимался мужским рукоделием и сам: тачал сапоги, «шил две упряжки» из кожи. Он понимал, что занятие рукоделием — не праздное времяпрепровождение, а органическая часть творческой работы над собой, реализация на практике эстетических идеалов. Дворяне изначально подходили к ручной работе как к созданию если не всегда шедевра, то, по крайней мере, самобытного произведения искусства.

Иллюстрирована эта часть книги оригинальнее и содержательнее, чем предыдущие. Богатство крупноформатных цветных иллюстраций на мелованной бумаге значительно повышает качество восприятия текста. Содержание книги и ее великолепное оформление здесь находятся в органическом единстве. Особенно четко это понимаешь, сравнивая поистине сиротское полиграфическое исполнение другой книги того же автора — «Библиотеки русских усадеб : науч.-метод. пособие» [3]. Напечатанная на бумаге самого низкого сорта, с серыми иллюстрациями, она резко снижает впечатление от высоконаучного и блестяще литературно исполненного текста. Думается, рецензируемая книга — это отчасти еще и некая моральная компенсация автору за неудачное исполнение предыдущей книги, что должно принести С.И. Лякишевой дополнительное удовлетворение. А для нас,

читателей, ее новая книга воспринимается как произведение искусства, достойное предмета исследования и описания — изделий дворянских рукодельниц минувших веков.

Единственное пожелание, которое хотелось бы высказать: книга выиграла бы еще больше, если бы в ней было указано, есть ли у С.И. Лякишевой предшественники в освещении избранной темы. Если таковые есть, то чем ее работа отличается от произведений предшественников.

Выходом этой книги С.И. Лякишева обратилась к новой теме, одновременно касающейся нескольких областей знания. Из них лично мне профессионально ближе всего импонирует то, что относится к документологии, библиотековедению, культурологии.

Список источников

1. Лихачев Д.С. Почему у нас такая культура? Выступление на I съезде народных депутатов СССР // Д.С. Лихачев. Я вспоминаю. Москва, 1991. С. 207.
2. Лякишева С.И. Русское усадебное рукоделие: NOBILIS культура. [Б. м.] : Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», 2015. 254 с.
3. Лякишева С.И. Библиотеки русских усадеб : науч.-метод. пособие. Москва : Либерей-Бибинформ, 2010. 239 с.

CULTURAL SECTIONS OF THE BOOK ON THE NEEDLEWORK AT RUSSIAN COUNTRY ESTATES

YURY N. STOLYAROV

Scientific and Publishing Center “Nauka”
of the Russian Academy of Sciences, 90, Profsoyuznaya St.,
Moscow, 117997, Russia
E-mail: yn100@yandex.ru

Abstract. *The review highlights that the book “Needlework at Russian Country Estates: NOBILIS Culture” by Svetlana Lyakisheva is of considerable cultural interest because, for the first time, it examines the culture of estate handiwork. The article shows the evolution of this activity, determines its place in the global process of the applied art development, reveals its historical and cultural significance, characterizes its economic aspect, and traces its influence on the lifestyle of the nobility. The study is based on the historical and phenomenological approach from the point of view of library science, museology, and art history in their synthetic unity.*

Key words: nobilis culture, cultural studies, estate handiwork, needlework, library science, document studies, the Estate “Yasnaya Polyana”, L.N. Tolstoy.

Citation: Stolyarov Yu.N. Cultural Sections of the Book on the Needlework at Russian Country Estates, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 108–112.

References

1. Likhachev D.S. Pochemu u nas takaya kul'tura? Vystuplenie na I s'ezde narodnykh deputatov SSSR [Why Do We Have Such a Culture? The Speech at the 1st Congress of People's Deputies of the USSR], D.S. Likhachev. *Ya vspominayu* [D.S. Likhachev. I Remember]. Moscow, 1991, p. 207.
2. Lyakisheva S.I. *Russkoe usadebnoe rukodelie: NOBILIS kul'tura* [Needlework at Russian Country Estates: NOBILIS Culture], Muzei-Usad'ba L.N. Tolstogo “Yasnaya Polyana” Publ., 2015, 254 p.
3. Lyakisheva S.I. *Biblioteki russkikh usadeb* [The Libraries of Russian Country Estates]. Moscow, Libereya-Bibinform Publ., 2010, 239 p.

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ
НОВЫЙ НОМЕР



Available on the
App Store

РОЛЬ БИБЛИОТЕК В КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ РОССИИ



www.rba.ru

КРАСНОЯРСК
14—19 мая
2017 года

Вопросы для обсуждения:

- участие библиотек в «Стратегии реализации государственной культурной политики»;
- значение библиотек в общественной миссии культуры;
- общественно-государственное партнерство в культурной политике;
- роль библиотек в реализации проекта «Национальная электронная библиотека»;
- модели развития современной общедоступной библиотеки;
- возможности библиотек в развитии инфраструктуры чтения;
- обеспечение социального равенства в библиотеках;
- образовательная роль библиотек;
- развитие системы профессиональных коммуникаций;
- международное сотрудничество и др.

Штаб-квартира РБА

Тел.: +7 (812) 718-85-36

Факс: +7 (812) 310-01-95

<http://www.rba.ru/activities/conference/conf-2017/index/>

АНОНС

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2017»

500-летие издания первой славянской Библии Франциска Скорины: становление и развитие культуры книгопечатания

18—19 апреля 2017 г.

Цель конференции — привлечь внимание к вопросам сохранения и изучения мирового культурного наследия и национальных ценностей, а также к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, способствовать поиску путей инновационного развития, расширению сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки и межкультурному взаимодействию.

Вопросы, выносимые на обсуждение:

- ◆ Наследие Франциска Скорины в мировой культуре
- ◆ Печатная и рукописная традиция славянской книжности
- ◆ История и актуальные проблемы изучения Скоринианы
- ◆ Роль первопечатников в развитии европейской науки, литературы и искусства
- ◆ Специфика и взаимовлияние национальных традиций книгопечатания. Полиграфическая культура XV—XXI вв.: истоки и перспективы развития
- ◆ Старопечатная книга в библиотеках, музеях, архивах: раритеты и коллекции. Вопросы изучения, сохранности и популяризации
- ◆ Просветители, исследователи, хранители. Роль личности в сохранении и преумножении культурного наследия
- ◆ Библиотека в современном мире: традиции и инновации. Новые технологии, формы и методы работы

На конференции традиционно будет рассматриваться и широкий спектр вопросов по теории и практике библиотековедения, библиографоведения, книговедения, истории государственных фондохранилищ и частных собраний, актуальным направлениям деятельности библиотек.

К участию приглашаются специалисты библиотек, архивов, музеев, вузов, научно-исследовательских институтов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

Информационная поддержка: журналы «Библиотековедение», «Обсерватория культуры», «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии», издательство «Пашков дом».

Контакты:

Елена Александровна Иванова,
ученый секретарь Российской государственной библиотеки
E-mail: IvanovaEA@rsl.ru
Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 22-52

Подробнее на сайте: <http://rumchten.rsl.ru/2017/info/mail>

на поисками целостности, стремлением к синтезу, но оставалась синкретичной по сути; идея «соединения» соседствовала с принципом мозаичности, эклектизма. По замечанию Г.В. Флоровского, рубеж веков предстал эпохой «искания и соблазнов» [2, с. 575]. В «исканиях» соединялись религиозный возврат и безрелигиозный мистический опыт, уводящий от христианского учения, что и порождало «соблазны» и «прельщения».

Мирочувствование порубежья определялось историческим контекстом, предчувствием грядущих событий, значимых в мировом масштабе и трагических. Безусловной реальностью массового сознания стало переживание эпохи как поворотной. «Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы, вызванное чрезмерным накоплением реальных фактов, часть которых — дело свершившееся, другая часть — дело, имеющееся свершиться. <...> Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа», — писал А. Блок [3, с. 396–397, 405].

«Разрывная», переходная эпоха тяготеет к мифу, возвращающему целостность жизни. Одним из центральных мифов Серебряного века стал миф о Софии — Вечной Женственности. Зачинателем софиологической тематики предстал Вл. Соловьев. Его учение о Софии было резонансным для общего настроения эпохи с ее мистическими исканиями, катастрофическими предчувствиями, поисками таинственной связи между небесным и земным, временем и Вечностью.

В «Чтениях о Богочеловечестве» философ поставил своей задачей «выведение условного из безусловного», т. е. разрешение вопроса о соотношении двух планов бытия — вневременного божественного мира и принадлежащего времени мира природного. В истолковании Соловьева между ними нет различия по существу — «нет и не может быть непроходимой пропасти»; отблески божественного мира, проникающие в мир природный, составляют его идеальное содержание, красоту, истину [4, с. 142]. В.В. Зеньковский отмечал, что это положение в учении Соловьева противоречит христианской традиции [5, с. 37]. Н.О. Лосский указывал на несоизмеримость Творца мира и сотворенного им бытия в христианском вероучении: «Между Богом и миром нет отношения тождества ни в каком аспекте их: они отделены друг от друга онтологической пропастью» [6, с. 141]. Но для Соловьева важна идея взаимодействия, взаимопроникновения временного и вневременного. Связующим звеном, посредницей между творением и Божеством он видит Софию — идеальное человечество, Душу мира [4, с. 143, 162–163].

София Вл. Соловьева по своей природе двойственна: одновременно принадлежа божественному

вневременному началу и тварному бытию, пребывающему во времени, она не определяется окончательно ни тем, ни другим. В своем самоутверждении мировая душа свободным актом может отделиться от божественного начала — объединяемый ею мир при этом распадается на множество враждующих элементов. Но таким же свободным актом распавшееся множество восстанавливается, примиряется с Богом. Софийное «собираение» мира является собой онтологическую основу исторического процесса. По Соловьеву, взаимодействием божественного и природного начала определяется вся жизнь мира и человечества, исторический процесс представляет собой постепенное сближение и взаимопроникновение этих двух начал в свободном согласовании «действующей» силы первого и «содействующей» — второго [4, с. 200]. Так, в его учении задается тема софийного «творчества» мира в осуществлении провиденциального плана, тема «сотворчества» двух планов бытия. Вместе с тем философ называет мировую душу «силою пассивной», воспринимающей идеальное начало, творческий акт которой реализуется как свободное восстановление распавшегося мира и примирение с божественным началом. В христианстве Премудрость мыслится неотделимой от Бога. В учении Соловьева улавливаются следы гностицизма: София, отпавшая от Бога, вверженная в процесс становления, временности, рассогласованности, предстает двойственной, занимает срединное положение между временем и Вечностью.

В трактате Соловьева «Смысл любви» мировая душа — София обретает облик Вечной Женственности: «Для Бога Его другое (то есть вселенная) имеет от века образ совершенной женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединиться» [4, с. 342]. По мысли философа, процесс реализации и воплощения Вечной Женственности «в великом многообразии форм и степеней» составляет содержание мировой истории. Представление о Софии как о Вечной Женственности несет в себе явные гностические мотивы.

Соловьевское учение о Софии имело ряд источников (философия Ф. Шеллинга, мистика Я. Беме, поэзия И.-В. Гете, Данте, П.Б. Шелли и др.), в том числе и мистический опыт самого автора. А. Белый отмечал, что в нем соединились «размышления гностиков с гимнами поэтов» [3, с. 460]. Образно-мистическое начало здесь было очень значимым. Соловьев был уверен, что «все истинные поэты так или иначе знали и чувствовали эту женственную Тень» [7, с. 518–519]. Важно, что поэтический образ Софии не был иллюстрацией философских построений, скорее он был «дополнением» к его философии.

Учение Соловьева выросло не из одного, а из нескольких корней и не соответствовало христианскому канону. Как отмечал Г.В. Флоровский, в нем улавливается «муть двоящихся мыслей и двойных чувств, муть эротической прелести» [2, с. 630–631]. В новозаветной традиции София Премудрость — атрибут Христа. Соловьев говорит о Вечной Женственности не как о «бездейственном образе в уме Божьем», а как о «живом духовном существе, обладающем всею полнотою сил и действий» [4, с. 342]. Поклонение Софии как Вечной Женственности уводит софиологию от христианской православной традиции, но при этом соответствует общему умонастроению культуры духовного ренессанса, атмосфере предчувствий, устремленности к тайновидению, сакральному знанию.

Анализируя историю русской софиологии, С.С. Хоружий утверждает, что корни соловьевской Софии нужно искать в феномене античной Александрии, давшей миру особый тип культуры — синкретичной, стремящейся к синтезу, но сохраняющей несогласованность разнородных элементов. Автор отмечает созвучность «александрийского духа» мироощущению русского порубежья. Это сходство проявляется не только в принципиальном синкретизме культуры, но и в сходном для разных эпох переживании надвигающейся катастрофы: «Российский Серебряный век, как век древней Александрии, — мир в преддверии и предчувствии катастрофы. Серебряный век — русская Александрия, и Соловьев с Софией — пророк ее» [8].

«Диалоги» о Софии были порождением особой атмосферы «канунности», предчувствий и ожиданий, когда вопрос о соотношении времени и Вечности, мира и Абсолюта стал стержневым в рефлексии русской творческой элиты. Флоровский, анализируя умонастроение эпохи, отмечал рецидив романтизма в русском сознании. А. Белый писал, как о знаке своей эпохи: «Безбрежное ринулось в берега старой жизни, а вечное показало себя среди времени...» [9, с. 22]. Общей идеей эпохи он назвал искание «пересечения Вечного с временным», потребность найти «точку слияния» Вечного с временным». Учение Соловьева как нельзя лучше соответствовало этим умонастроениям. Оно представало своеобразной «программой мысли» для русской софиологии и получило свое развитие в двух руслах: в религиозной философии, не совпадающей с официальной церковностью (С. Булгаков, П. Флоренский), и в религиозной мистике (В. Иванов, А. Белый, А. Блок). Характеризуя атмосферу «душевных событий» своего времени, А. Белый отмечал: «Символ Жены стал зарею для нас (соединением неба с землей), сплетаясь с учением гностиков о конкретной премудрости, с именем новой музы, сливающей мистику с жизнью» [9, с. 24].

Соловьевская тема Софии в контексте религиозной философии была подхвачена П. Флоренским,

который не столько следует за своим предшественником, сколько спорит с ним. Он стремится сохранить верность православно-христианской традиции, перевести соловьевскую тему в русло православного богословия. Софиология Флоренского начинается с трактата «Столп и утверждение истины», где автор задается целью разрешить вопрос о связи «здешнего бытия» с «неущербным бытием», прибегая к мифологеме Софии Премудрости Божьей [10].

Флоренский находит для Софии ряд определений: «Великий корень целокупной твари», «Ангел-хранитель твари», «Идеальная личность мира», сближает ее с Богородицей [10, с. 326]. Существенное место он уделяет иконографическому аспекту софиологической тематики, тем самым старательно вводит тему Софии в христианско-православный контекст и культурную традицию. Следует отметить, что у Соловьева именно этот аспект обойден вниманием. Вместе с тем творчество Флоренского абсолютно соответствует культуре своей эпохи, стремящейся к синтезу, но имеющей синкретические основания. В.В. Зеньковский отмечал, что религиозный опыт в творчестве Флоренского соседствует с увлечением фольклором и даже оккультизмом и вырастает зачастую из нерелигиозных истоков [5, с. 481–482]. Г.В. Флоровский считал, что в православном мире П. Флоренский остается «пришельцем» и очень часто отступает назад — за христианство, в оккультизм и магию.

Понимая Софию как проблеск божественного в мире, Флоренский подчеркивает обусловленность ее творческих возможностей вечным началом: «Вечная Невеста Слова Божия, вне Его и независимо от Него она не имеет бытия и рассыпается в дробность идей о твари; в Нем же — получает творческую силу» [10, с. 329]. Ему близок мистический опыт Соловьева, определяемый самим Флоренским как «ночной». Флоренский считает, что история определяется ритмами ночного и дневного сознания: эпохи с доминированием ночного сознания устремлены к запредельному, их культура определяется культом, эпохи дневного сознания характеризуются преобладанием рациональности и забвением высшего начала. Современную ему эпоху он определяет как сумеречную. Нетрудно заметить, что переживание современности как «перехода», характерное для большинства творцов религиозного ренессанса, свойственно и Флоренскому. Резонирует его учение и с общей устремленностью мысли к разрешению противоречий между конечным и вечным. Размышления Флоренского о Софии имеют своей целью объяснение взаимоотношений Бога и творения.

Флоренский развивает соловьевскую концепцию творчества как теургии, но для него творчество в метафизическом его измерении есть воспроизводство предсуществующих божественных идей. Такая

интерпретация исключает соловьевскую идею «сотворчества». Философ рассматривает художника как посредника, через которого высшая реальность является в мир, что сближает его с эстетикой символизма, где художник понимается как провидец иного мира. Процесс творчества Флоренский связывает с образами «восхождения» и «нисхождения». Образы восхождения он рассматривает как «отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире», в образах нисхождения видит «выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни». Только искусство нисхождения, символичное по своей сути, выражает Истину [11, с. 84].

Соотношение «мира физического» и «мира метафизического» философ рассматривает через символическое соответствие. Он отталкивается от библейского «Бог есть свет» и выстраивает соотношение между божественным началом и Софией, опираясь на символику света и цвета. Бог есть свет в его полноте, утверждает Флоренский. Чистая энергия света обретает цветность в «высшей и тончайшей твари» — Софии, стоящей на грани между божественной энергией и тварной пассивностью. Через символику света — цвета мыслитель определяет онтологический статус Софии: «Свет есть деятельность Божия, София же — первое огустиение этой деятельности, первое и тончайшее произведение ее <...>. Лишь из соотношения двух начал устанавливается, что София не есть свет, а пассивное дополнение к нему, а свет не есть София, но ее освещает» [11, с. 281–282]. Устремленная к Богу София видится Флоренскому розовой или красной, «как та “розовая тень”, которой молился Вл. Соловьев». В своем движении от Бога к миру она предстает голубой или фиолетовой. Есть и третий метафизический аспект ее бытия — вне самоопределения к Богу: «райский аспект, при котором нет еще познания добра и зла», это «свободное играние перед лицом Божьим» [11, с. 282–283].

Флоренский далек от соловьевской идеи софийного «собираения» мира, идеи софийности истории. По замечанию Флоровского, он «не чувствует» истории, у него нет видения исторической перспективы. Именно в этом Флоренский выпадает из основного русла русской религиозной философии, для которой основной темой стала история в культурном измерении — как «путь», творчество, возможность становления мира во времени. Миф о Софии в контексте творчества русских религиозных мыслителей увязан с идеей всеединства, с проблематикой истории мировой и божественной. «Софийная» история содержит в себе онтологическую задачу преображения мира, разрешающего противоречия между временем и вечностью. В лишенной динамики картине мира, лежащей в основе учения Флоренского, «местом встречи» двух миров — нетленного и принадлежащего времени — становит-

ся культ и символ. Культ, обряд, храмовое искусство — в круге этих данностей пребывает мысль Флоренского о Софии. Несмотря на его стремление следовать христианской традиции, в учении обнаруживаются некоторые несоответствия ей, в частности, в одном из самых важных положений: в его теодицее нет Спасителя — мир оправдывается помимо Него. Нечто подобное будет характерным и для творчества символистов, ищущих оправдание мира через Софию, но без Христа.

Под влиянием учений Соловьева и Флоренского к мифологеме Софии обращается С.Н. Булгаков. В основе учения лежит типичное для софиологии представление о том, что через Софию осуществляется причастность мира к Богу, она соединяет время с Вечностью: «Она свободна от времени, возвышается над ним, но самой ей не принадлежит Вечность» [12, с. 216]. София не входит в абсолютную полноту божественного мира. Но она допускается в него по «нисхождению любви Божьей», и в этом смысле она женственна. Булгаков подобно Соловьеву именует Софию Вечной Женственностью. В Женственности сокрыта тайна мира, утверждает философ. Для него София является идеальным прообразом земного бытия и субъектом исторического (хозяйственного) процесса. Тезис об укорененности Софии в Боге и софийности тварного мира становится у Булгакова основанием для религиозного оправдания «земли». В его творчестве появляется мифологема Великой Матери Земли, в которой угадывается народная тема матери сырой земли — Богородицы. Булгакову свойственно чувство творимой истории и оправдательный пафос мира. В его софиологии история — дело, труд и творчество. Однако мир предопределен в своей софийности, поэтому творчество понимается как восхождение к заданному. Если у Соловьева творчество — условие софийного мироустройства, то у Булгакова речь идет, скорее, о «соработничестве».

В религиозно-философском творчестве мифологема Софии представлена многогранно и всегда неоднозначно. Идея Соловьева о «близком сошествии лика Вечной Жены» стала основополагающей для эстетики символистов, а сам образ Софии — источником вдохновения для мистиков и художников. В «религиозности» нового искусства Флоровский увидел «жуткую двусмысленность прельщения и ворожбы» [2, с. 618].

Поэтической реализацией философии Соловьева предстает творчество А. Блока, а ранние его стихи прочитываются как продолжение соловьевской лирики. Размышляя о глубинных событиях и искусстве своего времени, Блок пишет: «...я крещусь мысленно и призываю ту великую Женственную тень, которая прошла передо мной “с величием царицы” — и воплотилась в звенящей бездне темно-го мира» [13, с. 83].

Тема Софии — Вечной Женственности оказалась центральной в «диалогах» поэтов А. Белого и А. Блока, представленных стихами, статьями, письмами, дневниковыми записями. В первом своем послании Блок разбирает статью Белого, напечатанную в «Мире Искусства» («О формах искусства»). Он говорит о непроясненности главной темы и главного образа в ней. Белый пишет о «музыке сфер», хранящей тайну бытия; но «полюбивший вечность» поэт не договаривает последнего слова, считает Блок. Он пишет Белому: «Пора угадать имя “Лучезарной подруги”, не уклоняйтесь и принесите знамя, веющее и без складок» [3, с. 96]. В «Воспоминаниях о Блоке» Белый признавался в том, что Блок обнаруживает «слабый пункт» его статьи — под «музыкой» он подразумевал Софию, образ которой был навеян поэзией Соловьева, но не назвал ее. В ответном же письме Белый напишет, что музыка — Преддверие Храма — ближе всего к прозрению запредельного, но запредельны и добро, и зло, и это сближает «музыку» с соловьевской Софией, Душой мира. Так от начала переписки возникает тема двойственности Души мира, определяющей ее принадлежностью двум мирам. А Белый замечает: «Воплощая Христа, она — София, Лучистая Дева; не воплощая Христа — Лунная Дева, Астарта, Огненная Блудница, Вавилон. Встреча с Господом необходима путем искания Лучезарной Подруги, которая в момент встречи явит Господа» [3, с. 99].

В ранних стихах Блока проступает образ соловьевской Софии — лучезарной, в золоте и лазури. Для соловьевского образа — мифологема Блок находит свои определения: Лучезарная Подруга, Светлая, Прекрасная Дама, Дева Радужных ворот — но не София Премудрость Божья. Внимание поэта акцентировано на Вечноженственной сущности. Поэт признается, что грезит о Ней как о Душе мира, однако он считает, что приближение Ее ко всем (к народу) — дело грядущего. Душа мира пока воплощена в народе лишь потенциально, так как народ (общество) не является по отношению к Ней «мистически-заинтересованным». Именно поэтому Блок разделяет Ее и Христа: «... Христос не разделен с обществом (народом). Придите ко мне все труждающиеся — есть знак доброты Христа... Христос всегда добрый, у Нее же это не существенно, ибо “Свет Немеркнувший Новой богини” есть не добрый, и не злой, а более. Я скажу, что люблю Христа меньше, чем ее, и в “славословии, благодарении и прощении” всегда прибегну к Ней. <...> Добр Христос, но не Она, потому что Она — Окончательна» [3, с. 103–105].

В переписке-диалоге поэтов Белый берет на себя роль руководителя, учителя и даже судьбы. Творчество Блока он расценивает как поэтическое прочтение философии Соловьева, поэтому настороженно принимает «новые» стихи Блока, в которых видит

отступление от «долга» служения Прекрасной Даме. Сборник «Нечаянная Радость», где храм сменяется болотом, где Блок становится певцом «вечного покоя зеленых мхов» и «прелести» — наваждения русской природы, Белый воспринял как отступление от «центральной» темы, утрату поэтом своей главной роли — роли предвестника «новых зорь». Вместо Вечной Женственности в бесконечном русском просторе Блок увидел «вечность болот»: болотных чертенят, болотного попика, «полевого Христа». «Не надо нам полевых Христов. Христос Бог да сохранит нас от таких пришествий! Где же Та, Которую призывал поэт еще недавно?», — восклицает Белый [3, с. 462].

Отметим, что откровения о Софии у Блока и Белого были связаны с предчувствием и ожиданием революции, понимаемой как торжество духовного преображения. Но революция «духа» и революция социально-политическая в их творчестве смешались, соединились и осознавались единой «музыкой», которая пророчила и «новые зори», и Апокалипсис.

Н.А. Бердяев отмечал, что эстетика символизма вырастает не из философских учений Соловьева, а из его поэзии и мифа о нем, символизм оказался восприимчивым к «ночной» стороне творчества Соловьева [14, с. 140]. Для своих современников Соловьев в первую очередь философ, для символистов — поэт и мистик. Для них более привлекательными оказались мистический опыт и «пленительная загадка стихов» Соловьева (А. Блок), нежели рациональные философские построения мыслителя. Да и у самого Соловьева «небо слишком смешалось с пучиною вод», пишет Бердяев [15, с. 449]. Это «смешение» породило ряд коллизий в искусстве эпохи «исканий и соблазнов», «муть» в духовных течениях начала XX века. И мифологема Вечной Женственности сыграла здесь особую роль. Характеризуя общую атмосферу того времени, Флоровский приводил слова современника эпохи (Г. Чулкова, редактора журнала «Новый Путь»): «...вокруг “вечно — женственного” возникали такие марева, что кружились не только слабые головы, но и головы достаточно сильные» [2, с. 593].

В творчестве Блока «ночной» Соловьев выявлен предельно. Предельно выражена и двойственность его Софии — как божественной основы мира (Лучезарная), и как падшей, ввергающей себя в бездну, дающей начало распаду (Астарта). Соловьевский мотив софийного «собираания» мира в лирике Блока уступает место дионисийским мотивам его разлада и разорванности. Мистический опыт Блока был безрелигиозным. Сам поэт разделял религию и мистику: «Мистика — богема души, религия — стояние на страже. <...> Краеугольный камень религии — бог, мистики — тайна» [13, с. 107–108]. Если пользоваться определением Блока, то его Вечная Женст-

венность — из сферы мистики. Да он и сам проговаривает это: «Современная поэзия вообще ушла в мистику, и одним из наиболее ярких мистических созвездий выткалась на синие глубины неба поэзии — Вечная Женственность» [13, с. 93].

Миф о Софии вписан в определенную эпоху, которая переживалась как некий исторический поворот вселенского масштаба, он реализовался в контексте культурного, религиозного ренессанса, который охватывает и религиозную философию, и сферы искусства. Культурный ренессанс как явление «датированное» нес в себе проблематику, сюжеты, мотивы, которые соответствовали «канунной» эпохе, но стали маргинальными для последующего периода. С завершением культурно-религиозного ренессанса (и далее со сменой социокультурной парадигмы) миф о Софии в том виде, в котором он проявил себя в религиозно-мистических исканиях переходной эпохи, утратил свою актуальность.

Список источников

1. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). Москва : Междунар. отношения, 1990. 336 с.
2. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. Москва : Ин-т рус. цивилизации, 2009. 841 с.
3. Блок А., Белый А. Диалог поэтов о России и революции. Москва : Высш. шк. 1990. 687 с.
4. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма / сост. А.Б. Муратова. Санкт-Петербург : Худож. лит., 1994. 528 с.
5. Зеньковский В.В. История русской философии : в 2 т. Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. Т. 2. 544 с.
6. Лосский Н.О. История русской философии. Москва : Прогресс, 1994. 460 с.
7. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. Москва : Искусство, 1991. 701 с.
8. Хоружий С.С. Перепутья русской софиологии // О старом и новом / С.С. Хоружий. Санкт-Петербург : Алетей, 2000. С. 141–168.
9. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. Москва : Республика, 1995. 510 с.
10. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины : в 2 т. Москва : Правда, 1990. Т. 1. 839 с.
11. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. Москва : Изобразительное искусство, 1996. 333 с.
12. Булгаков С.Н. Свет невечерний : Созерцания и умозрения. Москва : Мысль, 1999. 415 с.
13. Блок А. Из дневников и записных книжек // Собр. соч. : в 6 т. Ленинград : Худож. лит., 1982. Т. 5. С. 77–281.
14. Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 87–155.
15. Бердяев Н.А. Мутные лики // Философия творчества, культуры, искусства : в 2 т. / Н.А. Бердяев. Москва : Искусство, 1994. Т. 2. С. 447–455.

THE MYTH OF SOPHIA IN THE CONTEXT OF THE TRANSITION ERA

MARINA B. KRASILNIKOVA

Polzunov Altai State Technical University, 2/6, Traktornaya St., Rubtsovsk, Altai Krai, 658207, Russia
E-mail: krasilnikovamb@mail.ru

Abstract. *The article dwells on the “Myth of Sophia”, created by the “transitional” culture of the Russian Spiritual Renaissance, and analyzes the particularities of connotations of the Myth of Sofia in the cultural space of the transition era. The author notes that the Sophiological topics are caused by the feeling of borderline, which makes central the issues of timeless foundations of life and the link between time and the Eternity. The article represents the creative work of Vladimir Solovyov as a kind of “program of ideas” for the Russian Sophiology, developed in two directions: the religious philosophy, which does not coincide with the official churchliness (Sergei Bulgakov, Pavel Florensky), and the religious mysticism (Vyacheslav Ivanov, Andrei Bely, Alexander Blok). There are also identified the Sophiological perspective and interpretation of*

the Eternal Feminine in the religious philosophies and aesthetics of the Symbolists.

The article reviews the Myth of Sophia as a multidimensional “text” presented by the works of Russian religious philosophy and the world of art, as well as a product of the fundamentally syncretic culture of the Russian Spiritual Renaissance, created basing on the religious revival and “new religious consciousness”.

Key words: the Russian culture, time, the Eternity, cultural transition, myth, Sophia, the Spiritual Renaissance.

Citation: Krasilnikova M.B. The Myth of Sophia in the Context of the Transition Era, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 114–120.

References

1. Berdyaev N.A. *Samopoznanie (opyt filosofskoi avtobiografii)* [Self-Knowledge (the Experience of Philosophical Autobiography)]. Moscow, International Relations Publ., 1990, 336 p.
2. Florovsky G.V. *Puti russkogo bogosloviya* [Ways of Russian Theology]. Moscow, Institut Russkoi Tsvivilizatsii Publ., 2009, 841 p.
3. Blok A., Bely A. *Dialog poetov o Rossii i revolyutsii* [The Poets’ Dialogue about Russia and Revolution]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1990, 687 p.

4. Solovyov V.S. *Chteniya o Bogochelovechestve. Stat'i. Stikhotvoreniya i poema* [Lectures on Divine Humanity. The Articles. Verse and a Poem]. St. Petersburg, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1994, 528 p.
5. Zenkovsky V.V. *Istoriya russkoi filosofii: v 2 t* [The History of Russian Philosophy: in 2 Volumes]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1999, vol. 2, 544 p.
6. Lossky N.O. *Istoriya russkoi filosofii* [History of Russian Philosophy]. Moscow, Progress Publ., 1994, 460 p.
7. Solovyov V.S. *Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika* [Art Philosophy and Literary Criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, 701 p.
8. Khoruzhii S.S. *Pereput'ya russkoi sofologii* [Crossroads of the Russian Sophiology], *O starom i novom* [About the Old and the New], St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2000, pp. 141–168.
9. Bely A. *Sobranie sochinenii. Vospominaniya o Bloke* [Collected Works. Recollections of Blok]. Moscow, Respublika Publ., 1995, 510 p.
10. Florensky P.A. *Stolp i utverzhenie Istiny: v 2 t* [The Pillar and Ground of the Truth: in 2 Volumes]. Moscow, Pravda Publ., 1990, vol. 1, 839 p.
11. Florensky P.A. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1996, 333 p.
12. Bulgakov S.N. *Svet nevechernii: Sozertsaniya i umozreniya* [Unfading Light: Contemplation and Meditation]. Moscow, Mysl' Publ., 1999, 415 p.
13. Blok A. *Iz dnevnikov i zapisnykh knizhek* [From Notebooks and Diaries], *Sobr. soch.: v 6 t* [Collected Works in 6 Volumes], Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, vol. 5, pp. 77–281.
14. Berdyaev N.A. *Russkaya ideya* [The Russian Idea], *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], 1990, no. 2, pp. 87–155.
15. Berdyaev N.A. *Mutnye liki* [Muddy Images], *Filosofiya tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 t*. [The Philosophy of Creativity, Culture and Art: in 2 Volumes], Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 2, pp. 447–455.

НОВИНКА



Купцова И.А. Культура русской провинции. Вторая половина XIX – начало XXI века : 2-е изд., испр. и доп. Москва : Юрайт, 2017. 318 с.

В учебнике рассмотрен анализ динамики провинциальной русской культуры. Представлены сущность, модели и особенности феномена, изменения провинциальной культуры в историческом контексте, современный потенциал и новые направления развития. Русская провинциальная культура рассматривается с точки зрения как ее продвижения к современным реалиям жизни, так и в свете ее духовных утрат и социальных издержек. Дана попытка оценить творческий потенциал и возможные перспективы ее дальнейшего развития. Особое внимание в учебнике уделено радикальным общественным трансформациям, которые происходили в пореформенный период второй половины XIX в., советскую эпоху и постсоветское время.

Разделы учебника:

- ◆ Русская провинциальная культура как феномен российской цивилизации
- ◆ Модели культурной динамики и их эвристическое значение для анализа русской провинции
- ◆ Изменения провинциальной культуры в контексте исторических трансформаций России
- ◆ Современный потенциал и новые направления развития русской провинциальной культуры.

Учебник соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования. Предназначен для студентов гуманитарных направлений, изучающих культурологические дисциплины, связанные с теорией, историей и практикой отечественной культуры, для широкого круга преподавателей дисциплин культурно-исторической направленности и всех интересующихся.

В.Д. ЧЕРНЫЙ

ИТАЛЬЯНСКАЯ ТЕМА В ДРЕВНЕРУССКОМ САДОВОМ ИСКУССТВЕ

Валентин Дмитриевич Черный

Московский педагогический государственный университет,
Институт искусств,
кафедра истории художественной культуры,
профессор

Малая Пироговская ул., д. 1, стр. 6,
Москва, 119991, Россия

доктор культурологии
E-mail: tchernie@rambler.ru

Реферат. Рассматривается итальянское влияние на русское садовое искусство со второй половины XV до конца XVII века. Высказывается версия о создании первых «итальянских» садов в период возведения архитектурного ансамбля Московского Кремля и реконструкции окружающей его территории. Появление первых в Москве «верховых» садов связывается со строительством дворцового комплекса великого князя. Их устройство было предусмотрено на сводах первого этажа зданий. Разбивка обширного сада за Москвой-рекой, напротив дворца, была частью итальянского плана благоустройства территории вокруг Кремля и исходила из ренессансных принципов его построения — вынести сад из замкнутого пространства на открытое, хорошо обозреваемое место. По свидетельству исторических источников, несмотря на ослабление контактов с Италией, «итальянский» облик кремлевского дворца бережно сохранялся до XVII в., когда верховые сады получили более широкое распространение. В XVII столетии в России возникает интерес к загородным декоративным садам. Вид и планировка некоторых из садов подмосковной царской усадьбы Измайлово вызывали у иностранных путешественников прямые аналогии с итальянскими садами. К таковым можно отнести круглый «Аптекарский огород» и «Сад с потешными палатами и лабиринтом». Некоторые литературные описания и гравюры подтверждают эти оценки. Многочисленные образцы западноевропейского садового искусства в период позднего Сред-

невековья находились в одном из районов Москвы, Немецкой слободе, где постоянно проживали и итальянцы. Анализируются конкретные примеры освоения основ искусства итальянского Возрождения при создании древнерусских садов.

Ключевые слова: ландшафтная архитектура, сад, планировка, влияние, Ренессанс, дворец, усадьба.

Для цитирования: Черный В.Д. Итальянская тема в древнерусском садовом искусстве // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 121—127.

О вкладе итальянцев в развитие русского зодчества конца XV — начала XVI в. писали многие исследователи [1—4]. Речь в их работах шла о строительстве крепостей, храмов, жилых комплексов, работе декораторов. Однако ландшафтная архитектура, в том числе садовое искусство, специалистами еще не рассматривалась. В лучшем случае они ограничивались общими фразами или высказывали отдельные версии. Между тем в летописях, записках иностранцев и русских путешественников, гравюрах и средневековых картах содержится немало свидетельств, подкрепленных натурными обследованиями памятников и археологическими изысканиями, говорящих о влиянии итальянских зодчих на русское декоративное садоводство.

Цель статьи заключается в оценке степени влияния итальянской культуры на развитие представлений русских людей о садовом искусстве и воплощение отдельных заимствований в памятниках русской ландшафтной архитектуры.

Одно из первых известных свидетельств русских источников об итальянских садах принадлежит неизвестному суздальцу из свиты московского митрополита Исидора, присутствовавшему на Флорентийском церковном соборе. Во время своего путешествия, продолжавшегося с 1437 по 1440 г., автор путевых заметок среди прочего отметил «садов... множество масличных», описал старые кедры и кипарисы [5, с. 139].

Устойчивые контакты русских с итальянской культурой начинаются с 1470-х гг. в процессе реализации глобальной задачи московских властей, направленной на восстановление русской государственности и повышение политического статуса. Это и стало причиной заключения великим князем Иваном III «политического брака» с Софией Палеолог, племянницей последнего византийского императора, пребывавшей все свои сознательные годы в папском дворце в Ватикане, и грандиозной перестройки ансамбля Московского Кремля. Не исключено, что связи и предпочтения византийской принцессы и определили выбор итальянских мастеров для осуществления замысла по возведению государственной резиденции. Перестройка ансамбля Московского Кремля, начавшаяся в 1470-е гг. итальянскими архитекторами, сделала актуальным вопрос об обустройстве как кремлевской, так и примыкающей к ней территорий. Особую актуальность этот аспект приобрел во время строительства великокняжеского дворцового комплекса. Его строительство осуществлялось разными итальянскими зодчими поэтапно, но, надо полагать, в соответствии с практикой итальянской архитектуры, по определенному плану и проектной документации.

Начало было положено возведением в 1487–1491 гг. Большой (Грановитой) палаты, предназначенной для торжественных приемов, М. Фрязином и П.А. Солари, а завершилось в 1499–1508 гг. усилиями Алевиза Старого (Алойзио да Карезано). Вероятно, на начальной стадии «общая схема дворцового комплекса» была создана А. Фьораванти [6, с. 130], а решающий вклад в разработку проекта на определенном этапе как организатор всех строительных работ внес П.А. Солари, обладавший самым высоким статусом среди итальянских зодчих, — главного архитектора Москвы («architectus generalis Moscovial») [3, с. 88].

Возведение нового дворца началось на обширной территории еще до завершения строительства Грановитой палаты в 1491 году. Во всяком случае, в послании архиепископа новгородского Геннадия митрополиту Зосиме, написанном в 1490 г., владыка порицает великого князя за «вынос из города вон» старых монастырей, церквей и кладбищ [7, с. 88]. «Да на тех местах, — по словам Геннадия, — сад посажен». В назидание он приводит фразу из Второзакония Моисея: «Да не насади себе садов, ни древа, подле требника Господа Бога своего». Геннадий даже высказал предложение, как сохранить вынесенные из Кремля храмы: «А что, которые церкви были в городе, а то также бы подняти на подклетех, да сени нарядити вокруг церкви; и коли случится выйти великому князю или великой княгине саду посмотриети, и он бы поседел у церкви: ано лепо видети» [8, с. 373–379]. Должно быть, упоми-

вание в тексте послания великой княгини не случайно. Австрийский дипломат С. Герберштейн, в 1517 и 1526 гг. посетивший Москву, пишет о Софии Палеолог как о «небыкновенно хитрой женщине», оказывающей большое влияние на Ивана III («по ее научению великий князь сделал многое») [9, с. 66]. Исследователи убеждены, «что и общие планы, и детали перестройки Кремля обдумывались и обсуждались в весьма узком кругу и, наверное, при активном участии Софии Палеолог и главных итальянских мастеров» [10, с. 29].

С.С. Подъяпольский, анализирувавший деятельность итальянских зодчих в Москве, убежден, что княжеский дворец изначально ориентировался на итальянский образец. В подтверждение этого мнения автор приводит слова Алевиза Старого, согласно которым Иван III хотел, чтобы его замок был «наподобие того, что в Милане». У иностранцев, посетивших Россию в XVI столетии, облик дворца вызывал прямые ассоциации с итальянскими постройками [2, с. 33–34]. На Руси вскоре после завершения работ также отметили необычность конструкций, оформления зданий и их композиции. В частности, в Степенной книге середины XVI в. составитель обратил внимание на непривычный для русского человека вид дворца: «весь прехитро камен же поставлен быть» [11, с. 554.]. Как отмечал С.С. Подъяпольский, «термин “прехитро” должен указывать на элемент необычности, но он может быть отнесен как к композиции и конструкции здания, так и к его декорации, что не менее вероятно» [2, с. 81].

Сколько и каких садов было «насажено» у дворца при итальянцах источники не уточняют. Один из садов был разбит между дворцовыми корпусами и Конюшенным двором, где сейчас стоит Оружейная палата. Там уже в XX в. нашли корни и пни фруктовых деревьев [12, с. 157]. Не исключено, что речь могла идти, в том числе, о верховом саде, устроенном на кровле-террасе (т. е. на снях). Намек на это содержится и в послании архиепископа Геннадия: если князю и княгине случится выйти на сени «саду посмотриети», можно было бы посидеть у церкви и полюбоваться красотой. В.Л. Глазычев высказал версию, что таким садом, устроенным еще в конце XV в., был «Верхний Набережный» [6, с. 130]. Хотя об устройстве Верхнего и Нижнего верховых садов сообщается только в 1680-х гг., существуют свидетельства об их более раннем происхождении. По свидетельству источников начала XVII в., за садами, находящимися где-то «вверху», садовники ухаживали и в 1620-е и 1630-е гг., а государственная казна на эти цели исправно выделяла средства, что фиксировалось в приходно-расходных книгах [13, с. 110]. Таким образом, предположение о появлении первых верховых садов еще на рубеже XV–XVI вв.

представляется вероятным. Идея устройства камерного «закрытого сада» связывается В.Л. Глазычевым с личностью Софии Палеолог, которая «должна была стремиться собственные покои учредить по образцу знакомых ей итальянских» [6, с. 130–131].

Одновременно со строительными работами в самом Кремле начинается обустройство прилегающей к нему территории. В 1493 г. после очередного пожара земля вокруг цитадели освобождается от всей деревянной застройки на 109 саженей (около 238 м) [14, с. 183]. Важно понять, насколько это решение Ивана III было связано с проектом итальянских архитекторов по реконструкции кремлевских окрестностей. Косвенно об их причастности к данному решению говорит то, что освобожденная поверхность земли в некоторых местах была вымощена ровным слоем камня [15, с. 211–230]. Устроить каменный настил, очевидно, предложили итальянцы, так как на Руси традиционно использовались деревянные мостовые.

Как очередной этап переустройства прилегающей к кремлевскому ансамблю территории, вслед за работами 1493 г., стоит рассматривать и распоряжение великого князя в 1495 г. напротив Кремля, за рекой, «чинити» обширный Государев сад [16, с. 240]. Сад этот должен был особенно хорошо обозреваться с высоты Боровицкого холма, из Набережных палат, предназначенных для переговоров с иностранными послами [17, с. 109]. Вынос сада из замкнутого пространства огороженного двора «на окружающие просторы — характерный признак ренессансного мышления. Такой подход принципиально отличался от средневекового принципа оградить личное пространство» [18, с. 173]. Этот проект в полной мере согласуется с логикой культуры эпохи Возрождения. Созданный на противоположном берегу сад становился иллюзорной частью дворца. Так воплощался один из ренессансных принципов построения сада, который словно вырывался из «застенок» Средневековья на открытое место [19, с. 169–199].

О том, что это был не обычный сад хозяйственного назначения, по неизвестным причинам приближенный к княжеской резиденции, говорят многочисленные изобразительные источники. Самые древние из дошедших до нас изображений Государева сада, миниатюры Лицевого летописного свода XVI в., созданного в 1570-е гг., воспроизводят его образ крайне схематично. Гораздо больше информации об особенностях его планировки дают планы Москвы конца XVI — первой половины XVII в.: «Петров чертеж» (1507–1599), «Годунов чертеж» (начало 1600-х гг.), «Сигизмундов план» (1610), «План М. Мериана (1643) и «План Олеария» (1656). На всех чертежах, несмотря на их схематичность и вариативность, сад имеет декора-

тивные очертания в форме вытянутого вдоль реки неправильного прямоугольника, равного длине набережной стороны кремлевской стены с территорией, разбитой на квадратные куртины. Их внутренняя планировка имеет метрический, подчас причудливый рисунок. Наиболее подробно этот замоскворецкий сад запечатлен на плане А. Олеария. На чертеже, наряду со строгими рядами деревьев и шестью вытянутыми прямоугольными участками, показаны две одинаковые, но более сложные по планировке куртины. Их пересекают аллеи, а в центре разбиты маленькие круглые клумбы, окруженные дорожкой. Планы подобной конфигурации часто встречаются на изображениях итальянских садов, например, на фреске 1574–1578 гг. виллы Ланте. Разумеется, со временем сад в Замоскворечье терял черты своей первозданности, сохраняя только отдельные исконные элементы.

Надо полагать, создание обширного Государева сада и других насаждений в Кремле оживило интерес к садоводству и у широких слоев москвичей. Во всяком случае, в записках начала XVI в. итальянского литератора П. Йовия, со слов русского посланника Дмитрия Герасимова, сообщается, что в Москве «почти все дома имеют сады, как для разведения овощей, так и для удовольствия» [20, с. 271]. Это свидетельство посла подтвердил шведский дипломат П. де Ерлезунда, хорошо знавший Москву. Он прослужил четыре года при дворе Бориса Годунова, а затем дважды в течение десятилетия побывал в русской столице. По словам шведского посланника, «в городе много деревьев и увеселительных садов, занимающих довольно места» [21, с. 161].

Многочисленные итальянские мастера, работавшие в России с конца XV до 40-х гг. XVI в., пребывавшие здесь на правах обласканных пленников, внесли заметный вклад в развитие культуры Московии. Итальянцы, получая за свой квалифицированный труд щедрые великокняжеские дары разного рода — поместья, одежду и прочее, были ограничены в свободе и не могли свободно покинуть Россию [3, с. 73]. С начала XVI в. наблюдается резкое сокращение числа русских посольств в Италию, а с 1528 г. контакты двух стран прерываются на несколько десятилетий. Охлаждение отношений с прежним партнером, по наблюдениям Я.С. Лурье, сказывается и на стиле русских произведений — из них «почти совсем исчезают» элементы Возрождения [22, с. 199]. На смену масштабному строительству приходит «активное осмысление и переработка того нового, что внесли в русское зодчество итальянские архитекторы» [3, с. 84]. Вместе с тем созданный итальянцами кремлевский дворцовый ансамбль бережно сохранялся и в последующее столетие. По свидетельству персидского дипломата Орудж-

бек Баяйта, посетившего Москву на рубеже XVI—XVII вв., царский дворец был по-прежнему «спланирован на итальянский манер» [23, с. 45].

О состоянии садов, созданных при итальянцах и, вероятно, при их непосредственном участии, во второй половине XVI в. почти ничего неизвестно. Судя по всему, состояние некоторых из них бережно поддерживалось, поскольку источники начала XVII в. о них по-прежнему упоминают. По образцу сохранившихся кремлевских верховых садов в 1635 г. царские садовники И. Телятевский и Т. Андреев «строят» сады «на дворце, вверху и на Борисовом дворе», где уже стояло «государево место». Возможно, первый из названных садов находился на подклетах между церквями Святой Екатерины и Спаса Нерукотворного и изначально предназначался для царевича Алексея Михайловича. Второй сад был устроен «на взрубе», на дворе Бориса Годунова, возведенном на рубеже XVI—XVII веков [13, с. 110]. Садовники могли посадить растения, но они были не в силах возвести для них архитектурную основу — это могли выполнить ранее итальянские строители.

Об обновлении своих садов постоянно заботились и цари. В 1657 г. царь Алексей Михайлович требует срочно посадить в своем «верхнем» саду цветы, так же как в Аптекарском огороде [24, с. 13–14]. Примечательно, что созданные на рубеже 1670–1680-х гг. верховые Набережные сады представляли собой тип «замкнутых» средневековых. Возможно, они возводились с оглядкой на те «очаги отдохновения», которые в свое время устраивали в княжеском дворце итальянские мастера.

Новый всплеск интереса к итальянской архитектуре и садам в частности проявился во второй половине XVII в. и поддерживался властными структурами. В заметках, оставленных не только русскими путешественниками, но и официальными посланниками, посещавшими Италию, содержится немало описаний садов. В круг внимания попадали особенности планировки, виды растений, садовые постройки и иные «внешние» признаки ландшафтной архитектуры. В статейные списки посольств (отчеты о поездках) включались и личные впечатления. Так, стольник В.Б. Лихачев, посетивший Флоренцию в 1658–1659 гг., пишет об удивившей его «красоте в садах». Он выделяет увиденные кедровые и кипарисовые деревья, «яблоки предивные», «виноград двойной» (т. е. белого и вишневого цвета) и другие диковины. Более разнообразно описал садово-парковое искусство итальянских городов стольник П.А. Толстой, обучавшийся в Венеции морскому делу. В его записках 1690-х гг. описывается планировка, ландшафт, своеобразие таких сооружений, как гроты, павильоны, лабиринты. Стольника заинтересовали фонтаны, которые, по его словам, «зделаны преудивительным мастерством», и скульп-

туры («а поставлены те все подобия промеж цветов для украшения того саду») [25, с. 104–119].

Многие элементы европейского и, в частности, итальянского садоводства со второй половины XVII в. начинают воплощать в русских, прежде всего царских, загородных садах. Больше всего на этот счет известно о подмосковной царской усадьбе в селе Измайлово, сочетавшей качества передового опытного хозяйства и современного садово-паркового комплекса. Здесь, на территории, простиравшейся на многие версты, было устроено не менее пяти разнообразных регулярных садов. Дошедшие до нас чертежи и описи позволяют утверждать, что некоторые из них явно восходили к традициям Возрождения. По словам польского посла Б. Таннера, эта местность «полюбилась царю, и он для своего удовольствия устроил и развел в ней два сада, из коих один убран на подобие итальянских...» [26, с. 70]. Поскольку описание этого сада в сочинении отсутствует, можно только догадываться, какой именно объект имеется в виду. Скорее всего, речь идет об «Аптекарском огороде», известном по чертежу 1670 года. Этот сад, представлявший собой круг диаметром 280 м, имел радиально кольцевую планировку. По периметру он делился на три концентрические аллеи, сужающиеся к центру. Радиальные аллеи делили круг на десять секторов. Подобный сад на острове Цереры был описан в романе Ф. Колонны «Гинторомахия Полифила», написанном в середине XV века. Он имел круглую форму, за оградой, границу которой выполняли высаженные кипарисы. «концентрически в глубину идут еще десять делений по окружности — ограда из миртов, апельсиновых и лимонных деревьев... а от центра к периферии на равном расстоянии друг от друга расходятся двадцать радиальных линий, как бы проецируя на пространство сада систему сегментов и трапециевидных фигур, оптически воспринимаемых как треугольники и прямоугольники» [27, с. 162–163]. Судя по изобразительным источникам, сады, имеющие такие планы, воплощающие идею «абсолютно правильной композиции», были распространены в Италии. Их можно увидеть, например, на гравюрах XVI в. с изображениями садов Падуи, Боболи во Флоренции и др.

Еще один измайловский сад, который может восходить к итальянским образцам, — «Потешный сад с лабиринтом». Его аннотированный план (ок. 1670 г.) представляет сложный по составу комплекс, окруженный рвом с водой, из двух ворот (одни из них с лестничными всходами), четырех павильонов разного назначения и четырех крестообразно расположенных садовых участков (куртин) с барочной разбивкой. В средокрестии композиции находился большой квадратный лабиринт, выстроенный кустарником и низкорослой вишней, а в самом цен-

тре — фонтан («ключь, ис сего вода бежит»). Заявленная в проекте театральность, нарядные павильоны, обилие водных элементов — преград и фонтана, куртины с затейливым рисунком допускают, что к созданию плана мог быть причастен итальянский архитектор. Косвенно на европейское происхождение планов «Аптекарского огорода» и «Потешного сада» указывают номера объектов, представленные арабскими цифрами, в то время как на Руси еще пользовались буквенными знаками [28, с. 88].

Разумеется, так называемые «итальянские сады» распространялись не только в царских владениях. Они встречались и в усадьбах знатных горожан западноевропейского происхождения. Таким местом, например, была Немецкая слобода, где проживали выходцы из разных стран, в том числе Италии. «Едва ли найдешь здесь дом без сада, притом сады цветущие, плодоносные и красивые», — писал об иностранной слободе в 1669 г. И. Давид [29, с. 124]. Эту характеристику подтвердил Б. Таннер буквально через несколько лет: «При каждом доме есть хорошо содержимый сад, засаженный латуком и цветами...» [26, с. 69]. Лучшие из садов Немецкой слободы были примером для состоятельных москвичей, готовых к преобразованиям.

В целом влияние итальянцев на русское садовое искусство, при всей его очевидности, нельзя считать устойчивым. Особенно сильно оно проявилось на рубеже XV—XVI вв. в период восстановления русской государственности после столетий раздробленности. В это время в Москве были востребованы высокие образцы архитектуры и лучшие в Европе зодчие для утверждения на международной арене. Однако географическая и религиозная удаленность Италии от России препятствовали развитию постоянных культурных отношений с ней, в том числе в области ландшафтной архитектуры. Эти контакты в XVI—XVII вв. носили спонтанный характер и определялись личным выбором отдельных представителей русского общества.

Список источников

1. Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV века) // Византийское и древнерусское искусство. Москва : Наука, 1978. С. 227—296.
2. Подъяпольский С.С. Архитекторы итальянского Возрождения в России // Архитектурное наследие. Москва, 2003. Вып. 45. С. 30—41.
3. Подъяпольский С.С. Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV—начале XVI века // Советское искусствознание. Москва : Сов. художник, 1986. № 20. С. 62—93.
4. Подъяпольский С.С. Московский Кремлевский дворец в XVI в. по данным письменных источников // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2003. С. 99—119.
5. Хождение на Флорентийский собор Неизвестного Суздальца // Книга хождений. Записки русских путешественников XI—XV вв. Москва : Советская Россия, 1984. С. 137—151.
6. Земцов С.М., Глазычев В.Л. Аристотель Фьораванти. Москва : Стройиздат, 1985. 184 с.
7. Петров Д.А. Архитектурный комментарий к одному месту из Послания архиепископа Геннадия митрополиту Зосиме // Древняя Русь. 2015. № 2 (60), июнь. С. 84—93.
8. Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. Москва ; Ленинград : АН СССР, 1955. С. 373—379.
9. Герберштейн С. Записки о Московии. Москва : МГУ, 1988. 430 с.
10. Архитектурные ансамбли Москвы XV — начала XX веков. Принципы художественного единства / под ред. Т.Ф. Саваренской. Москва : Стройиздат, 1997. 471 с.
11. Книга Степенная царского родословия // Полное собрание русских летописей. Санкт-Петербург, 1908. Т. 21. Ч. 2. 350 с.
12. Сытин П.В. История планировки и застройки Москвы. Москва, 1950. Т. 1. 416 с.
13. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Москва : Книга 1990. Кн. 1. 312 с.
14. Московский летописный свод конца XV века / Полное собрание русских летописей. Москва ; Ленинград, 1949. 464 с.
15. Чернов С.З., Бойцов И.А. Раскопки в Историческом проезде и изучение Великого Посада Москвы XIII—XIV вв. // Советская археология. 1992. № 1. С. 211—230.
16. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновской летописью // Полное собрание русских летописей. Санкт-Петербург, 1901. Т. 12. 278 с.
17. Черный В.Д. Русские средневековые сады: опыт классификации. Москва : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 176 с.
18. Козлова С.И. Ренессансный сад Италии и его предшественники // Сад: символы, метафоры, аллегории. Москва : Памятники исторической мысли, 2010. С. 158—165.
19. Соколов М.Н. Принцип рая: главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
20. Йовий П. Книга о московском посольстве к Иоанну Руфу, архиепископу Константинопольскому // Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы. Москва : Русский мир, 1997. С. 217—301.
21. Петрей П. История о великом княжестве Московском // О начале войн и смут в Московии. Москва : Рита-Принт, 1997. С. 151—464.
22. Лурье Я.С. Элементы Возрождения на Руси в конце XV — первой половине XVI века // Литература эпо-

- хи Возрождения и проблемы всемирной литературы. Ленинград : Наука, 1967. С. 183–211.
23. Орудж-бек Байит. Россия и Европа глазами Орудж-бек Байита. Санкт-Петербург : СПб. университет, 2007. 212 с.
24. Забелин И.Е. Московские сады в XVI столетии // Журнал садоводства. 1856. № 1. С. 1–42.
25. Головин В.П. Италия в восприятии русских путешественников второй половины XVII века // Итальянский сборник. Москва : Наука, 1999. Вып. 1. С. 104–119.
26. Таннер Б. Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 г. Москва, 1891. 203 с.
27. Козлова С.И. Ренессансная концепция итальянского сада (по литературным источникам) // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. Москва : Наука, 1997. С. 161–176.
28. Тиц А.А. Загадки древнерусского чертежа. Москва : Стройиздат, 1978. 151
29. Давид И. Современное состояние великой России, или Московии // Вопросы истории. 1968. № 1. С. 123–132.

ITALIAN THEME IN THE OLD RUSSIAN GARDEN ART

VALENTIN D. CHERNYI

Moscow State Pedagogical University, 1, Building 6,
Malaya Pirogovskaya St., Moscow, 119991, Russia
E-mail: tchernie@rambler.ru

Abstract. *The article reviews the Italian influence on the Russian garden art from the second half of the 15th to the end of the 17th century. It considers the version that the first “Italian” gardens were created during the period of the Moscow Kremlin architectural ensemble building and the surrounding area reconstruction. The appearance of the Moscow first “upper” gardens is associated with the construction of the Grand Prince’s Palace complex. The gardens were organized on the ground floor arches of the buildings. Planting of a vast garden across the Moscow River, opposite the Palace, was a part of the Italian development plan for the territory around the Kremlin and was based on the Renaissance principles of its construction – relocation of the garden from a confined space to an open, well-surveyed place. According to historical sources, despite the weakening of contacts with Italy, the “Italian” look of the Kremlin Palace had been carefully preserved up to the 17th century, when the upper gardens had become widespread. In the 17th century, there was growing interest in the countryside decorative gardens in Russia. The look and layout of some of the gardens around the suburban Tsar Estate Izmaylovo put foreign travelers in remembrance of Italian gardens. Those gardens were the “Apothecary Garden” and the “Garden with the Amusing Chambers and Maze”. Some literary descriptions and engravings confirm these assessments. Numerous examples of the West European garden art of the late Middle Ages could be found in one of Moscow districts – the German Quarter – where there were Italians among the permanent residents as well. The article analyzes the specific examples of utilization of the Italian Renaissance art in the creation of the Old Russian gardens.*

Key words: landscape architecture, garden, layout, influence, the Renaissance, palace, estate.

Citation: Chernyi V.D. Italian Theme in the Old Russian Garden Art, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 121–127.

References

1. Lazarev V.N. *Iskusstvo srednevekovoi Rusi i Zapad (XI–XV veka)* [The Art of Medieval Russia and the West (11th–15th Century)], *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo* [Byzantine and Old Russian Art]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 227–296.
2. Podyapolsky S.S. *Arkhitektory ital’yanskogo Vozrozhdeniya v Rossii* [Architects of the Italian Renaissance in Russia], *Arkhitekturnoe nasledstvo* [Architectural Heritage]. Moscow, 2003, issue 45, pp. 30–41.
3. Podyapolsky S.S. *Deyatel’nost’ ital’yanskikh masterov na Rusi i v drugikh stranakh Evropy v kontse XV–nachale XVI veka* [Practice of the Italian Masters in Russia and in Other European Countries in the Late 15th–Early 16th Century], *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Studies]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1986, no. 20, pp. 62–93.
4. Podyapolsky S.S. *Moskovskii Kremlevskii dvorets v XVI v. po dannym pis’mennykh istochnikov* [The Moscow Kremlin Palace in the 16th Century, According to Written Sources], *Drevnerusskoe iskusstvo. Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov’ya: XVI vek* [Old Russian Art. The Russian Art of the Late Middle Ages: the 16th Century]. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2003, pp. 99–119.
5. *Khozhdenie na Florentiiskii sobor Neizvestnogo Suzdal’tsa* [Pilgrimage to the Council of Florence by an Unknown Suzdal Resident], *Kniga khozhenii. Zapiski russkikh puteshestvennikov XI–XV vv.* [The Pilgrimages Book. Notes of Russian Travelers of the 11th–15th Centuries]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1984, pp. 137–151.
6. Zemtsov S.M., Glazychev V.L. *Aristotele Fioravanti*. Moscow, Stroizdat Publ., 1985, 184 p. (in Russ.).
7. Petrov D.A. *Arkhitekturnyi kommentarii k odnomu mestu iz Poslaniya arkhiepiskopa Gennadiya mitropolitu Zosime*

- [Architectural Comment to One Passage from the Message of Archbishop Gennady to Metropolitan Zosima], *Drevnyaya Rus'* [Old Russia], 2015, no. 2 (60), June, pp. 84–93.
8. Kazakova N.A., Lurie Ya.S. *Antifeodal'nye ereticheskie dvizheniya na Rusi XIV – nachala XVI v.* [Anti-Feudal Heretical Movements in Russia of the 14th – Beginning of 16th Century]. Moscow, Leningrad, AN SSSR Publ., 1955, pp. 373–379.
 9. Herberstein S. *Zapiski o Moskovii* [Notes on Muscovite Affairs]. Moscow, MGU Publ., 1988, 430 p.
 10. Savarenskaya T.F. (ed.) *Arkhitekturnye ansambli Moskvy XV – nachala XX vekov. Printsipy khudozhestvennogo edinstva* [Architectural Ensembles of Moscow of the 15th – Early 20th Centuries. The Principles of Artistic Unity]. Moscow, Stroizdat Publ., 1997, 471 p.
 11. Kniga Steppennaya tsarskogo rodosloviya [The Book of Degrees of the Royal Genealogy], *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete Collection of Russian Chronicles]. St. Petersburg, 1908, vol. 21, part 2, 350 p.
 12. Sytin P.V. *Istoriya planirovki i zaostroiki Moskvy* [The History of Layout and Development of Moscow]. Moscow, 1950, vol. 1, 416 p.
 13. Zabelin I.E. *Domashnii byt russkikh tsarei v XVI i XVII stoletiyakh* [Home Life of Russian Tsars in the 16th and 17th Centuries]. Moscow, Kniga Publ., 1990, book 1, 312 p.
 14. Moskovskii letopisnyi svod kontsa XV veka [Moscow Chronicle of the End of the 15th Century], *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete Collection of Russian Chronicles]. Moscow, Leningrad, 1949, 464 p.
 15. Chernov S.Z., Boitsov I.A. Raskopki v Istoricheskom proezde i izuchenie Velikogo Posada Moskvy XIII–XIV vv. [The Excavations in the Istorichesky Proezd and the Investigations of Veliky Posad in Moscow in the 13th – 14th Centuries], *Sovetskaya arkheologiya* [Soviet Archaeology], 1992, no. 1, pp. 211–230.
 16. Letopisnyi sbornik, imenuemyi Patriarsheyu ili Nikonovskoi letopis'yu [The Chronicle Collection, Called the Patriarch's or Nikon Chronicle], *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete Collection of Russian Chronicles]. St. Petersburg, 1901, vol. 12, 278 p.
 17. Chernyi V.D. *Russkie srednevekovye sady: opyt klassifikatsii* [Russian Medieval Gardens: the Experience of Classification]. Moscow, Rukopisnye Pamyatniki Drevnei Rusi Publ., 2010, 176 p.
 18. Kozlova S.I. *Recessansnyi sad Italii i ego predshestvenniki* [The Renaissance Gardens of Italy and its Predecessors], *Sad: simvoly, metafory, allegorii* [The Garden: Symbols, Metaphors, Allegories]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2010, pp. 158–165.
 19. Sokolov M.N. *Printsip raya: glavy ob ikonologii sada, parka i prekrasnogo vida* [Principle of Paradise: Chapters on the Iconology of Garden, Park and Beautiful View]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011, 704 p.
 20. Giovio P. *Kniga o moskovskom posol'stve k Ioannu Rufu, arkhiepiskopu Konstantinopol'skomu* [The Book of the Moscow Embassy to John Rufus, Archbishop of Constantinople], *Rossiya v pervoi polovine XVI v.: vzglyad iz Evropy* [Russia in the First Half of the 16th Century: the View from Europe]. Moscow, Russkii Mir, 1997, pp. 217–301.
 21. Petreius P. *Istoriya o velikom knyazhestve Moskovskom* [The Story of the Grand Duchy of Moscow], *O nachale vojn i smut v Moskovii* [On the Beginning of Wars and Unrest in Muscovy]. Moscow, Rita-Print Publ., 1997, pp. 151–464.
 22. Lurie Ya.S. *Elementy Vozrozhdeniya na Rusi v kontse XV – pervoi polovine XVI veka* [Elements of the Renaissance in Russia in the Late 15th – First Half of the 16th Century], *Literatura epokhi Vozrozhdeniya i problemy vsemirnoi literatury* [Literature of the Renaissance and the Problems of World Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 183–211.
 23. Uruch Beg Bayat. *Rossiya i Evropa glazami Orudzh-bek Bayaita* [Russia and Europe through the Eyes of Uruch Beg Bayat]. St. Petersburg, SPb. Universitet Publ., 2007, 212 p.
 24. Zabelin I.E. *Moskovskie sady v XVI stoletii* [Moscow Gardens in the 16th Century], *Zhurnal sadovodstva* [Journal of Gardening], 1856, no. 1, pp. 1–42.
 25. Golovin V.P. *Italiya v vospriyatii russkikh puteshestvennikov vtoroi poloviny XVII veka* [Italy in the Perception of Russian Travelers of the Second Half of the 17th Century], *Ital'yanskii sbornik* [Italian Collection]. Moscow, Nauka Publ., 1999, issue 1, pp. 104–119.
 26. Tanner B. *Opisanie puteshestviya pol'skogo posol'stva v Moskvu v 1678 g.* [Description of the Journey of the Polish Embassy in Moscow in 1678]. Moscow, 1891, 203 p.
 27. Kozlova S.I. *Recessansnaya kontseptsiya ital'yanskogo sada (po literaturnym istochnikam)* [The Renaissance Concept of the Italian Garden (from Literary Sources)], *Iskusstvo i kul'tura Italii epokhi Vozrozhdeniya i Prosveshcheniya* [Art and Culture of Italy of the Renaissance and Enlightenment]. Moscow, Nauka Publ., 1997, pp. 161–176.
 28. Tits A.A. *Zagadki drevnerusskogo chertezha* [Mysteries of the Old Russian Drawing]. Moscow, Stroizdat Publ., 1978, 151 p.
 29. David I. *Sovremennoe sostoyanie velikoi Rossii, ili Moskovii* [Current State of Great Russia or Muscovy], *Voprosy istorii* [Questions of History], 1968, no. 1, pp. 123–132.

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 (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат — краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем — 150—200 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи (8—10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подзаголовки (с подзаголовками).

Список источников оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5—2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как сноски в конце статьи. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписанные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации — пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого — библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке — информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) — в отдельном файле Microsoft Word по электронной почте. Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала или направляются по запросу автора.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не опубликованным произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/ru/s3/s17/s364/treb/>

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.



БВ

ISSN 0869-608X

Библиотеко- ведение

Научно-практический журнал
о библиотечном и книжном деле
в пространстве информационной культуры

Подписной индекс по объединенному
каталогу «Пресса России» — 87322.
6 номеров в год

Научно-практический журнал
«БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ»
Включен в «Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны
быть опубликованы основные
научные результаты диссертаций
на соискание ученой степени
кандидата наук, на соискание ученой
степени доктора наук».
Выпускается с 1952 года

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5.
Российская государственная библиотека
Отдел периодических изданий
Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 10-64.
E-mail: bvpress@rsl.ru

Управление
дополнительного
обслуживания
РГБ
www.udo.rsl.ru

Книжный магазин

У нас Вы можете приобрести периодические, книжные и подарочные издания Российской государственной библиотеки, а также репринтные издания, специализированные коллекции, детские книги и многое другое. Вход в магазин свободный. Мы находимся по адресу: Москва, ул. Воздвиженка, 3/5 Подъезд № 1, понедельник—суббота с 10.00 до 19.00, тел. +7(499)557-04-70 доб. 26-19 Подъезд № 3, понедельник—суббота с 9.00 до 19.30, тел. +7(499)557-04-70 доб. 28-43 Ивановский зал (вход со Староваганьковского пер.) вторник—воскресенье с 11.00 до 19.30

Приходите в книжный магазин РГБ и выберите себе книгу по душе!



Отдел репрографии и полиграфии

Вы можете заказать бумажную, цифровую копию или микрофильм необходимых документов из фондов РГБ в Главном здании, в Доме Пашкова с понедельника по субботу с 9.00 до 20.00, в Химкинском филиале с понедельника по субботу с 9.00 до 18.00 или дистанционно на портале Управления дополнительного обслуживания РГБ по адресу: www.udo.rsl.ru

Изготавливаем сувенирную и полиграфическую продукцию по заказу.

- книги
- журналы
- календари
- постеры
- рекламные буклеты
- визитные карточки
- закладки
- блокноты

Весь ассортимент представлен в книжном магазине.
Тел.: +7 (499) 557 04 70, доб.: 12-21; E-mail: ro_print@rsl.ru



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. 11-75

e-mail: bvdgovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141 (полугодовой), 93613 (годовой).

◆ 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 Рунт <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

Шибяева 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 Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация: Зуев А.Е.

Маркетинг и реклама Амелина М.Н.,
Руденок Д.В.

Начальник отдела предпечатной подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

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

Адрес Редакции:

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



Чтобы перейти на сайт
журнала, снимите этот
QR-код с помощью
смартфона или планшета,
предварительно
установив приложение
типа QR Code Reader.

Журнал зарегистрирован Министерством
Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых
коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная
библиотека»
Подписано в печать 20.02.2017
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 16. Тираж 350 экз.
Гарнитура: «Octava», «Helios»

Отпечатано с готового оригинал-макета

в ООО «Тамбовский полиграфический
союз», Моршанское шоссе, 14А,
Тамбов, 392000, РФ, <http://www.tps68.ru>
e-mail: info@tps68.ru
тел. +7 (4752) 53-26-27
Заказ №

Цена — договорная.

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 14

1/2017

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

