

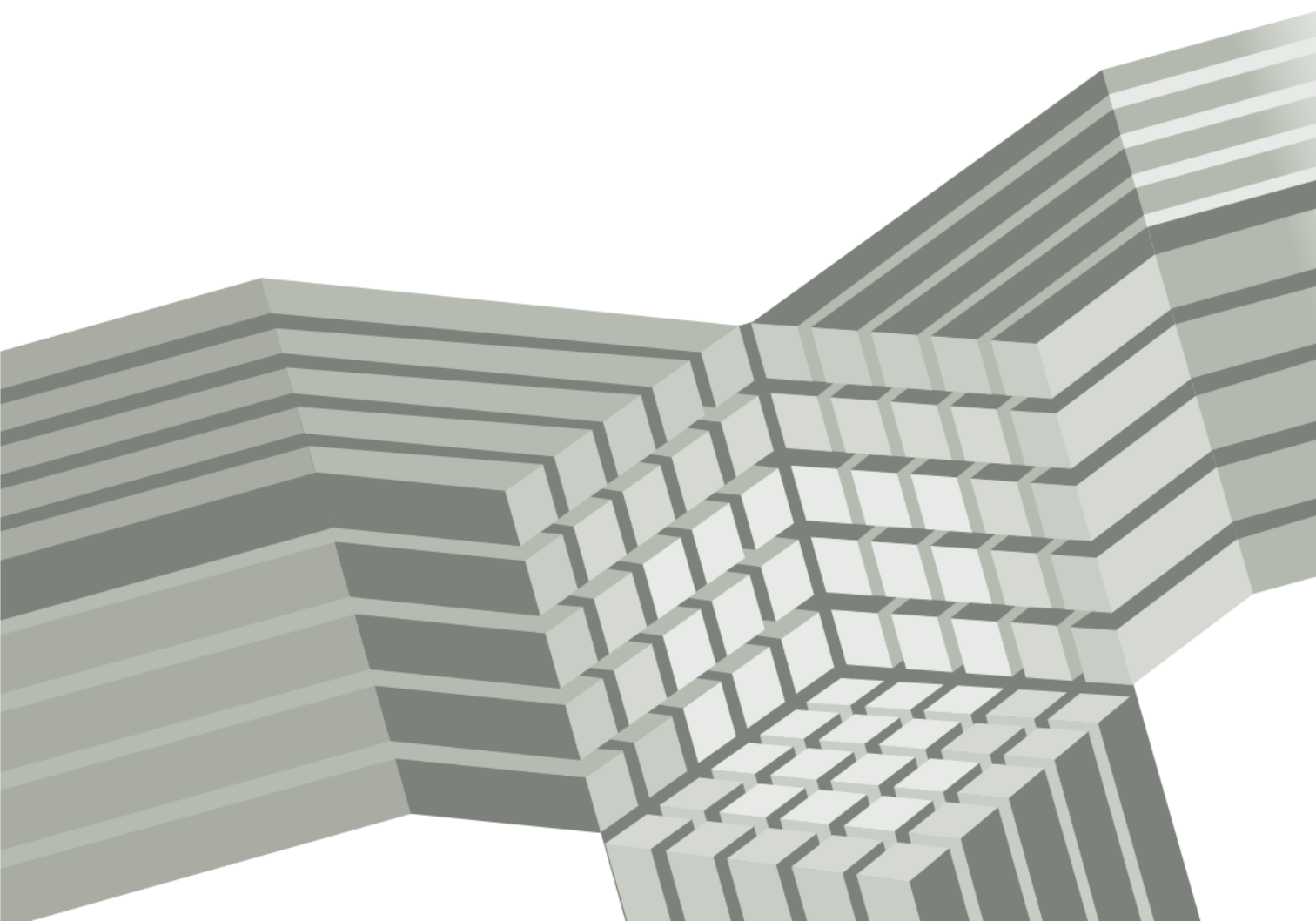
ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

3/2017

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. Sipovsky (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 CONSULTANT 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

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

3/2017

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/>

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. 2017 is 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/>

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 14
3/2017 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г.,
Посашков С.А.** Культура. Самоорганизация.
Моделирование260
- Злотникова Т.С., Ерохина Т.И.** Глобализаци-
онный и аутентичный контексты российской
массовой культуры.....268

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Астахов О.Ю., Ртищева О.В.** Символическое
выражение языковых практик в обзоре
культурологических идей Л. Уайта.....278
- Козловцева Н.А.** «Русский мир»
как теоретическое понятие в современном
социально-гуманитарном знании284
- Управление в сфере культуры,
образования и науки.
Магистерская программа РАНХиГС.....** 293

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Кареева К.З.** Соц-арт и изображение
действительного события.....294
- Старусева-Першеева А.Д.** Роль зрителя
в экранных искусствах.....302

НАСЛЕДИЕ

- Гордеева А.А.** Эмблематика Паука и Пчелы
в сонете Эдмунда Спенсера310
- Гринько И.А.** Юмор в музейном
пространстве315

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Ручкина Н.П.** «Новая простота» в музыкальном
искусстве XX — начала XXI века322
- Завьялова А.Е.** Произведения Гофмана
в творчестве Мстислава Добужинского.....330

КАФЕДРА

- Янущ О.А.** Становление культурологии
образования в России:
историографический обзор.....336
- Хромов О.Р.** Структура книжной культуры
Нового времени и механизмы исторического
развития книги344

ORBIS LITTERARUM

К 150-летию поэта

- Носов Н.Н.** Зарубежные публикации
произведений К.Д. Бальмонта
на русском языке358
- Сапожникова Ю.Л.** «Убить пересмешника»
и «Пойди поставь сторожа» Харпер Ли:
два подхода к расовой проблеме364
- МГАХИ им. В.И. Сурикова приглашает
абитуриентов371**

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Шитикова Р.Г.** Контекст как ключ для анализа
художественной панорамы эпохи на примере
отечественной культуры 1920-х годов372

К сведению авторов

- Этика научных публикаций в журнале
«Обсерватория культуры»382
- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации в журнале
«Обсерватория культуры»384

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 14 **3/2017** ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Akhromeeva T.S., Malinetsky G.G.,
Posashkov S.A.** Culture. Self-Organization.
Modeling.....260
- Zlotnikova T.S., Erokhina T.I.** The Globalization
and Authentic Contexts of the Russian Popular
Culture.....268

CULTURAL REALITY

- Astakhov O.Yu., Rtishcheva O.V.** The Symbolical
Expression of Language Practices in the Review
of Leslie White's Culturological Ideas278
- Kozlovtsava N.A.** The "Russian World"
as a Theoretical Concept in the Modern Social
and Humanitarian Knowledge284
- Administration in the Sphere of Culture,
Education and Science. The RANEP
Master Program293

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Karaeva K.Z.** Sots-Art and the Depiction
of Actual Event294
- Staruseva-Persheeva A.D.** The Role
of Spectator in the Screen Arts.....302

HERITAGE

- Gordeeva A.A.** The Spider and the Bee Emblem
in Edmund Spenser's Sonnet.....310
- Grinko I.A.** Humour in the Museum Space.....315

NAMES. PORTRAITS

- Ruchkina N.P.** The "New Simplicity"
in the Musical Art of the 20th – Beginning
of the 21st Century.....322
- Zavyalova A.E.** Hoffmann's Works in the Art
of Mstislav Dobuzhinsky.....330

CURRICULUM

- Yanutsh O.A.** The Establishment
of Cultural Studies of Education in Russia:
Historiographical Review.....336
- Khromov O.R.** The Structure of the Modern Period
Book Culture and the Mechanisms of Book
Historical Development.....344

ORBIS LITTERARUM

- Nosov N.N.** Foreign Publications of K.D. Balmont's
Works in Russian.....358
- Sapozhnikova Yu.L.** "To Kill a Mockingbird"
and "Go Set a Watchman": Two Approaches
to the Racial Problem364
- V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute
invites students.....371

JOINT OF TIME

- Shitikova R.G.** Context as a Clue for the Analysis of
a Period's Artistic Panorama, by the Example of the
Russian Culture of the 1920s.....372

Information for Authors

- Publication Ethics of "Observatory
of Culture" Journal.....382
- Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in "Observatory
of Culture" Journal.....384

УДК 316.73
ББК 71.04

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

КУЛЬТУРА. САМООРГАНИЗАЦИЯ. МОДЕЛИРОВАНИЕ*

Татьяна Сергеевна Ахромеева,
Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук,
научный сотрудник
Миусская пл., д. 4, Москва, 125047, Россия

кандидат физико-математических наук
E-mail: Akhromeyeva@gmail.com

Георгий Геннадьевич Малинецкий,
Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук,
отдел моделирования нелинейных процессов,
заведующий
Миусская пл., д. 4, Москва, 125047, Россия

доктор физико-математических наук, профессор
E-mail: GMalin@Keldysh.ru

Сергей Александрович Посашков,
Финансовый университет при Правительстве Российской
Федерации,
факультет прикладной математики и информационных
технологий,
декан
Щербаковская ул., д. 38, Москва, 105187, Россия

кандидат физико-математических наук
E-mail: SPosashkov@fa.ru

Реферат. Если XIX в. был столетием геополитики, XX — геоэкономики, то сейчас начинается эпоха геокультуры. Смыслы, ценности, проекты будущего, религиозные верования разных цивилизаций во многом определяют ожидающее нас будущее. В культурологии это заставляет перейти от описания и классификации к моделированию и прогнозу. В статье предложена одна из базовых математических моделей культурологии, опирающаяся на представления об универсалиях культуры и самоорганизации. Эта модель может быть основой для прогноза культурной динамики, построения государственной культурной политики, а также стать проблемным полем для междисциплинарных исследований. В них могли бы принять участие культурологи, философы, представители естественных наук, а также специалисты по математическому моделированию.

Культурологи, экономисты, политики уже много лет обсуждают вопрос: «Как измерять культуру, как оценивать результаты культурной политики и затраченных средств?» Построенная модель и развитый подход тесно связаны с теорией само-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (в рамках научных проектов 15-06-07926, 15-01-07944-а) и Российского гуманитарного научного фонда (в рамках научного проекта 15-03-00404).

организации или синергетикой. В этой теории ключевым понятием являются параметры порядка. Так называют ведущие переменные, к которым с течением времени подстраиваются другие характеристики исследуемой системы. В рамках настоящей статьи в качестве таких параметров предлагается рассматривать культуру, представление о будущем, большой проект той или иной цивилизации. Это позволяет иметь дело не со средствами — вложенными деньгами, числом библиотек, количеством фильмов или зрителей, а с результатом — тем, что население хочет сохранять и развивать смыслы и ценности своей, а не чужой цивилизации. Какие средства для этого использовать, становится вопросом практической политики и конкретных социокультурных технологий.

Ключевые слова: математическое моделирование в культурологии, динамика культуры, универсалии культуры, цивилизационный подход, теория самоорганизации, синергетика, динамическая теория информации.

Для цитирования: Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А. Культура. Самоорганизация. Моделирование // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 260–267.

Понимание важности культуры в современном мире растет. Авторитетные международные организации трактуют культуру как один из краеугольных камней устойчивого (*sustainable*) развития [1]. Мы будем рассматривать ее в рамках теории универсалий культуры, выдвинутой В.С. Стёпиным: «Культура (лат. *cultura* — возделывание, воспитание, образование) — система исторически развивающихся надбиологических программ человеческой деятельности, поведения и общения, выступающих условием воспроизводства и изменения социальной жизни во всех ее основных проявлениях. В своей совокупности и динамике они образуют исторически накапливаемый социальный опыт. Культура хранит, транслирует (передает от поколения к поколению) и генерирует программы деятельности, поведения и общения людей. В жизни общества они играют примерно ту же роль, что и наследственная информация (ДНК, РНК) в клетке или сложном организме)...» [2, с. 524].

Австралийский ученый Дж. Хокс, концепция которого обсуждается в работе Е.В. Никоноровой [1], рассматривает культуру как четвертую опору устойчивого развития (наряду с экономической, социальной и экологической). Этот тезис можно усилить: *культура является главной опорой устойчивого развития*, в котором интересы будущих поколений рассматриваются с такой же степенью ответственности,

как и интересы поколения, живущего сейчас. Такая стратегия требует отказа от многих производственных, социальных, военных, управленческих технологий, отказа от стратегий «общества потребления», серьезного самоограничения ради будущего. Единственным аргументом в пользу отказа от сиюминутных конъюнктурных экономических, экологических и социальных выгод могут стать некоторые культурные императивы, этические ограничения, не позволяющие решать наши проблемы за счет детей и внуков.

Множество экономических проблем, в том числе в современной России, непосредственно связано с социально-психологическими факторами, с отношением людей друг к другу. Мысль Ф.М. Достоевского о том, что если сегодня люди начнут относиться лучше к близким и к самим себе, то завтра наступит рай на земле, не утратила актуальности [3].

В триаде геополитика — геоэкономика — геокультура последняя категория становится доминирующей. С появлением оружия массового уничтожения и технологий, позволяющих до основания разрушить земную цивилизацию, круг геополитических задач, которые государства могут решать военными методами, очень сильно сузился. Экономика тоже преобразуется ввиду жестоких ресурсных ограничений, которые становятся все более очевидными.

В этой ситуации результаты реформирования культурного кода (не требующие прямого использования военных или экономических рычагов) могут сравниться с последствиями применения оружия массового уничтожения или крупного военного конфликта. Можно напомнить, что в постсоветский период экономическая помощь Российской Федерации Украине превысила 200 млрд долл. США, ставка делалась на рациональный, взвешенный подход к межгосударственным отношениям. Соединенные Штаты Америки, по признанию их руководителей, вложили в Украину лишь 5 млрд долл. США, но сделали акцент не на экономике, а на изменении общественного мнения, прививке иных смыслов, ценностей, переоценке истории, и в результате полностью решили свои геополитические задачи, создав «АнтиРоссию» на наших границах. Культурное оружие оказалось очень эффективным по сравнению с военными и экономическими инструментами.

Анализ статей журнала «Обсерватория культуры», других изданий, материалов конференций, посвященных этой проблеме, показывает, что исследователи вкладывают различный смысл в понятие «культура» и обычно рассматривают отдельные уровни, фрагменты сложной целостной системы, процессы, разворачивающиеся на разных уровнях, начиная от внутреннего мира отдельного человека до глобальных аспектов культуры. В результате зачастую мы оказываемся в ситуации известной

притчи о слепцах, ощупывающих слона. Это затрудняет развитие данной области науки, понимаемой, прежде всего, как диалог. Получается, что собеседники говорят о разном и на многих языках. Математическое моделирование, связанное с выделением конкретных пространственных, временных, социальных масштабов и наиболее важных культурных процессов, могло бы прояснить и упростить нынешнюю ситуацию и очертить направления дальнейших поисков.

Что же в этой области является наиболее важным, заслуживающим первоочередного междисциплинарного анализа? Вновь обратим внима-

Культуру можно трактовать как выбор, который ее обладатель делает в жизненно важной ситуации, поведенческую стратегию, которой следует.

ние на теорию универсалий культуры, развитую В.С. Стёпиным: «Программы деятельности, поведения и общения, представленные разнообразием культурных феноменов, имеют сложную иерархическую организацию. В них можно выделить три уровня. Первый — это реликтовые программы, осколки прошлых культур, которые живут в современном мире, оказывая на человека определенное воздействие... Второй уровень — это слой программ поведения, деятельности, общения, которые обеспечивают сегодняшнее воспроизводство того или иного типа общества... И, наконец, третий уровень культурных феноменов образуют программы социальной жизни, адресованные в будущее» [2, с. 524].

В настоящее время наиболее важным уровнем, на котором идет борьба (а иногда и диалог) смыслов, ценностей, образов жизни, проектов будущего, представляется второй уровень. Это согласуется с теорией известного американского социолога и политолога С. Хантингтона, в соответствии с которой в отсутствие научных и технологических прорывов XXI в. определит схватка сложившихся на Земле восьми цивилизаций за тающие ресурсы [4]. При этом сами цивилизации определяются, прежде всего, через их выбор смыслов, ценностей, программ деятельности, т. е. через сложившийся в ходе исторического развития тип культуры. Поскольку более четверти века современный мир однополярен, то США имеют возможность направлять мир по хантингтоновскому сценарию, и кардинальных перемен здесь в ближайшие десятилетия (в отсутствие мировой войны) не предвидится. В этом контексте украинский кризис связан с переориентацией больших социальных групп,

связывавших себя с православной (по терминологии Хантингтона — «восточнохристианской») цивилизацией, на западную.

По-видимому, наиболее важные перемены в мировом культурном пространстве связаны именно с этим вторым, цивилизационным уровнем культуры.

Некоторые исследователи, например К.К. Колин, трактуют культуру как некоторый объем информации [5]. Сегодня все чаще наряду с промышленным, финансовым, человеческим капиталом говорят о культурном капитале. И действительно, к библиотекам, многим базам данных и знаний это понятие в полной мере применимо.

Определенные элементы этих огромных массивов информации могут приобрести очень большое значение в будущем (как уже не раз бывало), и сегодня мы не знаем, какие это будут фрагменты. Поэтому «прагматичный», «хозяйственный» подход

к комплектованию ведущих библиотек, связанный с рассуждениями¹ о том, что «каждый год в РГБ приходит 500 тыс. новых изданий. Это пять железнодорожных вагонов книжной продукции. Где нам поставить эти вагоны?», представляется неуместным. С этой точки зрения, наличие «нескольких десятков тысяч изданий и переизданий сочинений Пушкина» в национальной библиотеке должно восприниматься как предмет гордости.

Ленинская фраза о том, что коммунистом можно стать, лишь обогатив свою память значением всех тех богатств, которые выработало человечество [6], также связывает культуру с объемом освоенной информации. Однако «очевидный» информационный подход к культуре на рассматриваемом цивилизационном уровне неприменим.

Данные современной психологии говорят о другом: возможности человека весьма ограничены, принимая решение, он может учесть не более 5–7 факторов. Активно, творчески человек может взаимодействовать не более, чем с 5–7 людьми. Психологи говорят о так называемом числе Данбара (находящемся в диапазоне 120–150) — количестве людей, отношение которых к себе человек ясно представляет. То же касается и книг — А. Моруа, ряд других писателей считали, что внутренний мир человека в огромной степени формируют 5–7 главных книг, но, чтобы человеку найти «свои книги», большинству людей приходится прочесть и осмыслить сотни томов [7].

¹ См., например: Коробкова А. Александр Вислый: «В объединении библиотек нет ничего страшного»: [интервью] // Известия. 2016, 08 февраля. URL: <http://izvestia.ru/news/603469>

Согласно теории контент-анализа состояние умов и долговременные тенденции развития общества (мегатренды) очень точно отражают среднее распределение по темам площади газет, издаваемых в данной стране, и изменение этого распределения. Иными словами, важно даже не то, что конкретно люди думают по тому или иному поводу, а что находится в центре внимания, какие сферы жизнедеятельности они считают для себя наиболее важными [8].

В соответствии с концепцией «эгоистического гена» Р. Докинза эволюцию можно представить как своеобразную конкуренцию различных генов за долю их носителей в популяции [9]. В ходе естественного отбора они «меняют особей», в которых воплощены, и идут в будущее, если качества, которыми они наделяют владельцев, оказываются достаточно полезны для того, чтобы их обладатели имели больше шансов выжить и дать потомство, чем конкуренты.

По-видимому, с теми же самыми системными свойствами мы имеем дело в культурном пространстве цивилизации. Только «конкурируют» за место в популяции не гены, а так называемые «мемы» (англ. *memory* — память) — единицы содержательной, важной для их обладателей информации. При этом множество несущественных деталей в этой информации может быть опущено. В конечном итоге ее можно трактовать как выбор, который ее обладатель будет делать в жизненно важной для него ситуации, поведенческую стратегию, которой он будет следовать. По теории В.С. Стёпина, именно эта стратегия и является важнейшей частью культуры.

Под *самоорганизацией* в современной науке понимают спонтанное, самопроизвольное возникновение упорядоченности в сложных системах. В ходе самоорганизации система «делает выбор» в пространстве возможностей, «выделяет» ведущие переменные, доминанты, которые начинают определять динамику и развитие всей системы. Эти ведущие переменные в синергетике называют *параметрами порядка* [10]. В ходе самоорганизации в культурном

пространстве формируется личность, которая будет делать определенный выбор в жизненно важных для нее ситуациях. Можно сказать, что культуру той или иной цивилизации характеризует набор ее наиболее распространенных мемов и поведенческих стратегий [11].

Схожее рассуждение приводил выдающийся советский этнограф Л.Н. Гумилев, проводя границу между различными этносами или суперэтносами [12].

Однако перейти от общих качественных рассуждений к количественным моделям позволила *динамическая теория информации*, построенная в 1980-х гг. одним из основоположников синергетики Д.С. Чернавским [13]. Ключевым понятием теории является понятие *ценной информации*. Обычную информацию можно трактовать как случайный запомненный выбор между несколькими близкими возможностями. Классическая теория информации К. Шеннона, имеющая дело с передачей по каналам связи последовательности нулей и единиц и отвлекающаяся от *содержания* этих сообщений, вполне укладывается в эти рамки [5].

Ценная информация — это те знания, умения или навыки, которые повышают шансы выжить и реализовать свою жизненную программу у тех, кто ими обладает. Ценной информацией может быть владение языками, какой-либо профессией, принадлежность к некоторой конфессии. Среди единоверцев шансы на достижение успеха у человека выше, чем в чужой и чуждой для него среде. Конечно, ценной информацией на цивилизационном уровне является ее культура — смыслы, ценности, поведенческие стратегии, представление о должном и желаемом — своеобразный «генетический код» цивилизации.

Модель, предложенная Д.С. Чернавским, рассматривает, как меняется концентрация носителей i -го типа ценной информации (u_i) в обществе со временем (t) в точке пространства с координатой $\vec{r}$. Рассмотрим модификацию этой модели, описывающую самоорганизацию в культурном пространстве, представленную в формулах ниже.

$$\frac{\partial u_i}{\partial t} = \frac{1}{\tau_i} u_i - \sum_{j=1}^N b_{ij} u_i u_j - a_i u_i^2 + D_i \Delta u_i + \sum_{j=1}^N u_i f_j(S_j) + \varepsilon_i(u_1, \dots, u_{N+1}),$$

$$\frac{\partial u_{N+1}}{\partial t} = \frac{1}{\tau_{N+1}} u_{N+1} - \sum_{j=1}^N b_{N+1j} u_{N+1} u_j - a_{N+1} u_{N+1}^2 + D_{N+1} \Delta u_{N+1} + \sum_{j=1}^N u_{N+1} f_j(S_j) + \varepsilon_{N+1}(u_1, \dots, u_{N+1}),$$

$$S_i(t) = \int_G u_i(\vec{r}, t) d\vec{r}, \quad u_i(\vec{r}, 0) = \bar{u}_i(0), \quad u_{N+1}(\vec{r}, 0) = 0$$

Величины τ_i характеризуют время воспроизводства культуры i -го типа. Ключевой набор параметров b_{ij} показывает, насколько жестко носители i -го типа ценной информации отторгают смыслы, ценности, образ жизни носителей j -го типа. Вообще говоря, $b_{ij} \neq b_{ji}$ — здесь нет взаимности, и могут возникать ситуации типа «Мы к ним всей душой, а они к нам...».

В исходной модели Д.С. Чернавского предполагалось, что $b_{ij} > 0$, что соответствует конкуренции культур или хантингтоновскому столкновению цивилизаций.

На XXIV Международной конференции «Математика. Компьютер. Образование» [14] В.Г. Буданов высказал глубокую мысль. В биологической эволюции, как сейчас полагают исследователи, сотрудничество играет не меньшую роль, чем конкуренция, соперничество. Тем более, в обществе возможен диалог культур и сотрудничество разных цивилизаций. В этом случае $b_{ij} < 0$ для некоторых индексов i и j , соответствующих тем типам культур, которые сотрудничают или взаимно дополняют друг друга. Междисциплинарное исследование такого взаимодействия было бы очень важно и полезно.

Также принципиальны параметры a_i (в биологических моделях они характеризовали бы внутривидовую конкуренцию). Они показывают, насколько носители i -го типа ценной информации, в данном случае культурного выбора, сдерживают «своих».

В свое время Х. Ортега-и-Гассет писал, что жизнь ставит перед нами вопросы, на которые мы даем ответы, множество удачных ответов, и представляет собой культуру [15]. С этой точки зрения, разные культуры дают разные ответы на одни и те же вопросы. Эта альтернативность, разнообразие является важнейшим ресурсом для всего мирового сообщества на его пути в будущее. В приведенной модели D_i — коэффициент диффузии,

$$\Delta \equiv \frac{\partial^2}{\partial x^2} + \frac{\partial^2}{\partial y^2} \quad \text{— оператор Лапласа,}$$

член $D_i \Delta u_i$ описывает локальное распространение ценной информации i -го типа, G — область, в которой решается поставленная задача.

В таком варианте приведенная модель называется «моделью языковых войн». Эта модель изучалась методами вычислительного эксперимента [13]. Она описывает медленные процессы распространения и взаимодействия языков с течением времени, самоорганизацию в языковом пространстве, связанную с конкуренцией языков. Последнее определяется положительной обратной связью, суть которой передает известная поговорка «На деньги деньги бежит». Чем большее число людей говорит на данном языке, тем большее чи-

сло людей следующего поколения будет его изучать и осваивать. Верно и обратное, с чем связаны опасные процессы исчезновения языков малых народов. С тех же позиций можно рассматривать и распространение технологий [16; 17], и ряд социальных процессов [18].

В качестве ценной информации можно рассматривать цивилизационный выбор, проекты будущего. Численные расчеты подобной модели для России, проведенные А.С. Малковым, прокомментированы в книге [19]. Они демонстрируют, что в отсутствие военных конфликтов в инерционном варианте развития значительная часть территории России к 2030 г. разобьется на зоны влияния других цивилизаций, в которых будут реализовываться их цивилизационные проекты.

Однако в настоящее время происходят большие изменения, многие социальные процессы, в том числе связанные с культурной динамикой, ускоряются. В приведенной модели помимо тех причинно-следственных связей, которые отражала модель языковых войн, учтены следующие причинно-следственные связи.

Телекоммуникации, телевидение, Интернет, социальные сети позволили очень быстро менять общественное сознание и культурный выбор больших групп населения. В частности, существенной становится общее количество носителей j -го типа ценной информации (S_j). Через средства массовой и иной информации они могут транслировать свои взгляды и оценки происходящего сообществу носителей иной ценной информации и тем уменьшать (или увеличивать) их число. Заниматься этим или нет — вопрос выбора, культурной политики, обращенной вовне. Эту политику и отражает функция f .

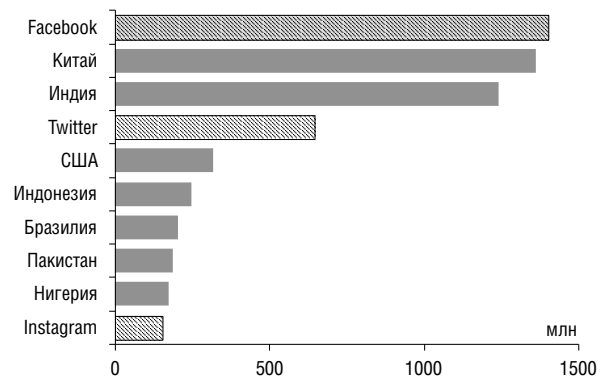
Культура — лишь одна из сфер жизнедеятельности. Это означает, что на нее очень сильно влияют многие факторы. Например, до 1990 г., как утверждают ряд экспертов Государственной Думы, более 350 млн человек в мире считали русский язык родным. Социально-политические перемены, непосредственно повлиявшие на культуру нашей цивилизации — мира России — привели к тому, что это число уменьшилось до 280 миллионов.

Влияние других уровней социальной организации на культуру учитывают функции $\varepsilon_i(u_1, \dots, u_{N+1})$. Кроме того, в этой области есть место неожиданности, случайности, парадоксальному влиянию произведений искусства или научных открытий на общественное сознание или культурный процесс. Эту неожиданность и восприимчивость к новому естественно описывать с помощью той же функции.

Смысл предложенных формул, несмотря на их громоздкость, очень прост. Они описывают конкуренцию различных типов культуры. Эта конкуренция, очевидно, определяется тем, насколько жестко

Диаграмма

Число активных пользователей социальных сетей по сравнению с числом жителей в странах с самым большим населением (2016)



одна культура отторгает другую, и тем, как мы сдерживаем или поддерживаем носителей нашей ценной информации. Естественно, все это зависит от того, как быстро распространяются наши смыслы и ценности в пространстве и во времени, и насколько велика вероятность появления нового. Последнее, разумеется, зависит от той культурной политики, которую мы проводим.

И, наконец, обратим внимание на второе уравнение для u_{N+1} — это «заготовка» для описания нового типа ценной информации в мировом культурном пространстве, способной объединить людей, воспринявших ее. В научной литературе все чаще фигурируют такие понятия, как русла и джокеры [20], дикие карты, «черные лебеди». Все они так или иначе описывают потенциальную возможность расширения пространства (в данном случае культурного), о которой ранее не подозревали. Следуя Н. Талебу, это можно назвать появлением «неизвестного неизвестного» [21]. Шанс, что мы это увидим в недалекой перспективе, достаточно велик. Главные типы культур в нашем мире связаны с традициями, идущими из глубины веков. Однако все чаще возникает соблазн порвать с этой традицией, создать Человека воздуха или Человека играющего (*Home ludens*), отторгающего культурный багаж прошлого.

Глобальные телекоммуникационные сети уже созданы, дело лишь за небольшим культурным сдвигом в сознании. Число пользователей наиболее популярных социальных сетей уже превысило численность населения крупнейших стран мира и изменило образ жизни более 2 млрд человек [22] (см. диаграмму).

Обратим внимание на понятие идентичности, тесно связанное с культурой и ценной информацией: «Идентичность можно определить как устойчивую платформу ценностей, верований, убеждений, определяющих как повседневное поведение людей, так и их долговременные программы. Основы идентичности могут быть различными: ценностная, свойственная для западной культуры; религиозная — характерна для регионов, населенных мусульманами и отчасти православными христианами; культурно-языковая — наиболее явно присутствует в Китае, Японии, отчасти Индии и т. п. В этих странах, несмотря на различные религии и гражданские конфликты, удастся избежать войн из-за того, что глубинным основанием идентичности является не различные верования, а единый язык и культура» [23].

Мы стоим на пороге формирования новой, компьютерной культуры и идентичности, ориентированной сейчас на разрыв с прошлым, с традицией.

В заключение отметим два важных момента. Предложенный подход к моделированию разви-

тия культуры позволяет отделить результат от процесса, главное от второстепенного. Очень важно, сколько у нас библиотек и сколько в них книг, много ли в стране музыкальных школ, и как часто граждане России ходят в театр и цирк. Однако намного важнее, сколько людей и в какой мере разделяют смыслы и ценности мира России, ее культуру.

Чтобы модель обладала предсказательной силой, она должна быть наполнена конкретным фактическим содержанием. Определение коэффициентов, функций, начальных данных — предмет междисциплинарной работы социологов, психологов, культурологов, историков, специалистов по когнитивным наукам, государственному управлению и математическому моделированию.

Культурная безопасность России зависит сейчас во многом от глубины понимания процессов, происходящих в этой сфере, от прогноза культурной динамики, а значит, и от ее моделирования, уровня рефлексии. Сейчас есть и потребность, и возможность провести междисциплинарные исследования, направленные на решение проблем, возникших в этой области. Важно, чтобы открывающиеся возможности не были упущены.

Список источников

1. Никонорова Е.В. Культура и устойчивое развитие: основания взаимовлияния и контуры интеграции // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 644–651.
2. Стёпин В.В. Культура // Всемирная энциклопедия: Философия. Москва: АСТ; Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. С. 524–526.
3. Достоевский Ф.М. Дневник писателя: в 2 т. Москва: Книжный Клуб 36.6, 2011. Т. 1. 800 с.
4. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. Москва: АСТ, 2003. 603 с.

5. Колин К.К. Философские проблемы информатики. Москва : Бином. Лаборатория знаний, 2010. 264 с.
6. Ленин В.И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Москва : Политиздат, 1981. Т. 41. С. 305.
7. Моруа А. Письма незнакомке. Москва : АСТ : Neoclassic, 2015. 224 с.
8. Нейсбит Д. Мегатренды. Москва : АСТ : Ермак, 2003. 380 с.
9. Докинз Р. Эгоистичный ген. Москва : АСТ : Corpus, 2013. 512 с.
10. Хакен Г. Синергетика. Москва : Мир, 1980. 404 с.
11. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре : Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). Санкт-Петербург : Искусство, 1994. 399 с.
12. Гумилев Л.Н. История Евразии. Москва : Алгоритм : Эксмо, 2009. 1072 с.
13. Чернавский Д.С. Синергетика и информация : Динамическая теория информации. Изд. 5-е. Москва : Ленанд, 2017. 304 с.
14. Программа XXIV Международной конференции «Математика. Компьютер. Образование» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mce.su/rus/program/> (дата обращения: 30.03.2017).
15. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Москва : АСТ, 2008. 352 с.
16. Малинецкий Г.Г. Чтоб сказку сделать былью... : Высокие технологии — путь России в будущее. Изд. 3-е. Москва : Ленанд, 2015. 224 с.
17. Иванов В.В., Малинецкий Г.Г. Россия XXI век : Стратегия прорыва. Технологии. Образование. Наука. Изд. 2-е. Москва : Ленанд, 2017. 304 с.
18. Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А. Новый взгляд на самоорганизацию в некоторых социальных системах // Социологические исследования. 2014. № 5. С. 3–15.
19. Малинецкий Г.Г. Из прошлого в будущее // Турчин П.В. Историческая динамика : На пути к теоретической истории. Изд. 2-е. Москва : Издательство ЛКИ, 2010. С. 9–23.
20. Капица С.П., Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и прогнозы будущего. Изд. 3-е. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 288 с.
21. Талей Н.Н. Черный лебедь. Под знаком непредсказуемости. Москва : КоЛибри, 2010. 528 с.
22. Шваб К. Четвертая промышленная революция. Москва : Издательство «Э», 2017. 208 с.
23. Ларина Е., Овчинский В. Новизна // Завтра. 2017. № 11. С. 4.

CULTURE. SELF-ORGANIZATION. MODELING

TATIANA S. AKHROMEYeva ^{1*},
GEORGY G. MALINETSKY ^{1**},
SERGEY A. POSASHKOV ^{2***}

¹ Keldysh Institute of Applied Mathematics, 4, Miuskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

² Financial University under the Government of the Russian Federation, 38, Shcherbakovskaya St., Moscow, 105187, Russia

E-mail: * Akhromeyeva@gmail.com,

** GMalin@Keldysh.ru, *** SPosashkov@fa.ru

Abstract. *The 19th century was the time of geopolitics, the 20th — the time of geoeconomics, and now begins the epoch of geoculture. Meanings, values, future projects, religious beliefs of different civilizations largely determine the future waiting for us. In cultural studies, it makes us to move from description and classification to modeling and prognostication. The article offers one of the basic mathematical models of cultural studies, based on the notions of culture and self-organization universals. This model can be the basis for predicting cultural dynamics and building state cultural policy. It can become a prob-*

lematic field for interdisciplinary research as well. There could participate culturologists, philosophers, natural scientists, and specialists in mathematical modeling. For many years, culturologists, economists, and politicians have been discussing the following issue: "How is it possible to measure culture, to evaluate the results of cultural policies and spent money?" The constructed model and developed approach are closely connected with the theory of self-organization or synergetics. In this theory, the key concept is the order parameters. They are so-called leading variables, to which other characteristics of the system under study are added, over time. This article suggests to consider as such parameters the culture, vision of the future, and a large project of a particular civilization. This allows us not to be dealing with means — the money invested, number of libraries, number of films or the audience — but with the result, the fact that people want to preserve and develop the meanings and values of their, not of other civilization. What means to use for that becomes a question of practical politics and specific social and cultural technologies.

Key words: mathematical modeling in culturology, dynamics of culture, universals of culture, civilizational approach, theory of self-organization, synergetics, dynamical theory of information.

Citation: Akhromeeva T.S., Malinetsky G.G., Posashkov S.A. Culture. Self-Organization. Modeling, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 260–267.

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Basic Research, projects No. 15-06-07926, 15-01-07944-a, and the Russian Foundation for Humanities, project No. 15-03-00404.

References

1. Nikonorova E.V. Kul'tura i ustoichivoe razvitie: osnovaniya vzaimovliyaniya i kontury integratsii [Culture and Sustainable Development: the Grounds for Interaction and Contours of Integration], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 6, pp. 644–651.
2. Stepin V.V. Kul'tura [Culture], *Vsemirnaya entsiklopediya: Filosofiya* [World Encyclopedia: Philosophy]. Moscow, AST Publ., Minsk, Kharvest Publ., Sovremennyyi Literator Publ., 2001, pp. 524–526.
3. Dostoyevsky F.M. *Dnevnik pisatelya: v 2 t.* [A Writer's Diary: in 2 Volumes]. Moscow, Knizhnyi Klub 36.6 Publ., 2011, vol. 1, 800 p.
4. Huntington S.P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Moscow, AST Publ., 2003, 603 p. (in Russ.).
5. Kolin K.K. *Filosofskie problemy informatiki* [Philosophical Problems of Informatics]. Moscow, Binom. Laboratoriya Znaniy Publ., 2010, 264 p.
6. Lenin V.I. *Poln. sobr. soch.* [Complete Works]. Moscow, Politizdat Publ., 1981, vol. 41, pp. 305.
7. Maurois A. *Pis'ma neznakomke* [To an Unknown Lady]. Moscow, AST Publ., Neoclassic Publ., 2015, 224 p.
8. Naisbitt J. *Megatrends*. Moscow, AST Publ., Ermak Publ., 2003, 380 p. (in Russ.).
9. Dawkins R. *The Selfish Gene*. Moscow, AST Publ., Corpus Publ., 2013, 512 p. (in Russ.).
10. Haken H. *Synergetics*. Moscow, Mir Publ., 1980, 404 p. (in Russ.).
11. Lotman Yu.M. *Besedy o russkoi kul'ture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations on Russian Culture: the Life and Traditions of Russian Nobility (The 18th – Beginning of the 19th Century)]. St. Petersburg, Iskustvo Publ., 1994, 399 p.
12. Gumilyov L.N. *Istoriya Evrazii* [The History of Eurasia]. Moscow, Algoritm Publ., Eksmo Publ., 2009, 1072 p.
13. Chernavsky D.S. *Sinergetika i informatsiya: Dinamicheskaya teoriya informatsii* [Synergetics and Information: Dynamic Information Theory]. Moscow, Lenand Publ., 2017, 304 p.
14. *Programma XXIV Mezhdunarodnoi konferentsii "Matematika. Komp'yuter. Obrazovanie"* [Program of the 24th International Conference "Mathematics. Computing. Education"]. Available at: <http://www.mce.su/rus/program/> (accessed 30.03.2017).
15. Ortega y Gasset J. *Vosstanie mass* [The Revolt of the Masses]. Moscow, AST Publ., 2008, 352 p.
16. Malinetsky G.G. *Chtob skazku sdelat' byl'yu...: Vysokie tekhnologii – put' Rossii v budushchee* [To Make the Fairy Tale Come True...: High Technology Is the Way of Russia into the Future]. Moscow, Lenand Publ., 2015, 224 p.
17. Ivanov V.V., Malinetsky G.G. *Rossiya XXI vek: Strategiya proryva. Tekhnologii. Obrazovanie. Nauka* [Russia 21st Century: The Strategy of Breakthrough. Technologies. Education. Science]. Moscow, Lenand Publ., 2017, 304 p.
18. Akhromeeva T.S., Malinetsky G.G., Posashkov S.A. *Novyi vzglyad na samoorganizatsiyu v nekotorykh sotsial'nykh sistemakh* [A New Perspective on Self-Organization in Social Systems], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2014, no. 5, pp. 3–15.
19. Malinetsky G.G. *Iz proshlogo v budushchee* [From the Past to the Future], *Turchin P.V. Istoricheskaya dinamika: Na puti k teoreticheskoi istorii* [Turchin P.V. Historical Dynamics: On the Way to Theoretical History]. Moscow, LKI Publ., 2010, pp. 9–23.
20. Kapitsa S.P., Kurdyumov S.P., Malinetsky G.G. *Sinergetika i prognozy budushchego* [Synergetics and the Prognostication of the Future]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2003, 288 p.
21. Taleb N.N. *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*. Moscow, KoLibri Publ., 2010, 528 p. (in Russ.).
22. Schwab K. *Chetvertaya promyshlennaya revolyutsiya* [The Fourth Industrial Revolution]. Moscow, "E" Publ., 2017, 208 p.
23. Larina E., Ovchinsky V. *Novizna* [Novelty], *Zavtra* [Tomorrow], 2017, no. 11, pp. 4.

Т.С. ЗЛОТНИКОВА, Т.И. ЕРОХИНА

ГЛОБАЛИЗАЦИОННЫЙ И АУТЕНТИЧНЫЙ КОНТЕКСТЫ РОССИЙСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ*

Татьяна Семеновна Злотникова,

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
профессор
Республиканская ул., д. 108, Ярославль, 150000, Россия

доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки РФ
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Татьяна Иосифовна Ерохина,

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
заведующая
Республиканская ул., д. 108, Ярославль, 150000, Россия

доктор культурологии, профессор
E-mail: tatyanaer@yandex.ru

Реферат. В статье представлен опыт формирования и развертывания инновационной концепции изучения массовой культуры в ее специфическом ментальном, социокультурном, эстетическом качествах. Данный опыт определяется концептом «российский дискурс». Сформулированы междисциплинарные методологические основания, необходимые для формирования научного кластера, в который вошли коды (текст, контекст, архетип, миф, имидж, игра, рубежи, образование и др.), сферы (искусство, политика, религиозная жизнь, образование, городская повседневность) и уровни (массовая культура и социум, массовая культура и личность) российской массовой культуры, особое место отведено дискурсивным практикам. Описан эмпирический материал, выявленный в российской массовой культуре и содержащий кинофильмы и спектакли, литературные произведения, общественно-культурные акции, явления повседневности, а также особенности пилотного социокультурного исследования (опрос,

проведенный в российских городах Ярославле, Самаре, Екатеринбурге, Ульяновске, Новосибирске, Вологде, дополненный интервьюированием ведущих деятелей отечественной культуры — руководителей вузов искусства, театральных коллективов, художников, ученых). Обозначены перспективы изучения массовой культуры в России применительно к масштабным пластам жизненных реалий, понимаемых в глобализационном и аутентичном контекстах. Показан новый горизонт, в котором разворачивается российский дискурс массовой культуры: это, во-первых, сформированные вне России и «присвоенные» российской культурой приемы, образы, акции; во-вторых, явления, артефакты, акции, а также персоны, являющиеся собственно и исконно российскими и в этом качестве представленные миру.

Ключевые слова: массовая культура, российский дискурс, коды, сферы, уровни, пласты, творческая личность, социокультурное исследование, глобализационный и аутентичный контексты.

Для цитирования: Злотникова Т.С., Ерохина Т.И. Глобализационный и аутентичный контексты российской массовой культуры // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 268–277.

Явным образом в настоящее время обозначилась тенденция: население России начинает преодолевать предубеждение к массовой культуре как второстепенной, недостойной внимания интеллектуалов и несущей в себе опасные тенденции агрессии и упрощения. Особенно это актуально для молодежи и рабо-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта 14-18-01833-П «Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс».

тающих с ней преподавателей высшей и средней школы, общественных деятелей, руководителей учреждений культуры.

Признаки массовой культуры активно проникают в жизнь не только взрослых и молодежи, но и детей, охватывают своим влиянием, казалось бы, далекие от этой сферы политические проблемы, укорененные в драмах прошлых эпох. *Актуальность* проблематики массовой культуры в ее социальной значимости и психологической конформности, а также эстетической многоликости существует не только в целом для современного социума в глобализирующемся мире, но особо — для жителей российской провинции.

АКТУАЛЬНОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ РОССИЙСКОГО ОПЫТА

Достаточно давний опыт работы над проблемой массовой культуры позволяет выделить три вектора, характерных прежде всего для отечественной научной традиции (но с учетом значимых в том или ином аспекте работ зарубежных авторов).

Первый вектор имеет качественно разработанную в России, а не только за рубежом традицию, которая позволяет учитывать отдельные идеи и реализуется в междисциплинарном пространстве социологии, искусствоведения и культурологии. Традиция, обязанная своим появлением Т. Адорно, в России имеет междисциплинарный характер, позволяющий учитывать явления массовой культуры в общих трансформациях культуры. К числу значимых, хотя и не рассматривающих специально проблему массовой культуры в России, относятся работы В.М. Петрова [1], а также труды, посвященные отдельным видам искусства. Естественно, здесь мы вступаем в особую область — социологию искусства, которая развивается в России с существенными перерывами около ста лет; тем не менее изучение проблематики кино [2; 3] и театра [4] имеет определенные достижения, хотя вопрос о массовой культуре оказывается чаще всего «растворенным» в эмпирическом анализе произведений или аудитории.

Второй вектор охватывает проблематику собственно массовой культуры, начиная с периода, когда о ней стало возможно писать, непосредственно называя это явление [5–8]. Особое значение имело коллективное издание, в котором, впрочем, все авторы — философы, а не социологи: Н.И. Киященко, Е.Н. Шапинская, В.И. Самохвалова, К.З. Акопян и другие [9]. В этом издании, как и в известных учебниках П.С. Гуревича по философии культуры

и Л.Г. Ионина по социологии культуры, представлен анализ теоретических представлений или обобщение мирового опыта. Российский дискурс практически отсутствует и здесь.

Третий вектор, имеющий фундированную традицию, — собственно социологический, но практически во всех работах как зарубежных, так и крупнейших отечественных исследователей проблематика массовой культуры присутствует лишь имплицитно [10; 11]. Это касается и работ западных авторов, у которых есть немало существенных идей относительно массового сознания, коммуникативной проблематики [12], вплоть до известнейшей идеи «мозаичной культуры» [13], которую, к счастью, никто уже давно не отождествляет с массовой культурой. В отечественной социологической традиции значимым является внимание к проблеме массового сознания и в теоретическом плане, и в плане полевых исследований [14–17]. Однако богатые методологические наработки социологов пока не стали основой для актуальных эмпирических исследований уже не массового сознания, но именно и сугубо массовой культуры.

Таким образом, можно констатировать отсутствие прецедентов системного изучения массовой культуры именно применительно к России в целостности явлений, феноменов, артефактов.

Начатое нами несколько лет назад исследование текста и контекста массовой культуры в их российском дискурсе подтвердило предположение об исключительной актуальности (в сочетании с парадоксальностью, неизбежным разнообразием форм восприятия и постоянным вниманием к эвристически продуктивным отдельным явлениям и персонам) для российского массового и индивидуального сознания проблематики массовой культуры.

Актуальность, однако, является не только следствием существования массовой культуры во всем ее многообразии, но и того, что все большее количество представителей науки и образования, так называемого высокого искусства честно признают и собственную причастность, и интерес к массовой культуре, что свидетельствует о ее действительно широком охвате аудитории при достойных качественных характеристиках (проведенное нами интервьюирование и социокультурный опрос дают очевидные подтверждения сказанного). В этих условиях представляется перспективным концептуальное обобщение особенностей существования массовой культуры в России через призму взаимодействия отечественной и мировой культур, при фокусировании исследования на двух (в новом авторском видении) контекстуальных пластах, определяющих жизнь нашего отечества.

ПОСТРОЕНИЕ НОВОЙ ПАРАДИГМЫ

Новизна построенной парадигмы обозначалась тогда, когда был сформирован и оформлен глоссарий, необходимый для изучения российской массовой культуры, применительно к которой выявлены и описаны *коды массовой культуры* — как универсальные (текст, контекст, архетип, миф, игра, имидж), так и специфические, российские (образование, рубежи) [18; 19]. Показав особенности каждого кода и их функционирование в российской культуре, мы построили *научный кластер* (коды, названные выше, — сферы, к которым относятся искусство, политика, религиозная жизнь, образование, искусства, городская повседневность, — уровни, которые обозначили «массовая культура и социум» и «массовая культура и личность») [20].

Значимость решаемой сегодня задачи определяется трансформирующимися очертаниями отечественной массовой культуры (плавающие тенденции взаимодействия массовой культуры с классическими образцами, творческой личности и социума, различных институций — религии, образования, искусства — с архетипическими основаниями массовой культуры [21–24]). Масштабность поставленной и находящейся в процессе решения задачи является отражением нового акцента на контекстуальность дискурса отечественной массовой культуры, поскольку в качестве смыслообразующей компоненты выступает глобализация в ее сложном и противоречивом соотношении с национально-ментальными основаниями культуры (подчеркиваем — массовой культуры так же, как и культуры в целом).

Проведя в течение ряда лет исследования, результаты которых широко опубликованы и частично упоминаются в данной статье, нами было установлено, что два контекстуальных основания формируют качественно новый научный модус, о котором пойдет речь ниже: это *контекст отечественной культуры* (историко-типологические, процессуальные особенности) и *контекст мировой культуры* (социально-политические, нравственно-психологические особенности) как основания интегративных процессов в массовой культуре и как объект изучения на основе междисциплинарной, с акцентом на синергетические, культурноантропологические, эстетические методологические подходы.

Сегодня мы в своем исследовании находимся на пути от уже имеющихся результатов, полученных в ходе *впервые осуществленного последовательного анализа собственно российского опыта массовой культуры*, к принципиальной *концептуальной новизне и новизне эмпирического обеспечения*. В настоящее

время, в частности, разрабатывается *идея нового горизонта изучения* массовой культуры в России через впервые определяемые *два пласта*, которые, в свою очередь, имеют культурно-историческое обеспечение, связанное как с недавним прошлым (жизнь трех поколений, немногим более 50 лет), так и более отдаленным прошлым (культурный опыт России в сфере функционирования массовой культуры за период трех рубежей — напомним, что рубежи определены нами как специфический код русской культуры — между XVIII—XIX вв., между XIX—XX вв., между XX—XXI веками).

ЭМПИРИЧЕСКОЕ НАСЫЩЕНИЕ И НОВЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ

Определив ранее необходимый для изучения российской массовой культуры научный кластер (коды, сферы, уровни), нам потребовалось углубленное изучение тех важнейших и широко представляющих российскую массовую культуру пластов, которые актуализируют ее глобализационный и аутентичный контексты. Называем именно в таком порядке, поскольку глобальные воздействия на массовую культуру, с одной стороны, очевидны, с другой стороны, приобретают специфический характер в каждой стране, влияя, в свою очередь, на качество аутентичного контекста.

На этих пластах и остановимся подробнее.

Первый пласт — это явления, артефакты, акции, являющиеся *продуктом постиндустриального общества и отражающие глобализационные процессы* (опыт «присвоения» зарубежных тенденций и решительных трансформаций их в России, решительного же проникновения из первоначально элитарной сферы в сферу массовой культуры, превращения в модные тренды и купированного, однако широкого распространения, а также приход из-за рубежа и присутствие в именовании явлений и тенденций таких приставок, как «*contr*»/контркультура, «*post*»/постмодерн, «*non*»/нонконформизм, «*under*»/андеграунд, «*giper*»/гиперреализм).

С учетом особенностей актуализации таких культурных кодов, как архетип (в частности ребенка) и рубежи (возрастные, гендерные, социально-нравственные), остановимся на *проблеме детства* как научной и социокультурной. Концептуализация нравственно-психологических и эстетических аспектов проблемы (на материале произведений искусства, адресованных детям разного возраста, и анализа психолого-педагогического воздействия этих произведений на детей в Школе искусств) будет сочетаться с изучением острой, в России еще

только начинающей рефлексироваться проблемы «ребенок в пространстве шоу-бизнеса» (феномены детских модельных агентств, детских конкурсов красоты; проекты «Голос. Дети» и «Детское Евровидение»).

Этот же, *первый пласт* включает в себя сформированные вне России и готовно «присвоенные» отечественной массовой культурой в ходе трансформаций явления, артефакты, акции, названия которых решительно подчеркивают страну реализации культурных проектов — они содержат прилагательное «русский»: «Русский Букер» (премия, 1992), «Русский пионер» (журнал, 2008), «Русский Newsweek» (2004–2010), «Русский Монмартр» (выставочный проект), «Русский мир» (фонд, 2007 г., журнал), «Русский дом» (культурные комплексы); ранее — «Русские сезоны», «Русская зима».

Впоследствии будет актуализирован эмпирический материал, коррелирующий с названными процессами и составляющий *второй пласт*, определенный нами, — явления, артефакты, акции, *собственно и исконно российские* персоны, а также при этом составляющие характерный круг представлений массового сознания глобального мира о России (по принципу «гармошка — матрешка», «водка — селедка», «Ваня — Маня», «русский медведь» и т. п.). Речь пойдет о присутствии в массовой культуре и содержании стилизации календарных праздников (Масленицы, например), физкультурпарадов, советской массовой песни, кинематографа. Сошлемся на хрестоматийно известный пример, который показывает неотделимый сплав элитарного уровня творческой деятельности и массового восприятия произведения искусства: выдающийся по своим художественным решениям (актерская, операторская работа, монтаж, озвучание) — кинофильм Г. и С. Васильевых «Чапаев», признанный в мире одним из лучших фильмов всех времен и народов и при этом массово воспринимавшийся как «родное» кино советской киноаудиторией.

Среди немалого количества явлений массовой культуры, несомненно, особое место, требующее специального изучения, занимает медиасреда, в частности телевидение, которое охватывает своим воздействием разные регионы страны, разные социально-демографические группы — и при этом само демонстрирует разнообразие, подчас сродни «локутности» тенденций и жанров. Идея «русскости» как альтернативы глобальному воздействию, проявления «русского духа», претензии на отражение жизни России в ее многообразии — все это стало объектом нашего длительного наблюдения и сейчас анализируется в качестве контекста массовой культуры в ее российском дискурсе («Письма из русской провинции», кулинарные шоу, посвященные именно русской кухне, медицинские «шоу» с акцентом на русские/знахарские традиции, редкие проекты, ка-

сающиеся народных промыслов или музыкальных традиций, в остальном же — создание проектов по кальке, даже не конкретно-национальной, а усредненно-глобальной, что касается в первую очередь игр и реалити-шоу).

С опорой на названные тенденции и на изучение конкретных артефактов и явлений научной общественности следует обратить особое внимание на будущую *авторскую монографию* Д.Ю. Густяковой, посвященную трансформациям русской классической оперы в горизонте массовой культуры. Исследование разовьет ранее апробированную проблематику интеграции русской/советской художественной классики, показанную ранее на материале драматического театра и литературы, в глобальное культурное пространство. Будет обращено внимание на опыт выдающихся режиссеров по внедрению отечественной оперной классики на мировую и российскую сцену (от Ю. Любимова и А. Михалкова-Кончаловского до Л. Додина и А. Кузина), на участие российских певцов — кумиров массовой публики (Д. Хворостовский, А. Нетребко) — в художественной жизни других стран, на актуальные акции массовой прессы в отношении наиболее значимых и парадоксальных работ [25; 26].

Последняя тенденция требует особого внимания применительно к России, поскольку связана с *процессом девальвации классики и снижения культурного значения личности классиков*. В рамках этой тенденции планируется изучить несколько векторов. Нас интересует осознанная практика авторов-классиков, стремившихся сблизиться с массовой аудиторией (А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой); судьба великих творцов, жаждавших понимания и признания публики/народа (А.С. Пушкин — разножанровость, «кризис» взаимоотношений с читателями в период взросления, примерно в 30 лет; Л.Н. Толстой — автор произведений для детей, «пониматель» народной жизни — «Война и мир» — и при этом критик — «Власть тьмы», «Утро помещика»). Обращаем внимание на имплицитное снижение/сближение произведений, изначально имевших элитарную адресацию, до массовой аудитории (превращение «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова в бестселлер, наращивание тиражей классических романов после появления телевизионных сериалов на их основе); кинофильм и сериал «Мастер и Маргарита», музыкальный шлягер И. Корнелюка, сериальная актриса в роли Маргариты да и весь актерский подбор, сделанный на радость/на потребу публике; всенародная популярность «Собачьего сердца» именно как телевизионного, а не литературного произведения; стопки свежих изданных классических романов в книжных магазинах — все те же «Мастер и Маргарита», «Идиот», «Жизнь и судьба».

Важным предметом изучения является двойная адресация творческой деятельности, направленной

у современных творцов в принципиально разные сферы, например, в религиозную сферу и сферу туристического бизнеса (деятельность народного художника России Н. Мухина как иконописца и создателя настенных рисунков в рекреационном комплексе «Вятское», иронической скульптуры медведя, сидящего посреди пешеходной улицы Ярославля, Ярославская область). Нельзя не обратить внимание на обращенное к массовой аудитории творчество современных православных священнослужителей, открывающих свои произведения светской публике: именно такой важнейший для современной культуры опыт представляют в своей деятельности архимандрит Тихон Шевкунов как писатель, чьи литературные труды, в частности «Несвятые святые», были номинантами и лауреатами ряда национальных литературных премий; митрополит Иларион как композитор, в частности автор музыки к фильму П. Лунгина «Дирижер», и дирижер концертов в Московском международном доме музыки.

В уже упомянутой медиасфере активно проявляется и требует изучения двойная «оптика» профессиональной деятельности российских чиновников в их разнородном и развернутом качестве (успешно и разнообразно реализуемый алгоритм шоумен — министр культуры, затем спецпредставитель Президента России, доктор искусствоведения М.Е. Швыдкой, телеведущий, выпускавший ранее продолжающие иметь прокатную судьбу на разных телеканалах программы «Жизнь прекрасна», «Культурная революция», «Приют комедиантов») и в качестве пробы (алгоритм телеведущий — министр культуры, доктор исторических наук В.Р. Мединский в телепрограммах, посвященных Великой Отечественной войне, туристической привлекательности культурных памятников — в частности, программа «Гений места» создана как промоматериал для путешественников). Наконец, мы обнаруживаем и доказываем, что субъектами массовой культуры являются люди академической и образовательной сфер, ученые, педагоги — это не только знатоки, но и популяризаторы, демонстрирующие обманчивую несложность и притягательность знания как такового и конкретных знаний в определенных областях (Ю.П. Вяземский как создатель и ведущий телепрограммы «Умницы и умники»; С.П. Капица и другие представители естественно-научного знания на телевидении).

Особое место, в соответствии с динамикой жизненных реалий, в наших исследованиях отечественной массовой культуры уделено социально-политической сфере. Так, изучая культурный опыт освоения проблематики Великой Отечественной войны и победы в ней, по итогам 2015 г. мы обнаружили, что главным откликом массовой культуры на эти события стали не новые или ранее созданные, но возвращенные к жизни произведения искусства,

не исполнение музыкальных произведений или прокат кинофильмов, а акция «Бессмертный полк» — единственная массовая и расположенная в культурном поле России.

Теперь особое место в нашей работе должно занять исследование понимания (влияния на массовое сознание) событий 1917 г., ответ, даваемый в среде массовой культуры, на вопрос о том, как современные жители России понимают и воспринимают явления столетней давности: как революцию, переворот, поворот — исторический, нравственный? Для ответа на этот вопрос выбраны такие сферы, как искусство (творчество художественных гениев как «призмы» и «индикаторов» коллизий, на материале театральных творцов, например великих режиссеров В.Э. Мейерхольда и Е.Б. Вахтангова); повседневность городской/провинциальной жизни (через память о людях и событиях, оставшуюся в названиях улиц, в деталях и знаках, предъявляемых современному человеку); религиозная жизнь, в которой происходили трагические события (и провинциальная жизнь тому имеет особые свидетельства); наконец, через понимание гражданской войны как социально-политического феномена, повлиявшего на массовую культуру и вошедшего в нее едва ли не как привычная реалья, встречающаяся не только в публицистике или графических листах, но в литературных и кинематографических произведениях, на театральных подмостках.

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ

В течение нескольких лет авторами настоящей статьи совместно с другими коллегами осуществлялась выработка системных представлений о специфическом тексте и универсальном контексте массовой культуры. Таким образом актуализировался дискурс, определяемый как «русский» и востребовавший междисциплинарную методологию изучения массовой культуры. Именно междисциплинарность позволяет нам решать все новые задачи, особенно ту, которая заключается в перемещении исследовательского акцента с уже выявленных и обоснованных характеристик русского дискурса массовой культуры (который и далее будет «работать» в обновленном проблемном поле — код, сфера, уровень) на контекстуальность бытования текстов массовой культуры, на расширение его социально-философского и историко-культурного смыслов, с одной стороны, и в его культурно-антропологическом и национально-ментальном (с учетом глобализационных процессов) смыслах — с другой.

Это способствует выявлению сложноорганизованной структуры российского дискурса массовой культуры. В данном дискурсе, в соответствии с инновационной и последовательно проводимой научной идеей, необходимо, дополняя друг друга, сосуществуют дискурс-анализ и дискурс-синтез, значимые в контекстуальной перспективе выбранных пластов. *Дискурс-синтез*, который в настоящее время является для нас одной из методологических доминант, уже сопровождал теоретико-методологическое и практическое обеспечение наших предшествующих исследований массовой культуры. Уделяя внимание дискурсу как собственно междисциплинарному концепту [27], мы подчеркиваем, что именно дискурс-синтез был уже ранее ориентирован на меж- и трансдисциплинарное взаимодействие в построении целостного представления обсуждаемого явления, учитывающего не только научный дискурс, но и дискурсивные практики повседневной жизни, синтезирующие, в свою очередь, национально-ментальные, культурные, биографические и прочие жизненные особенности [28–31].

Наряду с междисциплинарной — культурфилософской, эстетической, синергетической, семиотической — методологией мы уделяем особое внимание *социокультурной методологии*. Причем делаем это прежде всего через процедуры дискурс-анализа и дискурс-синтеза, применяемые при проведении социокультурного опроса (и используя последний в качестве стимуляции саморефлексии российского населения).

В ходе недавно проведенного социокультурного опроса и при сравнении его результатов с проведенными интервью установлены [32–34] особенности восприятия массовой культуры в России: независимо от степени отрефлексированности массовой культуры как среды российской жизни она является отчасти осознанным и признаваемым, отчасти экспрессивно отвергаемым и отрицаемым, но реально верифицируемым контекстом и фактором не только формирования массового сознания и поведения, но и индивидуального мировосприятия и творческого опыта даже тех персон, которые имплицитно ощущают и позиционируют себя элитой. Интегративность, снимающая имманентные течения жизни противоречия, становится значимой парадигмой как социокультурного бытия, так и адекватного данному объекту научного дискурса его постижения.

При анализе полученных результатов социокультурного опроса нас удивила неготовность провинциалов относить себя к элите, откровенная зависимость от разного рода медиа, небольшая осведомленность (сродни равнодушию) в отношении реалий окружающей их действительности, включая политическую жизнь в регионах. В то же время позитивным в нравственно-психологическом плане оказался интерес к самому «нежному» киножанру —

мультипликации, открытость в обсуждении материальных проблем современной жизни, начиная с желательного дохода и заканчивая представлением об имиджевых предметах быта.

Теперь же будет продолжена работа по социокультурному исследованию массовой культуры как среды обитания современного жителя России с последующими операциями по количественному анализу и контент-анализу материалов, содержащих ответы 200 респондентов на предложенные нами анкеты. В содержательном плане материалы нового социокультурного опроса будут включать специально разработанный блок вопросов, связанных с пониманием проблематики революции, революционности, памяти о Великой Октябрьской социалистической революции (октябрьском перевороте), направленных на установление национально-ментальной специфики событий-разломов в массовом сознании жителей современной России. Будут взяты интервью у представителей изучаемой сферы. Для сравнения отметим следующее.

Если предшествующий опрос был проведен в городах, не просто сопоставимых с Ярославлем по масштабам (сам Ярославль, Вологда), но и их превышающих (Ульяновск, Самара, Екатеринбург), то второй планируется провести в городах, по отношению к которым Ярославль будет являться равным по масштабу или более крупным; при этом место проведения может быть определено не только в Ярославской области (Рыбинск, Ростов Великий, Углич, Перелавль-Залесский, Тутаев), но, например, в Костромской, Ивановской и иных, сопоставимых по социально-демографическим характеристикам местностях. Идея «спустить» понимание массовой культуры на уровень средних и малых городов представляется некоторым исследователям значимой в связи с тем, что предполагается наличие существенных различий в восприятии, понимании, самой включенности жителей таких меньших по масштабу городов в среду массовой культуры. В свою очередь предполагается, что существенных различий в понимании/восприятии массовой культуры у жителей городов разного масштаба мы не обнаружим в силу активности глобализационных процессов, интенсивности влияния медиапространства на жителей всей России, в частности, тех ее территорий, где только имеется возможность смотреть программы хотя бы нескольких федеральных телевизионных каналов и/или пользоваться Интернетом. Однако замечания коллег и наши собственные предположения нуждаются в эмпирически достоверной проверке, которая и будет осуществлена в ходе нового социокультурного опроса. В нем, в частности, будут редуцированы вопросы, требовавшие от респондентов сочетания достаточного уровня историко-культурных познаний и умения сопоставлять и анализировать

явления современной жизни (таковы были вопросы, например, о влиянии различных культурных традиций на жизнь современных людей, причем упоминались византийская, семитская, а не только германская или американская традиции, или вопрос об ассоциациях, вызываемых именами литературных героев — Гамлета, Дон Кихота, Обломова). В то же время в ходе предшествующего исследования был сделан вывод о необходимости обратить специальное внимание на факт пребывания детей в поле массовой культуры, не только проанализировав эту проблему силами участников проекта, но и узнав об отношении к эксплуатации (можно назвать это иначе — к актуализации, к укоренению) в практиках массовой культуры применительно к современной России. Важно обратить внимание на отношение к национально-ментальной специфике отечественной массовой культуры, поэтому решено задавать вопросы об употреблении слова «русский» в речи, названиях явлений или произведений, имеющих место в современной России и отвечающих пониманию «русского» как обозначения титульной нации.

Список источников

1. Петров В.М. Социальная и культурная динамика: быстрое протекающие процессы: информационный подход. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. 335 с.
2. Хренов Н. К проблеме социологии и психологии кино 20-х годов // Вопросы киноискусства. Москва : Наука, 1976. Вып. 17. С. 124–156.
3. Жабский М. Кино и зритель 70-х годов. Москва : Знание, 1977. 64 с.
4. Театр как социологический феномен / отв. ред. Н.А. Хренов. Санкт-Петербург : Алетейя, 2009. 520 с.
5. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Москва : Политиздат, 1978. 350 с.
6. Разлогов К.Э. Не только о кино. Москва : Согласие, 2009. 285 с.
7. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : Ком-Книга, 2006. 320 с.
8. Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». Москва : Искусство, 1988. 224 с.
9. Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». Москва : Гуманитарий, 2003. 512 с.
10. Горшков М.К. Российское общество как оно есть : (опыт социологической диагностики). В 2 т. Т. 1. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Новый хронограф, 2016. 416 с.
11. Тощенко Ж.Т. Кентавр-проблема (Опыт философского и социологического анализа). Москва : Новый хронограф, 2011. 536 с.
12. Бурдые Пьер. Социальное пространство : поля и практики / пер. с фр. ; сост., общ. ред. Н.А. Шматко. Санкт-Петербург : Алетейя ; Москва : Институт экспериментальной социологии, 2005. 576 с.
13. Моль А. Социодинамика культуры. Изд. 3-е. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
14. Грушин Б.А. Массовое сознание. Москва : Политиздат, 1987. 367 с.
15. Коган Л.Н. Социология культуры : учебное пособие. Екатеринбург : Уральский государственный университет, 1992. 117 с.
16. Левада Ю. От мнений к пониманию. Социологические очерки 1993–2000. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 574 с.
17. Ядов В.А. Современная теоретическая социология как концептуальная база российских трансформаций : курс лекций для студентов магистратуры по социологии. Санкт-Петербург : Интерсоцис, 2009. 138 с.
18. Коды массовой культуры: российский дискурс : коллективная монография / [под науч. ред. Т.С. Злотниковой, Т.И. Ерохиной]. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2015. 239 с.
19. Российский дискурс массовой культуры: эстетические практики и художественный образ : учебное пособие по курсу «Эстетика и теория искусства» / под науч. ред. Т.С. Злотниковой, Т.И. Ерохиной. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2015. 227 с.
20. Массовая культура: российский дискурс: (методология изучения, актуальные практики) : коллективная монография / [под науч. ред. Т.С. Злотниковой]. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2016. 622 с.
21. Злотникова Т.С., Ерохина Т.И. Мужской архетип в игровом поле российской массовой культуры // Вопросы культурологии. 2014. № 11. С. 11–18.
22. Злотникова Т.С. Женский архетип в российской массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 4. С. 230–236.
23. Злотникова Т.С., Горохова О.В. Отечественная анимация в модусе архетипа ребенка // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 160–166.
24. Злотникова Т.С. Архетип старца и имидж любимца публики (парадоксы возрастного бытия артистов О. Табакова и С. Юрского) // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 4. С. 180–185.
25. Густякова Д.Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» в современной культуре: присвоение через отторжение // Вопросы культурологии. 2015. № 11. С. 100–106.
26. Густякова Д.Ю. Русская оперная классика в ситуации глобальных вызовов // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. С. 325–330.
27. Демьянков В.З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. Текст. Сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. Москва : Языки славянских культур, 2005. С. 34–55.

28. Киященко Л.П. Междисциплинарность — область взаимодействия философии и социологии // Социологические исследования (СОЦИС). 2016. № 2. С. 3–11.
29. Киященко Л.П. Беспокойство становления целостностью. Вариации на тему трансдисциплинарности // Вопросы философии. 2015. № 11. С. 76–86.
30. Злотникова Т.С. «Там, за нигде, за его пределом» (попытка диалога с философами) // Философия и культура. 2016. № 2. С. 603–611.
31. Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы / под ред. В. Бажанова, Р. Шольца. Москва : Навигатор, 2015. 564 с.
32. Злотникова Т.С., Киященко Л.П., Летина Н.Н., Ерохина Т.И. Особенности массовой культуры российской провинции // Социологические исследования. 2016. № 5. С. 110–114.
33. Злотникова Т.С., Летина Н.Н., Гапонова Ж.К. Молодежь в современной российской провинции: социокультурная рефлексия // Социологическая наука и социологическая практика. 2015. № 1(09). С. 115–132.
34. Злотникова Т.С., Киященко Л.П. Диалог о методологии социокультурного исследования массовой культуры в России // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. С. 211–219.

THE GLOBALIZATION AND AUTHENTIC CONTEXTS OF THE RUSSIAN POPULAR CULTURE

TATIANA S. ZLOTNIKOVA *,

TATIANA I. EROKHINA **

Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky, 108, Respublikanskaya St., Yaroslavl, 150000, Russia

E-mail: * zlotnts@rambler.ru, ** tatyner@yandex.ru

Abstract. *The article presents the experience of formation and development of an innovative concept of popular culture exploration, in its specific mental, social, cultural and aesthetic qualities. This experience is defined by the concept “Russian discourse”. The author formulates the interdisciplinary methodological grounds, among which there is a special place given to discursive practices and which are necessary to form the scientific cluster. The cluster includes the codes (text, context, archetype, myth, image, game, borders, education, etc.), fields (art, politics, religious life, education, urban daily) and levels (popular culture and society, popular culture and personality) of the Russian popular culture. The article describes the empirical material, identified in the Russian popular culture and containing the movies and performances, literary works, community and cultural events, events of everyday life. It also describes the features of the pilot socio-cultural study (the survey, conducted in Russian cities Yaroslavl, Samara, Yekaterinburg, Ulyanovsk, Novosibirsk, Vologda, complemented by interviews with leading figures of Russian culture — heads of art universities, theatre groups, artists, scientists). The article defines the perspectives of popular culture studying in Russia, in relation to large-scale strata of the realities of life, understood in the globalization and authentic contexts. A new horizon, with expanding Russian discourse of popular culture, is demonstrated. It is, firstly, the techniques, images, and actions formed outside of Rus-*

sia and assigned by Russian culture; secondly — the phenomena, artifacts, actions and people that are actually native Russian and presented to the world as such.

Key words: popular culture, Russian discourse, codes, fields, levels, strata, creative personality, socio-cultural study, globalization and authentic contexts.

Citation: Zlotnikova T.S., Erokhina T.I. The Globalization and Authentic Contexts of the Russian Popular Culture, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 268–277.

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Science Foundation, project No. 14-18-01833-3-II “Text and Context of Popular Culture: Russian Discourse”.

References

1. Petrov V.M. *Sotsial'naya i kul'turnaya dinamika: bystrotekushchie protsessy: informatsionnyi podkhod* [Social and Cultural Dynamics: Fast Processes (Information Approach)]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2008, 335 p.
2. Khrenov N. K probleme sotsiologii i psikhologii kino 20-kh godov [To the Problem of Psychology and Sociology of the 1920s Cinema], *Voprosy kinoiskusstva* [Questions of Cinema Art]. Moscow, Nauka Publ., 1976, issue 17, pp. 124–156.
3. Zhabsky M. *Kino i zritel' 70-kh godov* [The Cinema and Viewer of the 1970s]. Moscow, Znanie, 1977, 64 p.
4. Khrenov N.A. (ed.) *Teatr kak sotsiologicheskii fenomen* [Theater as a Sociological Phenomenon]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2009, 520 p.
5. Kukarkin A.V. *Burzhuznaya massovaya kul'tura: Teorii. Idei. Raznovidnosti. Obraztsy* [The Bourgeois Popular Culture. Theories. Ideas. Varieties. Samples]. Moscow, Politizdat Publ., 1978, 350 p.
6. Razlogov K.E. *Ne tol'ko o kino* [Not Only about the Cinema]. Moscow, Soglasie Publ., 2009, 285 p.

7. Kostina A.V. *Massovaya kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obshchestva* [Popular Culture as a Phenomenon of the Post-Industrial Society]. Moscow, Kom-Kniga Publ., 2006, 320 p.
8. Shestakov V.P. *Mifologiya XX veka: Kritika teorii i praktiki burzhuaiznoi "massovoi kul'tury"* [Mythology of the 20th Century: The Criticism of Theory and Practice of the Bourgeois "Popular Culture"]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, 224 p.
9. *Massovaya kul'tura i massovoe iskusstvo. "Za" i "protiv"* [Popular Culture and Popular Art. "Pro" and "Contra"]. Moscow, Gumanitarii Publ., 2003, 512 p.
10. Gorshkov M.K. *Rossiiskoe obshchestvo kak ono est': (opyt sotsiologicheskoi diagnostiki)* [Russian Society as It Is (an Experience of Sociological Diagnostics)]. Moscow, Novyi Khronograf Publ., 2016, 416 p.
11. Toshchenko Zh.T. *Kentavr-problema (Opyt filosofskogo i sotsiologicheskogo analiza)* [The Centaur-Problem (an Experience of Philosophical and Sociological Analysis)]. Moscow, Novyi Khronograf Publ., 2011, 536 p.
12. Pierre Bourdieu. *Sotsial'noe prostranstvo: polya i praktiki* [Social Space: Fields and Practices]. St. Petersburg, Ale-teiya Publ., Moscow, Institut Eksperimental'noi Sotsiologii Publ., 2005, 576 p.
13. Mole A. *Sotsiodinamika kul'tury* [Sociodynamics of Culture]. Moscow, LKI Publ., 2008, 416 p.
14. Grushin B.A. *Massovoe soznanie* [Mass Consciousness]. Moscow, Politizdat Publ., 1987, 367 p.
15. Kogan L.N. *Sotsiologiya kul'tury: uchebnoe posobie* [Sociology of Culture: Textbook]. Yekaterinburg, Ural'skii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 1992, 117 p.
16. Levada Yu. *Ot mnenii k ponimaniyu. Sotsiologicheskie ocherki 1993–2000* [From Opinions to Understanding. Sociological Essays 1993–2000]. Moscow, Moskovskaya Shkola Politicheskikh Issledovanii Publ., 2000, 574 p.
17. Yadov V.A. *Sovremennaya teoreticheskaya sotsiologiya kak kontseptual'naya baza rossiiskikh transformatsii: kurs lektsii dlya studentov magistratury po sotsiologii* [Modern Theoretical Sociology as a Conceptual Basis of the Russian Transformations: Course of Lectures for Graduate Students in Sociology]. St. Petersburg, Intersotsis Publ., 2009, 138 p.
18. Zlotnikova T.S., Erokhina T.I. (eds). *Kody massovoi kul'tury: rossiiskii diskurs: kollektivnaya monografiya* [Codes of Popular Culture: the Russian Discourse: Collective Monograph]. Yaroslavl, Yaroslavskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet Imeni K.D. Ushinskogo Publ., 2015, 239 p.
19. Zlotnikova T.S., Erokhina T.I. (eds). *Rossiiskii diskurs massovoi kul'tury: esteticheskie praktiki i khudozhestvennyi obraz: uchebnoe posobie po kursu "Estetika i teoriya iskusstva"* [Russian Discourse of Popular Culture: the Aesthetic Practices and Artistic Image: Manual for the Course "Aesthetics and Theory of Art"]. Yaroslavl, Yaroslavskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet Imeni K.D. Ushinskogo Publ., 2015, 227 p.
20. Zlotnikova T.S. (ed.) *Massovaya kul'tura: rossiiskii diskurs: (metodologiya izucheniya, aktual'nye praktiki): kollektivnaya monografiya* [Popular Culture: the Russian Discourse (the Methodology of Studying, Actual Practices): Collective Monograph]. Yaroslavl, Yaroslavskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet Imeni K.D. Ushinskogo Publ., 2016, 622 p.
21. Zlotnikova T.S., Erokhina T.I. *Muzhskoi arkhetyip v igrovom pole rossiiskoi massovoi kul'tury* [Masculine Archetype in the Playful Field of the Russian Popular Culture], *Voprosy kul'turologii* [Issues of Culturology], 2014, no. 11, pp. 11–18.
22. Zlotnikova T.S. *Zhenskii arkhetyip v rossiiskoi massovoi kul'ture* [Feminine Archetype in the Russian Popular Culture], *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2015, no. 4, pp. 230–236.
23. Zlotnikova T.S., Gorokhova O.V. *Otechestvennaya animatsiya v moduse arkhetyipa rebenka* [Russian Animation in the Modus of Child's Archetype], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 2, pp. 160–166.
24. Zlotnikova T.S. *Arkhetip startsa i imidzh lyubimtsa publiki (paradoksy vozrastnogo bytiya artistov O. Tabakova i S. Yurskogo)* [The Archetype of Aged Man and the Image of Public Favourite (the Paradoxes of Aged Existence of the Actors O. Tabakov and S. Yursky)], *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2016, no. 4, pp. 180–185.
25. Gustyakova D.Yu. *Opera P. Chaikovskogo "Pikovaya dama" v sovremennoi kul'ture: prisvoenie cherez otorzhenie* [P. Tchaikovsky's Opera "Queen of Spades" in Modern Culture: Assignment through Rejection], *Voprosy kul'turologii* [Issues of Culturology], 2015, no. 11, pp. 100–106.
26. Gustyakova D.Yu. *Russkaya opernaya klassika v situatsii global'nykh vyzovov* [Russian Classical Opera in the Situation of Global Challenges], *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2015, no. 3, pp. 325–330.
27. Demyankov V.Z. *Tekst i diskurs kak terminy i kak slova obyden'nogo yazyka* [Text and Discourse as Terms and as Words of Ordinary Language], *Yazyk. Lichnost'. Tekst. Sbornik statei k 70-letiyu T.M. Nikolaevoi* [Language. Personality. Text. The Collection of Articles to the 70th Anniversary of T.M. Nikolaeva]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2005, pp. 34–55.
28. Kiyashchenko L.P. *Mezhdistsiplinarnost' — oblast' vzaimodeistviya filosofii i sotsiologii* [Interdisciplinarity — the Area of Interaction of Philosophy and Sociology], *Sotsiologicheskie issledovaniya (SOTSIS)* [Sociological Studies], 2016, no. 2, pp. 3–11.
29. Kiyashchenko L.P. *Bespokoistvo stanovleniya tselostnost'yu. Variatsii na temu transdistsiplinarnosti* [Integrity Formation Concerns. Variations on the Theme of Transdisciplinarity], *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2015, no. 11, pp. 76–86.
30. Zlotnikova T.S. *"Tam, za nigde, za ego predelom" (popytka dialoga s filosofami)* ["There, beyond Nowhere, be-

- yond its Limits” (an Attempt of Dialogue with Philosophers)], *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2016, no. 2, pp. 603–611.
31. Bazhanov V., Scholz R. (eds). *Transdistsiplinarnost' v filosofii i nauke: podkhody, problemy, perspektivy* [Transdisciplinarity in Philosophy and Science: Approaches, Problems, Prospects]. Moscow, Navigator Publ., 2015, 564 p.
 32. Zlotnikova T.S., Kiyashchenko L.P., Letina N.N., Erokhina T.I. Osobennosti massovoi kul'tury rossiiskoi provintsii [Specifics of Popular Culture in Russian Province], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2016, no. 5, pp. 110–114.
 33. Zlotnikova T.S., Letina N.N., Gaponova Zh.K. Molodezh' v sovremennoi rossiiskoi provintsii: sotsiokul'turnaya refleksiya [Youth in Contemporary Russian Province: Socio-Cultural Reflection], *Sotsiologicheskaya nauka i sotsiologicheskaya praktika* [Sociological Science and Social Practice], 2015, no. 1(09), pp. 115–132.
 34. Zlotnikova T.S., Kiyashchenko L.P. Dialog o metodologii sotsiokul'turnogo issledovaniya massovoi kul'tury v Rossii [Dialogue about Methodology of Sociocultural Research of Mass Culture in Russia], *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2015, no. 3, pp. 211–219.

III КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ РЕГИОНОВ РОССИИ

22 сентября 2017 г., Москва

«Образование и культура: потенциал взаимодействия и ресурсы НКО в социокультурном развитии регионов России»

Новосибирск — Волгоград — Сыктывкар — Рязань — Москва

Культурный форум регионов России — межведомственная и межсекторная площадка, созданная в Год культуры в Российской Федерации (2014 г.) для обсуждения региональных аспектов формирования и реализации «Основ государственной культурной политики в Российской Федерации» и «Стратегии государственной культурной политики в Российской Федерации на период до 2030 года».

В 2017 г. форум проходит в третий раз и будет посвящен рассмотрению актуальных вопросов взаимодействия образования и культуры, участия НКО в становлении культуры гражданской солидарности и согласия для решения проблем социокультурного развития, сохранения культурного наследия регионов России, укрепления единого социокультурного пространства.

III Культурный форум регионов России направлен:

- ♦ на развитие продуктивного межведомственного и межсекторного диалога сфер образования и культуры, экспертного сообщества и сектора НКО для решения вопросов социокультурного развития регионов России;
- ♦ на выявление и тиражирование лучших практик эффективного решения задач социокультурного взаимодействия;
- ♦ на повышение компетенций участников социокультурного развития, представителей органов власти и НКО в сфере образования и культуры в регионах России в контексте межведомственного, межсекторного и межуровневого взаимодействия и становления культуры гражданского участия.

III Культурный форум реализуется в рамках двух программных блоков: регионального и федерального.

Региональный блок включает в себя проведение серии межрегиональных круглых столов и двухдневных межрегиональных конференций с образовательной программой по единой тематике в период с марта по июль 2017 года. В работе региональных площадок планируется участие более 1500 человек, представляющих более 50 субъектов Российской Федерации.

Федеральный блок включает итоговую площадку форума, которая откроется 22 сентября 2017 года в Москве в Общественной палате Российской Федерации. На площадке с участием руководителей федеральных органов власти, представителей научного и экспертного сообщества, НКО и бизнеса будут обсуждены результаты работы межрегиональных площадок, сформулированы адресные рекомендации для органов власти по актуальным вопросам социокультурного развития российских регионов. В ходе форума пройдет презентация лучших региональных практик социокультурного развития в регионах России. Благодаря видеотрансляции в различные регионы страны, в обсуждение актуальных проблем культуры и образования смогут включиться граждане всех регионов Российской Федерации.

Подробнее: <http://культфорум.рф/>

УДК 008
ББК 71.02

О.Ю. АСТАХОВ, О.В. РТИЩЕВА

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ ПРАКТИК В ОБЗОРЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ Л. УАЙТА

Олег Юрьевич Астахов,

Кемеровский государственный институт культуры,
кафедра культурологии,
профессор
Ворошилова ул., д. 17, Кемерово, 650056, Россия

кандидат культурологии, доцент
E-mail: astahov_oleg@mail.ru

Оксана Владимировна Ртищева,

Кемеровский государственный институт культуры,
кафедра иностранных языков,
доцент
Ворошилова ул., д. 17, Кемерово, 650056, Россия

кандидат философских наук, доцент
E-mail: ortishheva@mail.ru

Реферат. В статье характеризуется механизм языковых практик как проявление способности символизации в контексте культурологических обобщений Л. Уайта, рассматривающего культуру в качестве самодостаточного феномена, определяющего развитие человека. Актуальность рассмотрения этого вопроса диктуется необходимостью выявления пре-

дельных детерминант культуры, обеспечивающих устойчивость ее развития. Анализ специфики символического выражения языковых практик в теории Л. Уайта сопровождается определением культуры как феномена экстрасоматического характера. Язык рассматривается как условие существования культуры, а его действенный характер, проявляющийся в артикулируемой речи, — как способ обнаружения новых смыслов, обеспечивающих развитие культуры. В этих рассуждениях актуализируются идеи о действительности языкового высказывания. Выявляются мыслеформирующие возможности языкового символа в его кумулятивном и прогрессивном развитии, что соответствует логике рассуждений исследователя об эволюционной динамике культуры. Взгляд Л. Уайта на языковые практики в организации культурного континуума детерминируется их ориентированностью на прогрессивное целенаправленное эволюционное развитие в его материальном воплощении, что выражается в конкретной способности символизации, определяющей человеческое поведение.

Ключевые слова: культурология, язык, речь, знак, символ, культура, эволюционизм, детерминизм, экстрасоматический контекст.

Для цитирования: Астахов О.Ю., Ртищева О.В. Символическое выражение языковых практик в обзоре культурологических идей Л. Уайта // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 278–283.

Рассмотрение культурологических идей американского антрополога Л. Уайта определяется рядом проблем и противоречий, связанных с переосмыслением в современной гуманитаристике содержательных оснований культуры. В этой связи внимание акцентируется на культурологии как науке, открывающей, по замечанию В.М. Диановой, новый мировоззренческий дискурс, способствующий переосмыслению философского знания в категориях культуры, формирующих интерес к исследованию «культурных концептов», «концептосферы», когнитивных особенностей познания и восприятия мира [1].

Не случайно В.М. Межуев, характеризуя современное положение наук, указывает на «культурологический бум», когда культура стала объектом всеобщего внимания и озабоченности, и Л. Уайт наглядно демонстрирует этот назревающий исследовательский культуроцентризм XX века [2]. Актуальным становится вопрос определения содержания культурологического знания, которое диктуется характером выявляемых оснований культуры. В связи с этим, выявляя определенные самодетерминанты культуры, по замечанию Ю.В. Ларина, надо «иметь мужество всякий раз вновь и вновь ставить не только любое определение культуры, но и саму культуру под самую что ни на есть радикальную методологическую процедуру сомнения как некую далеко не окончательную реальность, данную раз и навсегда в том виде как она есть; чтобы, наконец, исходя из этого... предвидеть, прогнозировать возможные «сценарии» и перспективы его развития» [3, с. 128]. Подобная ситуация обуславливает сложность определения содержательных оснований культуры, требующих рефлексии, которая может способствовать утрате понимания ее бытийного смысла. Актуализация субъектных представлений о мире порождает игру интерпретационных ценностей, открывающих релятивизм отношений в объяснении смыслов и значений культуры.

Задача исследования, связанная с рассмотрением механизма формирования символического содержания языковых практик как способа осуществления регулятивных оснований в культуре, определяется необходимостью обзора культурологических идей Л. Уайта с учетом двух аспектов изучения культуры: культуры как рефлексии, порождающей вариативность ее толкования, и культуры как самодостаточного явления, открывающего возможность ее понимания в бытийном значении. Интеграция этих аспектов, сопряженная с попыткой

примирить идеалистические и материалистические установки автора, способствует преодолению критических стереотипов о противоречивом содержании культурологической концепции Л. Уайта.

В предисловии к одной из своих фундаментальных работ «Наука о культуре» (1949) американский исследователь пишет: «Стало очевидным, что культура — это не просто рефлекторная реакция на среду обитания, не простое и непосредственное проявление человеческой природы. Сложилось понимание того, что культура — это континуум, поток событий, свободно текущий сквозь время от одного поколения к другому, а в горизонтальном направлении — и от одной расы или среды обитания к другой расе или среде» [4, с. 8]. По аналогии с физической формой реальности, определяемой соответствующей минимальной единицей (атомом, протоном и т. д.), биологической, характеризуемой клеткой, Л. Уайт наделяет культуру самостоятельными чертами, связанными с функционированием символов в следующих отношениях:

- ◆ временное — история культуры или история цивилизации;
- ◆ пространственно-временное — культурная эволюция;
- ◆ пространственное — повторяющиеся культурно-детерминированные процессы человеческого общества [4, с. 30].

Американский исследователь исключает рассмотрение культуры в зависимости от человека, акцентируя внимание на ее самостоятельном бытии. Критикуя современные антропологические концепции, в которых культура отождествляется с психологической или социальной реальностью, Л. Уайт утверждает необходимость определения самостоятельного статуса культуры вне зависимости от человеческого волеизъявления: «Многие наши “лучшие умы” по-прежнему все еще рассуждают так, как если бы судьбы цивилизации находились в руках человека и им было бы суждено потерпеть крах или обрести спасение в зависимости от того, каким именно будет выбор его собственной воли... А наша культура развивается и изменяется в соответствии со своими собственными законами. Как только мы перерастем наше примитивное и ребяческое представление о нашем господстве и начнем изучать природу культуры, в которой мы живем, наше представление о нас самих станет, вероятно, менее лестным, но зато мы научимся устраивать нашу жизнь более рационально и эффективно» [4, с. 127]. Фактически Л. Уайт отвергает антропоцентрические предпосылки культуры, согласно которым человек — творец культуры, а всякий ее элемент — результат его творческого акта.

Однако автор не исключает рассмотрение системы взаимоотношений человек — культура и связывает ее с функционированием символов. Опреде-

ляя смысл содержательного наполнения культуры, Л. Уайт вводит термин «simbling» для обозначения символического выражения класса явлений экстра-соматического характера. В соответствии с этим автор отмечает, что «культура составляет супрабиологический или экстрасоматический класс событий, процесс *sui generis*» [4, с. 27]. В этом случае ключевой способностью человека является открытие символических смыслов, формирующих содержательное поле культуры.

По замечанию Л.А. Калантарян, ученый обосновывает необходимость дифференциации подходов к реализации этой способности символизации. Первый связан с символизацией во взаимоотношении с соматическим контекстом, что отражает «человеческое поведение», изучаемое психологией, второй подход определяется экстрасоматическим контекстом, что выражается обращением к «культурным чертам», изучаемым культурологией [5]. Н.И. Ромахи и Т. Беленикина утверждают, что, несмотря на различие существующих подходов, психология и культурология в концепции Л. Уайта дополняют друг друга. Эти науки являются одинаково важными для осмысления того, что человек характеризуется с позиции своей уникальности, при этом дескриптивный подход к изучению отношений человека и культуры дополняется символическим, что формирует новизну исследования Л. Уайта [6].

Таким образом, культурологический анализ явлений экстрасоматического характера неизбежно обуславливается рассмотрением способности символизации, обеспечивающей динамику развития культуры. И.В. Левитская отмечает, что в культурологических обобщениях Л. Уайта вопросы происхождения культуры и самого человека разумного рассматриваются не через хрестоматийные идеи о создании орудий труда как ведущего фактора становления человека, а через появление его способности символизации как основного средства деятельности, обеспечивающего формирование кумулятивного и непрерывного опыта жизни через обращение к традициям [7, с. 7]. Эти идеи во многом явились продолжением рассуждений Э. Кассирера о возникновении символов как главном условии развития человека, однако Л. Уайт в духе позитивизма акцентирует внимание на действенном содержании символов: «человек использует символы, чего не делает ни одно другое живое существо. Организм или обладает способностью символизировать, или не обладает; никаких промежуточных стадий здесь нет» [4, с. 37]. Поэтому сознание человека отличается не мерой и степенью, а фундаментальной особенностью символизации, которая, по мнению А.Я. Флиера, указывает на то, что в основании формирования таких символических (образных) представлений лежит потребность разума в системном объяснении сложности наблюдаемого мира [8].

В связи с этим встает вопрос о механизмах реализации символической природы сознания человека, которые Л. Уайт связывает с действием особых событий: «Категория (или порядок) явлений “культурного” составляется из тех событий, которые зависят от присущего человеческому виду свойства использовать символы. Этими событиями являются идеи, верования, языки, инструменты, приспособления, обычаи, чувства и институты, которые составляют цивилизацию (или культуру, если использовать антропологический термин) всякого народа невзирая на время, место и степень развития» [4, с. 27]. Особое положение в этом перечне явлений занимает язык, рассматриваемый автором как условие существования культуры, открывающее возможность символического общения. Л. Уайт пишет: «Одним словом, без символического общения в той или иной форме мы не имели бы культуры. В “Слове было начало” культуры — а также ее продолжение» [4, с. 46]. И если слово знаменует собой появление культуры, то возможность языковой коммуникации, по мнению автора, есть не что иное, как проявление способности символизации.

Обращаясь к примеру, когда испанские завоеватели впервые встретились с ацтеками, и обе стороны не владели общим языком, исследователь пишет, что «и испанцы, и ацтеки смогли обнаружить смыслы другой стороны и оценить ее ценности. Но это было сделано не сенсорными средствами. Каждый смог проникнуть в мир другого лишь благодаря той способности, для которой у нас нет лучшего названия, чем “символ”» [4, с. 38]. Эта ситуация для автора является свидетельством того, что разграничение сенсорно воспринимаемой физической формы слова и его значения становится условием существования слова как символа, который необходимо отличать от знакового образования. В случае чувственного постижения слова, когда его значение отождествляется с физической формой, слово функционирует как знак.

На примере соотношения голосового стимула и реакции Л. Уайт характеризует механизм действия знака: «В *знаковом* поведении мы видим, что при *установлении* связи между стимулом и реакцией природа реакции не детерминируется свойствами, внутренне присущими стимулу. Однако после того как связь уже установлена, значение стимула становится таким, *как если бы* оно было внутренне присуще его физической форме» [4, с. 40]. В связи с этим можно научить любое животное выполнять голосовые команды, которые воспринимаются как стимулы для соответствующей реакции. «Человек отличается от собаки — и от всех прочих живых существ — тем, что *он может играть и действительно играет активную роль в определении того, какое значение должен иметь голосовой стимул, а собака этого не может*, — пишет Л. Уайт. — *Собака не игра-*

ет и не может играть активной роли в определении значения голосового стимула» [4, с. 40–41]. Следовательно, отличие человека заключается в том, что благодаря языковым практикам он способен не только принимать, но и транслировать новые значения, имеющие символический характер.

Действенный характер языковых практик, реализующих способность символизации, проявляется в артикулируемой речи, благодаря которой обнаруживаются новые смыслы, определяющие развитие культуры. «Артикулируемая речь — это сама форма символического выражения, — утверждает Л. Уайт. — Устраните из культуры речь — и что тогда останется?» [4, с. 45]. В этом случае, рассуждает исследователь, оказывается невозможной социальная, политическая, экономическая, церковная, военная организация; «никаких сводов этикета или этики; никаких законов; никакой науки, богословия или литературы; никаких игр или музыки, кроме как на уровне обезьяны. Без артикулируемой речи не имели бы смысла обряды и церемониальные принадлежности» [4, с. 45–46]. Ключевым моментом в рассуждениях автора об артикулируемой речи является рассмотрение ее как прогрессивной деятельности, что делает поведение человека символическим.

Соответственно при наличии этих символических установок, ориентированных на развитие человека, в практике невербальной коммуникации также возможно обретение культурных смыслов и значений. В качестве примера Л. Уайт описывает случай с Э. Келлер, которая в раннем возрасте в результате болезни стала слепой и глухой. Ее развитие оказалось возможным в результате преодоления прямой связи письменного обозначения слова и его чувственного ощущения и открытия того, что «все имеет свое имя». Исследователь описывает ситуацию открытия слова не только как знака, но и как символа следующим образом: «Однако теперь эти слова были уже чем-то большим, чем просто знаки, какими они являются для собаки и какими они были для Элен до того момента. Они были символами. Элен наконец нащупала и повернула тот ключ, который впервые открыл для нее вход в новую вселенную — в мир человеческих существ» [4, с. 50].

Таким образом автор акцентирует внимание на том, что различия вербальной и невербальной коммуникации снимаются установками на прогрессивность развития человека, способного к символизации. Рассуждения исследователя об артикулируемой речи следует рассматривать как указание на прогрессивную действенность языкового высказывания: «Артикулируемая речь означает обмен мыслями; обмен мыслями означает сохранение — традицию, а сохранение означает накопление и прогресс» [4, с. 51]. В этой логической цепочке, характеризующей значение артикулируемой речи,

Л. Уайт связывает воедино два вектора действия: сохранение и целенаправленное развитие. Подобные выводы отражают установку автора на рассмотрение динамики культуры как эволюционное развитие, хронологическая последовательность которого определяется поступательной трансформацией культурных форм. Если развитие языка для Л. Уайта — это показатель символического аспекта развития культуры, функциональную целостность ее динамики исследователь связывает с ростом количества используемой энергии, отражающим уровень ее энергообеспеченности. В соответствии с этим американский ученый выделяет ряд факторов, определяющих степень развития культуры:

1) количество энергии, добываемой на душу населения в год;

2) эффективность технологических средств, с помощью которых энергия добывается и вводится в действие;

3) количество благ и услуг, произведенных для удовлетворения потребностей человека [4, с. 393].

Перечень выделенных факторов выступает свидетельством обращения Л. Уайта к принципам технологического детерминизма, определяющим методологию его исследований. В связи с ориентированностью на эти установки он формулирует базовый закон культурной эволюции: «Культура развивается по мере увеличения количества энергии, добываемой на душу населения в год, или по мере увеличения эффективности инструментальных средств ввода энергии в действие» [4, с. 394].

Указание на значимость энергетизма культуры в рассуждениях Л. Уайта можно рассматривать как поиск универсального синтеза в объяснении эволюционного развития культуры. Признавая решающую роль энергетического базиса, исследователь фактически отождествляет уровень технологического и культурного развития, что способствует выявлению конкретных механизмов развития культуры на пути мультипликативной эволюции. В связи с этим автор утверждает, что каждому способу «обуздания энергии» соответствуют определенные культурные ценности, идеология общества. Следуя этим материалистическим обобщениям, Л. Уайт сумел продолжить традиции классического эволюционизма; утверждение эволюционного принципа развития культуры явилось одной из главных черт концепции американского исследователя [9].

Взгляд исследователя на языковые практики в организации культурного континуума детерминируется их ориентированностью на прогрессивное целенаправленное эволюционное развитие в его материальном воплощении, что выражается в конкретной способности символизации, определяющей человеческое поведение. «Человеческое поведение — это символическое поведение, — пишет Л. Уайт, — если оно не символическое, то оно и не

человеческое. Детеныш рода *Homo sapiens* становится человеческим существом лишь тогда, когда он вступает в тот порядок явлений, каким является культура, и участвует в нем. Ключ к этому миру и средство соучастия в нем — символ» [4, с. 51]. В свою очередь язык выступает в роли механизма символизации, открывающего человеку возможность открытия новых смыслов и значений, имеющих свой самостоятельный бытийный статус.

Таким образом, значение выводов Л. Уайта состоит в определении онтологического статуса языка как первичной символической системы для человеческого сознания, в рассмотрении центральной роли слова в качестве основной символической единицы языка, отличающейся от знакового образования, в выявлении специфики функционирования языка с точки зрения культурологической значимости. В этих умозаключениях отчетливо проявляется необходимость решения ряда актуальных задач лингвокультурологии, связанных с изучением соотношения культурных универсалий с языковой вариативностью, отражающей способность символизации в практике речевых артикуляций, способствующих выстраиванию коммуникативных стратегий, ориентированных на сохранение и развитие культуры. При обращении к понятию символа Л. Уайта в современных исследованиях реализуется ориентированность на выявление культурологического компонента в языковых практиках, что подчеркивается дифференциацией физического обозначения и содержательного обозначаемого в структуре языкового высказывания и является условием открытия культурологического значения через символику выражения. Такой подход ориентирован на изучение языковых явлений в контексте реализации культуры как самостоятельного образования, обладающего онтологическим статусом. При рассмотрении

языка в аспекте экстрасоматического образования культуры актуализируется роль его мыслеформирующей возможности одновременно в кумулятивном и прогрессивном развитии, что соответствует логике рассуждений Л. Уайта об эволюционной динамике культуры.

Список источников

1. Дианова В.М. К проблеме самоопределения культурологического дискурса // Обсерватория культуры. 2012. № 1. С. 4–7.
2. Культурология как наука: за и против : круглый стол, Москва, 13 февраля 2008 г. / науч. ред. А.А. Гусейнов, А.С. Запесоцкий. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2009. 102 с.
3. Ларин Ю.В. Пролегомены к культурологии. Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 2002. 144 с.
4. Уайт Л. Избранное. Наука о культуре. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 960 с.
5. Калантарян Л.А. Фундаментальные проблемы современной культурной антропологии. Культура как объект философского осмысления // Kant. 2012. № 2(5). С. 110–113.
6. Ромах Н.И., Беленикина Т. Становление культурологии на Западе [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии. 2009. № 14. URL: http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/391-article_19-6.html (дата обращения: 04.08.2016).
7. Левитская И.В. Концепция культурологии Л. Уайта: Pro et contra // Вестник СамГУ. 2011. № 1(82). С. 5–10.
8. Флиер А.Я. Символ в культуре: генезис — функции — значимость // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 1. С. 94–99.
9. Астахов О.Ю., Шикалева И.А. Принципы детерминизма в культурологической методологии Л. Уайта // Вестник КемГУКИ. 2014. № 27. С. 62–66.

THE SYMBOLICAL EXPRESSION OF LANGUAGE PRACTICES IN THE REVIEW OF LESLIE WHITE'S CULTUROLOGICAL IDEAS

OLEG YU. ASTAKHOV *,
OKSANA V. RTISHCHEVA **

Kemerovo State Institute of Culture, 17, Voroshilova St.,
Kemerovo, 650056, Russia

E-mail: * astakhov_oleg@mail.ru,

** ortishheva@mail.ru

Abstract. The article characterizes the mechanism of language practices as a manifestation of the symbolization abil-

ity in the context of the culturological generalizations by L. White, who considered culture as a self-sufficient phenomenon defining the human development. This question is relevant because of the need to identify the ultimate determinants of culture, which ensure sustainability of its development. The author analyzes the specificity of the symbolical expression of language practices in the theory of L. White and carries out the approach to defining culture as an extrasomatic phenomenon. In this context, the language is considered as a requirement for culture existing, and its active character, manifested in articulated speech — as a method for discovering new meanings providing culture development. The ideas of language statements efficiency are updated in these considerations. The article identifies the capabilities of the language symbol, in its cumulative and progressive develop-

ment, to form thoughts, which corresponds to the reasoning of L. White on evolutionary dynamics of culture. In this vein, the view of L. White on the language practices in establishing cultural continuum is determined by their focusing on the progressive targeted evolutionary development in its material embodiment, which is reflected in the specific abilities of symbolization, forming human behavior.

Key words: cultural studies, language, speech, sign, symbol, culture, evolutionism, determinism, extrasomatic context.

Citation: Astakhov O.Yu., Rtishcheva O.V. The Symbolical Expression of Language Practices in the Review of Leslie White's Culturological Ideas, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 278–283.

References

1. Dianova V.M. K probleme samoopredeleniya kul'turologicheskogo diskursa [The Problem of Self-Determination of Cultural Discourse], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2012, no. 1, pp. 4–7.
2. Guseinov A.A., Zapesotsky A.S. (eds). *Kul'turologiya kak nauka: za i protiv: kruglyi stol*, Moskva, 13 fevralya 2008 g. [Culturology as a Science: Pros and Cons: Round Table, Moscow, February 13, 2008]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2009, 102 p.
3. Larin Yu.V. *Prolegomeny k kul'turologii* [Prolegomena to Culturology]. Tyumen, Tyumenskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 2002, 144 p.
4. White L. *Izbrannoe. Nauka o kul'ture* [Selected Works. The Science of Culture]. Moscow, "Rossiiskaya Politicheskaya Entsiklopediya" (ROSSPEN) Publ., 2004, 960 p.
5. Kalantaryan L.A. Fundamental'nye problemy sovremennoi kul'turnoi antropologii. Kul'tura kak ob'ekt filosofskogo osmysleniya [Fundamental Problems of Modern Cultural Anthropology. Culture as an Object of Philosophical Understanding], *Kant*, 2012, no. 2(5), pp. 110–113.
6. Romakh N.I., Belenikina T. Stanovlenie kul'turologii na Zapade [The Formation of Cultural Studies in the West], *Analitika kul'turologii* [Analytics of Cultural Studies], 2009, no. 14. Available at: http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/391-article_19—6.html (accessed 04.08.2016).
7. Levitskaya I.V. Kontsepsiya kul'turologii L. Uaita: Pro et contra [L. White's Conception of Culturology: Pro et Contra], *Vestnik SamGU* [Bulletin of Samara State University], 2011, no. 1(82), pp. 5–10.
8. Flier A.Ya. Simvol v kul'ture: genesis — funktsii — znachimost' [A Symbol in Culture: the Genesis — Functions — Significance], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 1, pp. 94–99.
9. Astakhov O.Yu., Shikaleva I.A. Printsipy determinizma v kul'turologicheskoi metodologii L. Uaita [Determinism Principles in Culturological Methodology of L. White], *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2014, no. 27, pp. 62–66.



Выставка «Москва, 1917. Взгляд с Ваганьковского холма»

15 июня — 20 сентября 2017 года

Подлинные предметы мебели, скульптуры, книги, картины, принадлежавшие Румянцевскому музею, плакаты, журналы и газеты, выпущенные в 1917 г., фотографии, сделанные сто лет назад, и листовки, подобранные сотрудниками музея на близлежащих улицах, возрождают в стенах Ивановского зала дух Румянцевского музея и картину революционной Москвы времен великого перелома.

Москва, ул. Воздвиженка, 3/5, стр. 7,
Ивановский зал Российской государственной библиотеки,
вход из Староваганьковского переулка

Н.А. КОЗЛОВЦЕВА

«РУССКИЙ МИР» КАК ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ

Нина Александровна Козловцева,

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

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

E-mail: ninelkorch@yandex.ru

Реферат. Исследование Русского мира как социокультурной общности длительное время находится в центре внимания ученых различных областей наук, вызывает интерес политиков и религиозных деятелей. На современном этапе это связано с интенсификацией глобализационных процессов, сопровождающихся обострением геополитической ситуации в мире, характеризующихся в том числе желанием представителей отдельных культур сохранить свою идентичность и самобытность под нарастающим влиянием иных культур. Для России этот период определяется распадом Советского Союза, вследствие которого возникла необходимость создания новых принципов цивилизационного взаимодействия с мировым сообществом. Однако на сегодняшний день не существует полноценного описания истории становления и развития, а также сущности Русского мира, которое бы способствовало его адекватному пониманию, а следовательно, и более эффективной работе по формированию его образа на международной арене. Задачей данной статьи является определение роли и места Русского мира в истории развития российского и мирового сообщества, обобщение и систематизация подходов к исследованию данного явления в целях повышения релевантности содержания культурной политики по формированию образа и трансляции ценностей Русского мира.

Ключевые слова: Русский мир, социокультурное пространство, социокультурная общность, социокультурная политика России, русская культура, русский язык, социально-гуманитарные исследования, концепция, идентичность.

Для цитирования: Козловцева Н.А. «Русский мир» как теоретическое понятие в современном социально-гуманитарном знании // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 284–292.

В последние годы внимание исследователей в различных областях социально-гуманитарного знания все чаще обращается к понятию «Русский мир». Это связано в первую очередь с актуализацией использования данного понятия в общественном и политическом дискурсе. Русский мир считается социокультурной общностью нового типа, способной сохранять и развивать собственную идентичность, а также исполнять роль «мягкой силы»¹ [1] Российской Федерации на мировой арене, формируя благоприятный образ России и русских посредством трансляции ценностей русской культуры². В связи с этим Русский мир сегодня выступает стратегической целью при формулировании целей и задач государственной культурной политики России.

¹ Под «мягкой силой» (soft power) традиционно понимается одна из форм политической власти, отличающаяся способностью добиваться желаемых результатов на основе добровольного участия, симпатии и привлекательности, в отличие от «жесткой силы» (hard power), подразумевающей принуждение. Тремя элементами, формирующими «мягкую силу», считаются культура и ценности нации, ее идеология и внешняя политика (дипломатия).

² Под культурой нами понимаются «такие области человеческой практики, как наука, образование, экономика, философия искусство, литература, политика» [2].

Понимание сущности Русского мира, истории, контекста его формирования и развития принципиально для решения поставленных перед данной общностью задач. В связи с этим важным представляется уточнение определения и характеристик данной общности как в историческом разрезе, так и с точки зрения современного состояния социокультурной и геополитической ситуации в мире. В этом заключается задача данной статьи.

ИСТОРИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ПОНЯТИЯ «РУССКИЙ МИР»

В современных научных (преимущественно политологических) исследованиях принято говорить о Русском мире как о результате усиления миграционных процессов конца XX — начала XXI в., социокультурном пространстве³, сложившемся вследствие развития мировых миграционных процессов (в том числе нескольких волн русской эмиграции). Между тем история формирования понятия «Русского мира» (соответственно и определяемого им пространства) насчитывает не одно столетие.

Впервые упомянутый в «Слове на обновление Десятинной церкви» в середине XI в., Русский мир понимался как *православная, культурная и языковая общность людей в рамках определенных территориальных границ* (а именно, в пределах границ русских княжеств, объединенных общей верой): «не только в Риме, но и повсюду: и в Херсоне, еще и в *русском мире*» [3].

Спустя восемь веков, в середине XIX в., министром просвещения Российской империи графом С.С. Уваровым была предпринята попытка возродить данное понятие для успешной интеграции в состав государства присоединяемых к России земель [4]. В данном случае Русский мир также понимался как мир единой культуры и языка в границах Российской империи.

В книге историка Н.И. Костомарова «Две русские народности» (1861) Русский мир также представляется исторически сложившейся территорией проживания русских людей. По мнению автора, Русский мир является миром *славянским*, объединяющим две славянские народности: великорусскую (северо-восточную) и южнорусскую на основании общей культуры. Говоря о признаках принадлежности к Русскому миру, ученый выделяет *веру, книжный богослужебный язык и историю* [5].

³ Определяя Русский мир как социокультурное пространство, мы характеризуем его как интегративное поле культуры, имеющее очерченные ценностями и нормами границы, основанное на культурных, социальных и личностных взаимодействиях его субъектов.

В те же годы украинский прозаик и поэт П. Кулиш писал, что «язык земли Киевской должен был служить образцом для всего первобытного *русского мира*», также понимая под ним объединение великороссов и малороссиян, т. е. славянские народы, говорившие когда-то на одном старославянском языке и объединенные родственной культурой [6].

Полвека спустя из трактовки данного понятия впервые уходит четкая привязка к определенной территории, формируя данный мир на основе русской культуры, духовности, наличия свойственного только русским мировоззрения, особой русской ментальности. Такое понимание было предложено философом С.Л. Франком в 1939 г. в статье «Рильке и философия», в которой он писал, что «Рильке ощущал свое внутреннее родство с *русским миром*, в котором более живо и действенно-влиятельно сознание укорененности души и мира в первозданных глубинах бытия» [7].

В указанных выше источниках исследуемое понятие трактовалось как общность людей, объединенная по религиозному, этническому, культурно-философскому, территориальному или языковому признакам. Каждый из авторов делал акцент на наиболее релевантном времени и задачам произведения признаке или признаках (например, П. Кулиш и Н.И. Костомаров — на этническом и языковом, а С.Л. Франк — на культурно-философском и т. д.).

Распад Советского Союза инициировал поиск нового для Российской Федерации элемента, связывающего ее с мировым сообществом для поддержания связей, социокультурного и гуманитарного сотрудничества. В этой ситуации Россия-реальность уступила место России-проекту, дав проектировщикам и создателям виртуальных пространств шанс попробовать свои возможности в переформатировании старых и создании новых реалий. «Проект Русский мир — по всей видимости, первый, но не последний проект, нацеленный на то, чтобы заполнить нишу, образовавшуюся после катастрофического поражения партии жизни» [8].

В этот период начали появляться политологические концепции Русского мира, фокусирующиеся в большей степени на решении политических задач и нивелирующие тем самым культурный потенциал Русского мира, однако отличающиеся более полным (по сравнению с существующими) описанием самого явления.

Создание современной политологической концепции Русского мира приписывают политтехнологам П.Г. Щедровицкому и Е.В. Островскому, которые в 1998 г. работали над созданием концепции государственной политики России в Содружестве Независимых Государств (СНГ).

Авторы концепции предлагали трактовать Русский мир как сложившееся в течение XX в. *социокультурное пространство*, т. е. «сетевую структуру

больших и малых сообществ, думающих и говорящих на русском языке» [9]. Согласно этой концепции, Русский мир представляет собой новый тип государственности (сетевое, постнациональное, космополитичное государство), формирующийся в XXI в., основным ресурсом конкурентоспособности которого является диаспора.

Данная концепция Русского мира сформировалась в рамках политологических наук, опиралась на исторический, философский, экономический и отчасти психологический контексты. Русский мир представлялся ее разработчикам *исторически обусловленной общностью* (одним из мировых миров [10]), имеющей собственную *цивилизационную ценность* и философию (идея транснационального русского [11]), объединяющую *ментально близких людей*, целью которой является *создание благоприятного имиджа* [9] России и русских за рубежом, который, в свою очередь, будет способствовать благоприятному влиянию на политическую и экономическую деятельность государства.

Отметим, что до появления данной концепции словосочетание «Русский мир» систематически не использовалось. Активизация политологических исследований закрепила его за уже существующей общностью (которую ранее также называли *русской цивилизацией, русским проектом, русской диаспорой, белой эмиграцией* и т. д.).

Это позволило культурологу и философу О.Н. Астафьевой прийти к выводу о том, что «за последние два-три столетия понятие “Русский мир” окончательно утратило свою локально-территориальную привязку и обрело новый смысл, став понятием почти тождественным “русской культуре”» [12].

Современная трактовка Русского мира не подразумевает наличия жестких территориальных границ данной общности. Это *трансконтинентальное явление*, ставшее возможным вследствие развития мирового сообщества. Временные рамки формирования Русского мира как общности, не ограниченной государственной границей, можно определить началом XX века (первая волна эмиграции).

ЭТАПЫ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ РУССКОГО МИРА

В истории изучения Русского мира в его современном понимании можно выделить два основных этапа с точки зрения актуализации его использования в общественном и политическом дискурсе, а также круга его основных исследователей.

Первый этап. Разработка первоначальных концепций (середина 1990-х — 2006 г., при сокращении с 2004 по 2006 г. использования данного понятия).

По мнению исследователей первого этапа, «образование Русского мира имеет конечной целью создание условий, при которых Россия и Русский мир заняли бы подобающее место в мировой таблице рангов, а граждане Русского мира получили бы возможность жить достойной жизнью (в материальном и духовном смысле), независимо от места своего географического обитания» [13]. Миссией же Русского мира называлось заполнение мировоззренческого вакуума людей, позиционирующих себя в рамках русской духовности, расширение географии распространения русского языка, сохранение русского народа, а также содействие экономическому и культурному сотрудничеству России и стран, в которых проживают русские диаспоры.

В рамках первого (преимущественно политологического) этапа исследования было описано три возможных пути развития взаимоотношений России с мировым сообществом:

1. *Геоэкономический* — адаптация к мировому сообществу (П.Г. Щедровицкий и Е.В. Островский).

2. *Геополитический* — изоляция от него (В.Л. Цымбурский).

3. *Геокультурный* — взаимодействие с ним, попытка его трансформации (классификация дана в терминологии С.Н. Градиловского и Б.В. Межуева) [14].

Результатом первого этапа исследований можно считать усиление интереса государства к взаимодействию с зарубежными соотечественниками (в частности, принятием соответствующего закона) [15]. Вследствие этого с середины 2000-х гг. Русский мир становится *социологически наблюдаемым явлением, пространством русского присутствия* (физического, цивилизационного и культурного).

Второй этап. Адаптация концепций к реалиям динамично меняющейся социокультурной ситуации, попытка создания единой концепции (с 2007 г. — по настоящее время).

Началом второго этапа исследований Русского мира можно считать конец 2006 — начало 2007 г., когда Президент РФ В.В. Путин определил его как *мир науки, знаний, богатейшей истории и традиций* и отметил, что задача Русского мира состоит в объединении всех, кому дорого русское слово и русская культура, вне зависимости от их места проживания [16].

Второй этап характеризуется активной поддержкой со стороны государства в рамках государственной социокультурной политики (в частности, в 2007 г. был основан одноименный фонд).

Во главе нового этапа исследований, а также фонда «Русский мир» встал историк и политолог В.А. Никонов. По его словам, фонд, опираясь на су-

существующие исследования, разработал собственную концепцию, являющуюся, по сути, синтезом наиболее перспективных идей. «Русский мир — это Россия плюс русское зарубежье, все те, кто ментально осознает свою вовлеченность в Русский мир. И в этом смысле принадлежность к нему — это самоощущение» [17, с. 72]. К Русскому миру отнесены также преподаватели и исследователи русского языка вне зависимости от их национальности и страны проживания за интерес, проявленный ими к русскому языку и культуре.

В рамках данной концепции теоретик Русского мира, этнолог и историк В.А. Тишков характеризует его как «обладающий одной из мировых культурных систем, основанной на русском языке и являющейся неотъемлемой частью общечеловеческой цивилизации» [17, с. 75–76]. Он выделяет две составляющие этого мира: старая (эмиграция первой половины XX в.) и новая (диаспора, сформировавшаяся после распада СССР, когда государственные границы стали преодолимы для людей).

В.А. Тишков считает, что «именно *русский язык и русскоязычная российская и советская культура* вместе с *исторической памятью* объединяют и конструируют этот мир. Связь с Россией в смысле *лояльности и привязанности* остается третьим важнейшим признаком Русского мира, но эта связь может быть изменчивой и иметь противоречивые смыслы и направленности» [18].

Учет существовавших трактовок Русского мира включает не только исследования конца XX — начала XXI в., но и предшествовавшие им работы, описанные выше. Так, развивая мысль Н.И. Костомарова и П. Кулиша, философ В.Ю. Даренский описывал Русский мир как «общность этносов и населяемых ими территорий, в течение длительного времени находящихся под определяющим влиянием российской государственности и культуры» [19].

Схожей точки зрения придерживается и философ В.В. Ксенофонов, трактовавший Русский мир как эволюционирующий «в пространстве и времени исторический и социокультурный феномен со свойственной ему *ментальностью*, развивающийся в интересах консолидации и прогресса народов (прежде всего славянских), обеспечении гуманизма и демократии в их взаимоотношениях, мирного развития человеческой цивилизации» [20].

Подчеркивая идею С.Л. Франка о Русском мире как обладателе собственной ментальности, историк и политолог Н.А. Нарочницкая отмечает, что «Русский мир — это не только Россия и русские в мировой истории. Русский мир — это связь во времени и пространстве, в жизни и сознании тех, кто объединен чувством сопричастности всей многовековой истории России с ее взлетами и падениями, грехами, заблуждениями и метаниями. Русский мир — это и мы сами в мире, и мир в нашем русском взгляде на него» [21].

Интересным представляется взгляд на сущность Русского мира зарубежных специалистов. Французский историк, социолог и политолог Марлен Ларюэль рассматривает его как один из элементов российской политики «мягкой силы», который охватывает *советское наследие, русскоязычный мир и друзей России* и нацелен на *общество*, а не на элиты и государственные структуры.

Отмечается, что это не косная доктрина, а *геополитическая метафора, способ России установить диалог с миром*. Задачей же Русского мира является *структуризация голоса России в мире* [22].

Говоря о Русском мире, многие исследователи подчеркивают фундаментальную для данной общности *роль русского языка*, вторгаясь тем самым в область лингвистики (в частности, русистики) и лингвокультурологии. Так, историк и публицист С.Б. Переслегин рассматривает Русский мир как мир *языковой* («русские — значит, говорящие по-русски!» [23]). Русский мир (Rus Russia) способен создать *мир русскозвучия*, объединив представителей различных этносов и групп на основе взаимоуважения [24], считает Ю.Л. Громыко.

Опора на русский язык как значимый конструкт и определяющий признак принадлежности к Русскому миру не случайна, так как с точки зрения лингвистики, *язык мышления человека (родной язык) формирует его языковую картину мира*, способы взаимодействия с этим миром, а также *отражает его систему ценностей и культуру*. Самоидентификация человека всегда «связана с языком. И даже в нередких случаях забвения родного языка, он все равно остается мыслительной подосновой» [17, с. 65].

Д.С. Лихачев писал о *концептосфере русского языка*, понимая под ней своего рода *концентрат культуры*, включающий в себя общую культуру нации и ее частные воплощения в различных слоях населения и отдельных личностях. Концептосфера языка «тем богаче, чем богаче вся культура нации — ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет непосредственное отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере), она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно» [25].

Русский язык отражает собственный (русский) способ восприятия и концептуализации мира. Выражаемые языком значения образуют *единую систему взглядов, коллективную философию народа*, являющуюся *обязательной для всех носителей языка*. Такая система в лингвистике получила название *языковой картины мира* [26].

Ключевыми элементами *русской языковой картины мира* называются: внимание к нюансам человеческих отношений, соотношение справедливости и законности, представление о непредсказуемости мира, понимание жизни как мобилизации человеческих сил и др.

Таким образом, с точки зрения лингвистики и смежных наук о языке признание Русского мира инновационным проектом, основанным на русском языке, позволяет говорить о формировании *русского капитала* как совокупности культурных, интеллектуальных, человеческих и организационных возможностей, существующих в языковом сознании и коммуникационном потенциале русского языка.

Следует отметить *межпредметность, полиаспектность* и *гибкость* исследований Русского мира второго этапа. Об этом свидетельствует, например, активное участие в мероприятиях фонда «Русский мир» представителей Русской православной церкви (РПЦ). Таким образом, модель, изначально создававшаяся исключительно в политических целях, развивается и затрагивает все больше сфер человеческой жизни.

При этом заметим, что РПЦ предлагает и собственное определение Русского мира как общего цивилизационного пространства на территории исторической Руси, основанного на трех столпах: *православии, русской культуре и русском языке* [27].

Однако не все исследователи соглашались с *православием* как фундаментальным конструктом Русского мира на современном этапе. Выделение православия как общего элемента всего Русского мира значительно сужает его границы, исключает, например, представителей неправославных народов, исторически проживающих на территории России (татар, якутов и др.), а также всех неправославных жителей зарубежных стран, входивших в Советский Союз или имевших тесные исторические связи с Россией, которые сами включают себя в этот мир на основании общих культурных ценностей и владения русским языком.

Если обратиться к рассмотрению Русского мира как объекта изучения в различных областях социально-гуманитарного знания, то в результате проведенного анализа выделяются несколько аспектов изучения данного явления в зависимости от области научных исследований, которые обобщены в таблице.

СОВРЕМЕННАЯ МЕЖПРЕДМЕТНАЯ ТРАКТОВКА РУССКОГО МИРА

Учитывая все существующие исследования данного явления, а также современную динамичную социокультурную и геополитическую ситуацию в мире, при которой внешняя среда характеризуется нестабильностью и тенденцией к постоянным изменениям, оптимальным пред-

ставляется *междисциплинарный подход* к описанию данного явления, включающий следующее понимание Русского мира:

1. Русский мир представляет собой культурный феномен, основанный на русском языке и ценностях русской культуры, являющийся не только самодостаточным явлением, но и играющий существенную роль в культурном развитии мирового сообщества.

2. Русский мир является социокультурной общностью, задача которой — объединение близких по духу людей на основании братских гуманистических ценностей и устремлений.

3. Русский мир способен объединить только лояльных к России людей (при этом повышение уровня лояльности возможно посредством изучения русской культуры и в процессе овладения русским языком).

4. Современная геополитическая и социокультурная среда отличается высокой динамичностью, в рамках которой невозможно говорить ни о каких непреложных правилах или принципах взаимодействия России с мировым сообществом. В связи с этим Русский мир не может иметь никаких жестких территориальных или иных границ и, следовательно, является трансграничным и наднациональным.

5. Если «создать имидж России сегодня означает построить новую систему связи между русскими» [9], то *задачей* Русского мира становится формирование благоприятного *образа* России на мировой арене посредством поддержки и трансляции ценностей русской культуры.

Итак, исходя из сказанного, можно дать уточненное определение исследуемого нами понятия: *«Русский мир» представляет собой трансграничную надэтническую социокультурную общность, характеризующуюся гибкостью и динамичностью адаптации к мировым изменениям, объединяющую на основе добровольного участия всех людей, интересующихся и разделяющих ценности русской культуры и безразличных к судьбе России, вне зависимости от страны их происхождения и проживания, вероисповедания или родного языка, с целью сохранения и трансляции ценностей русской культуры посредством формирования адекватного образа России на мировой арене.*

Думается, что данное определение позволяет более четко детерминировать состав и пространство Русского мира, что позволит оптимизировать работу по формированию адекватного образа Русского мира на мировой арене, в том числе установить представления, потребности и запросы его субъектов и мирового сообщества, разработать на их основе стратегию формирования образа Русского мира, на базе анализа текущей деятельности в данном направлении раскрыть сильные и слабые места, а также заполнить существующие лакуны.

Таблица

**Понятие «Русский мир» как объект исследования
в различных областях социально-гуманитарного знания**

Область знания	Аспект исследования	Трактовка Русского мира
Культурология	Функционирование и развитие Русского мира как культурного феномена, его культурный потенциал в рамках развития мировой цивилизации	Русский мир как обладатель значительного культурного достояния, ставшего элементом мировой цивилизации, а также существенно-го культурного потенциала и самобытности, способного внести свой вклад в развитие мировой культуры
Философия	Цивилизационная самодостаточность, обоснованность существования Русского мира	Являясь системой социокультурного развития, опирающейся на художественно-эстетические и нравственные ценности, общность традиций и обычаев народа, выраженных в русской идее, Русский мир обладает цивилизационной самодостаточностью
История	Историческая основа (генезис) и процесс формирования Русского мира как общности	Русский мир как исторически сформировавшаяся общность народов (как близких генетически: русских, белорусов, украинцев, так и территориально), имеющая собственную историю и парадигму развития
Лингвистика и смежные науки о языке	Понимание языка как зеркала культуры и основы идентичности Русского мира. Определение ключевых черт русскости сквозь призму концептосферы русского языка, русской языковой картины мира	Русский мир как мир русскозвучия, мир людей, говорящих по-русски, открывающих русскость посредством русского языка, мыслящих в рамках русской языковой картины мира
Социология	Механизмы и принципы построения и развития Русского мира как общности людей, принципы взаимодействия его представителей	Русский мир как общность людей, проживающих в различных странах мира, выстраивающих сетевые структуры взаимодействия на основе общего языка и культуры
Политология	Пути взаимодействия с русской диаспорой и странами СНГ. Имиджеобразование России и русских	Русский мир как элемент государственной социокультурной политики России, целью которой является объединение представителей русской диаспоры и представителей стран СНГ для создания благоприятного имиджа России на международной арене

Список источников

1. Nye Jr., Joseph S. Soft Power. The means to success in world politics. New York : Public Affairs, 2004. 193 p.
2. Астафьева О.Н. Культурная Политика: Теоретические аспекты и практика реализации // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2013. № 1–2. С. 22–29.
3. Слово на обновление Десятинной церкви [Электронный ресурс] / пер. с древнерус. яз. Ю.А. Бегунова // Слово : образовательный портал. URL: <http://www.portal-slovo.ru/history/35613.php> (дата обращения: 22.02.2017).

4. *Кофyrин Н.В.* Русский мир: миф или реальность [Электронный ресурс] // Клайпедская Ассоциация российских граждан. URL: <http://www.klaipeda1945.org/nashi-gosti/russkij-mir-mif-ili-real-nost/> (дата обращения: 22.02.2017).
5. *Костомаров Н.И.* Две русские народности [Электронный ресурс] // Литература и жизнь : сайт. URL: http://dugward.ru/library/kostomarov/kostomarov_dve_russkie_narodnosti.html (дата обращения: 15.10.2016).
6. *Кулиш П.* Об отношении Малороссийской словесности к общерусской. Эпilog к «Черной раде» [Электронный ресурс] // Большая онлайн библиотека e-reading. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/1041327/1/Kulish_-_Chernaya_rada.html (дата обращения: 02.02.2017).
7. *Франк С.Л.* Рильке и философия // С.Л. Франк. Русское мировоззрение : [сборник]. Москва : Наука, 1996. С. 257.
8. *Межуев Б.В.* Геоэкономика против геополитики [Электронный ресурс] // Русский архипелаг : сетевой проект «Русского мира», 2000. URL: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/history00-03/mezhuyev-geoeconom/ (дата обращения: 20.02.2017).
9. *Островский Е.В., Щедровицкий П.Г.* Россия: страна, которой не было [Электронный ресурс] // Русский архипелаг : сетевой проект «Русского мира», 1999. URL: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/history99-00/shedrovicky-possia-no/ (дата обращения: 20.02.2017).
10. *Гефтер М.Я.* Мир миров — российский зачин [Электронный ресурс] // Русский журнал: ежедневное сетевое издание о культуре. 1994. URL: <http://old.russ.ru/antolog/inoe/geft.htm> (дата обращения: 20.08.2016).
11. Иное. Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 т. / под. ред. С.Б. Чернышева. Т. 1: Россия как предмет. Москва : Аргус, 1995. 438 с.
12. *Астафьева О.Н.* Кафедра ЮНЕСКО // «Русский мир». 2008. № 1. С. 14.
13. *Ивашинцев Д.А.* Итоговая резолюция международной конференции [Электронный ресурс] // Русский архипелаг : сетевой проект «Русского мира», 2002. URL: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/history02/ivashinsev-rezolution/ (дата обращения: 20.02.2017).
14. *Градировский С.Н., Межуев Б.В.* Русский мир как объект геокультурного проектирования [Электронный ресурс] // Русский архипелаг : сетевой проект «Русского мира», 2003. URL: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/histori2003/gradirovsky-russmir/ (дата обращения: 20.02.2017).
15. Федеральный закон «О государственной политике Российской Федерации в отношении соотечественников за рубежом» от 24.05.1990 г. № 99-ФЗ [Электронный ресурс]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_23178/ (дата обращения: 10.02.2017).
16. Письменное интервью газете «Русская мысль» [Президента России В.В. Путина] 23.11.2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/events/president/transcripts/23919> (дата обращения: 10.02.2017).
17. Смыслы и ценности Русского Мира : сборник статей и материалов круглых столов, организованных фондом «Русский мир» [Электронный ресурс] / под ред. В. Никонова // Русский мир: портал. 2010. URL: <http://www.russkiymir.ru/events/docs/Смыслы%20и%20ценности%20Русского%20мира%202010.pdf> (дата обращения: 08.02.2017).
18. *Тишков В.А.* Русский мир: смысл и стратегии [Электронный ресурс] // Стратегия России : официальный сайт журнала. Издание Фонда «Единство во имя России». 2007. № 7. URL: http://sr.fondedin.ru/new/fullnews.php?archive=1185275035&id=1185274651&start_from=&subaction=showfull&ucat=14 (дата обращения: 08.02.2017).
19. *Даренский В.Ю.* Украина как локальный феномен Русского мира: историософские и культурологические аспекты // Крым в контексте Русского мира: общество и культура : сборник материалов III Научно-практической конференции / Русская община Крыма, Русский культурный центр, Фонд «Москва-Крым» ; ред. А.С. Филатов. Симферополь : Таврия, 2006. 146 с.
20. *Ксенофонов В.В.* Русский мир и глобализация // Век глобализации. 2009. № 2. С. 210.
21. *Нарочницкая Н.А.* Русский мир. Санкт-Петербург, 2007. С. 121.
22. *Laruelle M.* The «Russian World»: Russia's Soft Power and Geopolitical Imagination // Center of Global Interests. 2015. May. 29 p.
23. *Градировский С.Н., Переслегин С.Б.* Русский мир: механизмы самоосуществления [Электронный ресурс] // Русский архипелаг : сетевой проект «Русского мира», 2003. URL: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/histori2003/machinery/ (дата обращения: 20.02.2017).
24. *Громыко Ю.Л.* Собрание Русского мира, или на задворках СНГ-дипломатии? // Российское аналитическое обозрение. 1998. № 8–9. С. 125–134.
25. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52, № 1. С. 3–9.
26. *Апресян Ю.Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 37–67.
27. *Друзенко Г.* Геополитика от Патриарха: Царство Небесное vs «Русский мир» // Зеркало недели : украинский общественно-политический еженедельник. Киев. Украина]. 2009. № 44 (772). 20 декабря. С. 14.

THE “RUSSIAN WORLD” AS A THEORETICAL CONCEPT IN THE MODERN SOCIAL AND HUMANITARIAN KNOWLEDGE

NINA A. KOZLOVTSEVA

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

Abstract. *Studying the Russian World as a socio-cultural community has been for a long time in the focus of scientists from different fields of science, of politicians and religious leaders. At the present time, it is connected with intensification of the globalization processes, accompanied by worsening of the geopolitical situation in the world and characterized, among other things, by the desire of individual cultures' representatives to preserve their identity and originality under the growing influence of other cultures. For Russia, this period is determined by the collapse of the Soviet Union, which resulted in necessity to create new principles of civilizational interaction with the global community. However, today there is a lack of full description of the history and development, as well as the essence of this phenomenon, which would contribute to its adequate understanding and, consequently, more effective work on the formation of its image in the international space. This article aims to define the role and place of the Russian World in the history of Russian and global community, generalize and systematize the approaches to studying this phenomenon, in order to improve the relevance of the cultural policy content concerning the formation of the Russian World's image and translation of its values.*

Key words: Russian World, socio-cultural space, socio-cultural community, social and cultural policy of Russia, Russian culture, Russian language, social and humanitarian studies, concept, identity.

Citation: Kozlovtsseva N.A. The Russian World as a Theoretical Concept in the Modern Social and Humanitarian Knowledge, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 284–292.

References

1. Nye Jr., Joseph S. *Soft Power. The means to success in world politics*. New York, Public Affairs Publ., 2004, 193 p.
2. Astafyeva O.N. Kul'turnaya Politika: Teoreticheskie aspekty i praktika realizatsii [Cultural Policy: Theoretical Aspects and Practice of Realization], *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Modern Science: Actual Problems of Theory and Practice. Series: Humanities], 2013, no. 1–2, pp. 22–29.
3. Slovo na obnovenie Desyatinnoi tserkvi [The Word on the Update of the Tithe Church], *Slovo: obrazovatel'nyi portal* [The Word: Educational Portal]. Available at: <http://www.portal-slovo.ru/history/35613.php> (accessed 22.02.2017).
4. Kofyrin N.V. Russkii mir: mif ili real'nost' [The Russian World: Myth or Reality], *Klaipedskaia Assotsiatsiya rossiiskikh grazhdan* [Klaipeda Association of Russian Citizens]. Available at: <http://www.klaipeda1945.org/nashi-gosti/russkij-mir-mif-ili-real-nost/> (accessed 22.02.2017).
5. Kostomarov N.I. Dve russkie narodnosti [Two Russian Nationalities], *Literatura i zhizn': sait* [Literature and Life: Website]. Available at: http://dugward.ru/library/kostomarov/kostomarov_dve_russkie_narodnosti.html (accessed 15.10.2016).
6. Kulish P. Ob otnoshenii Malorossiiskoi slovesnosti k obshcherusskoi. Epilog k “Chernoi rade” [The Attitude of the Little Russian Literature to the Russian One. The Epilogue to the “Chorna Rada”], *Bol'shaya onlain biblioteka e-reading* [The Large Online Library e-Reading]. Available at: http://www.e-reading.club/chapter.php/1041327/1/Kulish_-_Chernaya_rada.html (accessed 02.02.2017).
7. Frank S.L. Ril'ke i filosofiya [Rilke and Philosophy], *Russkoe mirovozzrenie* [Russian Worldview]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 257.
8. Mezhuiev B.V. Geoekonomika protiv geopolitiki [Geoeconomics against Geopolitics], *Russkii arhipelag: setevoi proekt “Russkogo mira”* [The Russian Archipelago: Network Project of the “Russian World”], 2000. Available at: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/history00-03/mezhuyev-geoekonom/ (accessed 20.02.2017).
9. Ostrovsky E.V., Shchedrovitsky P.G. Rossiya: strana, kotoroi ne bylo [Russia: The Country That Did Not Exist], *Russkii arhipelag: setevoi proekt “Russkogo mira”* [The Russian Archipelago: Network Project of the “Russian World”], 1999. Available at: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/history99-00/shedrovitsky-rossiya-no/ (accessed 20.02.2017).
10. Gefter M.Ya. Mir mirov — rossiiskii zachin [The World of the Worlds — The Russian Opening], *Russkii zhurnal: ezhednevnoe setevoe izdanie o kul'ture* [The Russian Journal: Daily Online Publication on Culture], 1994. Available at: <http://old.russ.ru/antolog/inoe/geft.htm> (accessed 20.08.2016).
11. S.B. Chernyshov (ed.) *Inoe. Khrestomatiya novogo rossiiskogo samosoznaniya: v 4 t. T. 1: Rossiya kak predmet* [The Other. The Anthology of New Russian Identity: in 4 Volumes. Vol. 1: Russia as a Subject]. Moscow, Argus Publ., 1995, 438 p.
12. Astafyeva O.N. Kafedra YuNESKO [The UNESCO Chair], *“Russkii mir”* [The “Russian World”], 2008, no. 1, p. 14.
13. Ivashintsov D.A. Itogovaya rezolyutsiya mezhdunarodnoi konferentsii [The Final Resolution of the International Conference], *Russkii arhipelag: setevoi proekt “Russko-*

- go mira*” [The Russian Archipelago: Network Project of the “Russian World”], 2002. Available at: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/history02/ivashinsevreolution/ (accessed 20.02.2017).
14. Gradirovsky S.N., Mezhuiev B.V. Russkii mir kak ob’ekt geokul’turnogo proektirovaniya [The Russian World an Object of Geo-Cultural Design], *Russkii arhipelag: setevoi proekt “Russkogo mira”* [The Russian Archipelago: Network Project of the “Russian World”], 2003. Available at: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/histori2003/gradirovsky-russmir/ (accessed 20.02.2017).
15. *Federal’nyi zakon “O gosudarstvennoi politike Rossiiskoi Federatsii v otnoshenii sootchestvennikov za rubezhom” ot 24.05.1990 g. № 99-FZ* [Federal Law “On the State Policy of the Russian Federation in Respect of the Compatriots Abroad” of 24.05.1990 № 99-FZ]. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_23178/ (accessed 10.02.2017).
16. *Pis’mennoe interv’yu gazete “Russkaya mysl”* [Written Interview to the Journal “Russian Thought”], 23.11.2006. Available at: <http://kremlin.ru/events/president/transcripts/23919> (accessed 10.02.2017).
17. Nikonov V. (ed.) Smysly i tsennosti Russkogo Mira: sbornik statei i materialov kruglykh stolov, organizovannykh fondom “Russkii mir” [Meanings and Values of the Russian World: Collection of Articles and Materials of the Round Tables Organized by the Foundation “Russian World”], *Russkii mir: portal* [The Russian World: Portal], 2010. Available at: <http://www.russkiymir.ru/events/docs/%D0%A1%D0%BC%D1%8B%D1%81%D0%BB%D1%8B%20%D0%B8%20%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%20%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B0%202010.pdf> (accessed 08.02.2017).
18. Tishkov V.A. Russkii mir: smysl i strategii [The Russian World: Meaning and Strategies], *Strategiya Rossii: ofitsial’nyi sait zhurnala. Izdanie Fonda “Edinstvo vo imya Rossii”* [The Strategy of Russia: Official Website of the Journal. A Publication of the Foundation “Unity for Russia”], 2007, no. 7. Available at: [http://sr.fondedin.ru/new/fullnews.php?archive=1185275035&id=118527465](http://sr.fondedin.ru/new/fullnews.php?archive=1185275035&id=1185274651&start_from=&subaction=showfull&ucat=14) 1&start_from=&subaction=showfull&ucat=14 (accessed 08.02.2017).
19. Darensky V.Yu. Ukraina kak lokal’nyi fenomen Russkogo mira: istoriosofskie i kul’turologicheskie aspekty [Ukraine as a Local Phenomenon of the Russian World: Historiosophical and Cultural Aspects], *Krym v kontekste Russkogo mira: obshchestvo i kul’tura: sbornik materialov III Nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Proc. of the 3d Sci.-Prac. Conf. “Crimea in the Context of the Russian World: Society and Culture”]. Simferopol, Tavriya Publ., 2006, 146 p.
20. Ksenofontov V.V. Russkii mir i globalizatsiya [The Russian World and Globalization], *Vek globalizatsii* [Age of Globalization], 2009, no. 2, p. 210.
21. Narochitskaya N.A. *Russkii mir* [The Russian World]. St. Petersburg, 2007, p. 121.
22. Laruelle M. The “Russian World”: Russia’s Soft Power and Geopolitical Imagination, *Center on Global Interests*, 2015, May, 29 p.
23. Gradirovsky S.N., Pereslegin S.B. Russkii mir: mekhanizmy samoosushchestvleniya [The Russian World: Mechanisms of Self-Actualization], *Russkii arhipelag: setevoi proekt “Russkogo mira”* [The Russian Archipelago: Network Project of the “Russian World”], 2003. Available at: http://www.archipelag.ru/ru_mir/history/histori2003/machinery/ (accessed 20.02.2017).
24. Gromyko Yu.L. Sobiranie Russkogo mira, ili na zadvorkakh SNG-diplomatii? [Collecting the Russian World, or on the Margins of the CIS-Diplomacy?], *Rossiiskoe analiticheskoe obozrenie* [Russian Analytical Review], 1998, no. 8–9, pp. 125–134.
25. Likhachev D.S. Kontseptosfera russkogo yazyka [Conceptosphere of the Russian Language], *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 1993, vol. 52, no. 1, pp. 3–9.
26. Apresyan Yu.D. Obraz cheloveka po dannym yazyka: popytka sistemnogo opisaniya [A Person’s Image According to the Language], *Voprosy yazykoznavaniya* [Issues in Linguistics], 1995, no. 1, pp. 37–67.
27. Druzenko G. Geopolitika ot Patriarkha: Tsarstvo Nebesnoe vs “Russkii mir” [Geopolitics of the Patriarch: The Kingdom of Heaven vs “The Russian World”], *Zerkalo nedeli* [Mirror Weekly], 2009, no. 44 (772), 20 December, p. 14.



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



И Г С У
ИНСТИТУТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
СЛУЖБЫ И УПРАВЛЕНИЯ

УПРАВЛЕНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ. МАГИСТЕРСКАЯ ПРОГРАММА

Институт государственной службы и управления (ИГСУ) ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации» приглашает к обучению в рамках магистерской программы по направлению «Государственное и муниципальное управление» (38.04.04), специализация «Управление в сфере культуры, образования и науки».

Программа имеет комплексный характер, отвечая требованиям, предъявляемым к современному руководителю, помогая выстраивать индивидуальную траекторию обучения с набором дисциплин по выбору для подготовки профес-сионалов по следующим специализациям:

- ◆ Инновационные модели управления в сфере культуры, образования, науки;
- ◆ Проектная деятельность в сфере культуры, образования и науки;
- ◆ Региональные стратегии социокультурного развития, формирование современных культурных ландшафтов;
- ◆ Экспертиза культурных, образовательных и научно-исследовательских проектов и программ.

Миссия программы – подготовка управленцев, способных обеспечивать разработку, нормативно-правовое сопровождение и реализацию культурной, образовательной, социальной, молодежной политики, инновационных государственных программ и проектов в области культуры, образования и науки с учетом позитивных практик, мирового и отечественного опыта, определяющего стратегические направления деятельности в гуманитарной сфере.

Основные образовательные результаты программы заключаются в получении выпускниками набора базовых профильных компетенций, ориентированных на повышенную мобильность в условиях интенсивных социокультурных изменений, универсальных с точки зрения эффективного менеджмента и оптимальных для обеспечения результативной управленческой деятельности в сфере культуры, образования и науки. В их числе:

- ◆ умение экспертно оценивать международный и национальный опыт развития культуры, образования, науки и применять его на практике;
- ◆ владение навыками ведения диалога с представителями бизнеса и гражданского общества в целях создания и реализации проектов и программ в сфере культуры, образования и науки;
- ◆ умение управлять проектами, в том числе – разрабатывать инновационные проекты, реализующие региональную политику в сфере культуры, образования и науки, оценивать их социальную и экономическую эффективность;
- ◆ умение осуществлять экспертизу проектов и программ в области культуры, образования и науки регионального и местного уровня, отвечающих традициям, потенциалу и потребностям населения конкретных территорий;
- ◆ владение навыками и технологиями мониторинга ведомственного нормотворчества, административной этики, деловых коммуникаций и деловой культуры управления;
- ◆ умение оценивать эффективность коммерческих и некоммерческих отечественных и зарубежных предприятий и организаций, осуществляющих свою деятельность в сфере культуры, образования, науки.

Программа успешно осуществляется на протяжении ряда лет. Выпускники работают в системе государственного и муниципального управления, в профильных бизнес-структурах, некоммерческом секторе экономики и творческих индустриях, занимаются проектной и предпринимательской деятельностью.

Научный руководитель программы «Управление в сфере культуры, образования и науки» – известный специалист в области управления социокультурной сферой, доктор философских наук, профессор *Ольга Николаевна Астафьева*.

Формы обучения: очно-заочная (вечерняя), заочная.

Срок обучения: 2,5 года.

119606, Москва, пр-т Вернадского, 84, корп. 8, каб. 405, 408.
Тел.: +7 (499) 956-94-28, +7 (499) 956-97-38, +7 (916) 849-76-08, +7 (903) 148-32-21
E-mail: on.astafyeva@migsu.ru, ay.smirnova@migsu.ru
<http://igsu.ranepa.ru/program/p372/>

УДК 141.78
ББК 87.823.266.4

К.З. КАРАЕВА

СОЦ-АРТ И ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО СОБЫТИЯ

Карина Зауровна Караева,
Британская высшая школа дизайна,
преподаватель
Н. Сыромятническая ул., д. 10, стр. 3, Москва, 105120,
Россия

Всероссийский институт кинематографии
им. С.А. Герасимова,
кафедра киноведения,
соискатель
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия
E-mail: kkarueva@gmail.com

Реферат. В статье прослеживается очевидное влияние социалистического реализма на развитие соц-арта, но прежде всего анализируется возможность иного образа соц-арта, его выход за пределы идеологического изображения. Автор рассматривает образ через отношения «пространства» и «плоскости», который он вводит как эстетическую особенность, лежащую как в истории искусства, так и в визуальном тексте. Рассматривается историческая и художественная ситуация, которая определила возникновение соц-арта. Социалистический реализм подготовил платформу для идеологического манифеста соц-арта. Не отрекаясь от соцреалистической традиции «письма», соц-арт открывает ее заново, ставя целью определить визуальную форму постмодернизма, использующую советские идеологемы. Исследуется особенность построения

образного языка соц-арта на основе анализа «плоскости» и «пространства» визуального текста, или картины. Соц-арт использует плоскость социалистического реализма через знакомый образ и выраженную идеологию и преобразовывает ее в пейзаж, т. е. в возможность пространства. Таким образом, соц-арт определяет степень восприятия картины, выделяет ее образный статус.

Ключевые слова: соц-арт, изображение, социалистический реализм, плакат, действительность, пространство, текст, образ, знак.

Для цитирования: Караева К.З. Соц-арт и изображение действительного события // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 294–301.

Опозиция соц-арта по отношению к социалистическому реализму состоит в указании на нарушение, помеху, ошибку в идеальном изображении, в этом смысле он основан на повторении одного и того же кода изображения, совпадая с постмодернистской практикой. Социалистический реализм всегда настаивал на создании действительности в формах самой «реальной жизни», однако эта реальная жизнь всегда была либо слишком гиперболизирована, либо отчасти условна. Ошибку можно превратить в деталь и работать с ней как с образом, передающим теорию художественного текста. Поэтому соц-арт использует изображение, вычлененное

из соцреалистической живописной пластики, как красочный пласт, скрывающий пространство картины, как дополнительный код и заслонение, решетку. В изобразительном искусстве переход в пространство картины ознаменовался исторической и мировоззренческой модификацией авторского сознания.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ВОЗМОЖНОСТИ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Фреска социалистического реализма имеет начало (она слишком тесно связана с историческим контекстом), но также и конец (срок действия идеологического плаката, отражающего конкретное, хотя и гиперреальное состояние истории, довольно непродолжителен, так как вынужден отвечать определенным правилам). Безусловно, соцреалистическая стилистика по определению обладала собственной, оригинальной структурой в рамках традиционной изобразительной системы. Апеллируя к законам плакатного реализма, она развивалась по канонам, выработанным станковой живописью. Социалистический реализм заявляет: «Искусство включает в свое строение кроме процесса художественной деятельности ее результат — произведение искусства и процесс его эстетического восприятия» [1, с. 202]. Противоречие, возникающее при следующем пассаже, определяет несовершенство претензий на метафоричность образа в социалистическом реализме: «Социалистическое искусство, не будучи сферой, в которой формируются теоретические принципы мировоззрения, является могучим орудием социалистического мировосприятия, миропонимания» [1, с. 202]. Таким образом:

1) «художник, изображая предмет (объект, действительность), не подвергает его каким-либо физическим изменениям или преобразованиям»;

2) «в процессе художественной деятельности художник может вообще не взаимодействовать с объектом» [1, с. 202].

Станковая живопись является особой, наглядной образной системой. В ее традиции лежит буквальное изображение действительного события, обладающее необходимым набором стандартизированных образов. Станковая живопись социалистического реализма прежде всего эксплуатирует плакатный принцип изображения: т. е. в границах полотна социалистического реализма заключено отображение реальности — повседневной или парадной — и призывной патетики плаката. Это противоречие оказывается подхваченным в соц-арте.

СОЦ-АРТ КАК ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОБРАЗНЫЙ ЗНАК

Содной стороны, на изображение в художественном тексте, относящемся к соц-арту, оказывает влияние социалистический реализм, с другой — соц-арт опирается на завоевания поп-арта и иронично культивирует образы соцреализма. Мироощущение, привитое социалистическими постулатами действительности, безусловно, поддерживается не только художественным характером отображения жизни, но также — и прежде всего — самой невозможностью, нетерпимостью к любому проявлению иного, отличного от «реалистического» пейзажа, который интересует мастера соц-арта: «Того, что удалось осуществить в США поп-арту адаптацией мира потребления, советское искусство добилося включением идеологических дериватов советского строя» [2, с. 17]. Однако поп-арт использует элементы бытовой культуры, лишь отчасти связанные с проявлением государственной идеологии. Соц-арт пропускает образ социальной агитации через призму новой, еще не осознавшей собственную оригинальность и подлинность, реальности. В визуальное преимущество поп-арта входит реакция художника на массовый продукт, не отягощенный политическими коннотациями, соц-арт же использует более возвышенные формы для разрушения идеологического образа. Поп-арт работает в том числе с доступным образом мейнстрима: постер, комикс. Соц-арт может себе позволить использование советской символики только в аспекте политической атрибуции: орден, коммунистическая газета, например, «Правда», Ленин — Сталин. Соц-арт превращает образный язык социалистического реализма в пространство иллюзии, сна, воображения. Знак в художественном тексте, предложенном соц-артом, превращается в определение знака и из действительного объекта реальности переходит в иронический фетиш социалистического реализма. Таким образом, возникает концептуальный продукт художественного текста, использующий изобразительную политику поп-арта и транслирующий скрытую идеологическую агрессию социалистического реализма. Техника поп-арта предполагает прежде всего репрезентацию объектов массового сознания, таких, как банки из под супа «Кэмпбелл», апроприированные Э. Уорхолом, отработанные бытовые механизмы, помещенные Р. Раушенбергом в коллаж, вклеенные В. Фостелом в холст манекены, комиксы Р. Лихтенштейна, американский флаг-симулякр Дж. Джонса. Таким образом, проводником овещствления реальности здесь становится обработанное рекламой массовое сознание, тогда как соц-арт работает с субъ-

ектом идеологии. Он разрушает тоталитарную плоскость, блокирует возможность перцептивного общения с соцреалистической поверхностью образа и переносит понятие идеологического культа в элемент балаганной культуры.

Иллюзорность социалистической реальности не позволяет проявиться также ни одной отличной от принятой за «подлинную» действительности. Если настоящую иллюзию подменять иллюзией художественной, при этом требовать и претендовать на истинную, неразрывную природу, то необходимо признать то межпространственное состояние, в котором, образно выражаясь, оказался соц-арт.

Вещественность объекта, его фактическое применение в живописи — необходимая составляющая выразительности языка соц-арта, реализуемой, во-первых, в предметном (физическом жесте, осуществленном художником и поддержанном зрителем) входе в изображение — слово художника Э. Булатова «Иду» в одноименном произведении, во-вторых, в скрытом, но обязательном предмете, образе, к которому стремится зритель: «В качестве пространства картина предоставляет нам возможность построить некое пространство по ту сторону поверхности картины, а зрителю — войти в него, то есть, оставаясь физически в пространстве своего обычного существования, оказаться в ином пространстве, как бы внутри картины» [3].

И. Кабаков также определяет положение в картине объекта, заимствованного из выразительной практики социалистического реализма и преобразованного в пластике нового искусства: «Сама плоскость, поверхность, по отношению к которой возникает колебание “вдали-внутри”, стоит перед нами как вещь, абсолютно неподвижная черта, плоскость, служащая лишь средством для этого важного движения» [3]. Стремление обнаружить внутренний образ приводит соц-арт к отрицанию визуальной системы социалистического реализма, точнее к развенчанию его мифологии и образной символики. Художник в контексте соц-артовской изобразительной системы доводит соцреалистическую внешнюю неформативность изображения до состояния исчезновения, растворения в линии горизонта. Горизонтальное изображение предлагает процесс всматривания: «Когда на картине изображен пейзаж, “видно что-то там вдали, за рекой...”»; в моем случае, когда я говорю “там”, “в глубине картины”, “в белом”, я имею в виду сам принцип всматривания во что-то, в глубину» [4]. Так, впечатление от изобразительного полотна всегда оригинально как состояния чтения, прочитывания и вглядывания, последовательность которых произвольна. М. Мерло-Понти пишет о том, что «первое восприятие может быть пространственным только соотносясь с той или иной ориентацией, которая ему предшествовала» [5, с. 323].

Соц-арт использует плоскость социалистического реализма через знакомый образ и выраженную идеологию и преобразовывает ее в пейзаж, т. е. в пространство. Таким образом, соц-арт определяет степень восприятия картины, выделяет ее образный статус. Для Э. Булатова, провозглашающего, что природа картины двойная, картина — это предмет, вернее предметная поверхность, и одновременно — некое потенциальное пространство драматургии изображения.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ПЕРЦЕПТИВНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В СОЦ-АРТЕ

В плоскости изображения художник — зритель — автор прежде всего делает мгновенный снимок, поглощая реальность, а потом пытается воспроизвести реальность как пространство. Реализация произведения уже включает пространственное переживание, так как текст прежде всего несет смысл, только его план, схема является плоскостью. Изобразительный текст может быть плоским вследствие собственного значения, а именно номинального знака, который еще не включает означивания. Перенесение значения в область пространства изображения знаменует начало означивания. Так, трансформация образа в визуальность является длительным процессом волнообразного перехода из плоскости в пространство. В данном случае речь идет о первичном положении и плоскости, и пространства, которые еще не определены с точки зрения образа и текста. Литературный текст, который часто используется в картинах соц-арта, представляет собой пространство на стадии замысла. Он тесно связан с мыслью, поэтому, если начинает существовать вне ее, то превращается в изображение, что не является негативной категорией, но характеризует текст как образ, переходящий в состояние изобразительного текста. В связи с этим образ получает более широкий диапазон воздействия помимо изображения, но также наделяется элементами текстуализации, но не текстuality, иногда бессмысленной, что не отрицает наличия буквы и дальнейших лингвистических коннотаций.

Возникает проблема восприятия, связанная с первичностью и вторичностью изображения, то есть со значением и означиванием. Включенный в изображение литературный текст способен быть воспринят как дополнение, т. е. означивание — здесь он является экспликацией, как авторской, так и пространственной, принадлежащей сознанию зрителя. Также само значение слова придает образу дополнительное определение, если не происходит смысловой коммуникации между знаком изобра-

жения и текстовым объяснением или дополнением. Безусловно, речь не идет о превращении текста в изображение, т. е. такой гегемонии слова, которая нивелирует образ, но также модифицирует текст, превращая его в элемент тотальной визуализации.

Для соцреалистического сознания преодоление предметного изображения невозможно. Социалистическая практика изображения воспринимает объект буквально, в нем не существует дополнительного измерения. Соц-арт отстраняется от объекта, выстраивает сознательную границу. Так, использование текста в работах Э. Булатова «Живу—вижу», «Добро пожаловать», «Иду» имеет принципиальное значение для процесса отстранения идеологии образа социалистического реализма, а также открывает возможности для иного восприятия изображения. С одной стороны, текст блокирует прохождение в глубину картины, с другой — как будто открывает новое образное прочтение, так как может восприниматься в качестве «очищенного» изображения. Работа с текстом, точнее с текстуальной идеологией, интересует соц-арт как возможность разрушения ограниченного набора значений политической агитации или лозунга. Так, Ростислав Лебедев изготавливает специальные ящики-постаменты, на которых в частности выводит типографским шрифтом «Мы», а рядом устанавливает фигуры матрешек. Зритель помимо функции «рассматривания» наделяется возможностью читать образ. Это чтение лишь отчасти гармонично, потому что постоянно связано с преодолением текстовой решетки, однако конечный результат оправдывает этот зрительский поступок — он позволяет понять значение картины, т. е. определить ее пространственные свойства.

Превращение зрения художника в субъективный элемент изображения предоставляет возможность объективного перемещения зрительского взгляда по пейзажу полотна/фильма. Здесь становится особенно актуальным вопрос диалогичной системы чтения-смотрения, вчитывания-вглядывания, а также отношений, развивающихся в границах интерпретационного триптиха изучение-разглядывание-всматривание: «Это есть чистое, завершенное в себе высказывание, “ТЕКСТ” в точном смысле этого слова. Этот ТЕКСТ, о котором заведомо известно, что он ни к кому не обращается, ничего не означает, ничему не соответствует, — тем не менее, очень много значит сам по себе. ...Это тем более важно, что этот текст пронизывает всю нашу жизнь... но было бы неосторожно считать, что эти тексты направлены на какой-то человеческий субъект, обращены к “советскому человеку”. Феномен наш еще более актуален, чем это представляется с первого взгляда. Наши тексты обращены только к текстам, и любой текст есть текст на текст предыдущий» [6, с. 111].

Художники соц-арта создали такую образную картину мира, которая породила и культивировала идею свободной коммуникации художника и зрителя — авторского высказывания и восприятия внутреннего изобразительного текста, который присутствует в художественном произведении, однако иногда бывает недоступен при первичном прочтении. Соц-арт предложил обязательную критическую рефлексию авторского высказывания. Восприятие мира, передаваемое социалистическим реализмом, преимущественно линейное. Горизонт сознания здесь начинается с политической идеологии и заканчивается в ядре концентрации тоталитарной догмы, как замечают в книге «Политика и фильм» Л. Фурхаммер и Ф. Изаксон. В. Баскаков негативно отзываясь о книге и продолжает тему заявлением: «Искусство социалистического реализма, основанное на твердом знании *объективных* (курсив наш. — К. К.) законов развития общества, принципиально отрицает концепции тотального человеческого бессилия». Соц-арт преодолевает это воспитанное, безнадежно, но многократно перманентно подавляемое гражданское и личное «бессилие». Интересно, что в кубизме произошел процесс замещения пластического абстрактным в границах плоскостного изображения. В соц-арте, особенно в визуальной философии Э. Булатова, наслоение плоского «сверхреального» пейзажа, т. е. изобразительной эстетики социалистического реализма с его культом станковой живописи, на внутреннюю пространственную потенцию образа было провозглашено результатом эволюции художественного письма.

НОВАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СОЦ-АРТА

В подтверждение теории новой изобразительности, отвергшей образную иллюзорность социалистического реализма, искусствовед М. Рыклин замечает, что художники стали «главными деконструкторами необязательной рефлексивной пленки тоталитарных изображений: они ее как бы снимают, анализируют, устанавливают химический состав, после чего обратно синтезируют ее на поверхности холста. При этом, правда, исчезает основной химический элемент магической формулы — сам террор, принявший форму устремления к бесконечной ортодоксии» [7, с. 80]. М. Рыклин фиксирует метафизический состав изображения, предложенного художниками соц-арта, в то время как «чистый образ» подвергается ими существенной модификации. Создатель образа, новый мифотворец, предлагает на суд зрителя и критика оригинальную знаковую систему — ис-

пользуя остаточный художественный текст социалистического реализма, который в данном случае обладает собственной локальной «правдивостью» и переводится в своеобразное «означивание» плоскости (речь идет об академическом изображении в ряду социалистического реализма) — и превращает ее в тотальную матрицу, связанную с социальной агрессией прежней образной выразительности, а также с конкретной художественной пластикой.

Таким образом, плоскость банального соцреализма соотносится с плоскостью интеллектуального соц-арта, предлагающего собственное статичное знание в качестве аналога движения в живописи.

Фабула изобразительного высказывания социалистического реализма становится провокацией для образного мышления адептов соц-арта. Различные формы искусства позволяют художнику проявлять себя не только через картину: так, В. Бахчанян перемещается по пространству Музея современного искусства с лозунгом «Сталин — это Ленин сегодня»; Комар и Меламид во время акции «Котлеты “Правды”» прокручивают газету «Правда» через мясорубку, делают котлеты и съедают их на правах потребителей «правды», а группа «Гнездо» в акции «Помощь стране в выращивании хлеба» совершает ряд жестов, ассоциирующихся со вспахиванием земли, высмеивая таким образом идеологию вечного труда.

По степени централизации собственного знания и показного отказа от эстетики социалистического реализма означивание образа, предложенное соц-артом, является формой игры с художественным языком постмодернизма: «С одной стороны речь идет об ограниченности выразительных средств традиционного художественного творчества, а с другой — ...рождается специфическая проблема свободы искусства. Ограничения, внутренние присущие самому искусству, и ограничения, диктуемые искусству извне (власть, общество, религия), становятся предметом постоянных размышлений, конфликтов и самых разных мифологий в “свободном творчестве”» [8]. «Наш художник выбирает в качестве предмета концептуалистской рефлексии соцреализм потому, что это абсолютная культура, высшая стадия мировой культуры или, скажем, высшая стадия логоцентризма, та последняя и самая великая эстетическая система, к которой пришло человечество после многовековой ходьбы» [8].

Поиск максимальной творческой свободы часто осуществляется через демонстративное нарушение привычных границ искусства: вторжение на территорию повседневного, отказ от материальной формы произведений, через нарушение установленных норм функционирования искусства и его восприятия. В этом отношении метафоры соц-арта рассчитывают на заигрывание, концептуальный фетишизм

изобразительной и идеологической матрицы социалистического реализма.

Действительно, реальность постоянно экспериментирует внутри себя, передавая собственное состояние зрителю; таким образом, она является проводником между художником и произведением, так как присутствует при сотворении художественного образа. Реальность пространственна и одновременно передает плоскости мира свое внутреннее впечатление.

Природа визуального по определению стремится к наиболее точному и адекватному отображению происходящего в реальности, своеобразной форме художественного копирования, которое превращает состояние зеркала в актуальность. Так, отражение формы является лакмусовой бумагой для художника, который, пропуская через себя реальность, воспроизводит ее посредством собственного инструментария и переводит на язык, обладающий образными метафорическими свойствами.

Чтобы проследить отношения между действительным состоянием формы и ее художественным эквивалентом, стоит воспользоваться экспликацией плоскостной и пространственной манипуляции образом. Прежде всего нужно определить процесс трансформации реальности в художественный образ. Для соц-арта реальностью является социалистическое прошлое и настоящее. Итак, реальность вариативна в своем постоянном проявлении, а художественный образ ограничен вследствие использования выборочных авторских средств для его реализации. Изменения внутри реальности происходят только в действенном состоянии, в то время как художественный образ, существующий только в запечатленном воплощении, способен выявлять ее дополнительные изобразительные особенности. Реальность, предположительно, объективна, но открыта для субъективного восприятия и действия. Художественный образ может быть объективным и субъективным. Только при динамике субъекта реальность способна на активное действие, хотя обладает собственным пластическим потенциалом. Действие художественного образа возникает всегда как процесс перцептивного влияния, хотя активность проявляется в действительном творении, но тогда речь идет о локальном диалоге между автором и произведением только при динамике субъекта. Если рассматривать пространство как вещественный объект внутри художественного полотна, т. е. художественного текста, то в границах картины возникает драматургия предметных отношений, определяющая номинальное значение, а также дисциплинирующая конкретное субъективное определение структуры полотна/фильма. Эта структура становится вписанной в «пространство (не лишенное... ни ориентира, ни повторения, ни прибежища по-

добия) и время (дающее возможность бесконечного воспроизведения тех же самых форм, видов, элементов)» [9, с. 61–62].

Соц-арт апеллирует к идее дискриминации, растворения образного мира в пользу мира вымышленного, нереального, иллюзорного, через который, тем не менее, можно увидеть подлинную действительность. Изобразительная философия Э. Булатова включает демонстрацию внешнего, связанного с внутренним, выходящего из внутреннего, образа-знака. Так, реальность в его изобразительной системе превращается в пейзаж, увиденный из окна, через оконную раму. Форма окна напоминает раму картины. Рама в традициях живописи импрессионизма, например, «скрывает» происходящее действие (отсюда, кстати, частое сравнение этого изобразительного течения со стилистикой кинематографа, в которой экран служит и материалом, и преградой, рамкой, цензурирующей изображенное), как будто обрезанное мастером-фотографом. В этом смысле возникает очевидная связь, синтез с художественной идеологией фотографического зрения, которое также присуще глазу художника, конкретизирующего текст до состояния пленочной статичности. Автор использует многослойность для увеличения действия образа. Удвоение, наложение предполагает объемность, т. е. увеличение объема действия конкретного объекта. У художника И. Чуйкова двойная композиция, напротив, разряжает драматургию, освобождая действие от дополнительного знакового определения — существует только образ и его пространство. Далее это пространство входит в коммуникацию с плоскостью отраженной реальности и постепенно превращается в отражающее пространство, так как отражение может быть богаче, чем отражаемый объект. Мощностное отражаемое зависит от объема субъекта отражения, то есть зеркала-полотна. Иными словами, когда в картину входит конкретное действительное изображение, оно теряет свою актуальность и превращается в мультиобраз, способный на действие не только на уровне зрительной перцепции, но также и на отражение тактильного восприятия.

И. Чуйков переосмысливает традиционное определение окна как инструмента, при помощи которого можно увидеть скрытое, осуществить выход в пространство. Он рассматривает границу окна как материальный объект, одновременно являющийся субъектом интерпретации действительности. У Э. Булатова функцию окна выполняет буква, текст, который прерывает зрение — зритель сначала сталкивается с необходимостью чтения и лишь потом всматривания. Таким образом, Булатов предлагает определенную схему выявления смысла образа, как будто «иллюстрируя» его текстом. Текст, вписанный в происходящее в окне, у художника выполняет роль экспликации,

он предваряет изображение, вмешиваясь в сознание зрителя, который привык воспринимать действительность визуально. Одновременно текст предельно фотографичен: художник фиксирует положение буквы как «поддельное» положение, выступая против постулата о том, что «в случае фотографии нельзя, в отличие от всех других видов имитации, отрицать, что вещь там была» [10, с. 115]. Действительно, наличие буквы очевидно, ее фотографическое положение адекватно ее статусу, но точно так же как фотография, скрывающая уже «сыгранную» реальность, буква прячет написанный текст, который является изображением. «Внутренняя» реальность характеризует состояние текста в работах Булатова, который, как зеркало, отражает стремление зрителя «приблизиться» к картине. С одной стороны, зеркальная поверхность не способна поглощать, с другой — она скрывает подлинную амальгаму мира. Двусмысленное положение зрителя здесь очевидно с той точки зрения, что он сам должен быть амальгамой, разделяющей синтетическую плоскость образа от натуральной поверхности реальности.

Пейзаж реальности, на котором строится рисунок соц-арта, восходит к пейзажу Ренессанса, стремящегося наиболее остро передать природу внутриизобразительных, колористических отношений, а также перспективного диалога (Э. Булатов «Живу — вижу», «Иду», «Вот»). Плоскость предлагает вступить в диалог лишь с природой и персонажами, находящимися на первом плане. Пространство открывает новую форму общения, разрывая буквальность поверхности, переходит в область символического. Символ всегда скрыт, его скрытность определяет лабиринт прочтения и вариативность интерпретаций. В этом отношении пейзаж соц-арта практически нивелируется вследствие определенной академичности и своеобразной знаковости образа социалистического реализма. О сознательном убийстве символа с целью провокации рождения новой, освобожденной образности следует сказать в свете образования оригинальной системы отношений внутри искусства соц-арта. Кроме того, можно указать на оригинальную идею философа и социолога Ж. Бодрийяра о том, что «реальность протитует, добровольно отказываясь от себя, чтобы стать частью гиперреальности». «Гиперреализм» социалистического реализма, очевидно, растворяется во внешней минималистической картине соц-арта: «Современная гиперреальность относится уже не к строю воображаемого, но к строю сверхреференции, сверхистины, — она состоит в том, что все выводится в абсолютную очевидность реального» [11, с. 117].

Неужели соц-арт изображает очевидность? Он использует «очевидную изобразительность»,

т. е. ту картину, которая на данный момент предложена миром (в большей степени властью и обществом, точнее властью для общества), но присовокупляет подлинную изобразительность, которая придает конкретному образу референции, отличающие его от классических представлений о действительности. Таким образом выражается художественный «горизонт», который обладает символической «очевидностью реального» — как на гиперреалистических картинах, где вы можете различить поры кожи на лице изображенного персонажа, — непривычная микроскопичность, в которой нет уже даже очарования зловещей чуждости» [12]. Произведения соц-арта изображают поры, царапины, морщины реальности помимо микроскопического детального изучения или увеличения предмета, а также путем внедрения «постороннего», вырывающегося из контекста и одновременно абсолютно вписывающегося в визуальный пейзаж. Эта изобразительная «погрешность» становится основной фигурой, главным персонажем художественного повествования.

Традиции социалистического реализма и соц-арта, очевидно, перекликаются, если перспективу в качестве художественного приема рассматривать в исторических границах как «триумф отстраненного объективного осознания действительности» и как «упрочение и систематизацию внешнего мира» а также «расширение сферы собственного Я» [13, с. 88]. В социалистическом реализме отстранение возникает как прием слишком завуалированной, неосознанной символической системы демонстрации конкретного образа; объективное осознание действительности оказывается оправданным только с позиции художника, находящегося в социальной зависимости и в признанном идеологической цензурой формате. Для художников соц-арта, осознающих невозможность открытого декларирования объективного предметного мира, необходимой актуальной формой становится перспектива, та траектория смыслового пути, которая идет от внутреннего состояния посредством прорыва внешней пленки к символическому «вытеканию» за сжатое пространство изобразительного полотна, преобразующего его первичную поверхность.

Двумерность внутреннего образа включает очевидный горизонтальный пейзаж и неперенное вертикальное видение, без которого «прочтение» оказывается незавершенным и не может вписаться в направленное законченное действие. Так, в работе О. Васильева «Огонек № 25, 1975» (1980–1993), нарушается контекст изображения за счет разрушения «пейзажа» визуальной драматургии. Источник света как формальный образный элемент превращается здесь одновременно в объект и субъект. Васильев оставляет текстуальную связь между изобра-

жением и шрифтовым набором, а именно «№ 25, 1975». Изображение ордена Ленина продублировано на логотипе журнала «Огонек» и на трибуне для выступления докладчика во время очередного заседания КПСС. Одновременно художник отделяет действие света от действия непосредственного восприятия. Таким образом, на плоскости формируется внешнее пространство, недоступность перехода замещается светом. Это пространство «освящается» крестом изнутри и в то же время передает свою энергию зрителю. При этом свет замкнут на себя и не переходит во внешнюю плоскость, а существует между плоскостью «судей» и «подсудимых», т. е. выступающих, находящихся в глубине картины, и слушающих, сидящих спиной к зрителю, на переднем плане. Свет есть единственное пространство, вне времени и предметных ограничений. Объектная природа неодушевленного персонажа заключена в его физических свойствах — активизации света, распространении смысла лучевой информации. Спектр возможностей героя как субъекта состоит в точечном воздействии и последующем распространении в границах сознания воспринимающего «пейзаж». Скрытая метафизическая система горизонтального пейзажа может быть обнаружена исключительно через вертикальное мировоззрение. Возможность чтения зависит от ракурса зрения, направленности взгляда и превращения вертикали в «здесь и сейчас». Конкретное чтение возникает только на стадии всматривания и изучения. Парадокс изображения состоит в его бесконечном действии (самовоспроизведении, автомонологе, общении внутри изобразительных знаков) и особой активации изобразительного потенциала во время непосредственного диалога с автором — зрителем (автором как зрителем).

Список источников

1. Социалистический реализм и современный кинопроцесс. Москва : НИИК, Искусство, 1978. 272 с.
2. Нонконформисты. Второй русский авангард 1955–1988. Изд. Винанд, 1996. 320 с.
3. Соц-арт. Политическое искусство в России: газета, выпущенная к выставке в ГТГ. 2007. 2 марта — 1 апреля.
4. Булатов Э.В. Картина умерла! Да здравствует картина! // Русский журнал [Электронный ресурс]. 1999. 17 декабря. URL: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-10-09/voskov.htm> (режим доступа: 06.03.2017).
5. Мерло-Понти М. Знаки. Москва : Искусство, 2001. 432 с.
6. Гройс Б. Комментарии к искусству / пер. с нем. и англ. Москва : Художественный журнал, 2003. 344 с.
7. Рыклин М.К. Террорологии. Тарту : Эйдос, 1992. 224 с.
8. Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.guelman.ru/>

- slava/postmod/3.html (режим доступа: 06.03.2017).
9. Французская семиотика: От структурализма к пост-структурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Издательская группа Прогресс, 2000. 536 с.
 10. Барп Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии / пер. с франц. М. Рыклина. Москва : Ad Marginem, 1997. 224 с.
 11. Холмогорова О.В. Соц-арт. Москва : Галарт, 1994. 160 с.
 12. Булатов Э.В. В Париже — я на работе // Русский журнал [Электронный ресурс]. 2003. 10 апреля. URL: http://old.russ.ru/ist_sovr/20030408_bul.html (режим доступа: 06.03.2017).
 13. Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. Москва : Художественный журнал, 2003. 218 с.

SOTS-ART AND THE DEPICTION OF ACTUAL EVENT

KARINA Z. KARAEVA

British Higher School of Art and Design, 10, Building 3, Syromyatnicheskaya St., Moscow, 105120, Russia
S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, 3, Vilgelma Pika St., Moscow, 129226, Russia
E-mail: kkaraeva@gmail.com

Abstract. *The article traces the obvious influence of socialist realism on the development of Sots-Art; but above all, it analyzes the possibility of another image of Sots-Art, its going beyond the limits of ideological depiction. The author examines the image through the relationship of “space” and “plane”, which she introduces as an aesthetic feature lying in the history of art and in visual text. The author reviews the historical and artistic situation that determined the emergence of Sots-Art. Socialist realism had prepared a platform for the ideological manifesto of Sots-Art. Not renouncing the socialist realist tradition of depicting, Sots-Art opened it again, aiming to define the visual form of postmodernism that would use the Soviet ideologemes. Basing on the “plane” and “space” analysis of visual texts or pictures, the article examines the construction features of the figurative Sots-Art language. Sots-Art uses the socialist realism’s plane, its familiar image and expressed ideology, and converts it into a landscape, which means the possibility of space. Thus, Sots-Art determines the degree of perception of painting, highlighting its shaped status.*

Key words: Sots-Art, depiction, socialist realism, poster, reality, space, text, image, sign.

Citation: Karaeva K.Z. Sots-Art and the Depiction of Actual Event, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 294–301.

References

1. *Sotsialisticheskii realizm i sovremennyyi kinoprotsess* [Socialist Realism and Modern Filmmaking]. Moscow, NIIK Publ., Iskusstvo Publ., 1978, 272 p.
2. *Nonkonformisty. Vtoroi russkii avangard 1955–1988* [Nonconformists. The Second Russian Avant-Garde 1955–1988]. Vinand Publ., 1996, 320 p.
3. *Sots-art. Politicheskoe iskusstvo v Rossii: gazeta, vypushchennaya k vystavke v GTG* [Sots-Art. The Political Art in Russia: The Paper Released for the Exhibition in the State Tretyakov Gallery], 2007, March 2 — April 1.
4. Bulatov E.V. Kartina umerla! Da zdravstvuet kartina! [The Picture is Dead! Long Live the Picture!], *Russkii zhurnal* [Russian Journal], 1999, December 17. Available at: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-10-09/voskov.htm> (accessed 06.03.2017).
5. Merleau-Ponty M. *Znaki* [Signs]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2001, 432 p.
6. Groys B. *Kommentarii k iskusstvu* [Comments to the Art]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 2003, 344 p.
7. Ryklin M.K. *Terrorologiki*. Tartu, Eidos Publ., 1992, 224 p.
8. Kuritsyn V.N. *Russkii literaturnyi postmodernizm* [Russian Literary Postmodernism]. Available at: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/3.html> (accessed 06.03.2017).
9. *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, 536 p.
10. Barthes R. *Camera Lucida. Kommentarii k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 224 p.
11. Kholmogorova O.V. *Sots-art*. Moscow, Galart Publ., 1994, 160 p.
12. Bulatov E.V. V Parizhe — ya na rabote [In Paris — I’m at Work], *Russkii zhurnal* [Russian Journal], 2003, April 10. Available at: http://old.russ.ru/ist_sovr/20030408_bul.html (accessed 06.03.2017).
13. Oliva A.B. *Iskusstvo na iskhode vtorogo tysyacheletiya* [Art at the End of the Second Millennium]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 2003, 218 p.

А.Д. СТАРУСЕВА-ПЕРШЕЕВА

РОЛЬ ЗРИТЕЛЯ В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Александра Дмитриевна Старусева-Першеева,
Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С.А. Герасимова,
кафедра киноведения,
аспирант
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия
E-mail: apersheeva@gmail.com

Реферат. Предметом данного исследования является роль зрителя в системе экранных образов, а именно: в кинематографе, на телевидении, в видеоарте и в компьютерных играх, особенно созданных для виртуальной реальности. Основное внимание уделяется различию негласных конвенций в таких пространствах, как кинозал и галерея современного искусства, поскольку это существенным образом влияет на характер поведения и восприятия зрителя, а также на степень его активности в коммуникационном процессе. Пространство виртуальной реальности рассматривается как новейший медиум, эстетическое значение которого еще предстоит прояснить. Новизна исследования заключается в проблематизации фигуры зрителя в постклассической системе экранных искусств. Если о кинозрителе существует большое количество культурологических и психоаналитических работ, благодаря которым выявлены коммуникативные механизмы традиционного кинематографа, то роли зрителя в видеоарте и новейших медиа не было посвящено фундаментальных исследований. Основным выводом автора является утверждение о том, что видео- и современные экранные произведения требуют значительной активности зрителя, который выступает в роли критически мыслящего субъекта, благодаря этому становится соавтором художественной работы. Однако под натиском «горячих» медиа массовой культуры, рассчитанных на пассивного зрителя, это положение может претерпеть изменения. Выводы данного исследования могут быть использованы в аналитической работе, а также в учебно-педагогической практике для чтения лекций и проведения семинарских занятий по курсам истории и теории современного искусства, культурологии, медиатеории.

Ключевые слова: экранные искусства, кинематограф, видеоарт, телевидение, виртуальная реальность, автор, зритель, коммуникация, «горячие» медиа, «холодные» медиа, восприятие.

Для цитирования: Старусева-Першеева А.Д. Роль зрителя в экранных искусствах // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 302–309.

Художник стоит перед камерой и смотрит прямо в объектив. Затем он вытягивает вперед руку и указательным пальцем целится в центр экрана. Его лица больше не видно, на экране есть только его рука, с усилием удерживаемая строго горизонтально, и его жест — указание прямо в центр, прямо на нас. И это событие длится столько, сколько художнику хватает сил.

Так выглядит работа Вито Аккончи «Центры», двадцатиминутное видео, документирующее единственный жест.

Р. Краусс интерпретирует это произведение как стремление художника осмыслить свое отражение, своего видеодвойника, с которым он хотел бы слиться [1].

Эта работа может иметь и другой смысл: В. Аккончи указывает на место зрителя, обнаруживает и артикулирует его роль, призывает к активности. Неслучайно, что видеокадр похож по композиции на американский агитационный плакат, призывающий новобранцев. Но есть и существенная разница: вместо авторитарного взгляда Дяди Сэма мы видим обезличенный, анонимный образ художника, так как здесь не о художнике речь, а о зрителе.

Одним из крупнейших достижений философии культуры XX в. стало осознание такого состояния искусства, которое было обозначено понятием «смерть Автора» [2], что подразумевает, с одной стороны, зависимость любого автора от логико-грамматического строя языка и предзаданных культурой нарративов и фреймов, а с другой стороны, то, что всякий текст может иметь гораздо больше интерпретаций, чем мог бы предположить его автор [3].

И смерть Автора как «властителя дум» и «инженера человеческих душ», как авторитетного лица, обладающего полным и единственно верным знанием о смысле текста, — логичным образом ведет к усилению роли Читателя. Тот из пассивного и анонимного реципиента превращается в активного интерпретатора, который воспринимает текст исходя из опыта, из особенностей своей личности, который может и должен участвовать в порождении смыслов не в меньшей степени, чем создатель текста. Интерпретация становится частью произведения.

М. Мамардашвили в обзоре философии XX в. показывал, как сформировавшийся в Новое время образ интеллектуала, способного мысленно разместиться в некоем паноптикуме и, таким образом, увидеть полную картину происходящих в мире событий, готового выносить взвешенные и беспристрастные суждения, воспитывать и просвещать остальных людей, — этот образ достиг своего предельного воплощения в фигуре художника-модерниста, который считал своим долгом перекроить несовершенный мир [4]. Но во второй половине XX в., пережив две мировые войны, человечество приходит к осознанию опасной иллюзорности этих представлений, и в эпоху постмодернизма диктат Автора сменяется более пластичной формой коммуникации: читатель/зритель обрел собственный голос.

О смерти Автора писали Р. Барт, М. Фуко, а также многие другие структуралисты, постструктуралисты и семиологи, и на сегодняшний день данная концепция является общим местом в гуманитарной сфере. Однако развитие тех или иных идей происходит в культуре неравномерно, и на примере экранных искусств, где произведения могут создаваться одним человеком или творческой группой, состояние смерти Автора требуется осмыслить совершенно иначе, нежели в литературе, музыке или живописи. Здесь речь должна идти не столько о позиции Автора, сколько о роли зрителя, чему и посвящено данное исследование.

Кинематограф — искусство синтетическое, для создания фильма требуются коллективные усилия сценариста, оператора, продюсера, актеров, художников, композитора, монтажера и многих других специалистов. Каждый участник творческого процесса является соавтором произведения, и в результате возникает монолитное коллективное тело Автора, и удивительным образом эта фигура оказывается в кино столь же авторитарной, как Писатель в литературе Нового времени, о котором пишет Р. Барт. Такое положение вещей определено системой коммуникации, кинематографическими конвенциями, которые принимаются зрителями, приходя в кинозал. Как будет показано ниже, зритель в кинематографе традиционно пассивен. И в еще большей степени сказанное относится к телевидению.



Вито Аккончи «Центры», 1971.
The Metropolitan Museum of Art

В видеоарте же все происходит наоборот: многие произведения создаются одним человеком, художником, который полностью контролирует творческий процесс, но при этом он не мыслит себя как Автор, поскольку бартовская концепция свободы зрительской интерпретации является базовой конвенцией в области современного искусства. И потому здесь зритель активен.

Еще более интересным феноменом, с точки зрения коммуникации, является видеоигра (в контексте данной статьи позволим себе рассматривать видеоигры наравне с произведениями искусства), где зритель-игрок является соучастником действия, он активен, автономен, однако его свобода не безгранична, ее рамки заданы пользовательским сценарием программы.

В данной статье проанализированы взаимоотношения Автора и зрителя как виды конвенций в экранных искусствах, а также высказано предположение о том, как они будут развиваться в дальнейшем.

РОЛЬ ЗРИТЕЛЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ И ВИДЕОАРТЕ

Самое старейшее из экранных искусств — кинематограф — возникло в процессе развития фотографических процессов, и первые фильмы Люмьеров и Т. Эдисона были короткими зарисовками, простыми и киноголичными этюдами, а уже на следующем витке, с появлением фильмов Ж. Мельеса, кинематограф стал повествовательным и с необходимостью пошел на сближение с литературой и театром. Именно из театра пришло по-

нимание Автора (сценариста-режиссера), который выступает как всевидящий и всезнающий рассказчик, а зритель позиционируется как несведущий и пассивный объект воздействия истории, который должен прогрузиться в рассказ, в нужный момент пережить катарсис и внутренне преобразиться. Атмосфера театрального и кинозалов способствует тому, чтобы зритель на время забыл о внешнем мире и даже о себе самом, полностью растворившись в сюжете. Вот как это описывает юнгианский психоаналитик: «Входя в кинозал, мы словно ожидаем некую встречу, мы ощущаем, что сильные, непонятно откуда взявшиеся чувства сами проникают в сознание. Кажется, что бессознательное узнает это место и информирует нас об этом смешанными чувствами. Скоро зажгутся ритуальные огни, и тени/боги поведают нам историю или дадут знамение. Так и есть, в темном зале освещается белый экран (как метафора сознания), и начинается мистерия кино. Наше тело неподвижно, а образы на экране, наоборот, двигаются так же, как образы психики находятся в постоянном движении, и если случается смысловая синхронизация движений вовне и внутри, то происходит чудо, сознание перестает работать в привычном “дневном” режиме, мы исчезаем из своего кресла и попадаем в мир, где оживают тени и боги» [5, с. 244].

Роль зрителя исследовалась многими теоретиками кино, среди которых Р. Арнхейм, К. Метц, Э. Морен, и в своих рассуждениях они пришли к выводу о том, что идентификация и проекция, а также регрессия — являются ключевыми психологическими механизмами, работающими во время просмотра кинофильма [6]. Зритель должен идентифицироваться с кем-то из персонажей, следить за его судьбой, как за своей собственной, переживать его чувства, переносить на него свои нереализованные желания и страхи, получать его опыт — на этом строится эстетическое и терапевтическое воздействие кинематографа. А искусство режиссера состоит в том, чтобы умело ввести зрителя в это состояние, вызвать доверие, эмоциональный отклик и с помощью рассказанной истории оставить отпечаток в его душе. Нетрудно заметить, что подобная работа имеет сходство с гипнотерапией: зритель/пациент вводится в трансовое состояние, власть сознания ослабевает и открывает путь к работе с бессознательным, которую осуществляет режиссер/терапевт, полностью контролирующий ситуацию. Автор управляет повествованием и его смыслами, а зритель выступает как объект воздействия рассказа. Уже в период становления теории кино, в работах С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкина и других кинематографистов было заметно стремление выработать универсальные способы *воздействовать* на зрителя, придавать форму его чувствам и сознанию [6].

Следует уточнить: существуют и фильмы иного плана. Режиссеры, испытавшие воздействие авангардного театра и современного искусства, исследовали новые формы кино, где фабула и сюжет деконструировались (Л. Бунюэль, Ж.-Л. Годар, П. Гринуэй и др.), и через этот «взлом кода» привычной экранной продукции происходит эффект отстранения, который как раз и призван вывести зрителя из состояния транса, освободить от власти шаблонов и призвать к активной работе восприятия. Однако такие картины классифицируются как экспериментальные и остаются в абсолютном меньшинстве по отношению к коммерческому/традиционному кинематографу, задачу которого видят в рассказывании историй.

Со свойственной ему категоричностью О. Аронсон резюмирует: «...Современное кино — это индустрия, и ориентирована она на инфантильного зрителя. А для фильмов, зритель которых готов осмыслить, что ему показывают, существует очень странное прибежище под названием “артхаус”, который находится скорее в режиме практик существования современного искусства. И для меня очевидно, что голливудское кино, ориентированное на инфантильного зрителя, — это то, к чему кино стремилось всю свою историю. Это один из эффектов демократизации, о которой мы говорим. Оно стремилось к завоеванию масс. А все, что сопротивлялось этому движению, — это попытка встроить кино в систему искусств» [7].

В случае с телевидением ситуация обстоит примерно так же, с той лишь разницей, что односторонняя коммуникация ведется более настойчиво, ведь телевидение является средством массовой информации, которая зачастую подается таким образом, чтобы оказать воздействие на зрителя и подтолкнуть его к тем или иным действиям (возмутиться, обрадоваться, что-то купить, проголосовать и т. д.). В роли Автора телевизионной продукции выступает, как правило, творческий коллектив, однако нарратив остается единым и целостным, четко продуманным и рассчитанным на конкретный, определенный маркетологами или политологами, эффект. И зритель в данном случае мыслится как массовый, анонимный и желательно некритично настроенный адресат. В кино вера зрителя в происходящее на экране важна, но она работает в рамках осознания семиотической двойственности изображения (это просто свет на плоском экране, события вымышлены), а на телевидении ощущение достоверности рассказа усиливается, подчеркивается, особенно в таких жанрах, как прямой эфир и реалити-шоу, которые требуют полного доверия аудитории. И если автор фильма выступает как носитель знания о чем-то, то телевизионный поток авторитетно информирует зрителя обо всем. Эта конвенция была проанализирована еще в 1957 г. в фильме Э. Казана «Лицо

в толпе», и можно сказать, что с тех пор сохраняется *status quo*.

И кино, и телевидение создают увлекательные, впечатляющие экранные образы, которые, можно сказать, парализуют зрителя, захватывают его, вводят в околотрансовое пассивное состояние, понижая порог критичности по отношению к расказу.

Совершенно иначе сформировались конвенции видеоарта, находящегося на пересечении экранной культуры и современного искусства. Видеоискусство возникло в середине 1960-х гг., когда шло становление постмодернистской философии и эстетики, для которых состояние «смерти Автора» уже было очевидно, и художники пробовали создавать максимально открытое и пластичное произведение, например, привнося в свои работы элемент случайности (группа Fluxus) или доверяя создание работы компьютерной программе (Вуди Васюлька), собирая и деконструируя чужие повествования (Нам Джун Пайк) и т. д.

Уже первое поколение видеохудожников обращалось к зрителю как к собеседнику, здесь восприятие подразумевает соучастие, совместное переживание, рефлексия. Важно понимать, что в данном случае зритель находится в состоянии осознанности, и именно к его сознанию обращается художник. Видеоарт создается не столько для того, чтобы спровоцировать эмоциональный отклик у зрителя-объекта, сколько затем, чтобы пригласить к размышлению зрителя-субъекта с его личным опытом, его мыслями, его суждениями. Здесь работают не идентификация и проекция, а механизмы критического осмысления. Произведения видео демонстрируются в галерейном пространстве и адресуются не миллионной аудитории кино и ТВ, не аморфному массовому зрителю, а любителям современного искусства, зрителю подготовленному. Кинофильм убаюкивает зрителя привычным языком и общей предсказуемостью сюжета [8], а в видеоарте художник смело нарушает конвенции и переписывает коды, чем вызывает у зрителя как минимум недоумение, стремление понять. И если в кино зритель погружается в приятное и незатратное состояние фантазирования о судьбах и эмоциях героев, а анализ авторского высказывания (как явного, так и скрытого) делегирует кинокритикам, то в видеоарте зритель должен мобилизовать все свои познавательные способности, чтобы понять ту свободную знаковую игру, которую ведет художник.

Например, большинство ранних видео являются не рассказом о чем-либо, а запечатленным действием (Б. Науман, М. Абрамович, В. Аккончи и др.) Это не повествование, которое легко запомнить и пересказать, а событие во времени, которое требует творческого осмысления, как поэтический текст, и потому ответственность за порождение смыслов,

как говорил М. Дюшан, здесь делится поровну между художником и зрителем.

Данная художественная стратегия может сделать еще один поворот. «Со времен Марселя Дюшана и поп-арта 1950–1960-х гг. художник понимается не как производитель, а, скорее, как зритель, интерпретатор и критик знаков, образов и вещей, которые непрерывно производятся нашей цивилизацией и циркулируют в системе массмедиа. В мире, где все и вся претерпевает эстетизацию, не хватает прежде всего зрителя. Это подтолкнуло многих художников к тому, чтобы сменить роль производителя искусства на роль зрителя искусства. Производитель не критикует — он предоставляет свою продукцию вниманию зрителя, потребителя этой продукции, который пользуется привилегией критически оценить предложенный продукт. Однако современный художник уже не производит — во всяком случае, не в этом его основная задача; он отбирает определенные вещи, сравнивает их, фрагментирует, комбинирует, встраивает в контекст, откладывая в сторону другие вещи. Другими словами, художник апроприировал критический, аналитический взгляд зрителя. От прочих зрителей художник отличается лишь тем, что делает свою зрительскую стратегию явной и доступной для других», — в данном случае Б. Гройс говорит об искусстве И. Кабакова, но эти базовые установки более чем справедливы и для видеоарта [9, с. 80].

Многие видеохудожники, как в 1960-х, так и сегодня занимаются анализом и критикой текстов, которые «облучают» зрителей через СМИ, рекламу и популярную культуру. Первой мишенью видеохудожников стало телевидение (В. Фостель, Д. Холл, группа Antfarm) и стереотипы, «большие нарративы», навязываемые зрителям. Видеохудожники, как любил говорить Нам Джун Пайк, могут контратаковать телевидение его же оружием, создавая собственную версию экранной реальности. Таким образом, видеоарт становится для зрителя «тренировочной площадкой», где он получает возможность выработать критический взгляд, позицию, которую затем применит к экранной культуре в целом. Из объекта зритель превращается в субъекта.

Можно вспомнить и о том, как различаются условия коммуникации при просмотре фильма и видео: в кино зритель погружен в темноту зала, он анонимен и невидим, он может позволить себе «подглядывание» за персонажами и растворение в фантазиях, а в белом кубе галереи, где экспонируется видеоарт, напротив, зритель виден, он присутствует не в меньшей мере, чем движущееся изображение перед его глазами. И видеохудожники подчеркивают это, обращаясь не только к визуальному и слуховому, но и к телесному каналу восприятия — в интерактивных видеоинсталляциях, где присутствие зрителя не метафорически, а факти-

чески воздействует на созданную художником среду, преобразует ее (П. Кампус, Г. Хилл, Б. Виола и др.). Эффект обратной связи оказывается материализован, осязателен.

Элементы интерактивности есть на телевидении и в кино (нейрокино), однако, они занимают маргинальное положение, так как массированное внедрение технологий, предполагающих диалог и соучастие, нарушило бы целостность Рассказа.

РОЛЬ ЗРИТЕЛЯ-ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ В ВИДЕОИГРЕ И ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Наиболее востребованным феномен интерактивности оказался в сфере видеоигр, которые на сегодняшний день относятся строго к области дизайна, однако можно надеяться, что в ближайшем будущем произведения гейм-дизайнеров будут поставлены искусствоведами в один ряд с фильмами и видео. Важным шагом в этом направлении было включение видеоигр как культурных артефактов в архив Библиотеки Конгресса США, и примечательно, что с инициативой выступил Национальный совет по сохранению фильмов (National film preservation board) [10].

Взаимодействие с экранным образом в видеоигре значительно отличается от опыта просмотра кино, ТВ и видеоарта: здесь реципиент не просто зритель, а зритель-игрок, ощущающий себя внутри произведения и управляющий тем, что происходит на экране. А потому и характер коммуникации Автор-Зритель здесь специфичен.

С одной стороны, в пространстве игры пользователь-игрок активен и в значительной мере свободен, границами его волеизъявления становится только форма игры (правила, технические особенности, сеттинг, и т. д.), способ же пройти игру индивидуален у каждого пользователя. С другой стороны, игра не является нейтральным полем, в ней содержится определенное послание, которое участник может расшифровать и пропустить через себя в процессе прохождения представления, и это послание может быть эзотерическим, как в древних играх (лила, шахматы, го и др.), либо проявленным на уровне сюжета игры, нарратива.

Видеоигра — сверстник видеоарта, в 1960-х гг. появились первые программы с графическим интерфейсом, и за истекшие полвека игры прошли путь от Tennis for two, Donkey Kong и Tetris до игр с витиеватым сценарием и разветвленной системой альтернативных концовок.

В 2000-х гг. в гейм-индустрии произошел своеобразный «поворот к кинематографичности»

(cinematicturn) [11]. Лев Манович отмечает зарождение этой тенденции еще в середине 1990-х гг. в таких играх, как «Dungeon keeper», «Voyeur» и др. [12, p. 89–91]. В видеоарте этот поворот случился на несколько лет раньше: возросла роль сценария, диалогов, кинематографических приемов съемки и монтажа. Видеохудожники, такие как А. Джулиан, М. Барни, Я. Фудзун, АЕС+Ф и другие, стали снимать сложно организованные и высокобюджетные картины, заряженные легко прочитываемыми кинематографическими амбициями (cinematic ambitions) [13], а в видеоиграх драматургия усложнилась настолько, что сюжет уже не удастся раскрыть в игровом процессе, и задействуется дополнительный механизм: сюжетные вставки (cutscenes), то есть неинтерактивные сцены, визуально напоминающие кадры из фильма.

«Удельный вес» сюжетных вставок становится все больше, хиты игровой индустрии из серии «Metal gear», «Final Fantasy», «Assassin's Creed», «Uncharted», «Grand Theft Auto» а также «The Last of Us», «Bloodborn» и другие — насыщены кинематографическими сценами, а игры компании Quantic Dreams и вовсе похожи на интерактивные фильмы (в особенности проект «Beyond: Two Souls»), успех которых в значительной степени зависит от игры актеров.

Технологии CGI совершенствуются, у гейм-дизайнеров появляется возможность создавать все более визуально правдоподобные миры, и в связи с этим растет искушение сделать историю более красочной, драматичной и впечатляющей, а этого легче всего добиться, скроив игру по мерке кинофильма, где приемы воздействия на аудиторию хорошо отточены. В результате возникает новое положение вещей: игрок превращается в зрителя, который пассивно и терпеливо просматривает сюжетные вставки и ждет момента ненадолго вступить в игру.

С другой стороны, в последние годы обозначилась и противоположная тенденция: усиление интерактивности. Импульсом к этому послужил выход на рынок разнообразных шлемов виртуальной реальности и игр для них. Здесь пользователю обеспечивается максимальное погружение в искусственно созданный мир и значительная, хотя и не безграничная, свобода взаимодействия с ним. Пока игры для виртуальной реальности (VR) представляют собой довольно короткие и структурно несложные произведения, но отрасль динамично развивается, все больше проектов готовятся к релизу.

Любопытным примером игровой режиссуры в виртуальной реальности стала игра «Batman: Arkham VR», где врезанные кинематографические сцены отсутствуют, но в те моменты, когда происходит важное для понимания сюжета событие (разговор со злодеем, например), свобода действий игрока ограничивается: он не может уйти с места обзора важной сцены, т. е., не может уклониться от просмо-

тра авторского «текста», но может крутить головой и рассматривать происходящее с разных ракурсов. Своеобразный кино/игровой компромисс.

Возникновение нового медиума ведет к пере-структурированию системы коммуникации, и если виртуальная реальность окажется не просто аттракционом, а станет частью экранной культуры, это может произвести революцию, сопоставимую с появлением звука в кино.

ВР является серьезным вызовом для традиций кинематографа, художественный язык которого основывается на правилах построения кадра и монтажа, т. е., именно на тех контролируемых автором фильма областях, которые в виртуальной реальности теряют жесткие границы. Уже сейчас выходят фильмы, созданные для шлемов ВР и пока это видовые картины, например, «Чернобыль VR». Кинематограф еще только нащупывает способы работы с этим новым выразительным средством, еще требуется ответить на ряд технических и эстетических вопросов. Один из них таков: как направлять и удерживать внимание зрителя, который может свободно поворачивать голову в виртуальном пространстве и смотреть в разных направлениях? Иными словами: как сохранить цельность и выразительность повествования, обращаясь не к пассивному, а к активному и своевольному зрителю? Возможно, ответ режиссеру следует искать в опыте гейм-дизайнеров.

Что же касается поля современного искусства, то здесь виртуальная реальность уже используется как инструмент для создания и просмотра трехмерной графики, что можно было увидеть на выставках в Нью-Джерси [14], Лондоне [15], Москве [16] и других городах: с помощью шлема, специального контроллера и программы Tilt Brush [17] художники создают в ВР объемное изображение, сочетающее в себе ощущение живописи, скульптуры и пространственной инсталляции, и в это произведение зритель может войти.

Виртуальная реальность является интересным синтетическим медиумом, с помощью которого художник может, с одной стороны, добиться глубокого погружения зрителя в созданный им мир, с другой, дать зрителю практически полную свободу взаимодействия с пространством, которое является арт-объектом, и это можно считать возникновением новой формы искусства: тотальной видеоинсталляции.

Еще один, более прикладной, способ применения технологии ВР в контексте современного искусства: запечатление выставочного пространства. Уже сейчас передовые музеи устраивают интерактивные туры по своим залам, а галереи демонстрируют временные экспозиции в ВР (одним из ярких примеров стала транслируемая в Интернете выставка «Ai Weiwei 360» в Королевской ака-

демии искусства) [18]. И эта тенденция вызывает оптимизм, поскольку переход в виртуальную реальность способен стать наиболее совершенным методом документации выставок, а также может решить проблему музеефикации крупных инсталляций и полиэкранных видео, которые не может адекватно отобразить обычная фото- и видеосъемка.

Ролан Барт писал: «...рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [2, с. 391]. Однако, как было показано в данном исследовании, эти два события не всегда связаны. Автор был признан «мертвым» еще в 1960-х гг., но в некоторых экранных искусствах еще поддерживается его «жизнь», поскольку зритель пока не рожден, пока не готов взять на себя ответственность и труд по извлечению смыслов.

Роль зрителя в кино и на телевидении остается ролью объекта воздействия, «пациента». Поскольку фильмы и телепередачи являются в большинстве своем произведениями закрытого типа, для них возможна четкая и *правильная* интерпретация на уровне сюжета. В то время как произведения видеоарта являются открытыми аудиовизуальными текстами, где зритель выступает в качестве собеседника и, нередко, критика, который не просто прочитывает сообщение, а привносит свой уникальный вклад в процесс коммуникации. В этом смысле видеоарт, как и видеоигра, — процессуален [8].

Однако, как отмечалось, в настоящее время наблюдается сближение разных видов экранного искусства, их свойства меняются. Видеоарт и компьютерные игры включают в свою линейную манифестацию аудиовизуального текста все больше кинематографических приемов, и в результате соотношение активности и пассивности зрителя меняется. С другой стороны, актуализация виртуальной реальности задает моду на интерактивные экранные произведения, и тот отклик, который дала на этот вызов игровая индустрия, может стать основой и для кинематографической «вылазки» в виртуальность.

Исследованное нами различие между формами экранного искусства соотносится с понятиями М. Маклюэна о «горячих» и «холодных» медиа [19]: «горячие» кино и телевидение пользуются общепонятным языком и передают зрителю огромное количество аудиовизуальной информации, которую необходимо просто усвоить, то в «охлажденном» видеоарте художник находится в поиске новых языков и намеренно оставляет поле неясности, что требует соучастия зрителя в процессе порождения смыслов. И развитие современной культуры, в том числе появление VR, актуализирует вопрос о том, что сейчас является более востребованным: активная или пассивная коммуникация? Безмолвное впитывание беско-

нечного потока образов или осмысленная поисково-ориентировочная активность в визуальном поле? И рожден ли Зритель?

Список источников

1. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism. October. Vol. 1. (Spring 1976). P. 50–64.
2. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс : Универ, 1994. 615 с.
3. Эко У. Роль читателя : исследования по семиотике текста. Москва : АСТ, Corpus, cop. 2016. 637 с.
4. Мамардашвили М.К. Очерк современной европейской философии. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 602 с.
5. Слепак К. Кино, тени и глубинная психология // Кино и глубинная психология : [сборник]. Москва : Московская ассоциация аналитической психологии, 2010. 243–261 с.
6. Омон Ж, Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. Москва : Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.
7. Фролов Д. «Художник — это тот, кто назвал себя художником»: интервью с философом Олегом Аронсоном [Электронный ресурс] // Theory & Practice (T&P). 2017. 12 января. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/15456-khudozhnik--eto-tot-kto-nazval-sebya-khudozhnikom-intervyu-s-filosofom-olegom-aronsonom> (дата обращения: 15.01.2017).
8. Смолев Д. Видеоэстетика в пространстве кинематографа и видеоарта // Вестник Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова. 2015. № 3 (25). С. 109–117.
9. Гройс Б. Инсталлированный зритель // Статьи об Илье Кабакове. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 136 с.
10. Owens T. Yes, The Library of Congress Has Video Games: An Interview with David Gibson [Электронный ресурс] // The Signal : The Library of Congress Blog. 2012, 26 Sep. URL: <https://blogs.loc.gov/thesignal/2012/09/yes-the-library-of-congress-has-video-games-an-interview-with-david-gibson/> (дата обращения: 15.01.2017).
11. Кувшинова М. Кино как визуальный код. Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2014. 319 с.
12. Manovich L. The language of new media. MIT press, 2001. 400 p.
13. Ditzler A. The epic ambiguity and cinematic genius of Matthew Barney's Cremaster Cycle : Review [Электронный ресурс] // ArtsATL. 2010, 19 Sep. URL: <http://www.artsatl.com/review-andy-ditzler-on-the-epic-ambiguity-and-cinematic-genius-of-matthew-barneys-cremaster-cycle/> (дата обращения: 15.01.2017).
14. World's First Virtual Reality Art Exhibition Whith Tilt Brush [Электронный ресурс] // Virtual Reality Reporter. 2015, 13 June. URL: <https://virtualrealityreporter.com/tilt-brush-virtual-reality-painting-art-exhibition-world-first/> (дата обращения: 15.01.2017).
15. VR Exhibition [Электронный ресурс] // Institute of Contemporary Arts Blog. 2016, 7 Dec. URL: <https://www.ica.org.uk/whats-on/vr-exhibition> (дата обращения: 15.01.2017).
16. Центр МАРС приглашает в виртуальное путешествие по миру уличного искусства! [Электронный ресурс] // Центр МАРС : [официальный сайт]. URL: <http://centermars.com/projects/exhibitions/metaformy/> (дата обращения: 15.01.2017).
17. Tilt Brush (by Google) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tiltbrush.com/> (дата обращения: 15.01.2017).
18. Ai Weiwei 360 : Experience the show online [Электронный ресурс] // Royal Academy of Arts : Exhibitions. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/ai-weiwei-360> (дата обращения: 15.01.2017).
19. McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. New York : McGraw-Hill, 1964. 464 p.

THE ROLE OF SPECTATOR IN THE SCREEN ARTS

ALEXANDRA D. STARUSEVA-PERSHEEVA

S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, 3, Vilgelma Pika St., Moscow, 129226, Russia
E-mail: apersheeva@gmail.com

Abstract. *The object of this research is the spectator's role in the system of screen culture: in cinema, television, video art and computer games, especially those designed for the virtual reality. Special attention is paid to the differences in unspoken rules and conventions in such spaces as cinema-halls and contemporary art galleries, because of the way such differences affect the spectators' beha-*

viour and perception, as well as the degree of their activeness in the communication process. The field of virtual reality is perceived as the newest medium, the aesthetic value of which is still to be clarified.

The novelty of the research is in problematisation of the spectator's figure in the post-classic screen culture. While the role of cinemagoer is analyzed in a large number of cultural and psychoanalytic works depicting the communicative mechanics of cinema, the role of video and new media art spectator has not been explored yet. The author concludes that the video and modern screen arts call for a significant activeness of the viewer, who plays the role of critically thinking subject and due to this becomes the co-author of the artwork. However, the "hot" media of mass culture are designed for the passive audience and can change the situation.

The findings of this study can be used in analytical work, as well as in educational practice to give lectures and seminars on the courses of history and theory of contemporary art, cultural studies, media theory.

Key words: screen culture, cinema, video art, television, virtual reality, author, spectator, communication, “hot” media, “cool” media, perception.

Citation: Staruseva-Persheeva A.D. The Role of Spectator in the Screen Arts, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 302–309.

References

1. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism, *October*, vol. 1, (Spring 1976), pp. 50–64.
2. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics, Poetics]. Moscow, Progress Publ., Univer Publ., 1994, 615 p.
3. Eco U. *Rol' chitatel'ya: issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader: The Researches on Semiotics of the Text]. Moscow, AST Publ., Corpus, 2016, 637 p.
4. Mamardashvili M.K. *Ocherk sovremennoi evropeiskoi filosofii* [The Essay on Modern European Philosophy]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2014, 602 p.
5. Slepak K. Kino, teni i glubinnaya psikhologiya [Cinema, Shadows, and Depth Psychology], *Kino i glubinnaya psikhologiya* [Cinema and Depth Psychology]. Moscow, Moskovskaya Assotsiatsiya Analiticheskoi Psikhologii Publ., 2010, pp. 243–261.
6. Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. *Estetika fil'ma* [The Aesthetics of the Film]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2012, 248 p.
7. Frolov D. “Khudozhnik — eto tot, kto nazval sebya khudozhnikom”: interv'y u s filosofom Olegom Aronsonom [“The Artist Is the One Who Called Themselves an Artist”: The Interview with Philosopher Oleg Aronson], *Theory & Practice (T&P)*, 2017, 12 January. Available at: <http://theoryandpractice.ru/posts/15456-khudozhnik--eto-tot-kto-nazval-sebya-khudozhnikom-intervyu-s-filosofom-olegom-aronsonom> (accessed 15.01.2017).
8. Smolev D. Videoestetika v prostranstve kinematografa i videoarta [Video Aesthetics in Cinema and Video Art], *Vestnik Vserossiiskogo gosudarstvennogo instituta kinematografii im. S.A. Gerasimova* [Bulletin of the S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography], 2015, no. 3 (25), pp. 109–117.
9. Groys B. *Installirovannyi zritel'* [The Installed Viewer], *Stat'i ob Il'e Kabakove* [Essays on Ilya Kabakov]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016, 136 p.
10. Owens T. Yes, The Library of Congress Has Video Games: An Interview with David Gibson, *The Signal: The Library of Congress Blog*, 2012, 26 Sep. Available at: <https://blogs.loc.gov/thesignal/2012/09/yes-the-library-of-congress-has-video-games-an-interview-with-david-gibson/> (accessed 15.01.2017).
11. Kuvshinova M. *Kino kak vizual'nyi kod* [Cinema as a Visual Code]. St. Petersburg, Masterskaya “Seans” Publ., 2014, 319 p.
12. Manovich L. *The Language of New Media*, MIT Press Publ., 2001, 400 p.
13. Ditzler A. The epic ambiguity and cinematic genius of Matthew Barney's Cremaster Cycle: Review, *ArtsATL*, 2010, 19 Sep. Available at: <http://www.artsatl.com/review-andy-ditzler-on-the-epic-ambiguity-and-cinematic-genius-of-matthew-barneys-cremaster-cycle/> (accessed 15.01.2017).
14. World's First Virtual Reality Art Exhibition With Tilt Brush, *Virtual Reality Reporter*, 2015, 13 June. Available at: <https://virtualrealityreporter.com/tilt-brush-virtual-reality-painting-art-exhibition-world-first/> (accessed 15.01.2017).
15. VR Exhibition, *Institute of Contemporary Arts Blog*, 2016, 7 Dec. Available at: <https://www.ica.org.uk/whats-on/vr-exhibition> (accessed 15.01.2017).
16. Tsentr MARS priglashaet v virtual'noe puteshestvie po miru ulichnogo iskusstva! [MARS Center Invites You to a Virtual Journey through the World of Street Art!], *Tsentr MARS* [MARS Center]. Available at: <http://center-mars.com/projects/exhibitions/metaformy/> (accessed 15.01.2017).
17. *Tilt Brush* (by Google). Available at: <https://www.tilt-brush.com/> (accessed 15.01.2017).
18. Ai Weiwei 360: Experience the show online, *Royal Academy of Arts: Exhibitions*. Available at: <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/ai-weiwei-360> (accessed 15.01.2017).
19. McLuhan M. *Understanding media: the extensions of man*. New York, McGraw-Hill Publ., 1964, 464 p.

УДК 821.111-191"15"
ББК 83.3(4Вел)511.1-8Спенсер Э.,43

А.А. ГОРДЕЕВА

ЭМБЛЕМАТИКА ПАУКА И ПЧЕЛЫ В СОНЕТЕ ЭДМУНДА СПЕНСЕРА

Анастасия Анатольевна Гордеева,

Институт мировой литературы Российской академии наук,
отдел классических литератур Запада и сравнительного
литературоведения,
аспирант
Поварская ул., д. 25а, Москва, 121069, Россия

E-mail: gordeeva.anastanat@gmail.com

Реферат. Конкретные черты поэтики произведений в эпоху Ренессанса изучены пока недостаточно, особенно влияние на них эмблематической культуры. Эмблематический тип мышления был характерен для этой эпохи, о чем говорит широкое распространение как сборников эмблем, так и изображений из них. В статье предлагается анализ 71-го сонета из цикла Эдмунда Спенсера «Amoretti», в котором описание узора вышивки сочетается с его аллегорическим толкованием, что дает основание рассматривать весь сонет как своеобразную эмблему. В отличие от уже существовавшего религиозного толкования эмблемы Паука и Пчелы, в котором они предстают как несправедливый человек и истинный христианин, Э. Спенсер дает собственную трактовку и соотносит Паука и Пчелу с влюбленными. Поэт ловит свою возлюбленную в любовные сети и таким образом переворачивает распространенный петраркистский топос о золотых волосах дамы, поймавшей в свои сети влюбленного. Свобода интерпретации изображения является частью эмблема-

тического мышления, способного любому объекту давать не одно, а несколько толкований. И Э. Спенсер создает сонет, обращающийся как к книжным (эмблематика), так и бытовым (вышивка) знаниям читателя, и проявляет таким образом свою любовь к многосложным поэтическим образам.

Ключевые слова: Эдмунд Спенсер, Ренессанс, английский сонет, петраркизм, топос, книги эмблем, эмблема паука и пчелы, Джеффри Уитни, вышивка.

Для цитирования: Гордеева А.А. Эмблематика Паука и Пчелы в сонете Эдмунда Спенсера // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 310–314.

Цикл сонетов «Amoretti» (1595) великого английского поэта эпохи Ренессанса Эдмунда Спенсера (1552–1599) обращен к его невесте Элизабет Бойл. Семьдесят первый сонет этого цикла представляет нам даму, занятую рукоделием (скорее вышивкой, но, возможно, и тканьем гобелена), причем она работает над сложным узором, на котором изображены в обрамлении цветов паук и пчела, в то время как автор — лирический герой сонета, наблюдая за ее работой, дает свою интерпретацию этому изображению.

Далее приведем сонет в соответствии с орфографией цитируемого источника [1, р. 583], предоставив параллельно подстрочный перевод.

*I joy to see how in your drawn work,
Your selfe vnto the Bee ye doe compare;
And me vnto the Spyder that doth lurke,
In close awayt to catch her unaware.*

*Right so your selfe were caught in cunning snare
Of a deare foe, and thralld to his love:
In whose streight bands ye now captived are
So firmly, that ye never may remoue.*

*But as your worke is wouen all above,
With woodbynd flowers and fragrant Eglantine:
So sweet your prison you in time shall prove,
With many deare delights bedecked fyne.*

*And all thensforth eternall peace shall see
Betweene the Spyder and the gentle Bee.*

*Я рад видеть как в своем рукоделии
Себя Пчеле ты уподобляешь
И меня — Пауку, который таится вблизи,
Ждет, чтобы поймать ее, ничего не подозревающую.*

*Точно так ты поймана в хитрую западню
Милого врага и покорена его любви,
В чьих крепких узах ты сейчас пленена
Так, что никогда не сможешь вырваться.*

*Но как твоя работа сплетает все это
С цветами жимолости и ароматным Шиповником
Так сладостна твоя тюрьма, как ты со временем убедишься,
Многими милыми наслаждениями прекрасно украшенная.*

*И все с тех пор увидят вечный мир
Между Пауком и нежной Пчелой.*

Характерной чертой елизаветинской вышивки является сплошной цветочный узор, выполненный шелком ярких цветов. Отдельные мотивы, включающие стилизованные изображения гвоздик, анютиных глазок, клубники, чертополоха и винограда и выполненные разнообразными декоративными швами, расположены аккуратными рядами на фоне, вышитом гладью или гобеленовым швом. Ряды образовывались плетеными кругами и завитками из металлизированной нити. Внутри кругов ряда повторяется каждый четвертый мотив и дополняется произвольно размещенными изображениями стилизованных побегов, насекомых, птиц и мелких животных (белок), также выполненных разноцветными яркими нитями. Работы выполнялись на льняной ткани, но из-за сплошного узора и вышито-го фона они выглядят как богатый тканый гобелен. Скорее всего, Э. Спенсер имеет в виду именно такой вид вышивки, так как Пчела и Паук находятся среди цветов жимолости и шиповника.

Движение поэтической мысли в сонете можно представить так: первый катрен — изображение, второй — его аллегорическое толкование, 9 и 10 строки — продолжение изображения, 11 и 12 строки — его толкование, финальное двестишие — поэтический итог. Чередование описания и метафорического толкования — одна из схем построения английского сонета. Однако здесь перед нами не простое описание, а описание артефакта — женского рукоделия, несущего определенное изображение, которое автор наделяет аллегорическим смыслом, поэтому у нас есть основания увидеть в нем черты эмблематической структуры. Паук и Пчела явно предстают в сонете как эмблематическое обозначение влюбленных.

Сборники эмблем были чрезвычайно популярны в Европе во второй половине XVI—XVII вв., например широко были известны «Символы и эмблемы» Иоахима Камерария [2] и «Книги эмблем» Андреа Альчато [3]. Сборник И. Камера-

рия состоит из четырех книг, включающих по сто эмблем, разделенных тематически: в первом томе представлены растения, во втором — животные, в третьем — птицы, в четвертом — рыбы и земноводные. Сборник А. Альчато был необыкновенно популярен и выдержал около двадцати переизданий в XVI—XVII веках. Джеффри Уитни, первый составитель книги эмблем в Англии, в своем «Собрании эмблем» [4] повторил 85 эмблем А. Альчато.

Составляя сборники, авторы могли заимствовать эмблемы из других книг, при этом и текст, и изображение подвергались некоторой переработке, определяемой вкусами и задачами составителя. Разные изображения могли нести один и тот же смысл, и напротив, одно и то же изображение могло нести



Изображение эмблемы «Паук и Пчелы»
в сборнике 1586 г. [4]

разные смыслы. Любой объект действительности мог получить символическое толкование как в рамках одной из существовавших систем значений (античная, библейская, геральдическая и т. д.), так и в рамках личной интерпретации.

Структурными элементами эмблемы являются: изображение, графическое или словесное (*pictura*), надпись или девиз (*inscriptio, motto*) и более развернутая подпись (*subscriptio*), которая представляет собой эпиграмму или иной, чаще всего стихотворный текст. Изображение располагалось между надписью и подписью. В некоторых сборниках добавлялось также и еще более развернутое толкование, стихотворное или прозаическое. Изображение представляет собой любой объект, взятый отдельно или помещенный в пейзаж или интерьер. Девиз раскрывает и усложняет смысл изображения, для него может быть взята цитата (часто из Библии или из античных авторов). Толкование не исчерпывает всего содержания эмблемы, часто оно насыщено цитатами и отсылками к другим текстам. Эмблема выходила за границы книги, ее изображали на гобеленах, изразцовых каминных панно; она могла помещаться на одежду, личную печать, перстень и т. п. в редуцированном виде — с небольшой надписью или в виде единственного изображения.

Один пример из «Анналов царствования Елизаветы» Уильяма Кемдена иллюстрирует существование особого эмблематического мышления: когда Елизавета I сомневалась в принятии решения о казни Марии Стюарт, она повторяла «Либо терпи, либо нанеси удар» и «Чтобы не терпеть, нанеси их». Соответствия этих фраз каким-либо эмблемам не выявлены, но примечательно то, что У. Кемден считает их именно эмблемами [5, с. 19]. Каждый предмет мог стать эмблемой, и все предметы воспринимались как иносказания, выстраивалась связь между предметом и универсальными законами, управляющими вселенной, так как все явления и предметы несут в себе отпечаток божественного замысла.

Если мы обратимся к эмблематическим сборникам, то найдем различные трактовки фигур Пчелы и Паука, но представленных на эмблемах не вместе, а в сочетании с другими фигурами. Тем не менее, существует одна эмблема, где они изображены вдвоем на одном цветке. В варианте Д. Уитни толкование изображения выглядит следующим образом [4]:

*Within one flower, two contraries remaine
For prooffe behoulde, the spider, and the bee,
One poison suckes, the bee doth honie draine:
The Scripture soe, hath two effects we see:
Unto the bad, it is a sworde that slaies,
Unto the good, a shielde in ghostlie fraies.*

*Внутри одного цветка пребывают две противоположности
В доказательство смотрите — Паук и Пчела,
Один сосет яд, Пчела пьет мед.
Описание имеет два смысла, которые мы видим:
В плохом — это меч, который убивает,
В хорошем — щит, что борется духовно.*

Если мы сравним сонет Э. Спенсера со стихотворением из сборника эмблем Д. Уитни, то увидим большое различие в трактовке фигур Паука и Пчелы. В эмблеме актуализируется религиозная трактовка, в сонете — любовная. В эмблеме Паук означает нечто злое и смертоносное, если не сама смерть, а Пчела — праведную религиозную жизнь, дающую отпор греху. Мед в этом случае становится обозначением духовного знания, слова Божия. Толкование этой эмблемы на латыни в сборнике Адриана Юния более четкое: один цветок дает Пчеле мед, а Пауку яд, так Священное Писание становится в руках порочных людей орудием убийства, а в руках благочестивых — щитом [5, с. 215]. Спенсер делает то же, что и другие составители эмблематических сборников: берет существующее изображение, добавляет новые аллюзии и пишет собственное новое толкование.

В сонете Э. Спенсера совершенно отсутствует мотив смерти, поимка трудолюбивой Пчелы происходит не с целью ее умерщвления, а с целью женитьбы. Паук — влюбленный, Пчела — его возлюбленная. На первый взгляд может показаться странным выбор именно этих насекомых, особенно Паука, так как его фигура ассоциируется со смертью или чем-то пагубным. Возможно, такой необычный образ возник в сознании поэта по контрасту с распространенным петраркистским топосом — сетью золотых волос, которыми дама ловит лирического героя. Сам Спенсер прибегает к нему в сонете 37. Паутина предстает традиционным топосом петраркистской лирики — любовными узами, золотой сетью, в которых оказывается пойманным влюбленный: эти сети и тягостны, и приятны («so sweet your prison»).

Напомним, что петраркистский сонет описывает в подавляющем большинстве случаев безответную любовь к идеальной и недоступной возлюбленной. Цикл сонетов Э. Спенсера, изображающий постепенное зарождение ответного чувства дамы и заканчивающийся эпиграммой, свадебной песней, является исключением в длинном ряду петраркистских циклов. Рассматриваемый нами сонет находится во второй половине цикла, когда дама начинает отвечать взаимностью, герои меняются друг с другом традиционными ролями ловца и пленника. Теперь паутина может означать брачные узы, а цветы — радости семейной жизни («with many deare delights bedecked fyne»). Судя по словам Э. Спенсера, его возлюбленная вышивает мотивы,

но при этом он использует словосочетание «drawen work», означающее технику, при которой из полотна ткани вытягивают нити таким образом, чтобы получилась ажурная сетка. И возможно, Э. Спенсер специально выбрал именно это обозначение, так как оно вызывает ассоциации одновременно и с паутиной, и с сетью.

Тем не менее, образ Паука, аллегорически изображающий влюбленного, самого лирического героя, без какой бы то ни было иронии, необычен настолько, что можно увидеть в нем уже не только ренессансную остроумную игру словесными образами, но и предвестие характерного для метафизической поэзии следующего века стремления удивить и поразить читателя сочетанием несочетающегося.

Принимая во внимание имена героев эпической поэмы Спенсера «Королева фей» и то, насколько важна была для Э. Спенсера форма слова (например, его разложение имени «Бритомар» на «Британия» и «Марс», из чего возникала этимология имени героини как «воинственная Британия»), можно сделать предположение, что «Паук и Пчела» привлекли Спенсера еще и аллитерационным соответствием с его собственным именем (Spenser/Spider) и именем Элизабет Бойл (Boyle/Bee). Кроме невесты, в сонете присутствует и сама королева, чьим геральдическим цветком был шиповник (красно-белая роза Тюдоров), под сенью которого встречаются влюбленные.

Образы Паука и Пчелы из 71-го сонета привлекли внимание американской исследовательницы Джудит Дандес, взявшей их для заглавия своей книги [6], в которой рассматривается построение описательных схем в произведениях Спенсера. Паук и Пчелу она использует в качестве обозначения двух аспектов поэтического творчества: 1) Пчела связана с формальным расположением отдельных элементов внутри сонета, с организацией на уровне строфы, Пчела соединяет маленькие части, чтобы построить целое; 2) Паук связан с созданием общей картины произведения, с построением «страны фей» и привлечением внимания читателя.

Как отмечает Майкл Мурин, исследовательница использует Пчелу и Паука в их общем значении для описания своей гипотезы, но Э. Спенсер сам нигде не проводил такого разделения и не обозначал два аспекта творчества знаками Пчелы и Паука [7].

Э. Спенсер вводит в свой сонет мотив женского рукоделия. Мэри Хазард рассматривает вышивание как специфически женскую деятельность, противопоставляя ее «мужскому созданию текста», то есть дама показана за вышиванием, потому что рукоделие являлось женской добродетелью, характеристикой хорошей жены [8]. Феминистские исследователи рассматривают рукоделие как признак угнетения женщин на протяжении истории, застав-



Женский чепец, фрагмент.
Музей изящных искусств (Бостон)

лявший их сидеть дома и работать руками, а не думать. Но, как отмечает Лиза Клейн, многие женщины не занимались рукоделием, а те, кто выбирал его свободно, реализовывали себя в этой деятельности и создавали настоящие произведения искусства [9]. Рукоделием занималась многие годы сама королева Елизавета, что должно было придавать престиж этому виду женского творчества. Вышивка могла не только выполнять декоративные функции, но и нести определенный смысл. Ярким примером вышитых эмблем является «Гобелен Марии», выполненный Марией Стюарт и Элизабет Тальбот в 1570–1585 годах [10]. Поэтому мы можем сказать, что в рассматриваемом сонете Э. Спенсера своеобразно сочетаются женское творческое начало и мужское словесное творчество.

Таким образом, 71-й сонет Э. Спенсера из цикла «Amoretti» можно интерпретировать как своего рода эмблему, включающую визуальный образ (женское рукоделие, изображающее Паука и Пчелу) и его аллегорическое истолкование. Э. Спенсер, хорошо знакомый с книгами эмблем, популярными в его эпоху, использует уже встречавшуюся в них эмблему и придает ей новое толкование. Образы в сонете отсылают одновременно к двум визуальным кодам елизаветинской эпохи: конкретной эмблеме и типичному узору вышивки, соединяя, казалось бы, почти противоположные книжную ученость и женское рукоделие. Хотя эти две сферы имеют мало общего, они оказываются связаны, во-первых, общим отношением эпохи к эмблеме, к изображению определенных мотивов и их свободному толкованию, а во-вторых, стремлением Э. Спенсера создать необычный образ, показывающий широту и гибкость поэтического остроумия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Spenser E. Complete Works of Edmund Spenser* / ed. R. Morris. London : Macmillan and Co., 1873. 736 p.
2. Camerarius J. jun. *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. Absoluta post ejus [Joachimi Camerarii] obitum a Ludovico Camerario*. [Norimberg], 1605. 737 c.
3. *Alciato A. Emblematum liber*. Augsburg, 1531. 44 leaves, unnumbered.
4. *Whitney G. Choice of Emblemes 51 A. Vitae, aut morti* [Электронный ресурс]. Leyden. 1568. URL: <http://www.mun.ca/alciato/whit/w051a.html> (дата обращения: 17.05.2016).
5. *Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм*. Москва : Intrada, 2014. 600 с.
6. *Dundas J. The Spider and the Bee: The Artistry of Spenser's "Faerie Queene"*. Urbana : University of Illinois Press, 1985. 248 p.
7. *Murrin M. Review on the Spider and the Bee: The Artistry of Spenser's "Faerie Queene"*. By Judith Dundas // *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 86, no. 1 (Jan., 1987). P. 90—92.
8. *Hazard Mary E. Elizabethan Silent Language*. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2000. 363 p.
9. *Klein Lisa M. Early Modern English Embroideries: Contexts and Techniques* // *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. Vol. 75, no. 2 (2001). P. 38—41.
10. *The Marian Hanging* // *Victoria and Albert Museum Catalogue*. Item T. 29—1955 [Электронный ресурс]. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O137608/the-marian-hanging-hanging-mary-queen-of/> (дата обращения: 17.05.2016).

THE SPIDER AND THE BEE EMBLEM IN EDMUND SPENSER'S SONNET

ANASTASIA A. GORDEEVA

Gorky Institute of World Literature, 25a, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia

E-mail: gordeeva.anastanat@gmail.com

Abstract. *Specific features of the Renaissance poetics have been studied insufficiently yet, especially the influence on them of the emblematic culture. The emblematic type of thinking was typical for that period, which is evidenced by the fact that both books of emblems and images from them were widely spread. The article offers an analysis of the 71st sonnet from "Amoretti" cycle by Edmund Spenser, where description of an embroidery pattern is combined with its allegorical interpretation, which permits to consider the entire sonnet as a kind of emblem. In contrast to the already existing religious interpretation of The Spider and the Bee emblem, which represented them as an unrighteous man and a true Christian, Spenser gives his own interpretation and associates The Spider and the Bee with lovers. The poet catches his beloved in his love net; and thus he reverses the common Petrarchan topos of the golden hair of the lady who caught her beloved in her net. The free image interpretation is a part of the emblematic thinking, which can give not just one but several interpretations to any object. Therefore, Spenser creates a sonnet referring to both the scholarly (emblems) and the household (embroidery) knowledge of the reader, thus showing his love of compound poetical images.*

Key words: Edmund Spenser, Renaissance, English sonnet, Petrarchism, topos, emblem books, The Spider and the Bee emblem, Geoffrey Whitney, embroidery.

Citation: Gordeeva A.A. The Spider and the Bee Emblem in Edmund Spenser's Sonnet, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 310—314.

References

1. *Spenser E. Complete Works of Edmund Spenser*. London, Macmillan and Co. Publ., 1873, 736 p.
2. *Camerarius J. jun. Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. Absoluta post ejus [Joachimi Camerarii] obitum a Ludovico Camera-rio*. [Norimberg], 1605, 737 p.
3. *Alciato A. Emblematum liber*. Augsburg, 1531, 44 pages, unnumbered.
4. *Whitney G. Choice of Emblemes 51 A. Vitae, aut morti*. Leyden, 1568. Available at: <http://www.mun.ca/alciato/whit/w051a.html> (accessed 17.05.2016).
5. *Makhov A.E. Emblematika. Makrokosm* [Emblem Studies. The Macrocosm]. Moscow, Intrada Publ., 2014, 600 p.
6. *Dundas J. The Spider and the Bee: The Artistry of Spenser's "Faerie Queene"*. Urbana, University of Illinois Press Publ., 1985, 248 p.
7. *Murrin M. Review on The Spider and the Bee: The Artistry of Spenser's "Faerie Queene"*. By Judith Dundas, *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 86, no. 1 (Jan., 1987), pp. 90—92.
8. *Hazard Mary E. Elizabethan Silent Language*. Lincoln, London, University of Nebraska Press Publ., 2000, 363 p.
9. *Klein Lisa M. Early Modern English Embroideries: Contexts and Techniques*, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 75, no. 2 (2001), pp. 38—41.
10. *The Marian Hanging*, *Victoria and Albert Museum Catalogue*. Item T.29—1955. Available at: <http://collections.vam.ac.uk/item/O137608/the-marian-hanging-hanging-mary-queen-of/> (accessed 17.05.2016).

И.А. ГРИНЬКО

ЮМОР В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

— Рисунки на полях часто смешат, но это в целях назидания, — отвечал он. — Как в проповедь, чтобы затронуть воображение бессмысленной толпы, надо вводить ехетрла и желательные потешные, так и в беседе образов не следует пренебрегать подобными дурачествами. На каждую добродетель и на каждый грех есть пример в бестияриях, где под видом зверей показан человеческий мир.

— И Иоанном Златоустом сказано, что Христос никогда не смеялся!
— Ничто в его человеческой натуре ему не мешало, — возразил Вильгельм. — Ибо смех, как учат богословы, присущ человечеству.

«Имя Розы». У. Эко

Иван Александрович Гринько,

Московская высшая школа социальных и экономических наук,

доцент

Вернадского пр-т, д. 82, к. 2, Москва, 119571, Россия

кандидат исторических наук, MA in cultural management

E-mail: IAGrinko@yandex.ru

Реферат. В статье на основе анализа отечественных и зарубежных музейных экспозиций анализируется опыт использования юмора в музейном пространстве. Оценивается потенциал использования юмора для повышения качества музейной работы, рассматриваются конкретные примеры концептуального использования юмора в музейных экспозициях, предлагаются рабочие схемы для музейных проектировщиков и экспозиционеров.

Движение музея от образовательно-дидактической в сторону досугово-гедонистической модели и постоянная работа по привлечению новых посетителей требуют от музеев новых инструментов, одним из которых является юмор.

Сегодня появляется большое число музеев и парамузеев, которые целенаправленно работают с темой смеха и юмора, однако в других музеях юмор по-прежнему встречается крайне редко. Мировой и российский опыт показывают перспективность и полифункциональность использования юмора в музейном пространстве.

Основные стратегические вызовы музею уже в самое ближайшее время потребуют активного использования юмора не только в повседневной музейной деятельности, но и в музейной экспозиции. Учитывая кумулятивный социокультурный эффект юмора, именно он может стать триггером для глобальных изменений в жизни музея.

Ключевые слова: музеология, музейная антропология, музейное проектирование, музейная педагогика, экспозиция, юмор, психология юмора, межкультурная коммуникация, историческая травма.

Для цитирования: Гринько И.А. Юмор в музейном пространстве // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 315–321.

Расширение функций музея в последние годы закономерно привело и к увеличению музейного инструментария. В музейной практике наметилось явное отклонение от образовательно-дидактической модели в сторону досугово-гедонистической и коммуникативной, в которой на современный музей возлагаются новые задачи по обеспечению межкультурного диалога, т. е. установлению связей между этническими, конфессиональными, социальными и поколенческими группами.

Однако даже в новых моделях один важный элемент по-прежнему игнорируется музейным сообществом, хотя без него трудно представить диалог



Чучело нетопыря
(Астраханский государственный объединенный
историко-архитектурный музей-заповедник)



Шуточная реклама тифлологического музея
(Мадрид)

с посетителем. Речь идет о юморе, без которого невозможны полноценная коммуникация и отдых.

Существует большое количество музеев и парамузеев, таких как Музей карикатуры (Варшава, Стамбул), Музей юмора (Сан-Антонио-де-лос-Баньос, Пуэрто-Мадеро), Музей сатиры (Габрово), Музей Остапа Бендера (Санкт-Петербург), Музей сатиры и юмора им. О. Бендера (Козьмодемьянск), которые целенаправленно работают с темой смеха и юмора. В последние годы в эту нишу активно вторгаются и квази-музеи [1], такие как Музей оптических иллюзий (Москва) или Музей смеха (Санкт-Петербург). При этом примеры использования юмора в пространстве других музеев, к сожалению, по-прежнему очень редки.

Теоретически профессиональное музейное сообщество уже готово впустить юмор в экспозиции. По итогам опроса, проведенного среди участников самого большого профессионального музейного сообщества в российских социальных сетях «Лаборатория музейного проектирования» (более 6 тыс. подписчиков), лишь один из 117 проголосовавших категорично высказался против наличия юмора в музейном пространстве. 17% высказались за то, что юмор в музее уместен только в отдельных проектах или разделах экспозиции. Однако подавляющее большинство поддержало присутствие юмора в музее.

В данной работе оценивается потенциал использования юмора для повышения качества музейной работы, и рассматриваются конкретные примеры концептуального использования юмора в музейных экспозициях, рабочие схемы для музейных проектировщиков и экспозиционеров.

Однако прежде чем перейти к описанию кейсов и практик использования юмора в музее, хотелось бы остановиться на очень важном вопросе: стоит ли различать юмор как объект показа и юмор как способ показа? На наш взгляд, в данном случае подобный классический подход не актуален, поскольку юмористическая интерпретация музейных предметов становится самостоятельным художественным произведением с новыми смыслами. В то же время и юмористические объекты в музейной экспозиции (карикатуры, скетчи и т. д.) вполне могут быть структурообразующими элементами экспозиционного сценария, т. е. служить способом показа и выражения главной идеи экспозиции.

Не будем подробно рассматривать событийное направление музейной работы, хотя примеры показывают не только возможность, но и важность использования юмора. Например, Национальный музей Республики Татарстан проводит «День смеха в музее», посвященный юмору и забавным неожиданностям в истории, а для Сургутского художественного музея ежегодный фестиваль «Карикатурум» уже давно стал своеобразной визитной карточкой, принесла мировую известность.

Возвращаясь к использованию юмора непосредственно в музейном пространстве, можно выделить несколько концептуальных линий.

Прежде всего, стоит рассмотреть аттрактивную функцию юмора. Психологические эксперименты установили, что юмор выполняет функцию стимулирования положительных эмоций, поэтому является одним из способов передачи важной эмоциональной информации и привлечения внимания [2]. Это свойство юмора давно эксплуатируют представители рекламного бизнеса и активно используют его в рекламных компаниях и продвижении брендов [3; 4]. Музей в данном случае не яв-

ляется исключением. Юмористический сюжет не только выделит вашу экспозицию, но и заставит посетителей изучать ее более внимательно. С этой целью в Кливлендском музее естественной истории на одной из витрин с жуками приколата миниатюрная модель автомобиля Volkswagen, которая в просторечье называется «жуком». В естественно-научной экспозиции Астраханского государственного объединения историко-архитектурного музея-заповедника рядом с другими вполне обычными экспонатами стоит и забавное чучело «нетопыря» с подробной экспликацией, описывающей его поимку и повадки. Такие шутки заставляют посетителя искать необычное и в других витринах, концентрируя его внимание на экспозиции.

Юмор крайне позитивно сказывается на развитии когнитивных способностей и процессе обучения [5–7]. Кроме того, юмор активизирует альтернативные схемы для осмысления фактов. Это является особенно актуальным в связи с уходом современных музеев от линейной и менторской трактовки исторического нарратива и приглашением посетителя к обсуждению различных точек зрения на проблему [2].

Юмористическая трактовка экспозиции, помимо прочего, может придать ей новые смыслы и таким образом привлечь внимание посетителей. Это особенно актуально для художественных музеев, в которых игра с композициями картин и скульптур может создать множество вариантов юмористической интерпретации, позволив по-новому взглянуть на произведения искусства. В Эстонском Художественном музее Куму для оживления экспозиции скульптуры образуют выразительные группы, пародирующие классические социальные конфликты, например, ревность. Кроме того, что такой вариант не требует крупных финансовых вложений, он выполняет еще одну важнейшую для современного музея функцию — создает пространство доверия.

Классики теории юмора отмечали, что юмор создает миниатюрное сообщество, объединенное общим пониманием ситуации [8]. Точно также возможно преодоление отчуждения между институцией и человеком. Проблема восприятия музея как чуждого и недружественного посетителю озвучивалась неоднократно [9; 10]. Юмор же способствует установлению доверительного отношения, близости и даже интимности, что заставляет посетителя иначе воспринимать музейное пространство.

Особенно это актуально при работе с целевыми аудиториями, которые априори скептически настроены по отношению к музею, например, с детьми или подростками. В таком случае немного юмора позволяет сломать их стереотипы и помочь воспринять музей совершенно в другом ключе. Помощниками могут стать дополнительные персонажи, как в Му-

зее Кик-ин-де-Кёк (Таллин), где графическая реконструкция средневекового укрепления украшена небольшими забавными фигурками его обитателей в юмористических ситуациях. Альтернативой могут служить юмористические герои реконструкции событий каменного века из мультфильмов в Археологическом музее Загреба.

Для того, чтобы привлечь к естественной истории внимание подростков с их актуальными проблемами взаимоотношений полов, в музее Юрского периода испанской провинции Астурия модели «влюбленных» тиранозавров были воспроизведены в процессе спаривания. Характерно, что аналогичные юмористические приемы используются и для продвижения музейных продуктов во внешней среде: так, названием программы петербургских музеев, направленной на аудиторию 13+, стал философско-юмористический вопрос «Что я тут забыл?».

Отдельно стоит отметить работу с иностранными туристами или мигрантами, которые становятся все более значимой аудиторией для музеев. Юмор и смех — одни из редких универсальных элементов практически всех человеческих культур [11; 12] и во многих ситуациях не требуют перевода, соответственно, именно юмор может стать одним из наиболее эффективных инструментов формирования межкультурной коммуникации в музее. Это важно и для самого музея, который часто говорит с посетителем на сложном для понимания языке образов. Речь идет не только о межэтническом диалоге: столь же эффективен юмор и в качестве социального уравнилителя. В свете того, что современный музей становится все более демократичным институтом, этот фактор также становится немаловажным.

Музей коммунизма в Праге использует этот прием, создавая юмористические постеры со слоганом «Стань ближе к истории» (Get intimate with history). Однако в данном случае введение юмора предопределено не только маркетинговым интересом. Такой подход позволяет перевести трагедию в комедию, снизить уровень восприятия, что значительно облегчает работу с так называемым «трудным наследием». Для Чехии таковым, безусловно, является период пребывания в сфере советского влияния, особенно после 1968 года.

Аналогичный пример дает Музей Кик-ин-де-Кёк, который использует в экспозиции исторические мультфильмы, рассказывающие в юмористической манере о не самых приятных для страны исторических периодах: немецких завоеваниях, походах Ивана Грозного, Северной войне. Учитывая актуальность темы оккупации в общественном сознании, в данном случае юмор в музейном пространстве может означать коллективное принятие трудных моментов истории. Здесь работает принцип, сформулированный американской писатель-



Немая сцена (Музей KUMU)



Музей Кик-ин-де-Кёк

ницей Э. Бомбек: «Если ты можешь над чем-то посмеяться, то точно сможешь это пережить».

Вышеупомянутый таллиннский кейс показывает, что юмор не обязательно интегрировать в экспозиционное пространство, он вполне может быть использован в так называемой Зоне А — музейном пространстве, не содержащем коллекций и доступном для посетителей [13]. В Музее Кик-ин-де-Кёк это входная зона, совмещенная с мини-кинотеатром, однако есть и другие варианты. Наиболее удачным пространством в данном случае выступают музейные туалеты, которые в полном соответ-

ствии с теорией М.М. Бахтина соответствуют «материально-телесному низу» музея, а значит на «законном» основании становятся пространством смеховой культуры. Многие музеи используют юмор, хотя бы на уровне навигации для туалета (Египетский музей в Барселоне, Музей чертей в Каунасе). Иногда в музейных туалетах разыгрываются настоящие юмористические действия: классический пример — видеоролики из Музея идей и изобретений (Барселона). С одной стороны, туалет, как правило, является одной из последних точек при посещении музея, а значит, гость уходит с позитивным настроением. С другой стороны, нельзя недооценивать и главную функцию юмора, описанную М.М. Бахтиным: «Все вещи перешушываются и переоцениваются в плане смеха, победившего страх и всякую хмурую серьезность. Поэтому и нужен здесь материально-телесный низ — одновременно и материализующий, и улегчающий, веселый. Он освобождает вещи от опутавшей их ложной серьезности, от внушенных страхом сублимаций и иллюзий» [14, с. 116]. В свете перехода музеев к рефлексивной модели поведения посетителя нельзя не использовать данный инструментарий.

Отдельно стоит сказать о юморе как средстве преодоления исторической травмы. На первый взгляд, юмор — явление, имеющее мало общего с такими вещами, как война и смерть, хотя огромное количество армейского фольклора говорит об обратном. Этот факт легко объясним: в периоды постоянного стресса, пронизывающего любые боевые действия, юмор помогает психике выстоять. Если же мы говорим о музее, то небольшое количество юмора в экспозиции позволяет уравновесить эмоционально тяжелые фрагменты экспозиции, которые неизбежно возникают при военном или другом травмирующем нарративе. Такой пример нам дает

выставка «Мелочи между жизнью и смертью», где в центре витрины помещена инструкция к пехотной каске с гениальным по своей афористичности слоганом: «Это твоя голова — береги её».

Большое количество исторических нарративов, связанных с травматическим опытом, лишь подтверждает эту версию. Например, об этом говорит в своих воспоминаниях Д.С. Лихачев: «Жизнь на Соловках была настолько фантастической, что терялось ощущение ее реальности. ...Настоящие каэры (контрреволюционеры) всячески подчеркивали абсурдность, идиотизм, глупость,

маскарадность и смехотворность всего того, что происходило на Соловках... Анекдоты, “хохмы”, остроты, шуточные обращения друг к другу, шуточные прозвища и аргументы, как проявление той же шутовщины, сглаживали ужас пребывания на Соловках. Юмор, ирония говорили нам: все это не настоящее» [15, с. 171].

Даже в такой теме, как Холокост, находит место юмору как единственной возможной защитной реакции организма. Знаменитый психолог В. Франкл, бывший непосредственным участником трагических событий, описывал это следующим образом: «Так рушились иллюзии, одна за другой. И тогда явилось нечто неожиданное: черный юмор. Мы ведь поняли, что нам уже нечего терять, кроме этого до смешного голого тела. Еще под душем мы стали обмениваться шуточными (или претендующими на это) замечаниями, чтобы подбодрить друг друга и прежде всего себя» [16, с. 74].

Именно поэтому в Музее «Фабрика Шиндлера» (Краков), полностью посвященном периоду Второй мировой войны и Холокоста, посетитель может увидеть оригинальные экспонаты явно пародийно-юмористического характера, например, самодельный рождественский вертеп с фигурками нацистских лидеров. При работе с подобными сюжетами в экспозиции очень важно четко разрабатывать сценарий использования юмора или юмористических материалов. Например, в Европейском центре солидарности (Гданьск), отмеченном европейскими музейными наградами, раздел про карикатуры и политические анекдоты размещен сразу после отдела, описывающего репрессии и силовое подавление манифестаций, что позволяет снизить напряжение.

Потенциал музея как места психотерапии еще не до конца раскрыт, в то время как травма может быть не только социальной, но и личной, что дает музею новые возможности. Некоторые музеи уже начали активно работать в этом направлении. Так Музей разбитых сердец, удостоенный в 2011 г. приза Кеннета Хадсона от Европейского музейного форума и, в целом, направленный на психологическую реабилитацию через рефлексию, активно применяет юмор, причем не столько в экспозиции, сколько в дополнительных сервисах. Например, в качестве пароля для музейного wi-fi выбрана фраза «просто друзья» (just friends), а в сувенирном магазине продаются ластик с маркировкой «стиратель плохих воспоминаний» и шоколадки с пожеланиями «чтобы твоя задница стала толще».

Как видно, эффект применения юмора в музейном пространстве исключительно позитивный. В чем же причины игнорирования юмора в музейных экспозициях, причем не только в Российской Федерации, но и в Европе? Прежде всего, зна-

чительную роль играет консервативность музея как института, однако проблема заключается не только в этом. С одной стороны, смех подрывает авторитет, и музей, до сих пор выступающий в роли педагога, с трудом готов пойти на такой риск [17]. С другой стороны, директор кубинского Музея юмора И. Чакон в своем интервью отметила: «Улыбка критична по своей природе, это показатель критичного отношения к происходящему. Настоящий юмор — это то, что заставляет остановиться и задуматься о происходящем» [18]. Таким образом, отсутствие юмора можно считать одним из признаков дефицита рефлексии в музейном пространстве. В-третьих, музейное сообщество, как и любой относительно замкнутый социум, видит музейный юмор в большей степени профессиональным и понятным исключительно узкому кругу, что отчасти подтвердили исследования музейного фольклора [19]. Аналогичный вывод можно сделать и по косвенным признакам, например, в статье, посвященной юмору в жизни Л.Я. Штернберга [20], юмор описывается исключительно в его немuseumной деятельности: прежде всего журналистской, хотя большую часть жизни Лев Яковлевич проработал в Музее антропологии и этнографии и позиционировал себя именно как ученого и общественного деятеля, а не журналиста.

Как и любой инструмент, юмор влечет за собой определенные риски, ключевым из которых является его превращение из средства в цель. По этой причине его использование, безусловно, должно быть дозировано или связано с одной из функциональных зон музея. Кроме того, нельзя исключать неадекватную реакцию отдельных лиц и групп на юмор в музейном пространстве. Впрочем, современная российская практика, особенно в случае с выставками В. Сидура в Манеже и Я. Фабра в Эрмитаже, показывает, что для оскорбления чувств той или иной социальной группы музейные высказывания являются поводом, а не причиной.

Основные стратегические вызовы музею уже в самое ближайшее время потребуют активного использования юмора не только в повседневной музейной деятельности, но и в музейной экспозиции. Учитывая кумулятивный социокультурный эффект юмора, именно он может стать триггером для глобальных изменений в жизни музея.

Список источников

1. Лебедев А.В. Малый и средний музейный бизнес // Art Newspaper Russia. 2015. № 07 (36), сентябрь. С. 38–39.
2. Martin R.A. The Psychology of Humor: An Integrative Approach. Burlington, Massachusetts : Elsevier Academic Press, 2007. 476 p.
3. Хорн С. Как выделить свой бренд из толпы. Москва : Попурри, 2014. 272 с.

4. Pradeep A.K. *The Buying Brain: Secrets for Selling the Subconscious Mind*. Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, 2010. 250 p.
5. Harlin R.P. What do you really know about learning and development? // *Journal of Research in Childhood Education*. 2008. No. 23(1). P. 125.
6. Hickman G.P., Crossland, G.L. The predictive nature of humor, authoritative parenting style, and academic achievement on indices of initial adjustment and commitment to college among college freshmen. *Journal of College Student Retention Research Theory and Practice*. 2004–2005. No. 6(2). P. 225–245.
7. Provine R.R. *Laughter: A scientific investigation*. London : Viking Press, 2000. 258 p.
8. Бергсон А. Смех. Москва : Искусство, 1992. 127 с.
9. Идема Й. Как ходить в музей. Москва : Ад Маргинем, 2016. 128 с.
10. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Москва : Ад Маргинем, 2013. 356 с.
11. Apte M.L. *Humor and laughter: an anthropological approach*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1985. 317 p.
12. Lefcourt H.M. *Humor: The Psychology of Living Buoyantly*. New York : Springer Science & Business Media, 2001. 172 p.
13. Лорд Б., Лорд Г.Д. Менеджмент в музейном деле : учеб. пособие / пер. с англ. Э.Н. Гусинского [и др.]. Москва : Логос, 2002. 254 с.
14. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Худож. лит., 1990. 543 с.
15. Лихачев Д.С. *Воспоминания*. Санкт-Петербург : Logos, 1995. 519 с.
16. Франкл В. Сказать жизни «Да!». Психолог в концлагере. Москва : Альпина, 2016. 239 с.
17. Simon N. So a priest, a rabbi, and a duck walk into a museum... // Блог Нины Саймон. URL: <http://museumtwo.blogspot.ru/2007/08/whats-so-funny-humor-in-museums.html> (дата обращения: 23.12.2016).
18. Чакон И. Директор Музея юмора Кубы: улыбка критична по своей природе. Интервью с Исель Чакон // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/interview/20090401/166673966.html> (дата обращения: 23.12.2016).
19. Ипполитова А.Б. Исследование музейного фольклора: к постановке проблемы // *Славянская традиционная культура и современный мир*. Вып. 13. Традиционная культура современного города. Москва, 2010. С. 272–286.
20. Березницкий С.В. Юмор в жизни и творчестве Л.Я. Штернберга // Лев Штернберг — гражданин, ученый, педагог. К 150-летию со дня рождения. Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2012. 336 с.

HUMOUR IN THE MUSEUM SPACE

IVAN A. GRINKO

Moscow School of Social and Economic Sciences, 82, Building 2, Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia
E-mail: IAGrinko@yandex.ru

Abstract. *Based on the analysis of various Russian and foreign museum exhibitions, the article examines the experience of using humour in the museum space. The author evaluates the potential of using humour to enhance the quality of museum work, considers specific examples of the conceptual use of humour in museum exhibitions, and provides working schemes for museum designers and planners. The transition of museums from the educational and didactic model to the leisure and hedonistic one and their constant efforts to attract new visitors require all new instruments, one of which is humour.*

Today there are many museums and para-museums that work specifically with the topic of laughter and humour, however, in conventional museums, humour is still extremely rare. The global and Russian experience shows the prospects and multifunctional use of humour in the museum space. In the near future, a museum's main strategic challenges

will require the active using of humour not only in daily activities of the museum, but also in its exposition. Taking into account the cumulative socio-cultural effect of humour, it can become a trigger for global changes in the life of the museum.

Key words: museology, museum anthropology, museum planning, museum education, exposition, humour, psychology of humour, cross-cultural communication, historical trauma.

Citation: Grinko I.A. Humour in the Museum Space, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 315–321.

References

1. Lebedev A.V. *Malyi i srednii muzeinyi biznes* [Small and Medium Museum Business], *Art Newspaper Russia*, 2015, no. 07 (36), September, pp. 38–39.
2. Martin R.A. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Burlington, Massachusetts, Elsevier Academic Press Publ., 2007, 476 p.
3. Horn S. *Kak vydelit' svoi brend iz tolpy* [Create the Perfect Pitch, Title, and Tagline for Anything]. Moscow, Popurri Publ., 2014, 272 p.
4. Pradeep A.K. *The Buying Brain: Secrets for Selling the Subconscious Mind*. Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons Publ., 2010, 250 p.

5. Harlin R.P. What do you really know about learning and development? *Journal of Research in Childhood Education*, 2008, no. 23(1), p. 125.
6. Hickman G.P., Crossland, G.L. The predictive nature of humor, authoritative parenting style, and academic achievement on indices of initial adjustment and commitment to college among college freshmen. *Journal of College Student Retention Research Theory and Practice*, 2004–2005, no. 6(2), pp. 225–245.
7. Provine R.R. *Laughter: A scientific investigation*. London, Viking Press Publ., 2000, 258 p.
8. Bergson A. *Smekh* [Laughter]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1992, 127 p.
9. Idema J. *Kak khodit' v muzei* [How to Visit an Art Museum]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2016, 128 p.
10. Šola T. *Vechnost' zdes' bol'she ne zhivet* [Eternity Does Not Live Here Any More]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013, 356 p.
11. Apte M.L. *Humor and laughter: an anthropological approach*. Ithaca, New York, Cornell University Press Publ., 1985, 317 p.
12. Lefcourt H.M. *Humor: The Psychology of Living Buoyantly*. New York, Springer Science & Business Media Publ., 2001, 172 p.
13. Lord B., Lord G.D. *Menedzhment v muzeinom dele: ucheb. posobie* [The Manual of Museum Planning]. Moscow, Logos Publ., 2002, 254 p.
14. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The Works of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990, 543 p.
15. Likhachov D.S. *Vospominaniya* [Reminiscences]. St. Petersburg, Logos Publ., 1995, 519 p.
16. Frankl V. *Skazat' zhizni "Da!"*. *Psikholog v kontslager* [Say "Yes" to Life: A Psychologist Experiences the Concentration Camp]. Moscow, Al'pina Publ., 2016, 239 p.
17. Simon N. So a priest, a rabbi, and a duck walk into a museum... *Nina Simon's Blog*. Available at: <http://museum-two.blogspot.ru/2007/08/whats-so-funny-humor-in-museums.html> (accessed 23.12.2016).
18. Chakon I. Direktor Muzeya yumora Kuby: ulybka kritichna po svoei prirode. Interv'yu s Isel' Chakon [Director of the Humor Museum of Cuba: The Smile Is Critical in its Nature. An Interview with Isel Chacón], *RIA Novosti* [RIA News]. Available at: <https://ria.ru/interview/20090401/166673966.html> (accessed 23.12.2016).
19. Ippolitova A.B. Issledovanie muzeinogo fol'klora: k postanovke problemy [The Study of Museum Folklore: Problem Statement], *Slavyanskaya traditsionnaya kul'tura i sovremennyyi mir. Vyp. 13. Traditsionnaya kul'tura sovremennogo goroda* [Slavic Traditional Culture and the Modern World. Issue 13. The Traditional Culture of the Modern City]. Moscow, 2010, pp. 272–286.
20. Bereznitsky S.V. Yumor v zhizni i tvorchestve L.Ya. Shternberga [Humor in the Life and Work of L.Ya. Sternberg], *Lev Shternberg — grazhdanin, uchenyi, pedagog. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya* [Lev Sternberg — A Citizen, Scholar, Teacher. To the 150th Anniversary of the Birth]. St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2012, 336 p.

VI САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ

16—18 ноября 2017 года

Санкт-Петербургский международный культурный форум — уникальное культурное событие мирового уровня, дискуссионная площадка, ежегодно притягивающая несколько тысяч экспертов в области культуры со всего мира: звезд драматического театра, оперы и балета, выдающихся режиссеров и музыкантов, общественных деятелей, представителей власти и бизнеса, академического сообщества.

Обширная программа **Профессионального потока** представляет интерес для специалистов различных областей культуры. Деловая программа Форума представлена работой 14 секций, руководителями которых из года в год становятся выдающиеся отечественные деятели культуры, формирующие повестку дня и направления секционных дискуссий.

В рамках **Общественного потока** проходят лекции и мастер-классы от лучших практиков и теоретиков искусства, конференции, спектакли, выставки, кинопремьеры, доступные для всех зарегистрировавшихся участников.

Организаторы Форума: Правительство Российской Федерации; Правительство Санкт-Петербурга; при поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

Подробнее: <http://culturalforum.ru/>

УДК 78.01
ББК 85.310,022

Н.П. РУЧКИНА

«НОВАЯ ПРОСТОТА» В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX — НАЧАЛА XXI века

Наталья Павловна Ручкина,

Государственный институт искусствознания,
сектор теории музыки,
аспирант
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

E-mail: n.ruchkina@mail.ru

Реферат. *Статья посвящена осмыслению понятия «новая простота» в исторической ретроспективе и исследованию причин ее возникновения в творчестве композиторов XX — начала XXI века. Выделены четыре типа «простоты» в музыкальном искусстве, исходя из того, что становилось ее основой и служило ориентиром для композиторов в указанный период. Обоснованы представления о «простоте» как об упрощении письма в рамках академической музыкальной традиции; о «простоте», возникшей на основе минималистского мышления; о «простоте» как «аскетизме», соотносящейся с творчеством «сакральных минималистов»; о «простоте» как отказе от нового, предполагающей обращение к ранее созданному материалу. Высказано предположение о том, что, отказываясь от «новизны» в пользу «знакомого», композиторы в некоторой степени освобождаются от давления необходимости изобретения нового материала. Таким образом, в рамках «новой простоты» предметом музыкального высказывания становятся от-*

голоски сказанного другими, которые декларируют не столько индивидуальность, сколько отрешение от нее.

Ключевые слова: «новая простота», «простой» стиль, упрощение письма, минимализм, отказ от «новизны», музыка XX — начала XXI века, композиторская индивидуальность, авторская интонация.

Для цитирования: Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX — начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 322–329.

Возникновение эстетики «новой простоты» в музыкальном искусстве принято относить к последней четверти XX века — времени «переоценки» достижений авангарда, «усталости» от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки» [1, с. 375]. Ее появление становится закономерной реакцией на характерные для всего XX в. стремления композиторов к усложнению музыкального языка. Начиная с 1970-х гг., приверженцы «сложности» в аспектах техники композиции продолжили эту линию в рамках направления «new complexity» («новой сложности») [2, с. 298–311]. С другой стороны, течение «new simplicity» («новая простота») [1, с. 375–389; 2, с. 285–297; 3, с. 465–488], условно

аккумулирующее в себе такие явления, как «новая искренность»¹, «неоромантизм» [6, с. 43], «метамызыка» [6, с. 38], «новая консонантная музыка» [7], «новый канон» [5] или «неоканоническая стилистика» [1, с. 375], «естественная» [8] или «чистая музыка» [9], обусловило уход от устремлений начала и середины XX в. к новому синтезу, основывающемуся на обращении к материалу музыкального искусства «прошлого». Таким образом, понятие «новой простоты» оказывается достаточно широким и неоднозначным. Для нас представляется важным осмыслить как само понятие в исторической перспективе, так и причины появления «простоты» в творчестве композиторов XX — начала XXI века.

В течение всего XX в. «простота» в музыке рассматривалась с разных точек зрения. Как правило, суть «простоты» зависела от того, что становилось ее основой и служило ориентиром для композитора. Условно мы выделили четыре типа.

«ПРОСТОТА» КАК «УПРОЩЕНИЕ»

Достаточно распространено мнение о том, что термин «новая простота» в музыкальный обиход ввел в 1930-е гг. С.С. Прокофьев [10]. Возвращаясь в 1936 г. в СССР, С.С. Прокофьев, по мнению Л.О. Акопяна, находился в состоянии усталости «от своей репутации бескомпромиссного “модерниста” и нуждался в аудитории, с которой мог бы общаться, пользуясь ясным и простым языком». При этом, согласно музыковеду, «упрощение музыкального языка ни в коей мере не было навязано Прокофьеву советской идеологией. Напротив, расширение возможностей для более “демократичного” высказывания, судя по всему, воспринималось Прокофьевым как безусловное благо»². Сочинения, написанные композитором в первой половине 1930-х гг. для западной и советской публики, значительно отличаются. В 1934 г. одной из своих основных творческих задач С.С. Прокофьев провозгласил возврат к «простоте»³, заключающейся в ясности

музыкального изложения. Это не означало, что его сочинения стали более консонантными. Композитор по-прежнему использовал средства новой хроматической тональности, но значительно упростил свой язык в отношении формы, гармонии, мелодики, делая его более доступным.

В музыке А.Г. Шнитке 1970-х гг. проявление «новой простоты» усматривает В.Н. Холопова, называя ее «тихой линией» и относя к «тихому периоду» в творчестве композитора [13]. Главным произведением в духе «новой простоты» у Шнитке исследователь называет «Реквием» (1975). «Новая простота» в этом произведении выражалась в том, что композитор использовал «длинные, напевные, запоминающиеся мелодии, куплетные формы» [13, с. 128]. В качестве «совсем нового вида простоты», вошедшего внутрь полистилистического сочинения, В.Н. Холопова приводит в пример еще один опус с «гладким академическим названием» [13, с. 129] — Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавирина, подготовленного фортепиано и струнных (1977). Танго, звучащее в Concerto grosso (V часть — Rondo), по мнению музыковеда, представляло собой вызов для интеллигентной аудитории академического концерта. Однако впоследствии «публика всегда ожидала этого момента» [13, с. 129]. В результате, доступная и понятная «несерьезная» музыка становится неотъемлемой частью «серьезной».

Среди зарубежных композиторов, апеллировавших к вопросу об упрощении письма, обратимся к П. Хиндемиту и В. Риму. Поиск «простоты» приводит Хиндемита не только к старым мастерам, григорианскому хоралу, эпохе барокко и средневековья, но и к такому музыкальному материалу, как фокстрот и немецкая народная песня. В 1923 г. в Германии немецкий композитор принимает активное участие в новом художественном движении «Neue Sachlichkeit» («новая вещественность»), возникшем как оппозиция к позднему романтизму, экспрессионизму, импрессионизму, абстракционизму. В связи с тем, что одним из эстетических принципов движения была понятность произведений широкой публике, композитор вводит в свои сочинения популярный музыкальный материал. Теорию атональности П. Хиндемита считал заблуждением, активно используя в своих сочинениях принцип тематического цитирования с поражающей жанровой и исторической широтой музыкальных источников.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. в Дармштадте и Донауэшингене, признанных центрах поиска нового в музыке, «развернулась “схватка”

¹ Понятие «новая искренность» встречается в «Словаре терминов московской концептуальной школы». Словарь приводит определение, сформулированное Д.А. Приговым в «Предупреждении к текстам “Новая искренность”» (1984): «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”» [4]. В музыке понятие «новая искренность», в частности, упоминается в статье М.И. Катунян «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова...» [5].

² Акопян Л.О. Рукопись. Глава о музыке 1932—1953 годов к одному из томов «Истории русского искусства» в 22 томах. Государственный институт искусствознания.

³ В качестве основы для этого утверждения Л.О. Акопян указывает на статью С.С. Прокофьева, опубликованную в газе-

те «Известия» от 16 ноября 1934 г. (цитируется в: [11, с. 359; 12, с. 128]). Исследователь также отмечает, что «лозунг “простоты”» фигурировал в его публичных высказываниях уже в 1930 году», опубликованных в рамках его интервью американским газетам (см. интервью американским газетам, процитированное в: [12, с. 89—91]).

с поколением 1970-х» [15, с. 6], к которому принадлежал В. Рим. Творческую позицию нового поколения характеризовали слова программного директора Донауэшингенского фестиваля, согласно которым произошла «смена интеллектуального и структурного принципа, определяющих суть композиции, на эмоциональный» [15, с. 6]. В рамках зарождающейся эстетической парадигмы происходит отказ от «канона запрета» (Адорно) во имя достижения «индивидуальной композиторской субъективности» [15, с. 6]. По мнению М.А. Гайкович, вследствие отсутствия новой терминологии для формирующейся эстетики, вокруг наиболее укоренившегося понятия «новая простота» развернулась напряженная полемика. Немецкий композитор провозглашает отказ от методов сериальной композиции. Он смело апеллирует к музыке прошлого, включая в свои сочинения «признанные поколением 1950–60-х устаревшими и даже мертвыми элементы» [15, с. 9]. Обращаясь к традициям немецко-австрийской школы, В. Рим стремится к возвращению музыке силы эмоционального воздействия на аудиторию.

Объединяющим этих композиторов элементом является то, что все они оставались в рамках академической музыкальной традиции с некоторыми различиями. С.С. Прокофьев не заимствовал музыкальный материал и не обращался к популярной или фольклорной музыке, для него «простота» заключалась в упрощении собственного музыкального языка. «Простота» П. Хиндемита основывалась на обращении к популярным жанрам, их ясности и доступности для аудитории. В. Рим воспринимал «простоту» как антитезу «сложности» авангарда. «Простота» А.Г. Шнитке может быть соотнесена с ее проявлением и у Хиндемита, и у Рима. Последний имел в виду, что его музыкальный язык окажется «проще», чем, например, у К. Штокхаузена.

«ПРОСТОТА» КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ФИЛОСОФИИ МИНИМАЛИЗМА

Если «новая простота» апеллировала по большей части к европейской традиции, то концепция музыкального минимализма предполагала обращение к музыкально-философским основам, обретенным под воздействием Востока и учения дзэн⁴. В рамках концепции минимализма

отдельный элемент может быть равнозначен любому другому, так как между ними не существует какой-либо иерархии, ибо минимализм исключает такие понятия, как драматургия, развитие, кульминация, контраст. В связи с этим любой фрагмент, будучи самодостаточным, может быть не только синтаксической единицей, но и целым. Это ведет к своего рода отсутствию системы, когда возникает «не-произведение», состоящее из элементов, не подчиненных связям [16]. Возникшая в творчестве американских композиторов элементарная техника получила название репетитивной. Если репетитивность, обусловленная прямым и неизменным воспроизведением паттерна, является техникой композиции, то минимализм прежде всего представляет собой философскую и творческую концепцию. «Простота», появившаяся на основе минималистского мышления, связана с особым восприятием и обращением композиторов с тишиной, шумами и звуками, их разнообразными акустическими сочетаниями, с использованием простейших звуковысотных и ритмических ячеек, с опорой на диатонику.

В отличие от американского минимализма, творчество российских минималистов исторично и нередко апеллирует к стилям и практикам разных эпох: от барокко и романтизма до стилистики советских пионерских песен или популярных, джазовых и рок-композиций. К отечественным минималистам относят А.А. Батагова, С.А. Загния, П.В. Карманова, Н.С. Корндорфа, В.И. Мартынова. Последний не ограничивает репетитивность рамками минимализма, называя ее ключевой «для обозначения мотивов возникновения музыкального материала в 70–80-х годах» [17, с. 255–256], включающей в себя «как повторяемость формул-паттернов в минимализме, так и повторение стилей или композиторских почерков в новой простоте» [17, с. 255–256]. Размышляя о «новой простоте», В.И. Мартынов говорит об исчерпанности категорий субъективного выражения и авторской интонации, так как к концу 1960-х гг. ему «стало абсолютно ясно, что личное высказывание не может являться ни предметом, ни основанием искусства, ибо факт личного высказывания утратил конструктивный, формообразующий смысл» [18, с. 129]. В связи с этим происходит обращение к такому художественному приему, как бриколаж, который В.И. Мартынов характеризует как технику манипуляции интонационными или мелодико-ритмическими формами-блоками⁵.

⁴ У истоков минимализма на рубеже 1950–1960-х гг. в Америке стоял Дж. Кейдж. Помимо него, популярность минимализма связана с именами таких композиторов, как Т. Райли, С. Райх, Ф. Гласс.

⁵ Бриколаж (от фр. bricolage — халтура) является несистемным смешением стилей, суть которого заключается в обращении художника к подручным материалам. Изначально «бриколажным» К. Леви-Строс называл «дикое» и «неприрученное» мышление первобытного человека [19, с. 126].

«ПРОСТОТА» КАК «АСКЕТИЗМ». БЕГСТВО В ДОБРОВОЛЬНУЮ БЕДНОСТЬ

Отражение в творчестве так называемых «сакральных минималистов», к которым можно отнести А.А. Пярта, Х. Гурецкого, Дж. Тавенера, находит «Простота» как «аскетизм».

Экспериментируя в рамках различных стилевых моделей, свойственных эстетике музыкального авангарда XX в., с середины 1970-х гг. А.А. Пярт приходит к особому стилю, который метафорически определяет как *tintinnabuli* (букв. «колокольчики») [20]. *Tintinnabuli* как систему композиции Е.А. Токун характеризует как «новое единство контрапункта, гармонии и формы на рубеже XX–XXI вв., в котором простота слышимых звуковых параметров, чистота и строгость звучания сочетаются с числовым программированием строения музыкальной материи» [21, с. 214].

Во время «периода молчания» в начале 1970-х гг. и композиций, основанных на додекафонном методе, А.А. Пярт отмечал, что «с удовольствием прикоснулся бы к чему-то живому, простому, неразрушительному. <...> Все, что мне было нужно, — это простая музыкальная линия, которая живет и дышит в глубине души, как та, что существовала в песнопениях далеких эпох или существует еще и сейчас в народной музыке: абсолютная монодия, чистый голос, из которого рождается все» [22, с. 49–50]. Изучая григорианские песнопения, эстонский композитор находился в поисках собственного стиля. Стремление услышать внутренний голос А.А. Пярта называет естественным способом прийти к более простой, прямой и чистой музыке. С момента обретения этого стиля сочинения эстонского композитора относят к направлению «новой простоты», характеризуя их как «готический минимализм», растворяющий «грань между музыкой и аскетическим служением» [5].

Зрелый период творчества Х. Гурецкого, приходящийся на конец 1960-х гг., нередко характеризуют как пример «святого» или «мистического» минимализма. Будучи до этого радикальным авангардистом, композитор обращается к максимальному *упрощению*, схожему с музыкой А.А. Пярта, и отказу от модернистских установок XX века.

Фактически все творчество английского композитора Дж. Тавенера посвящено религиозной проблематике и связано с традицией русского духовного песнопения. Так же как и А.А. Пярт, композитор считает себя не столько создателем музыки, сколько «ретранслятором высших сфер», сравнивая себя в момент сочинения с «сосудом, сквозь который проходит музыка» [23]. Размышляя о методе соб-

ственной композиции, он соотносил его с методом иконописца, пишущего икону. «Когда я пишу музыку, — отмечал Дж. Тавенер, — передо мной всегда стоит икона Спасителя. С появлением музыки я чувствую, как что-то проходит сквозь меня. Трудно сказать, что это такое и откуда это исходит» [23]. В подтверждение его слов достаточно вспомнить ряд сочинений композитора «Икона света», «Похоронный Икос», «Великий канон святого Андрея Критского», «Православная заупокойная служба», «Мистическая молитва святого Симеона к Святому Духу» и другие. В своем творчестве английский композитор стремился к «всеpravославному» охвату и поиску «*Sophia perennis*» («вечной мудрости») [24].

«Простота» как «аскетизм» оказывается связанной с особо тщательным отбором музыкальных элементов в рамках присущего каждому из композиторов религиозного видения.

«ПРОСТОТА» КАК ОТКАЗ ОТ НОВОГО

В одной из бесед В.В. Сильвестров отметил существование расхожего мнения, что «все, что надо было сказать, уже сказано» [25]. Тем не менее композитор ощущает потребность «кое-что дописать в качестве постскриптума», так как «в развитой культуре, которая уже все как бы испробовала, для проявления творческой энергии достаточно подключения к накопленному прошлому, намека» [25]. С этой целью к «прошлому» помимо В.В. Сильвестрова, на наш взгляд, «подключаются» П. Вакс, Г. Пелецис, И.Г. Соколов.

Латвийский композитор Петерис Вакс в начале творческого пути находился под сильным влиянием сочинений В. Лютославского, К. Пендерецкого, Х. Гурецкого. Изучая их партитуры, технические приемы, к началу 1980-х гг. П. Вакс приходит к тому, что в музыке «самое важное — создать какую-то духовную атмосферу» [26]. Композитор отмечает, что после периода «яростного авангарда», когда он стремился сказать что-то новое в музыке, для него «стало важнее, что ты хочешь сказать» [27]. «Звуки, — рассуждает композитор, — это только рабочий материал, из которого ты должен что-то построить» [27]. «В конце концов, — полагает Вакс, — каждая композиция, книга, картина, если они честно и искренне сотворены, — концентрат духовности» [26]. В своем творчестве Вакс стремится к «добрым словам» и «добрым звукам, которые погладили бы слушателя, ободрили, помогли ему выстоять, как будто говоря: “Держись, ведь в жизни так много прекрасного!”» [26].

Творчество латвийского композитора Георгса Пелециса также относят к «новой простоте» или «новому консонантизму». В отличие от мно-

гих своих коллег Г. Пелецис сразу начал сочинять в рамках «простого» стиля. В период учебы по классу композиции у А.И. Хачатуряна в Московской консерватории (1969–1971), Пелецис близко общался с В.И. Мартыновым. Результатом этого общения стала «Переписка для двух фортепиано» (2002), которая оказалась следствием обмена письмами с нотами новых частей произведения между его авторами, живущими после распада СССР в разных странах.

Г. Пелецис в некоторой степени солидарен с В.И. Мартыновым в апеллировании к вполне клишированным музыкальным элементам. Переход от композиции к бриколажу латвийский музыкант называет последним этапом перед тем, когда «композитора будет уместнее назвать программистом компьютера» [28]. Это не снимает с композитора творческой инициативы, однако переводит ее в другое качество — «это работа с “нулевым числом”, которое может предоставить материал любого стиля, любую композиторскую манеру, при желании даже любую исполнительскую» [28]. С другой стороны, Г. Пелецис усматривает «возврат к ситуации, известной еще со времен средневекового органума, — когда заимствованная мелодия сопровождалась дополнительным комментирующим голосом, сочиненным композитором» [28]. Сейчас, по мнению музыканта, «это происходит на другом уровне: этой заимствованной мелодией (*vox principalis*) может быть вся музыкальная культура» [28].

Об уходе от «методоцентризма» XX в. к «более бережному» [6, с. 3] отношению к музыке размышляет украинский композитор В.В. Сильвестров, которого А.А. Пярт называет «самым интересным композитором современности» [26, с. 4], а И.Г. Соколов — «основной фигурой» [29] современной музыки. Музыкальный стиль В.В. Сильвестрова, помимо «простого», называют «неоромантическим» [6, с. 43], «метафорическим» [30, с. 48], «багательным» [31]. В ранний период своего творчества композитор состоял в группе «Киевский авангард». После «Драмы» для скрипки, виолончели и фортепиано (1970–1971) он постепенно отказывается от авангардных техник. Автор приходит к осознанию того, что многие композиторы XX в. получили известность благодаря изобретенным методам, т. е. «способам манипуляции со звуком, а не потому, что их произведения кто-то любит и слушает много раз» [6, с. 3]. Для себя В.В. Сильвестров определяет наличие другой формы новизны — «та новизна, которая была навязана искусству XX веком, в каком-то смысле дошла до предела: музыка перешла в инсталляции, в звуковое искусство и осталась не у дел. Из музыки исчезла наивность — а ведь музыка — это, по сути, детское занятие» [6, с. 3].

В.В. Сильвестров, опираясь на романтические аллюзии и эстетику городского романса в своей

«Китч-музыке» (1977), называет свой стиль «слабым», живущим «не столько своей собственной материей, сколько метафорой, иносказанием, намеком» [32, с. 7]. «Слабый стиль», по мнению автора, «возвращает к тональности, мелодии, как к утерянной “природе музыки”». Сами же авангардные жесты отходят на второй план — в подтекст» [32, с. 7]. При этом «слабый стиль» — это не только «знакомый» материал, как бы несущий на себе печать авторского самоотречения. Это отказ от «активизма» на уровне становления формы, «отказ от дублирования “драмы жизни”, следствием чего становится некое пребывание в *зоне коды*» [32, с. 8]. В результате «простота» в творчестве Сильвестрова в рамках выработанной композитором техники «отказа от техники» [33, с. 346] связана с «наивностью» раннего романтизма, неакцентированным смирением, лирическим послесловием⁶.

Подобный отказ от «новизны» и обращение к уже «знакомому» материалу относится и к творчеству И.Г. Соколова конца 1990-х — начала 2000-х годов. В использовании намеков и аллюзий он главным образом стремится «не заикливаться на ней», а старается «забыть, что это на что-то похоже, и развивать материал дальше в естественном русле его собственного существования; не идти дальше за Рахманиновым, а проходить его “по касательной”» [8, с. 220]. Таким образом, у композитора возникает потребность высказаться на *чужом языке*, будто *досказать* то, что, как ему кажется, могло быть недосказанным. Согласно И.Г. Соколову, музыка представляет собой набор элементов, характерных для той или иной эпохи, к которым можно обратиться и использовать в собственных сочинениях. Эта мысль подтверждается его высказыванием о том, что «Рахманинов, Чайковский, Шостакович — не полновластные хозяева на этой территории, и можно еще раз идти по ней же» [8, с. 220]. Подобная позиция близка суждениям В.И. Мартынова о «смерти композитора» и вообще «конце времени композиторов», который предлагает уловить в этом явлении «начало высвобождения возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляемых композиторством во время господства композиторов над музыкой» [17, с. 5].

Сегодня эстетика «новой простоты» предстает как «знак комментирующего мышления, для которого оказались равно актуальными все исто-

⁶ Обобщает это понимание «простоты» П. Гриффитс, который в явлении «новой простоты» видит доминирующую в музыкальном искусстве в 1970–1980-е гг. ретроспективу, целью которой является не столько поворот времени вспять к Средневековью или XIX в., сколько поиск «новой простоты» взамен старой: «Retrospection, so much a dominant aspect of music in the 1970s and 1980s, could be a matter not of turning back the clock to the Middle Ages or the nineteenth century but of finding a new simplicity to re-place the old, in whatever way» [2, с. 285].

рические языки и диалекты» [3, с. 487]. Нередко сочинения композиторов, обратившихся к «простоте», напоминают своего рода *импровизацию на стиль*. В некоторой степени для них становится характерной «особая безликость нотных тетрадок со студенческими упражнениями в классической гармонии, что известна каждому консерваторскому выпускнику» [28]. Авторская интонация становится слабо различимой, что отсылает к такому постмодернистскому явлению, как «смерть автора» (Р. Барт) [34]. Допустимо предположить, что, отказываясь от «новизны» в пользу «знакомого», композиторы в некоторой степени освобождаются от давления необходимости изобретения нового материала. Таким образом, в рамках «новой простоты» предметом музыкального высказывания становятся отголоски сказанного другими, которые входят в обозначенную В.И. Мартыновым зону *opus posth* и декларируют не столько индивидуальность, сколько отрешение от нее.

Список источников

1. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 440 с.
2. Griffiths P. Modern music and after. New York : Oxford University Press, 2010. 456 p.
3. Теория современной композиции / отв. ред. В.С. Ценова. Москва : Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005. 624 с.
4. Словарь терминов московской концептуальной школы [Электронный ресурс] / сост. А. Монастырский. Москва : Ad Marginem, 1999. URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=313> (дата обращения: 20.01.2017).
5. Катунян М.И. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения: 20.01.2017).
6. Сильвестров В.В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилутиковым. Киев : Дух і літера, 2012. 368 с.
7. Иларион (Алфеев), митр. Скучает душа моя о Господе... [Электронный ресурс] // Церковный вестник. 2005. № 15–16 (316–317), август. URL: <http://www.tserkov.info/art/?ID=4893> (дата обращения: 20.01.2017).
8. Дубинец Е.А. Интервью с И.Г. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» / Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья : сб. интервью. Москва : Музиздат, 2016. 312 с.
9. Дудина И. Интервью с И.Г. Соколовым «Воспаряющие локти исполнителя» [Электронный ресурс] // Богемный Петербург : интернет журнал. URL: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/sokolovIvan.htm> (дата обращения: 20.01.2017).
10. Грачев В.Н. «Новая простота» и минимализм — стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2013. №1(54). URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604 (дата обращения: 20.01.2017).
11. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва : Советский композитор, 1973. 663 с.
12. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В.П. Варунц. Москва : Советский композитор, 1991. 285 с.
13. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Москва : Издательство «Аркаим», 2003. 256 с.
14. Гнатив Н.В. Тематическое цитирование как композиторский метод в инструментальных произведениях Пауля Хиндемита // Музыкальное искусство. 2013. № 13. С. 79–86.
15. Гайкович М.А. Вольфганг Рим. Портрет композитора : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 2009. 207 с.
16. Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
17. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
18. Мартынов В.И. Зона *opus posth* или рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI, 2005. 288 с.
19. Леви-Строс К. Первобытное мышление. Москва : Терра — Книжный клуб ; Республика, 1999. 392 с.
20. Токун Е.А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль : дис. ... канд. искусствоведения. Москва : МГК им. П.И. Чайковского. 2010. 272 с.
21. Токун Е.А. Tintinnabuli — источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев : Дух і літера, 2014. 218 с.
22. Рестаньо Э. В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев : Дух і літера, 2014. 218 с.
23. Джон Тавенер: «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (дата обращения: 20.01.2017).
24. Строганова М. Сэр Джон Тавенер — православный британский композитор [Электронный ресурс] // Православие и мир. 2014, 24 октября. URL: <http://www.pravmir.ru/moya-muzyika-vdohnovlenapravoslaviem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii/> (дата обращения: 20.01.2017).
25. Сильвестров В.В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.
26. Лебедева Н. Петерис Вакс=Peteris Vasks : [интервью] // Вся Латвия на Pribalt.info [Электронный ресурс]. 2008, сентябрь. URL: <https://pribalt.info>.

- info/abc.php?month=9&news=68 (дата обращения: 20.01.2017).
27. Хасанова Н. Интервью с композитором Петерисом Ваксом (Латвия) [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2007. №3–4/33. URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856 (дата обращения: 20.01.2017).
28. Бирюкова Е., Катунян М. Письмо-счастье. Музыкальный фестиваль «Альтернатива» закончился «Перепиской» композиторов Георгия Пелециса и Владимира Мартынова // Время МН (Московские новости). 1998. 14 октября.
29. Иван Соколов: «Я — человек эмоций» [Электронный ресурс] // Играем сначала 2016. № 12 (149), декабрь. URL: <http://gazetaigraem.ru/a13201410> (дата обращения: 17.01.2017).
30. Савенко С.И. Приношение музыканту // СΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
31. Кузнецова М. «...То творчества с покоем соглашение, то мысли пыл в душевной тишине...» Еще раз о неконцептуальной концептуальности «багательного» стиля // Музыкальная Академия. 2013. № 4. С. 17–23.
32. Булошников М.Л. Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. № 1. С. 6–8.
33. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
34. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 384–391.

THE “NEW SIMPLICITY” IN THE MUSICAL ART OF THE 20TH — BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

NATALYA P. RUCHKINA

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
E-mail: n.ruchkina@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to the understanding, in historical retrospect, of the concept of “new simplicity” and the study of the causes of its emergence in the composers’ works of the 20th — beginning of the 21st century. The article identifies in music four types of “simplicity”, according to what formed its basis and served as a reference point for the composers in that period. The author focuses on the notions of “simplicity” as a simplification of writing within the academic music tradition; “simplicity” that emerged on the basis of minimalist thinking; “simplicity” as “austerity” in the works of “sacred minimalists”; “simplicity” as rejection of new resources and appealing to the previously created material. The author suggests that, by refusing “novelty” in favor of “familiar” elements, composers become freed, to some extent, from the pressure to invent a new material. Thus, within the framework of “new simplicity”, the subject of musical utterance is represented by the echoes of what the others have already said, which declare not so much individuality as detachment from it.*

Key words: “new simplicity”, “simple” style, simplification of the writing, minimalism, rejection of novelty, music of the 20th — beginning of the 21st century, composer’s individuality, author’s intonation.

Citation: Ruchkina N.P. The “New Simplicity” in the Musical Art of the 20th — Beginning of the 21st Century, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 322–329.

References

1. Vysotskaya M.S., Grigoryeva G.V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: ucheb. posobie* [Music of the 20th Century: from the Avant-Garde to Postmodernism: Tutorial]. Moscow, Nauchno-Izdatel'skii Tsentr “Moskovskaya Konservatoriya” Publ., 2014, 440 p.
2. Griffiths P. *Modern music and after*. New York, Oxford University Press Publ., 2010, 456 p.
3. Tsenova V.S. (ed.) *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [The Theory of Contemporary Composition]. Moscow, Gosudarstvennyi Institut Iskusstvoznaniya Publ., Moskovskaya Konservatoriya “Muzyka” Publ., 2005, 624 p.
4. Monastyrsky A. (ed.) *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Glossary of the Moscow Conceptual School]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. Available at: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=313> (accessed 20.01.2017).
5. Katunyan M.I. “Novoe sakral'noe prostranstvo” Vladimir Martynova [The “New Sacral Space” of Vladimir Martynov]. Available at: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (accessed 20.01.2017).
6. Silvestrov V.V. *Dozhdat'sya muzyki. Lektsii-besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh S. Pilyutikovym* [Waiting for Music. The Conversational Lectures. On the Materials of the Meetings Organized by Sergei Pilyutikov]. Kiev, Dux i Litera Publ., 2012, 368 p.
7. Hilarion (Alfeyev), metropolitan. *Skuchaet dusha moy o Gospode...* [My soul misses the Lord...], *Tserkovnyi vestnik* [Church Herald], 2005, no. 15–16 (316–317). Available at: <http://www.tserkov.info/art/?ID=4893> (accessed 20.01.2017).
8. Dubinets E.A. *Interv'yu s I.G. Sokolovym “Po-prezhnemu nazyvayu sebya kompozitorom”* [“I still Call Myself a Composer”, An Interview with Ivan Sokolov]. Moscow, Muzizdat Publ., 2016, 312 p.
9. *Interv'yu s I.G. Sokolovym “Vosparyayushchie lokti ispolnitelya”* [“The Uplifting Elbows of Musician”, An Interview

- with Ivan Sokolov]. Available at: <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/s/sokolovIvan.htm> (accessed 20.01.2017).
10. Grachev V.N. “Novaya prostota” i minimalizm — stil’nye tendentsii v sovremennom iskusstve (na primere tvorchestva A. Pyarta i V. Martynova) [The “New Simplicity” and Minimalism Are the Stylistic Trends in the Contemporary Art (By the Example of the Works by A. Pärt and V. Martynov)], *Musiqi Dunyasi*, 2013, no. 1(54). Available at: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604 (accessed 20.01.2017).
 11. Nestyev I.V. *Zhizn’ Sergeya Prokofeva* [The Life of Sergei Prokofiev]. Moskva, Sovetskii Kompozitor Publ., 1973, 663 p.
 12. Varunts V.P. (ed.) *Prokofev o Prokofeve: stat’i, interv’yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles, Interviews]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1991, 285 p.
 13. Kholopova V.N. *Kompozitor Al’fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow, “Arkaim” Publ., 2003, 256 p.
 14. Gnativ N.V. Tematicheskoe tsitirovanie kak kompozitorskii metod v instrumental’nykh proizvedeniyakh Paulya Hindemita [Thematic Quotations as a Compositional Technique in the Instrumental Works by Paul Hindemith], *Muzykal’noe iskusstvo* [Musical Art], 2013, no. 13, pp. 79–86.
 15. Gaikovich M.A. *Vol’fgang Rim. Portret kompozitora* [Wolfgang Rihm. Portrait of the Composer], Cand. art studies diss. Abstr. Moscow, MGK im. P.I. Chaikovskogo Publ., 2009, 207 p.
 16. Pospelov P.G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and the Repetitive Technique], *Muzykal’naya akademiya* [Musical Academy], 1992, no. 4, pp. 74–82.
 17. Martynov V.I. *Konets vremeni kompozitorov* [The End of the Composers’ Time]. Moscow, Russkii Put’ Publ., 2002, 296 p.
 18. Martynov V.I. *Zona opus posth ili rozhdenie novoi real’nosti* [The Zone of Opus Posth or the Birth of a New Reality]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2005, 288 p.
 19. Lévi-Strauss C. *Pervobytnoe myshlenie* [Prehistoric Thinking]. Moscow, Terra — Knizhnyi Klub Publ., Respublika Publ., 1999, 392 p.
 20. Tokun E.A. *Arvo Pyart. Tintinnabuli: tekhnika i stil’* [Arvo Pärt. Tintinnabuli: Technique and Style], Cand. art diss. Moscow, MGK i. P.I. Chaikovskogo Publ., 2010, 272 p.
 21. Tokun E.A. Tintinnabuli — istochnik novizny [Tintinnabuli — The Source of Novelty], *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyshleniya* [Arvo Pärt: Interviews, Studies, and Reflections]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2014, 218 p.
 22. Restagno E. V dialoge s Arvo Pyartom [In the Dialogue with Arvo Pärt], *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyshleniya* [Arvo Pärt: Interviews, Studies, and Reflections]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2014, 218 p.
 23. Dzhon Tavener: “Ya ispytal ogromnoe vliyanie drevnerusskogo dukhovnogo peniya” [John Tavener: “I Experienced a Huge Influence of the Old Russian Spiritual Singing”]. Available at: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (accessed 20.01.2017).
 24. Stroganova M. Ser Dzhon Tavener — pravoslavnyi britanskii kompozitor [Sir John Tavener — An Orthodox British Composer], *Pravoslavie i mir* [Orthodoxy and the World], 2014, 24 Oct. Available at: <http://www.pravmir.ru/moyamuzyka-vdohnovlena-pravoslaviem-ili-ser-dzhon-tavener-v-rossii/> (accessed 20.01.2017).
 25. Silvestrov V.V. *Muzyka — eto penie mira o samom sebe... Sokrovennye razgovory i vzglyady so storony: besedy, stat’i, pis’ma* [Music is the Singing of the World about Itself... Intimate Conversations and Side Views: Discussions, Articles, Letters]. Kiev, 2004, 265 p.
 26. Lebedeva N. Peteris Vasks: the Interview, *Pribalt.Info*, 2008, Sept. Available at: <https://pribalt.info/abc.php?month=9&news=68> (accessed 20.01.2017) (in Russ.).
 27. Khasanova N. Interv’yu s kompozitorom Peterisom Vaskom (Latviya) [The Interview with the Composer Pēteris Vasks (Latvia)], *Musiqi Dunyasi*, 2007, no. 3–4/33. Available at: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856 (accessed 20.01.2017).
 28. Biryukova E., Katunyan M. Pis’mo-schast’e. Muzykal’nyi festival’ “Al’ternativa” zakonchilsya “Perepiskoi” kompozitorov Georgiya Peletsisa i Vladimira Martynova [The Letter of Happiness. Music Festival “Alternativa” Culminated by “Correspondence” of the Composers Georgs Pelēcis and Vladimir Martynov], *Vremya MN (Moskovskie novosti)* [MN Time (Moscow News)], 1998, 14 Oct.
 29. Ivan Sokolov: “Ya — chelovek emotsii”. *Igraem snachala* [Ivan Sokolov: “I am a Man of Emotions”. Da Capo al Fine], 2016, no. 12 (149), Dec. Available at: <http://gazetaigraem.ru/a13201410> (accessed 17.01.2017).
 30. Savenko S.I. Prinoshenie muzykantu [A Tribute to Musician], *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Vstrechi s Valentinom Sil’vestrovym* [ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: The Meetings with Valentin Silvestrov]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2012, 408 p.
 31. Kuznetsova M. “...To tvorchestva s pokoem soglashen’e, to mysli pyl v dushevnoi tishine...” Eshche raz o nekontseptual’noi kontseptual’nosti “bagatel’nogo” stilya [Once Again about Nonconceptual Conceptuality of the “Bagatelle” Style], *Muzykal’naya Akademiya* [Musical Academy], 2013, no. 4, pp. 17–23.
 32. Buloshnikov M.L. Valentin Sil’vestrov vchera i segodnya: k probleme “slabogo stilya” [Valentin Silvestrov Yesterday and Today: to the Problem of “Weak Style”], *Aktual’nye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Actual Problems of High Musical Education], 2010, no. 1, pp. 6–8.
 33. Cherednichenko T.V. *Muzykal’nyi zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Stock. The 1970s. Issues. Portraits. Events]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2002, 592 p.
 34. Barthes R. Smert’ avtora [The Death of the Author], *Izbrannnye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1994, pp. 384–391.

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГОФМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО

Анна Евгеньевна Завьялова,

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии худо-
жеств,

ведущий научный сотрудник

Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения

E-mail: annazav@bk.ru

Реферат. Актуальность темы настоящей статьи определяется тем, что произведения Э.Т.А. Гофмана, одного из любимых писателей М.В. Добужинского, никогда не становились предметом специального исследования как литературные источники творчества этого художника. Впечатления от чтения произведений художественной литературы играли важную роль в творчестве русских художников конца XIX — начала XX века.

Научная новизна настоящей статьи заключается в том, что в ней впервые предпринят опыт анализа влияния произведений Э.Т.А. Гофмана на творчество М.В. Добужинского. Автор применил комплексный метод, который объединил источниковедческий анализ воспоминаний художника, традиционный формальный анализ его произведений и анализ текстов романов и новелл Гофмана. Это позволило значительно расширить и углубить существующие представления о творчестве Добужинского, созданные только на основе традиционного формального анализа его работ.

Выявлено, что впечатления от чтения романа «Житейские воззрения кота Мурра», а также новелл «Золотой горшок» и «Угловое окно» Гофмана оказали влияние на образное решение и выбор художественных источников (прежде всего японских гравюр XVIII—XIX вв.) целого ряда работ М.В. Добужинского: иллюстраций к произведениям А.М. Ремизова и М.А. Кузмина, пейзажей Санкт-Петербурга, таких как пастель «Двор» (1903), гуашь «Домик в Петербурге» (1905), акварели «Петербург. Кры-

ши в снегу» (1916), уличных сцен Санкт-Петербурга — акварелей «Типы города. Шарманик» (1908), «Типы Петербурга. Продавцы сбитня» (1910), «Типы Петербурга. Мамка» (1910).

Ключевые слова: русское искусство конца XIX — начала XX в., М.В. Добужинский, иллюстрация, А.М. Ремизов, М.А. Кузмин, пейзаж, Санкт-Петербург, А. Хиросигэ, графика, югендстиль.

Для цитирования: Завьялова А.Е. Произведения Гофмана в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 330–335.

Вопрос о влиянии увлечения произведениями Эрнста Теодора Амадея Гофмана на творчество Мстислава Валериановича Добужинского не нов, в общих чертах он получил освещение в трудах отечественных историков искусства. «Эта смесь странной правды и убедительного вымысла, но только окрашенная мировосприятием человека рубежа XIX и XX вв., является примечательной чертой творчества самих “мирискусников” — от Добужинского до Бакста, и, конечно, именно поэтому культ Гофмана в этой среде оказался очень глубоким и органичным», — заметил Г.Ю. Стернин [1, с. 353]. Крупнейшему отечественному исследователю наследия М.В. Добужинского Г.И. Чугову принадлежит более конкретное наблюдение: «...признания художника в приверженности Гофману основаны не столько на внутреннем, то есть в данном случае художественном интересе, сколько на культе писателя, совершенно неизбежном в среде мирискусников. ...Близость Добужинского Гофману не была внутренней, художественной, а имела лишь литературный интерес и потому не задевала (или задевала очень слабо) его художественное сознание» [1, с. 355]. Однако формальные наблюдения, а также неоднократные свидетельства самого До-

бужинского в разные периоды жизни, дают основание рассмотреть данный вопрос более детально, чем это было принято до сих пор.

Согласно мемуарам М.В. Добужинского, он был особенно увлечен Гофманом в последних классах гимназии (1893–1895) и в период своей службы в Министерстве путей сообщения (1902–1909) [1, с. 106, 180]. В 1918 г. художник составил список своих любимых писателей, в котором имя Гофмана стояло на втором месте, после Х.К. Андерсена и перед Ф.М. Достоевским [1, с. 353]. В 1933 г., в Литве, М.В. Добужинский работал над оформлением балета Л. Делиба «Коппелия» [2, с. 23], либретто которого написано по новелле Гофмана «Песочный человек». Присоединившись в 1902 г. к творческому объединению «Мир искусства», художник оказался в атмосфере интереса к наследию Гофмана. Мирискусники А.Н. Бенуа и К.А. Сомов, ставшие его ближайшими друзьями, были увлечены этим автором и как читатели, и как художники [3, с. 32–35, 99–115]. Однако М.В. Добужинский, в отличие от них, не озвучил, какие именно произведения Гофмана вызвали его особый интерес.

Вспоминая в мемуарах свою службу в качестве чиновника Министерства путей сообщения, М.В. Добужинский привел важные сведения о своем увлечении Гофманом в это время: «...то, чем я жил за стенами министерства, и было самое настоящее. Но все-таки эта двойная жизнь не мешала моему искусству. Даже, может быть, наоборот. Я носил в себе скрытый от других любимый мир, и в этом, конечно, была своя романтика. И как я зачитывался тогда Гофманом...» [1, с. 180].

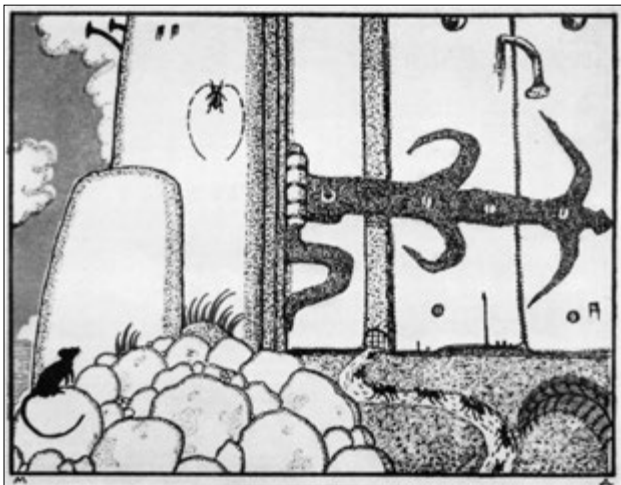
В истории литературы давно замечено, что образы чиновников разных рангов и бюрократии в произведениях Гофмана в целом служили выражением ограниченности, интеллектуальной и общественной, его современников [4, с. 439]. Эту ограниченность герои преодолевали в своем внутреннем мире, и можно предположить, что данная сторона произведений немецкого романтика увлекла М.В. Добужинского во время его министерской службы. В этой связи особое внимание стоит уделить повести «Золотой горшок» — если ее героя, студента и каллиграфа Ансельма во внешней, общественной жизни «от других людей отличает талант почерка, то от каллиграфов, героев письмоводства, он не отличается ровно ничем» [4, с. 440]. Тем не менее поэтичность натуры позволила Ансельму преодолеть ограниченность, обусловленную его ремеслом, и открыла ему истинное блаженство, которое «есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы» [5, с. 81].

В 1906 г. М.В. Добужинский выполнил книжные украшения для рассказа А.М. Ремизова «Крепость».



М.В. Добужинский.
Концовка (1906) для рассказа Алексея Ремизова «Крепость».
Журнал «Адская почта», 1906, № 2

Небольшой комплекс его работ для этого произведения включает концовку, изображающую осклащенное лицо старухи с крючковатым носом и торчащими клыками, на голове которой расположился черный кот с белыми, словно светящимися глазами. Такого персонажа нет в рассказе — в нем фигурируют «сухопарые бабы с поджатыми злыми губами» [6], и этим их описание ограничено. Тем не менее Добужинский создал в концовке практически «портрет» старухи колдуньи, испугавшей Ансельма, из повести Гофмана «Золотой горшок»: «...бронзовое лицо искривилось и осклабилось в отвратительную улыбку и страшно засверкало лучами металлических глаз. ...Острые зубы застучали в растянутой пасти...» [5, с. 32]. Черный кот был постоянным участником ее колдовских действий [5, с. 54, 67], в то время как в рассказе Ремизова никакого кота нет. Подобное совпадение не может быть случайным. Создавая визуальный образ героини рассказа А.М. Ремизова, М.В. Добужинский, скорее всего неосознанно, ориентировался на описание колдуньи в повести Гофмана «Золотой горшок» (о принадлежности героини концовки к сказке Ремизова свидетельствует только ключ, который она держит во рту). Значит, художник не только хорошо знал это произведение, но обращался к нему — перечитывал или размышлял о нем — при работе над украшениями для сказки, которыми он был занят во время службы в министерстве.



М.В. Добужинский.
Иллюстрация к сказке А.М. Ремизова «Морщинка». 1907.
Санкт-Петербург, Детская библиотека издательства «Шиповник»



М.В. Добужинский.
Домик в Петербурге. Бумага, гуашь, пастель. 1905.
Государственная Третьяковская галерея

Установив это обстоятельство, нельзя обойти вниманием иллюстрацию М.В. Добужинского к сказке А.М. Ремизова «Морщинка» (1907), на которой изображена мышка Морщинка около ворот «страшного Забругальского замка» [7]. Главную героиню сложно заметить на рисунке с первого взгляда, даже зная текст. Центральное место занимают огромная дверная петля и торчащие из дверного косяка кривые гвозди. Эти детали создают убедительный визуальный образ «страшного замка», который в тексте сказки никак не конкретизирован, дверные петли и гвозди в нем не упомянуты. Однако злобные гвозди, торчащие из стен, присутствуют в повести Гофмана «Золотой горшок», где Ансельм горько сетовал на них: «Слу-

чалось мне надевать новый сюртук без того, чтобы <...> не разорвать его о какой-нибудь проклятый, не к месту вбитый гвоздь?» [5, с. 24]. В этом крошечном эпизоде получила выражение важная для творчества Гофмана тема власти маленьких вещей над человеком, явившаяся одним из способов выражения его ограниченности в рамках общественных устоев и представлений [4, с. 441]. Здесь нужно вспомнить, что именно от Гофмана воспринял идею «тайной жизни вещей» Х.К. Андерсен, сказки которого оказали большое влияние на творчество Добужинского [1, с. 206].

Историки литературы отмечают вклад Гофмана в развитие городского пейзажа. Так, Н.Я. Берковский, один из крупнейших отечественных исследователей творчества немецких романтиков, писал: «Гофман — один из художников XIX века, которые почувствовали, что искусство пребывает не в одних только искусствах, называемых изящными, что оно сидит во всем современном жизнеустройстве, в *городском пейзаже* (курсив наш. — А. З.), в быту и в облике современников» [4, с. 447]. В произведениях Гофмана, в том числе в повести «Золотой горшок», не раз упоминается вид из окна на оживленную городскую улицу [5, с. 77]. Панорама города, открывающаяся с высокой точки, представлена в его романе «Житейские воззрения кота Мурра»: ночью с крыши своего дома Мурру открылся вид на крыши и башни города, залитые серебряным сиянием полной луны [8, с. 11]. Именно такой вид, только дневной, М.В. Добужинский запечатлел в акварели «Петербург. Крыши в снегу» (1916).

Изображение городского вида из окон верхних этажей на бурлящую рыночную площадь занимает центральное место в новелле Гофмана «Угловое окно»: «Надо сказать, что кузен мой живет довольно высоко... К тому же квартира кузена находится в самой красивой части города — а именно на Большом рынке, — окруженной великолепными зданиями, посреди которых на площади высится грандиозное и гениально задуманное здание театра. Мой кузен живет в угловом доме, а из окошка маленького кабинета он сразу может обозревать всю панораму огромной площади» [9]. Многие петербургские пейзажи М.В. Добужинского представляют собой вид сверху из окна квартиры художника на Васильевском острове, такие как, например, пастель «Двор» (1903) и гуашь «Домик в Петербурге» (1905). Правда, в отличие от Гофмана, его внимание привлекали не парадные, а «изнаночные» виды города под влиянием увлечения произведениями Ф.М. Достоевского [10, с. 367–379]. Тем не менее нельзя исключать, что именно знакомство с мотивом городского вида сверху в произведениях Гофмана, и особенно в новелле «Угловое окно», привлекло внимание художника к виду из окна его квартиры.

Эти литературные впечатления повлияли, по всей видимости, на формирование его интереса к пейзажам, данным сверху, в цветных гравюрах на дереве японского мастера первой половины XIX в. Андо Хиросигэ. По признанию М.В. Добужинского, эти гравюры вызвали его большой интерес [11, с. 60–65]. Особого внимания заслуживает лист «Фестиваль Ториномати на рисовых полях Асакуса» (1857) из серии «100 знаменитых видов Эдо» (1855–1858) с изображением вида из высоко расположенного окна на далекий пейзаж. В этом листе присутствует «зритель» — белый кот, который сидит на подоконнике и смотрит в окно. Данный лист можно считать «программным», так как благодаря ему становится понятной происхождение высокой точки изображения во многих других листах серии.

Центральным мотивом в новелле «Угловое окно» является разглядывание из окна на верхних этажах толпы на рыночной площади, нахождение в ней увлекательных сцен и интересных типов, наблюдение за ними. Многие листы А. Хиросигэ из серии «Сто знаменитых видов Эдо», такие как, например, «Суругатё» (1856) или «Площадь восьми улиц от ворот Судзикай» (1857), удивительным образом отвечают этому мотиву новеллы Гофмана. На этих листах представлен вид на улицу, как будто случайно открывшийся человеку, подошедшему к окну: прохожие, разносчики. Некоторые фигуры уже почти вышли из поля зрения или еще не вошли в него полностью, поэтому художник изобразил их фрагментированно, как, например, в сюжетах «Улица мануфактурных магазинов в квартале Одэматё» (1858) или «Вид на монастырь Кинрюдзан и мост Адзумабаси» (1857) кто-то из прохожих оказался спиной к зрителю, о чем свидетельствует, например, лист «Вид Первой улицы в районе Нихобаси» (1858).

На протяжении 1908–1910 гг. М.В. Добужинский создал серию акварелей «Типы Петербурга», в которой, вероятно, под впечатлением от гравюр А. Хиросигэ, изобразил ряд своих героев словно увиденными случайно в уличной толпе со спины, как, например, в акварелях «Типы Петербурга. Продавцы сбитня» (1910) или «Типы Петербурга. Мамка» (1910)¹, или даже фрагменты фигур, как в акварели «Типы города. Шарманщик» (1908). В то же время в подобной трактовке фигур можно заметить влияние французского импрессиониста Эдгара Дега, также поклонника «японцев» [12, с. 154], творчество которого вызывало большой интерес русского художника [1, с. 172]. По-



М.В. Добужинский. Иллюстрация «Гофмановский лесок» для книги: Кузмин М. Лесок. Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой. Петроград : изд-во «Неопалимая купина». [Нач. 1920-х гг.]

казательно, что в Париже в начале 1900-х гг. на М.В. Добужинского также произвели впечатления произведения Анри Тулуз-Лотрека [1, с. 168], тоже почитателя японской гравюры. Интерес начинающего художника к графике Дега и Тулуз-Лотрека проявился в его рисунке «Город пышный, город бедный...» (1902).

Многолетнее увлечение Мстислава Добужинского произведениями Э.Т.А. Гофмана получило явное отражение в его творчестве в начале 1920-х гг. в одной из иллюстраций к поэме М.А. Кузмина «Лесок» (1922). По свидетельству С.К. Маковского, хорошо знавшего Добужинского, художник не раз на протяжении творческого пути пытался иллюстрировать Гофмана (произведения, которые привлекали его внимание, мемуарист не упомянул) [13, с. 299], но эти опыты оказались безрезультатными. Примечательно, что попытки его близких друзей по объединению «Мир искусства» А.Н. Бенуа и К.А. Сомова иллюстрировать Гофмана также закончились ничем. Однако свое намерение М.В. Добужинский реализовал в иллюстрациях к произведениям отечественных авторов, принадлежащих к гофмановской традиции. Открывает этот ряд рассказ С.А. Ауслен-

¹ Акварели «Типы Петербурга. Продавцы сбитня» (1910) и «Типы Петербурга. Мамка» (1910) известны по воспроизведениям на открытых письмах издательства Общины св. Евгении. См.: Вульфсон Ю. Иллюстрированный каталог открытых писем в пользу Общины св. Евгении. В 4-х т. Москва, 2005—2006. № 3818, 3983.

дера «Ночной принц», «навешанный произведениями Гофмана» [14, с. 63]. Г.И. Чугунов заметил, что «во всем изобразительном наследии Добужинского лишь в иллюстрациях к повести С. Ауслендера “Ночной принц” (1909), написанной под влиянием Гофмана, можно с очевидной натяжкой и естественными оговорками уловить связь художника с гофмановским миром» [1, с. 356].

Что касается поэмы Кузмина, то в ней увлечение автора наследием Гофмана выражено предельно ясно: одна из ее частей названа «Гофмановский лесок», и в ней упомянут «кот Мурр» [15, с. 235] — роман «Житейские воззрения кота Мурра». По признанию М.В. Добужинского, именно связь с традицией Гофмана привлекла его внимание к иллюстрированию произведений этого автора: «...поэзия Кузмина уводила в страну воспоминаний. Его романтизм и недоговоренность давали большой простор воображению и могли чрезвычайно волновать иллюстратора, но для меня было особенно привлекательным то, что у Кузмина было навеяно Гофманом. Поэтому именно для его “Графа Калиостро” и для сонетов “Лесок” я с особым увлечением делал свои иллюстрации» [1, с. 279].

«Гофмановский лесок» сопровождает иллюстрация, на которой изображен старик, сидящий в глубоком кресле перед столом с книгами и свечой; на высокой спинке кресла примостился кот и смотрит ему через плечо². На первый взгляд, этот рисунок точно воспроизводит эпизод из романа «Житейские воззрения кота Мурра»: «...мой хозяин ...позволял мне сидеть на кресле у него за спиной, когда занимался науками за письменным столом, и я, вытянув шею, заглядывал из-под его руки в книгу, которую он читал» [8, с. 342–343]. Однако изображение кота в иллюстрации — гладко-черный с большими «горящими» глазами — не соответствует его «портрету» из романа: «Черные и серые полосы сбегали по спине и, соединяясь на макушке, между ушами, переплетались на лбу в самые замысловатые иероглифы. Таким же полосатым был и пышный хвост, необыкновенной длины и толщины. Притом пестрая шкурка кота так блестяла и лоснилась на солнце, что между черными и серыми полосами выделялись еще узкие золотистые стрелки» [8, с. 26–27].

Здесь нужно вспомнить, что черные коты с горящими глазами — сподвижники ведьм в их колдовских деяниях — нередко встречаются на страницах широко известных произведений Гофмана, таких как, например, повесть «Собака Берганца» и уже упомянутая повесть «Золотой горшок».

² По свидетельству С.К. Маковского, в иллюстрациях к поэме М.А. Кузмина «Лесок» художник «восстановил полузабытую технику, как он назвал, “граатографии”, т. е. рисунка, выскобленного иглой или пером на черной, асфальтовой бумаге» [14, с. 303].

В первой есть очень яркий эпизод, связанный с черным котом: «Брызжа огнем, выскочил черный кот из чернильницы, стоявшей на письменном столе...» [16]. Этот образ очень выразителен и он внес, вероятно, вклад в становление традиции изображать черных котов в виде силуэтного рисунка тушью или темной акварелью в европейском искусстве второй половины XIX — начала XX века. Ярчайшими ее примерами являются «ноты» «Кошачьей симфонии» (1868) немецкого художника и музыканта Морица фон Швинда и иллюстрация Обри Бёрдсли к рассказу Эдгара По «Черный кот» (1894). Силуэтные рисунки черного кота пользовались популярностью среди мастеров мюнхенской журнальной графики рубежа XIX–XX вв., произведения которых вызывали большой интерес Мстислава Добужинского во время его пребывания в Мюнхене на протяжении 1899–1901 годов. «Меня восхищал и график Otto Dietz, часто печатаемый в “Jugend”, а в “Симплициссимусе” — Т.Т. Heine и другие рисовальщики, и вообще этот журнал был самым острым и передовым в то время, и я с нетерпением ждал выхода каждого номера», — признался художник на страницах воспоминаний [1, с. 157]. Например, в одном из номеров еженедельника «Simplicissimus» за 1901 г. (№ 38, с. 299) помещен силуэтный рисунок черной кошки Вильгельма Шульца (Wilhelm Schulz). В разделе рекламы журнала «Jugend» на протяжении 1900 г. печаталась реклама лекарства с рисунком черного, выгнувшего спину кота с большими глазами, который очень близок изображению черного кота в иллюстрации Добужинского.

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно сказать, что многолетнее увлечение М.В. Добужинского произведениями Э.Т.А. Гофмана не только отразилось в его графических работах декоративного характера, но и оказало влияние на интересы в области изобразительного искусства в целом, обусловив внимание мастера к пейзажам в гравюрах А. Хирсигэ.

Список источников

1. Добужинский М.В. Воспоминания. Москва, 1987. 554 с.
2. Добужинский М.В. Письма. Санкт-Петербург, 2001. 444 с.
3. Завьялова А.Е. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. Москва, 2012. 208 с.
4. Берковский Н. Романтизм в Германии. Санкт-Петербург, 2001. 512 с.
5. Гофман Э.Т.А. Новеллы. Москва, 1983. 399 с.
6. Ремизов А.М. Собр. соч. : в 10 т. Москва, 2010. Т. 3. 672 с.
7. Ремизов А.М. Собр. соч. : в 10 т. Москва, 2000. Т. 2. 720 с.
8. Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Москва, 2008. 415 с.
9. Гофман Э.Т.А. Крейсериана. Новеллы. Москва, 1990. 400 с.

10. Завьялова А.Е. Литературные источники образов и символов в творчестве Мстислава Добужинского (Х.К. Андерсен и Ф.М. Достоевский) // Эпоха символизма: встреча литературы и искусства. Москва, 2016. 616 с.
11. Завьялова А.Е. Мир искусства. Японизм. Москва, 2014. 96 с.
12. Ревалд Дж. История импрессионизма. Ленинград ; Москва, 1959. 454 с.
13. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. Москва ; Екатеринбург, 2000. 400 с.
14. Чугунов Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский. Ленинград, 1984. 300 с.
15. Кузмин М. Из поэмы «Лесок» // Русский круг Гофмана. Москва, 2009. 704 с.
16. Гофман Э.Т.А. Собр. соч. : в 6 тт. Москва, 1991. Т. 1. 494 с.

HOFFMANN'S WORKS IN THE ART OF MSTISLAV DOBUZHINSKY

ANNA E. ZAVYALOVA

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka St., Moscow, 119034, Russia
E-mail: annazav@bk.ru

Abstract. E.T.A. Hoffmann was a favorite writer of Mstislav Dobuzhinsky, but Hoffmann's works have never become the subject of a special study as Dobuzhinsky's literary sources of creativity yet. This determines the relevance of this article. Impressions from reading masterpieces of literature played an important role in the works of Russian artists of the late 19th — early 20th century.

The scientific novelty of this article lies in the fact that it is the first undertaken experience in analyzing the impact of the works of Hoffmann on the art of Mstislav Dobuzhinsky. The author used a complex method that combined the source analysis of the artist's memoirs, the traditional formal analysis of his works, and the analysis of the texts of Hoffmann's novels and short stories. The method allowed to expand and deepen the existing notions of the art of Dobuzhinsky, which had been created just on the basis of traditional formal analysis of his works.

The article reveals that the experience of reading Hoffmann's novel "The Life and Opinions of the Tomcat Murr", as well as his short stories "The Golden Pot" and "The Corner Window", influenced the figurative decision and choice of artistic sources (primarily, Japanese prints of the 18th—19th centuries) for a number of Dobuzhinsky's artworks: illustrations to the works of Alexei Remizov and Mikhail Kuzmin, views of Saint Petersburg, views of some streets of Saint Petersburg.

Key words: Russian art of the late 19th — early 20th century, Mstislav Dobuzhinsky, illustration, Alexei Remizov, Mikhail Kuzmin, landscape, Saint Petersburg, Hiroshige, graphics, Art Nouveau.

Citation: Zavyalova A.E. Hoffmann's Works in the Art of Mstislav Dobuzhinsky, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 330–335.

References

1. Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memoirs]. Moscow, 1987, 554 p.
2. Dobuzhinsky M.V. *Pis'ma* [Letters]. St. Petersburg, 2001, 444 p.
3. Zavyalova A.E. *Aleksandr Benua i Konstantin Somov. Khudozhniki sredi knig* [Alexandre Benois and Konstantin Somov. Artists among the Books]. Moscow, 2012, 208 p.
4. Berkovsky N. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St. Petersburg, 2001, 512 p.
5. Hoffmann E.T.A. *Novelly* [Novels]. Moscow, 1983, 399 p.
6. Remizov A.M. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected Works in 10 Volumes]. Moscow, 2010, vol. 3, 672 p.
7. Remizov A.M. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Collected Works in 10 Volumes]. Moscow, 2000, vol. 2, 720 p.
8. Hoffmann E.T.A. *Zhiteiskie vozzreniya kota Murra* [The Life and Opinions of the Tomcat Murr]. Moscow, 2008, 415 p.
9. Hoffmann E.T.A. *Kreisleriana. Novelly* [Kreisleriana. Novels]. Moscow, 1990, 400 p.
10. Zavyalova A.E. *Literaturnye istochniki obrazov i simvolov v tvorchestve Mstislava Dobuzhinskogo (Kh.K. Andersen i F.M. Dostoevskii)* [Literary Sources of Images and Symbols in the Works of Mstislav Dobuzhinsky (H.Ch. Andersen and F.M. Dostoevsky)], *Epokha simbolizma: vstrecha literatury i iskusstva* [The Era of Symbolism: the Meeting of Literature and Art]. Moscow, 2016, 616 p.
11. Zavyalova A.E. *Mir iskusstva. Yaponizm* [The World of Art. Japonism]. Moscow, 2014, 96 p.
12. Rewald J. *Istoriya impressionizma* [History of Impressionism]. Leningrad, Moscow, 1959, 454 p.
13. Makovsky S.K. *Na Parnase Serebryanogo veka* [On Parnassus of the Silver Age]. Moscow, Yekaterinburg, 2000, 400 p.
14. Chugunov G.I. *Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky*. Leningrad, 1984, 300 p.
15. Kuzmin M. *Iz poemy "Lesok"* [From the Poem "Woods"], *Russkii krug Gofmana* [Hoffmann's Russian Circle]. Moscow, 2009, 704 p.
16. Hoffmann E.T.A. *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collected Works in 6 Volumes]. Moscow, 1991, vol. 1, 494 p.

О.А. ЯНУШ

СТАНОВЛЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИИ ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Для цитирования: Янущи О.А. Становление культурологии образования в России: историографический обзор // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 336–343.

Исторически сложилось, что образование — одна из наиболее исследуемых областей человеческой деятельности. Рефлексия относительно вопросов должного воспитания и обучения подрастающего поколения встречается задолго до появления собственно научного мышления — в мифологических и философско-религиозных текстах Древнего мира. В настоящее время исследованием различных аспектов и проблем сферы образования занимаются такие науки, как педагогика, психология, философия образования, социология образования. В этом контексте появление еще одной — культурологической — парадигмы изучения данного феномена может показаться избыточным. Однако, как отмечал Т. Кун, при крупном изменении научной парадигмы, ученые не просто «видят нечто как что-то иное, напротив, они просто видят это нечто» [1, с. 136].

Специфической чертой «глобальной исследовательской программы» [2], определившей вектор развития гуманитарных наук в XX в., стало осознание «того фундаментального обстоятельства, что между человеком и объектом всех его возможных постижений — миром — находится “третий мир языков культур”» [3, с. 15]. Культура — сложная саморазвивающаяся система, каждый конкретный уровень (подсистема) которой «оказывает обратное воздействие на ранее сложившиеся, перестраивает их, в результате чего система обретает новую целостность. <...> Вместе с тем перестраивается блок управления, возникают новые параметры порядка, новые типы прямых и обратных связей» [4]. В рамках данной парадигмы, образование — одна из подсистем культуры, находящаяся в «многосторонней связи с социокультурным целым» [5, с. 39]. С одной стороны, оно находится в постоянной «переключке», резонансе с другими подсистемами, с другой — обладает относительной автономностью [6, с. 107].

Условиями возникновения новой научной теории является наличие специфического предмета теоретической рефлексии и особой методологии проведения исследований. В соответствии с этими критериями о периоде до конца XX в. корректнее говорить, как о **протокультурологии образования**¹, в истории которой, в свою очередь, можно выделить три крупных периода.

Первый период (до конца XVII в.) связан с отсутствием в активном философско-теоретическом дискурсе самого понятия «культура». П. Бицилли отмечает, что ни в античном, ни в средневековом

миросозерцании была невозможна *идея культуры* «в смысле деятельности, посвященной обработке и переработке природы. Для первого основной идеей была жизнь «сообразно природе», второе «противопоставляло миру природы не мир культуры как творческой деятельности человека, но мир... раз и навсегда данный, — Бога» [цит по: 3, с. 37]. В свойственных этим эпохам концептах «пайдейя» и «humanitas», «образование», «культура», «цивилизация»... не просто сближаются, но принципиально совпадают» [3, с. 40].

Второй период (XVIII — XIX вв.) характеризуется двумя значимыми изменениями: во-первых, превращением культуры в объект философско-теоретического осмысления (Дж. Вико, И.Г. Гердер, И. Кант, Г.Ф.В. Гегель, Ф.В.Й. Шеллинг, И.Г. Фихте и др.); во-вторых, теоретическим осмыслением и попытками практического воплощения различных «образовательных проектов» (Ш.М. Талейран, Н. Кондорсе, Л.М. Лепелетье, И.Г. Фихте, Р. Гильдербранд, И.И. Бецкой, М.М. Щербатов, К.Д. Ушинский и др.) [8]. Последние, как правило, строились с опорой на «дух» народа — уникальную и самобытную общность характера народа, зависящую от «одинаковости происхождения, от одной местности, занимаемой этим обществом, и, наконец, от одинакового исторического положения» [9, с. 69]. Их целью являлась поддержка и развитие концентрированного смысла, уникальной «исторической идеи» существования народа. В России философско-теоретическим контекстом научных поисков в сфере образования стал спор западников и славянофилов, в частности, педагогические идеи И.В. Киреевского, А.С. Хомякова, В.Г. Белинского, А.И. Герцена, П.Г. Редкина и др. В теоретико-методологическом плане это вызвало к жизни такие направления исследований, как сравнительная педагогика и социология образования. Ю. Асоян отмечает, что именно на рубеже XVIII—XIX вв. возникает единство «культурлексикона» европейцев в отношении понятий «культура» и «цивилизация» [3, с. 32]. Однако с «образованием» происходит прямо обратное: формирование национальных педагогических систем привело к дифференциации категориальных аппаратов: до сих пор нюансы значений таких понятий, как «образование», «воспитание», «обучение» «просвещение» и пр., существенно различаются в разных культурах [10]. Различаются также круг вопросов и методология изучения взаимосвязей соответствующих феноменов в контексте культуры как целого.

Третий период (XX в.). Если предыдущий этап был связан с увеличением вариативности культурно-образовательных моделей, то на рубеже XIX—XX вв. происходит определенный возврат к поиску общих основ образования как феномена человеческой жизни. Фундаментальной научно-теоретиче-

¹ Понятие «протокультурология образования» используется по аналогии с термином «протофилософия образования», введенным для обозначения аналогичного этапа в истории философии образования [7].

ской базой этого процесса стали философия образования и философия культуры. От прагматизма до экзистенциализма, от «философии жизни» до постмодернистских концепций транспедагогтики — все многообразие образовательных парадигм этого периода «работает» с образованием как одним из феноменов онтологического бытия (становления) Человека в Мире. На формирование культурологического подхода к образованию в России большое влияние в начале XX в. оказали работы П.П. Блонского [11] и С.И. Гессена [12].

Наконец, в конце XX — начале XXI в. в отечественной науке происходит **институциональное закрепление «культурологии образования»** как самостоятельной сферы исследований. Этот процесс, начавшийся в середине 1980-х гг., был вызван двумя причинами, определившими два основных вектора дальнейших исследований.

Первая причина — интенсивное развитие культурологических дисциплин, инициированное в конце 1980-х — начале 1990-х гг. самой сферой образования. Говоря о системе высшего образования, Н.Г. Багдасарьян объясняет это наличием «белых пятен» в научном знании о культуре и появлением «профессиональной молодежи, не отягощенной идеологическим догматизмом и способной ввести в учебный процесс актуальное знание» [13, с. 183]. Осознание лакун (если не сказать вакуума) в существовавшем дискурсе постижения культуры в это время становится триггером научно-теоретических и практико-педагогических поисков и в сфере среднего образования. Результатом стало появление уникальных авторских школ: Ш.А. Амонашвили, И.Ф. Гончарова, С.З. Казарновского, Л.Я. Лурье, М.П. Щетинина, Е.А. Ямбурга и др. В их основе лежал широкий спектр концепций: от различных вариантов «гуманной педагогики» до адаптированных моделей реставрации классического гимназического образования. Параллельно с этим шли поиски теоретической базы, которая могла бы лечь в основу общей (новой) модели системы государственного образования в целом.

Вторая причина — снижение потенциала методологии таких наук, как философия образования и социология образования, которые уже не могли предоставить достаточную научно-теоретическую базу для изучения феномена образования и проектирования тех или иных образовательных моделей в контексте радикальной смены характера самой культуры. Философия образования в силу свойственного ей высокого уровня абстрагирования оказалась слишком нечувствительным инструментом, игнорирующим большое количество частных фактов при работе с различными конкретными образовательными системами. Социология образования из-за специфической научной оптики, наоборот, при учете многих факторов, не позволяла сформулировать

долгосрочную общекультурную (общую для развития человечества в целом) стратегию развития образования как сферы культуры. Появление культурологии и свойственного ей методологического аппарата позволило начать поиск инвариантных принципов содержательного и функционально-институционального наполнения системы образования как с учетом конкретного культурно-исторического контекста, объективно существующих тенденций и идеалов развития конкретной культуры, так и в соответствии с ценностями долгосрочной перспективы развития культуры как феномена бытия человека в целом.

В результате первым направлением исследований в области культурологии образования стала разработка культурологического подхода к отбору содержания и организации логики, методов его изучения; а вторым — изучение образования как феномена культуры.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ

Описанные выше изменения, произошедшие в философско-педагогической парадигме XIX в., выдвинули на первый план проблему зависимости системы образования от существующей ступени развития национальной культуры. В 1832 г., анализируя механизм этой зависимости, А. Дистервег сформулировал принцип культуросообразности обучения [14]. Однако, как отмечает А.Я. Данилюк, актуализация данного принципа в целом характерна для «переломных» моментов национальной истории [15]. В середине 1980-х гг. именно принцип культуросообразности становится системообразующей категорией при построении новых образовательных моделей в России (Е.В. Бондаревская, А.П. Валицкая, И.Е. Видт, Н.Ф. Голованова, А.С. Запесоцкий, И.А. Колесникова, В.В. Краевский, Л.М. Мосолова, К.Д. Радина, В.В. Сериков, С.Н. Токарев, Н.Е. Щуркова и др.).

После долгого периода политехнизации системы школьного образования в советское время введение курса «Мировая художественная культура» в 1980-х гг. было безусловным прорывом. Этот курс задумывался не как простое изложение истории искусства, а как целостное знакомство учащихся с миром художественной культуры. В современных моделях культуроориентированного образования ведущим является принцип параллельного изложения материала, учет специфики социокультурной активности и психологии учащихся разных возрастов. Интегратив-

ность и междисциплинарность «уроков-событий», приоритет метаметодического подхода к изучению дисциплин различных циклов рассматривается как одно из базовых условий формирования «непротиворечивого образа мира и человека в нем, включающего систему представлений о природе, культуре, обществе, человеке и себе самом в отношениях ко всем этим сферам, то есть — культурной и социальной самоидентификации» [16].

Отметим, что это вовсе не означает умаления значения естественных наук. Еще в 1930-е гг. Дж. Дьюи писал об уникальном гуманитарном значении естественнонаучного знания [17]. И сейчас значительный сектор культурологических исследований в сфере образования составляют работы, направленные на поиск эффективных методов формирования у учащихся «целостной естественнонаучной и гуманитарной картины мира» [18, с. 281].

В данном направлении активно разрабатываются методические рекомендации по организации программ изучения отдельных дисциплин, а также методики проведения отдельных занятий. Следует отметить, что в последние 10 лет защищено большое количество диссертаций, посвященных нюансам реализации культурологического подхода при изучении не только дисциплин гуманитарного цикла, но также и информационной культуры [19], географии [20], физического образования [21] и др. Основным принципом построения этих работ, как правило, является акцентирование задачи сформировать у учащихся представление о широком культурном контексте бытования изучаемого предмета, а итог видится в понимании единой логики развития всех областей культуры.

ОБРАЗОВАНИЕ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Опираясь на традиции педагогики, культурологии, философии культуры и философии образования, исследователи рассматривают эпистемологические и системно-функциональные характеристики института образования различных эпох и культур в поисках механизма установления соответствия между различными образовательными моделями, с одной стороны, и спецификой различных типов культуры — с другой. Ключевой особенностью стал переход от социоцентризма к культуроцентризму при построении логики анализа феномена образования.

В середине 1990-х гг. научные поиски в этой сфере культурологического знания привели к параллельному формированию двух близких, но не тождественных направлений: «культурологии образования» (А.С. Запесоцкий, Н.Б. Крылова, Л.М. Мосолова, А.Я. Флиер и др.) и «педагогической куль-

турологии» (В.Л. Бенин, И.Е. Видт, Е.Д. Жукова, Н.А. Льюрья и др.).

Ядром культурологии образования стало изучение системы образования как уникального механизма социокультурного воспроизводства, *как одного из генов культурогенеза*. Педагогическая культурология — область гуманитарного знания, направленная «на получение систематизированных знаний о формах и методах трансляции социального опыта» [22]. Центральной категорией этого научного направления выступает понятие «педагогическая культура» — *система сложившихся в культуре норм, принципов и идеалов педагогической деятельности*.

Одной из базовых задач культурологии образования является исследование различных кластеров субъектов культуры, систем взаимоотношений между ними и их взаимодействия с объективной социокультурной реальностью. Речь идет не только о выявлении глобальных «культурных моделей человека», «образовательных идеалов», «исторических типов личности» или специфики представителей различных субкультур (этнических, конфессиональных, социальных, возрастных, гендерных и др.). Интерес представляет, прежде всего, системная совокупность факторов, определяющая стратегии культурной самоидентификации и самореализации личности в конкретном историко-культурном контексте.

Другая актуальная для этого направления проблема — изучение культурно-образовательного пространства как части культурного пространства в целом. Спектр его определений (и обусловленных ими подходов к проектированию) варьируется от различных вариантов метафорического использования (вся совокупность текстов культуры, специфические формы существования человека и общества, концептуальная среда деятельности человека как собственно культурного существа [23]), до «ландшафтных» и «топохронных» концепций, создаваемых в рамках культурной географии [24].

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ ОБРАЗОВАНИЯ СЕГОДНЯ

Несмотря на многообразие тематики и направлений исследований, появившихся за последние 15 лет в данной области [25–31], на сегодняшний день главной задачей остается разработка основ культурологической теории образования. Решить ее был призван Институт культурологии образования Российской академии образования (РАО). Предполагалось, что он займется «разработкой культурологической парадигмы образования и соответствующей практики. Это вполне соответствует современным представ-

лениям о роли социокультурного понимания образования» [32]. К сожалению, просуществовав совсем недолго (с 2011 по 2014 г.), он был объединен с Институтом художественного образования РАО, и указанная задача полностью исчезла из основных направлений работы созданного на их основе Института художественного образования и культурологии РАО [33]. В результате авторы отдельных статей всё чаще предлагают «культурологическое» решение частных проблем системы образования без опоры на соответствующую общую теорию, рассматривая ее как нечто самоочевидное (и, как часто бывает в подобной ситуации, оказывающееся скорее риторическим приемом, нежели ясной и прочной научно-теоретической базой).

В то же время следует учитывать, что существующая научная эпистема не только влияет на современную науку, но и задает определенную оптику восприятия интеллектуального наследия предыдущих поколений. В этом смысле уже сформировавшаяся научно-методологическая база культурологии образования позволяет по-новому взглянуть не только на проблемы, стоящие перед современной системой образования, но и на работы выдающихся педагогов-мыслителей прошлого.

Список источников

1. Кун Т. Структура научных революций. Москва : АСТ ; Ермак, 2003. 365 с.
2. Стёпин В.С. Теоретическое знание. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.
3. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры : (Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX века). Москва : ОГИ, 2001. 344 с.
4. Стёпин В.С. Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность [Электронный ресурс] // Цифровая библиотека по философии. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000249/> (дата обращения: 03.06.2016).
5. Мосолова Л.М. О задачах новой школы в контексте культурологии // Вестник Герценовского университета. 2011. № 5. С. 38–42.
6. Стёпин В.С. Программирующие функции культуры в человеческой жизнедеятельности // Культурогенез и культурное наследие. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 91–121.
7. Огурицов А.П., Платонов В.В. Образы образования : Западная философия образования. XX век. Санкт-Петербург : РХГИ, 2004. 520 с.
8. Гончаров И.Ф. К.Д. Ушинский и русская национальная школа // Universum : Вестник Герценовского университета. 2009. № 3. С. 69–79.
9. Ушинский К.Д. Лекции в Ярославском лицее (1846 — 1848 гг.) // Собр. соч. : в 11 т. Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1948. Т. 1. С. 51–120.
10. Alexander R. Towards a Comparative Pedagogy // International Handbook of Comparative Education / ed. by R. Cowen, A.M. Kazamias. Dordrecht ; New York : Springer, 2009. P. 923–942.
11. Блонский П.П. Избранные педагогические произведения. Москва : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. 696 с.
12. Гессен С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию. Москва : Школа-Пресс, 1995. 448 с.
13. Багдасарьян Н.Г. Культурология в системах образования: познавательная значимость и методологический потенциал // Мир культуры и культурология : Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Санкт-Петербург, 2013. Вып. III. С. 183–189.
14. Дистервег А. О природосообразности и культуросообразности в обучении // Избранные педагогические сочинения. Москва : Учпедгиз, 1956. С. 227–235.
15. Данилюк А.Я. Принцип культурогенеза в образовании [Электронный ресурс] // Новые ценности образования: Культурная парадигма. 2007. № 4(34). URL: http://www.values-edu.ru/wp-content/uploads/2011/04/culture_paradigm.pdf (дата обращения: 02.03.2017).
16. Валицкая А.П. Новая школа России : Культуротворческая модель // Культуротворческий подход в современном образовании как один из факторов устойчивого развития : материалы Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. И.А. Жерносенко. Барнаул : АРТИКА, 2007. С. 7–22.
17. Дьюи Дж. Демократия и образование // Реконструкция в философии. Проблемы человека. Москва : Республика, 2003. С. 149–235.
18. Мосолова Л.М. Предложения Научно-образовательного культурологического общества России к подготовке проекта «Основы государственной культурной политики России» // Мир культуры и культурология : Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Санкт-Петербург, 2015. Вып. IV. С. 278–290.
19. Степанова О.А. Развитие информационной культуры студентов вуза на основе культурологического подхода : дис. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2007. 189 с.
20. Лобжанидзе А.А. Этнокультурная парадигма школьного географического образования как средство реализации культурологического подхода : дис. ... докт. пед. наук. Москва, 2008. 422 с.
21. Турунтаева И.В. Формирование содержания физического образования в педагогическом вузе на основе культурологического подхода : дис. ... канд. пед. наук. Владивосток, 2006. 241 с.
22. Жукова Е.Д. «Культурология образования» и «педагогическая культурология»: поиск идентичности // Мир культуры и культурология : Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Санкт-Петербург, 2015. Вып. IV. С. 377–381.
23. Орлова Е.В. Культурное пространство: определение, специфика, структура // Аналитика культурологии. 2010. № 18. С. 42–53.

24. Уваров М.С. Культурная география в культурологической перспективе (аналитический обзор) // Мир культуры и культурологии : Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Санкт-Петербург, 2016. Вып. V. С. 214–230.
25. Алексеева Т.Б. Культурологический подход в современном образовании : науч.-метод. пособие. Санкт-Петербург : Книжный дом, 2008. 300 с.
26. Мир культуры и культурология : Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Санкт-Петербург, 2011–2016. Вып. I–V.
27. Бенин В.Л. Педагогическая культурология : курс лекций. Уфа : Изд-во БГПУ, 2004. 515 с.
28. Видт И.Е. Введение в педагогическую культурологию. Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 1999. 101 с.
29. Новые ценности образования : науч.-метод. сб. Москва, 1995–2012. Вып. 1–49.
30. Ученые записки. Вып. 1 : На пути к культурологической парадигме современного образования / Рос. акад. образования, Санкт-Петербургский науч. образоват. культуролог. центр РАО, Ин-т культурологии образования РАО. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2011. 576 с.
31. Флиер А.Я. Культурология образования: цели, задачи, возможности // Культурология 20–11 : Авторский сб. эссе и статей. Москва : Согласие, 2011. С. 173–189.
32. О реорганизации Института : [новости] // Институт образования взрослых Российской Академии образования [Электронный ресурс]. 2011. 19 декабря. URL: http://iovrso.ru/-get/c_10_n_id_43_noc_0/ (дата обращения: 01.03.2017).
33. Институт художественного образования и культурологии Российской Академии образования [Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/> (дата обращения: 01.03.2017).

THE ESTABLISHMENT OF CULTURAL STUDIES OF EDUCATION IN RUSSIA: HISTORIOGRAPHICAL REVIEW

OLGA A. YANUTSH

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika River Embankment, Saint Petersburg, 191186, Russia
E-mail: yanutsh@gmail.com

Abstract. *This article reviews the main stages of the establishment of cultural studies of education as a separate field of science. Its appearance was caused by two factors. Firstly, it was requested by the education system itself, which was looking for a new theoretical and methodological basis for studying culture, at the end of the 1980s. Secondly, there was a radical change in the format of culture, due to which the traditional methodology of pedagogy, social studies of education, and philosophy of education became no longer sufficient for a holistic study of the phenomenon of education, and for designing various educational models. As a result, two major research areas were formed: the development of cultural approach to the selection of content for different educational programs, organization of its logic, and methods for its studying, and the studies of education as a cultural phenomenon — a gene of the culture genesis. The established scientific and methodological base of cultural studies of education provides a fresh look not only at the problems faced by the modern system of education, but also at the works of outstanding teachers and thinkers of the past. In conclusion, there is a short bibliographical list of works that give the most complete picture of the problem field of cultural studies of education and the results obtained in this area over the past 20 years.*

Key words: cultural studies of education, pedagogical culturology, cultural approach to the research of education, culture genesis, subjects of culture, cultural and educational space, historiography, protoculturological studies of education.

Citation: Yanutsh O.A. The Establishment of Cultural Studies of Education in Russia: Historiographical Review, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 336–343.

References

1. Kuhn T. *Struktura nauchnykh revolyutsii* [The Structure of Scientific Revolutions]. Moscow, AST Publ., Ermak Publ., 2003, 365 p.
2. Stepin V.S. *Teoreticheskoe znanie* [Theoretical Knowledge]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2000, 744 p.
3. Asoyan Yu., Malafeev A. *Otkrytie idei kul'tury: (Opyt russkoi kul'turologii sereдины XIX — nachala XX veka)* [Opening the Cultural Idea (The Russian Experience in Cultural Studies of the Middle of the 19th — Beginning of the 20th Centuries)]. Moscow, OGI Publ., 2001, 344 p.
4. Stepin V.S. Samorazvivayushchiesya sistemy i postneklassicheskaya ratsional'nost' [Self-Developing Systems and Postnonclassical Rationality], *Tsifrovaya biblioteka po filosofii* [Digital Library on Philosophy]. Available at: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000249/> (accessed 03.06.2016).
5. Mosolova L.M. O zadachakh novoi shkoly v kontekste kul'turologii [On the Tasks of the New School in the Context of Cultural Studies], *Vestnik Gertsenovskogo universiteta* [Bulletin of the Herzen University], 2011, no. 5, pp. 38–42.
6. Stepin V.S. Programmiruyushchie funktsii kul'tury v chelovecheskoi zhiznedeyatel'nosti [The Programming Functions of Culture in Human Life], *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie* [The Cultural Genesis and Cultural Heritage].

- Moscow, St. Petersburg, Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ Publ., 2014, pp. 91–121.
7. Ogurtsov A.P., Platonov V.V. *Obrazy obrazovaniya: Zapadnaya filosofiya obrazovaniya. XX vek* [Images of Education: The Western Philosophy of Education. The 20th Century]. St. Petersburg, RKhGI Publ., 2004, 520 p.
8. Goncharov I.F. K.D. Ushinskii i russkaya natsional'naya shkola [K.D. Ushinsky and the Russian National School], *Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta* [Universum: Bulletin of the Herzen University], 2009, no. 3, pp. 69–79.
9. Ushinsky K.D. *Leksii v Yaroslavskom litsee (1846–1848 gg.)* [Lectures in the Yaroslavl Lyceum (1846–1848)], *Sobr. soch.: v 11 t.* [Collected Works in 11 Volumes]. Moscow, Leningrad, Akademii Pedagogicheskikh Nauk RSFSR Publ., 1948, vol. 1, pp. 51–120.
10. Alexander R. Towards a Comparative Pedagogy, *International Handbook of Comparative Education*. Dordrecht, New York, Springer Publ., 2009, pp. 923–942.
11. Blonsky P.P. *Izbrannye pedagogicheskie proizvedeniya* [Selected Pedagogical Works]. Moscow, Akademii Pedagogicheskikh Nauk RSFSR Publ., 1961, 696 p.
12. Gessen S.I. *Osnovy pedagogiki. Vvedenie v prikladnyuyu filosofiyu* [Basics of Pedagogy. Introduction to Applied Philosophy]. Moscow, Shkola-Press Publ., 1995, 448 p.
13. Bagdasaryan N.G. Kul'turologiya v sistemakh obrazovaniya: poznavatel'naya znachimost' i metodologicheskii potentsial [Cultural Studies in Educational Systems: the Cognitive Significance and Methodological Potential], *Mir kul'tury i kul'turologiya: Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii* [Almanac of the Scientific and Educational Society for Cultural Studies of Russia "The World of Culture and Cultural Studies"]. St. Petersburg, 2013, issue III, pp. 183–189.
14. Diesterweg A. O prirodosobraznosti i kul'turosoobraznosti v obuchenii [On the Nature Conformity and Culture Conformity in Teaching], *Izbrannye pedagogicheskie sochineniya* [Selected Pedagogical Works]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1956, pp. 227–235.
15. Danilyuk A.Ya. Printsip kul'turogeneza v obrazovanii [The Principle of Cultural Genesis in Education], *Novye tsennosti obrazovaniya: Kul'turnaya paradigma* [New Educational Values: Cultural Paradigm], 2007, no. 4(34). Available at: http://www.values-edu.ru/wp-content/uploads/2011/04/culture_paradigm.pdf (accessed 02.03.2017).
16. Valitskaya A.P. Novaya shkola Rossii: Kul'turotvorcheskaya model' [The New Russian School: Culture Creating Model], *Kul'turotvorcheskii podkhod v sovremenom obrazovanii kak odin iz faktorov ustoichivogo razvitiya: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Proceedings of the All-Russian Sci.-Prac. Conf. "The Culture Creating Approach in Modern Education as a Factor of Sustainable Development"]. Barnaul, ARTIKA Publ., 2007, pp. 7–22.
17. Dewey J. *Demokratiya i obrazovanie* [Democracy and Education], *Rekonstruktsiya v filosofii. Problemy cheloveka* [Reconstruction in Philosophy. Human Problems]. Moscow, Respublika Publ., 2003, pp. 149–235.
18. Mosolova L.M. Predlozheniya Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii k podgotovke proekta "Osnovy gosudarstvennoi kul'turnoi politiki Rossii" [Proposals of the Scientific and Educational Society for Cultural Studies of Russia for the Preparation of the Project "Basic Principles of the State Cultural Policy of Russia"], *Mir kul'tury i kul'turologiya: Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii* [Almanac of the Scientific and Educational Society for Cultural Studies of Russia "The World of Culture and Cultural Studies"]. St. Petersburg, 2015, issue IV, pp. 278–290.
19. Stepanova O.A. *Razvitie informatsionnoi kul'tury studentov vuza na osnove kul'turologicheskogo podkhoda* [The Development of Information Culture of University Students on the Basis of Culturological Approach], Cand. ped. sci. diss. Yekaterinburg, 2007, 189 p.
20. Lobzhanidze A.A. *Etnokul'turnaya paradigma shkol'nogo geograficheskogo obrazovaniya kak sredstvo realizatsii kul'turologicheskogo podkhoda* [The Ethno-Cultural Paradigm of School Geographical Education as a Means of Implementing the Culturological Approach], Doct. ped. sci. diss. Moscow, 2008, 422 p.
21. Turuntaeva I.V. *Formirovanie soderzhaniya fizicheskogo obrazovaniya v pedagogicheskom vuze na osnove kul'turologicheskogo podkhoda* [Formation of the Content of Physical Education in a Pedagogical University on the Basis of Culturological Approach], Cand. ped. sci. diss. Vladivostok, 2006, 241 p.
22. Zhukova E.D. "Kul'turologiya obrazovaniya" i "pedagogicheskaya kul'turologiya": poisk identichnosti ["Cultural Studies of Education" and "Pedagogical Culturology": Searching for Identity], *Mir kul'tury i kul'turologiya: Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii* [Almanac of the Scientific and Educational Society for Cultural Studies of Russia "The World of Culture and Cultural Studies"]. St. Petersburg, 2015, issue IV, pp. 377–381.
23. Orlova E.V. Kul'turnoe prostranstvo: opredelenie, spetsifika, struktura [The Cultural Space: Definition, Specificity, Structure], *Analitika kul'turologii* [Analytics of Cultural Studies], 2010, no. 18, pp. 42–53.
24. Uvarov M.S. Kul'turnaya geografiya v kul'turologicheskoi perspektive (analiticheskii obzor) [Cultural Geography in Perspective of Culturology (an Analytic Review)], *Mir kul'tury i kul'turologii: Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii* [Almanac of the Scientific and Educational Society for Cultural Studies of Russia "The World of Culture and Cultural Studies"]. St. Petersburg, 2016, issue V, pp. 214–230.
25. Alekseeva T.B. *Kul'turologicheskii podkhod v sovremenom obrazovanii: nauch.-metod. posobie* [The Culturological Approach in Modern Education: Scientific-Methodical Manual]. St. Petersburg, Knizhnyi Dom Publ., 2008, 300 p.

26. *Mir kul'tury i kul'turologiya: Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii* [Almanac of the Scientific and Educational Society for Cultural Studies of Russia "The World of Culture and Cultural Studies"]. St. Petersburg, 2011–2016, issues I–V.
27. Benin V.L. *Pedagogicheskaya kul'turologiya: kurs lektsii* [Pedagogical Culturology: a Course of Lectures]. Ufa, BGPU Publ., 2004, 515 p.
28. Vidt I.E. *Vvedenie v pedagogicheskuyu kul'turologiyu* [Introduction to Pedagogical Culturology]. Tyumen, Tyumenskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 1999, 101 p.
29. *Novye tsennosti obrazovaniya: nauch.-metod. sb.* [New Educational Values: Scientific-Methodical Collection]. Moscow, 1995–2012, issues 1–49.
30. *Uchenye zapiski. Vyp. 1: Na puti k kul'turologicheskoi paradigme sovremennogo obrazovaniya* [Academic Notes. Issue 1: On the Way to the Culturological Paradigm of Modern Education]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2011, 576 p.
31. Flier A.Ya. Kul'turologiya obrazovaniya: tseli, zadachi, vozmozhnosti [Cultural Studies of Education: the Goals, Challenges, Opportunities], *Flier A.Ya. Kul'turologiya 20–11: Avtorskii sb. esse i statei* [Flier A.Ya. Culturology 20–11: Author's Collection of Essays and Articles]. Moscow, Soglasie Publ., 2011, pp. 173–189.
32. *Institut obrazovaniya vzroslykh Rossiiskoi Akademii obrazovaniya* [Institute of Adult Education of the Russian Academy of Education]. Available at: http://iovrso.ru/-get/c_10__n_id_43__noc_0/ (accessed 01.03.2017).
33. *Institut khudozhestvennogo obrazovaniya i kul'turologii Rossiiskoi Akademii obrazovaniya* [Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education]. Available at: <http://www.art-education.ru/> (accessed 01.03.2017).

3—4 октября 2017 г.
Российская государственная библиотека

Х ВСЕРОССИЙСКОЕ СОВЕЩАНИЕ РУКОВОДИТЕЛЕЙ
СЛУЖБ ИНФОРМАЦИИ ПО КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВУ

«БИБЛИОТЕКИ В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ РЕАЛИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ЗАДАЧИ»

Цель совещания — обсуждение вопросов современного развития научно-информационной работы в сфере культуры и искусства, в том числе:

- ♦ формирование и использование информационных ресурсов по культуре и искусству;
- ♦ внедрение современных информационных технологий в информационно-библиотечное обслуживание учёных и специалистов культуры и искусства;
- ♦ методическое обеспечение и подготовка информационных специалистов библиотек и служб информации.

В программе — пленарные заседания, вебинар, мастер-класс и круглый стол «Актуальные вопросы развития служб информации по культуре и искусству». На совещании состоится подведение итогов и торжественное награждение победителей VI Всероссийского смотра-конкурса на лучшее электронное издание по культуре и искусству. По итогам совещания будет издан сборник материалов.

К участию приглашаются специалисты органов управления культурой, руководители библиотек и других учреждений культуры и образования. Регистрационный взнос не взимается. Проезд и проживание участников совещания — за счет направляющей стороны.

Заявки на участие принимаются до 1 сентября 2017 года.

☎ +7 (495) 695-78-67
E-mail: GorbunovaAV@rsl.ru

Подробнее: <http://infoculture.rsl.ru/>

О.Р. ХРОМОВ

СТРУКТУРА КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ И МЕХАНИЗМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КНИГИ

Олег Ростиславович Хромов,

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
проректор по научной работе
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе,
сектор изучения особо ценных фондов,
главный научный сотрудник
Воздвиженка, д. 3/5, Москва, 119019, Россия

доктор искусствоведения, действительный член (академик) Российской академии художеств
E-mail: olegghrom@gmail.com

Реферат. Статья посвящена изучению формы книги и книжной культуры эпохи Нового времени. Форма книги определяется автором в прямой зависимости от техники книги, ее художественного образа, а книжная культура эпохи рассматривается как совокупность различных форм книги в их взаимодействии. Автор реконструирует книжную культуру эпохи на основе ключевых техник книги: рукописи, гравюры, типографской печати, которые определяют существование трех базовых форм книги эпохи Нового времени: рукописной, типографской, цельногравированной. Каждая из этих форм, по мнению автора, определена конкретными общественными потребностями и запросами эпохи. Помимо трех основных форм в книжной культуре Нового времени существуют гибридные формы книги, появившиеся в результате взаимодействия различных техник книги: «полугравированные-полурукописные», «гравировано-типографские» и т. п. Их возникновение обусловлено общественными потребностями и тех-

ническими возможностями эпохи. Соотношение техник книги в конкретную эпоху зависит от уровня развития системы книгораспространения.

При подобном подходе история книги рассматривается как последовательная смена типов книжной культуры, которая происходит в связи с появлением новых техник книги. Появление новых техник книги постепенно выводит из стабильного состояния устойчивый (традиционный) тип книжной культуры в силу появления в его недрах новых форм книги и, таким образом, способствует появлению нового типа книжной культуры и нового периода в развитии книги, ее истории. Подобный подход, модель развития книги показаны впервые.

Ключевые слова: книговедение, гравюроведение, гравюра, история книги, искусство книги, рукописная книга, цельногравированная книга, типографская книга, книгопечатание.

Для цитирования: Хромов О.Р. Структура книжной культуры Нового времени и механизмы исторического развития книги // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 344–357.

Понятие «книжная культура» существует практически изначально в науке о книге и литературе. Сегодня написаны серьезные теоретические исследования об определении и наполнении понятия «книжная культура», принципах его изменения и т. п. [1–8]. Однако несмотря на серьезные монографические исследования, это понятие по сей день не обрело общепринятой дефиниции. В основном в гуманитарных науках под книжной культурой понимают явления, связанные с созданием и бытованием, включая книгораспространение, книги. В работах,

более близких к литературоведческой, историко-научной тематике, в понимание книжной культуры включают содержание книги и его влияние на различные сферы человеческой деятельности.

Несмотря на то что в истории книги, книговедении существуют другие идентичные «книжной культуре» обобщающие понятия, такие как «книжность», «книжное дело» и т. п., отличающиеся семантическими деталями, именно понятие «книжная культура» наиболее часто применяется исследователями для определения особенностей конкретной эпохи. Это не случайно, ибо из всех применяемых в истории книги понятий «книжная культура» представляет наиболее универсальное и в то же время позволяющее говорить об особенностях явлений конкретной эпохи.

Главное в понимании книжной культуры эпохи, на наш взгляд, — наполнение самого понятия, отражение в нем конкретных исторических событий, связанных исключительно с книгой, изменением ее формы, внешности, что позволяет рассматривать историю книги как процесс смены явлений, изменений, открывающих новую эпоху в истории книги и новый тип книжной культуры. Замечу, что под формой книги я понимаю физическую форму книги как особую художественную конструкцию (единый ансамбль элементов: декоративных и конструктивных), существующую в пространстве, как особый феномен культуры.

Важной задачей становится выяснение хронологических периодов книжной культуры. Сегодня в истории книги вопросы, связанные с определением хронологических периодов, остаются открытыми в силу ряда обстоятельств. Во-первых, отсутствие единых критериев в определении значимых этапов развития книги, во-вторых, попыткой замены определения «внутренних» (т. е. собственно развития формы книги) этапов в истории развития книги на общеисторические (государственные, политические и т. п.) и подчинение им исторического пути книги, в-третьих, обращение в определении этапов исторического развития книги не к внутреннему развитию книги, а к внешним, связанным с содержанием, общественным служением книги и т. п. Можно еще перечислить ряд методов определения и периодизации исторических этапов развития книги, но в целом их можно свести к двум основным направлениям. Первое — определение этапов, исходя из «внутреннего» развития книги, второе — из «внешних» обстоятельств, включая содержание и роль книги в обществе.

В настоящее время в литературе предпочтение отдается второму направлению. Причина тому в характере отечественных историко-книговедческих исследований, связанных, прежде всего, с изучением истории издательств и конкретных изданий, взаимосвязям писателя — издателя — читателя,

изучением книгораспространения, истории иллюстрирования (как работы художника) и т. п., но не самой формы книги, ее истории и изменения во времени, технике, влиянии на известные формы книги различных внешних исторических факторов.

В начале XX в. в первых исследованиях, посвященных изучению книги, уже была ясно обозначена мысль об изучении формы книги. Об особой науке о «внешности» книги писал в своих работах в 1920-х гг. А.А. Сидоров [9; 10]. Само понимание книги как особой формы, явления пространственных искусств было определено на заседаниях Полиграфической секции Государственной академии художественных наук. Именно в работе этой секции, а также на заседаниях Русского общества друзей книги складывалась особая методика изучения книги как особого явления художественной культуры и ремесла, феномена в культуре человеческого общества. К сожалению, большая часть теоретического наследия той эпохи осталась в архивах¹, в протоколах заседаний, стенограммах выступлений и не получила систематических публикаций [11–13]. Тем не менее, методологические принципы, заложенные в этих исследованиях, представляют огромное значение, особенно в наши дни, когда изучение внешней истории книги (истории издательств и издателей, взаимоотношение авторов и издателей, книжной торговли и т. п.) достигло больших результатов, позволяющих по-новому посмотреть на историю развития, эволюцию формы, искусство книги.

Рассматривая книгу как особый феномен, организуя и сплачивающий вокруг себя особое пространство книжной культуры, мне представляется более продуктивным подход в определении хронологии истории книги, основанный на историческом изучении ее формы в окружающей среде книжной культуры. При этом важно понимать стимулы, влияющие как на развитие формы книги, так и ее изменение и разрушение. Очевидно, что они скрываются в окружающем книгу пространстве книжной культуры, внешней истории книги.

Форма книги (материальная форма книги) — важнейшее понятие в ее истории. Внешние, материальные, художественные особенности книги говорят о вкусах эпохи. Ее конструктивные качества — о технике книги, способах ее изготовления, прогрессе в книжном деле.

Форма книги, с одной стороны, продукт материального труда, связанный с ее техническим воплощением, с другой стороны, она неизбежно зависит и определяется эстетическим вкусом, ее художественным пониманием как идеальным воплощением мысли мастера книги. Форма книги зависит от цели, задач, стоящих перед мастером, или той сто-

¹ См., например: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 941, оп. 9.

роны книжной культуры, которая особенно востребована в обществе, что может найти отражение не только в художественном образе книги, но и ее тираже и т. п. Важным методологическим принципом в изучении истории развития формы книги является понимание и изучение структуры книжности эпохи с точки зрения техники книги, поскольку эволюция формы книги и ее многообразие в конкретную эпоху неизбежно связаны с техническими возможностями эпохи.

Итак, форма книги как материальное воплощение текста (информации), может или позволяет говорить о структуре книжной культуры как отражении развития книги в конкретную эпоху. Изменения в форме книги изменяют структуру книжной культуры и открывают новый этап в истории книги. При этом под структурой книжной культуры, ее наполнением мы понимаем многообразие и взаимодействие различных форм книги в конкретную эпоху. Их стабильное состояние показывает устойчивый тип и конкретный этап исторического развития, изменения в формах указывают на переходные периоды, развитие нового исторического этапа истории книги.

При таком подходе невозможны прямолинейные схемы, например, господствующее в литературе понимание книжной культуры России Нового времени как эпохи господства и победы типографской книги, гражданской печати и т. п. Изучение книги XVIII в., создание сводных каталогов по регионам показало, сколь многообразны жанры книжной продукции, бытовавшие в России XVII–XIX вв., в равных правах находилась книга типографская гражданская и кириллическая, цельногравированная и рукописная [14–17]. Эти различные формы книги (по способу ее изготовления) находились в тесной взаимосвязи, каждая из которых соответствовала и отвечала, была обусловлена своим существованием конкретным запросам общества.

При всем многообразии эти формы книги по способу изготовления относились к одному типу — ручному производству. Несмотря на применение типографского или гравировального (фигурного) станка, книга все равно создавалась вручную, ручным трудом наборщика, художника, гравера, печатника и др. Применение ручного (не машинного) труда определяло индивидуальность экземпляра, придавало живой, рукотворный характер книге, особо ценимый сегодня библиофилами. Ручной способ изготовления книги неизбежно порождал развитие вариантов тиражей, набора, издания, а также экземплярных особенностей.

Очевидно, что книги, созданные по одной большой (ручной) рукотворной технологии, даже при различных конкретных способах изготовления — техниках книги, подчинялись в целом одним зако-

нам развития, изменения и взаимодействия формы книги и исторической жизни. С этой точки зрения можно говорить о книжной культуре Нового времени или эпохи ручного производства книги как о совокупности взаимодействий различных форм книги по способу изготовления: рукописной, цельногравированной и типографской.

При таком подходе структура книжной культуры Нового времени может рассматриваться как взаимодействие нескольких способов изготовления книги (техник книги) и соответственно различных форм книги, что позволяет увидеть не только все многообразие книжной культуры, но и взаимодействие различных форм книги как исторически неизбежного явления, результаты этого взаимодействия и рождения новых форм книги. Собственно история книги при таком подходе будет представлять собой историю рождения, развития и исчезновения или перехода в новую структуру книжной культуры или, шире, художественной культуры формы книги.

Форма книги — не случайное явление и обусловлена не только техническими возможностями общества, но и его конкретными потребностями в передаче и распространении информации. Наиболее древний или архаический способ изготовления книги, продолжающий свое существование в эпоху Нового времени, — рукописный. Эта техника книги олицетворяет собой предшествующий эпохе Нового времени тип книжной культуры, который всеобъемлюще можно определить как рукописный.

В эпоху Нового времени в России данный способ представлял собой неизбежное наследие прошлого, что было обусловлено в основном потребностями общества и в меньшей степени его техническими возможностями.

Рукописная книга по способу изготовления могла отображать информацию любого типа, будь то трудный или традиционный текст, написанный на разных языках со сложными изобразительными или декоративными элементами. По сути, для рукописного способа нет никаких ограничений в создании художественного образа книги.

Единственный недостаток рукописного способа — отсутствие тиража, уникальность книги. Именно борьба с этим ограничением привела к постепенному нарушению стабильности в рукописном типе книжной культуры, появлению в ее недрах элементов новых техник книги. В России первоначально это проявилось в создании книжного декора, иллюстраций посредством применения трафаретов, иконописных техник (отлепа или так называемой плоской печати и др.), использования различных технологий переписывания книги в скрипториях (этот путь известен преимущественно в Европе).

Появление книгопечатания, деятельность Ивана Федорова и первопечатников также первона-

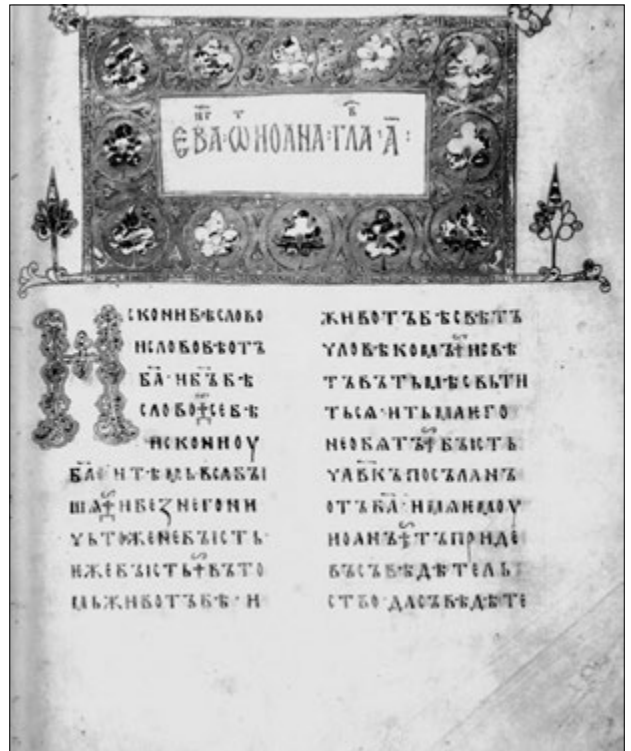
чально практически не повлияли на изменение формы книги. Она как нечто новое дополнила репертуар, но не изменила типа книжной культуры. Существовая несколько изолированно, даже вызывала недоверие, но постепенно органично слилась с рукописной книгой в едином пространстве книжной культуры. Однако для России на протяжении XVI–XVII вв. рукописный способ изготовления книг оставался основным. Типографская печать не коснулась всех сторон репертуара. Она заняла свою нишу в нем, но не вытеснила рукописного производства книг, не изменила типа книжной культуры в XVI и большей части XVII века. Понадобилось несколько десятков лет, чтобы новое изобретение стало постепенно изменять тип и структуру книжной культуры. Хорошо известно, что первоначально типографская книга ориентировалась на рукопись, позднее рукописная книга стала повторять сложившуюся систему оформления типографской книги, но эти изменения коснулись лишь художественной формы, а не технологии изготовления основного репертуара русской книги, которая по-прежнему оставалась рукописной.

По настоящему изменение формы рукописной книги в России началось не с появления типографской печати, а с появления в рукописной книге иностранных тиражных техник гравюры: ксилографии и гравюры на металле, которые изменяли не только оформление книги, но и ее изготовление. С этого момента в рукописной книге начинается разрушение традиционного типа книжной культуры (рукописной) и рождение нового типа [18; 19].

Начало этого процесса проявляется в Европе в XV в., в России в XVII в., когда в органическое тело рукописного типа книжной культуры проникают механические приемы, связанные с применением инструментов, специальных станков для получения тиража украшений, текстов и тому подобных элементов традиционной книги. Их появление воспринимается как нечто чужеродное для рукописи, но именно эти сторонние элементы, развиваясь, уничтожали традицию, открывали новые страницы в истории книги.

Постепенно в рукописи проникали печатные заставки, концовки, орнаментальные наборные украшения, которые мастера книги старательно заимствовали из печатных изданий, макулатурных листов (пробных оттисков Московского печатного двора), изъятых из типографий, и создавали из них изящные коллажи, своеобразные индивидуальные экземпляры книг, обладающие уже иной эстетической ценностью и значимостью для московских книжников².

В литературе уже писалось о том, что гравюра в рукописной книге появилась отнюдь не исклю-

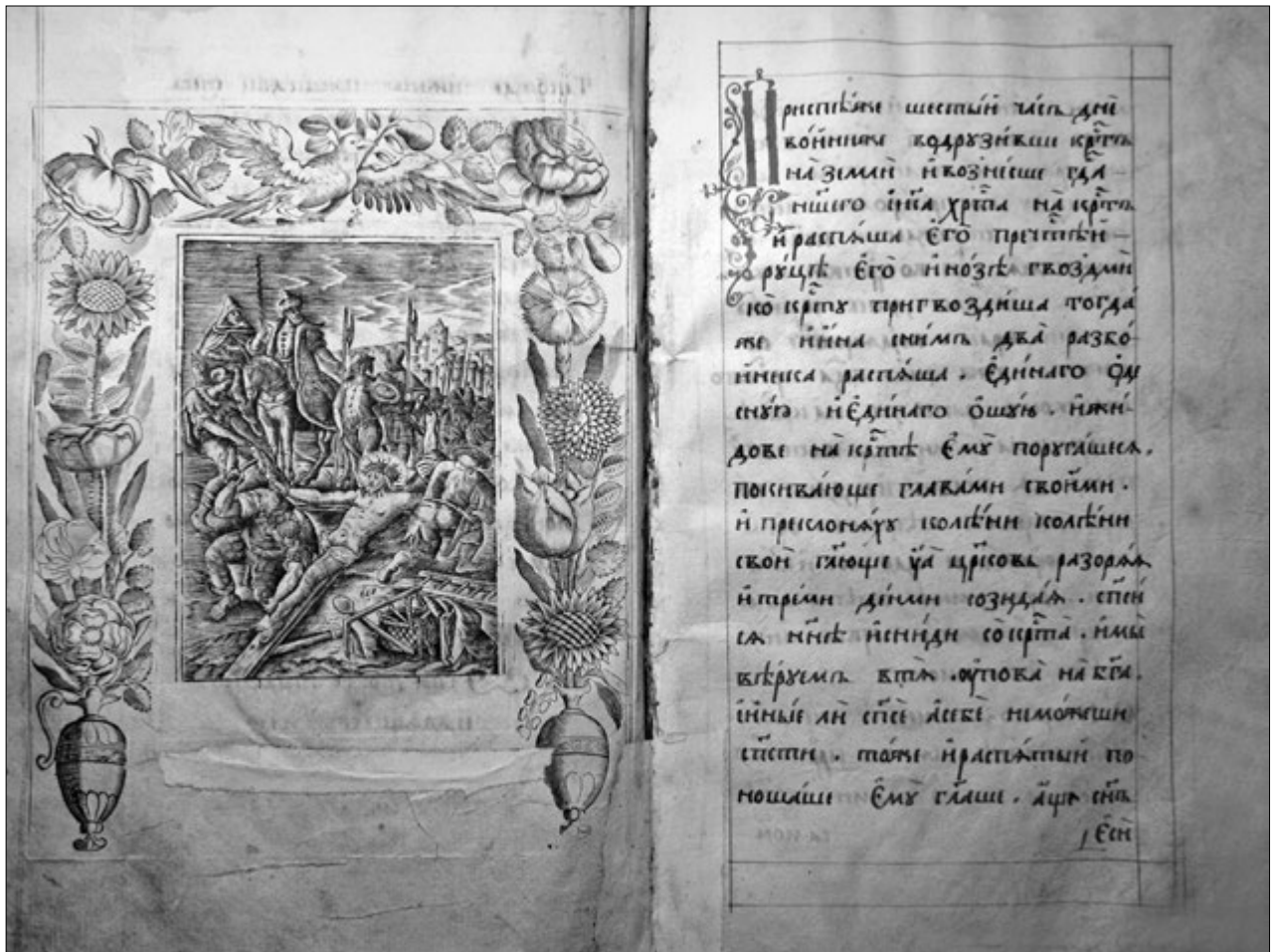


Рукопись. Остромирово Евангелие. Лист 2. Сер. XI века.
Российская национальная библиотека

чительно в силу отсутствия хороших миниатюристов, а совершенно по иным причинам, связанным с появлением новой эстетики, новым пониманием художественной ценности и красоты книги, ее оформления. В последней трети XVII в. в России появляются мастера, которые профессионально занимаются созданием книг с гравюрами, гравированными коллажами, причем их заказчиками становятся представители интеллектуальной элиты общества, аристократия [21–28].

В полной мере новое оформление книги нашло воплощение в рукописях последней четверти XVII в., когда гравированные украшения (рамки-заставки, иллюстрации, заставки, концовки, полевые украшения), выполненные в техниках гравюры на металле (в основном, резец или офорт и резец) и дереве стали осуществлять функции своеобразного художественного каркаса (макета) рукописной книги, полностью определять ее художественную форму, даже при наличии изящно рисованных инициалов, букв и т. п. Рукописный текст и элементы художественного оформления органически вписывались и сочетались с гравированными элементами, доминировавшими в художественном облике книги, определяли ее художественную форму и внешность. Формирование этого типа книг (полурукописных, полугравированных) оформилось в 1680–1690-х годах. Такие книги по своим художественным особенностям можно отнести к особому жанру рукописной книги —

² Применение ксилографии в русской рукописной книге рассмотрено, например, в нашей публикации [20].



Рукопись с гравюрами.

Разворот книги «Страсти Христовы» с гравированной иллюстрацией Леонтия Бунина «Снятие с Креста» из 14-листовой серии и гравированной рамкой Афанасия Трухменского (лист из серии «Времена года», рамка «Осень»). 1691 г. Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (ЯМЗ. № 54403/3)

рукописи с гравюрами. Этот жанр продолжал развиваться и в последующие столетия [29–31].

Уже в XVII — начале XVIII в. в этом жанре выделялись книги определенного содержания: певческие («Октоих», «Праздники» и др.), украшенные, в основном, гравированными на меди рамками-заставками, «Страсти Христовы» с различными сериями гравированных иллюстраций (Леонтия Бунина 22- и 14-листовых, Мартина Нехорошевского и др.), «Апокалипсис», «Синодик» (оба с несколькими вариантами серий гравированных иллюстраций) и др. Эти книги, в которых иллюстрации и декор выполнены в технике гравюры на меди, имеют относительно устойчивый состав и содержание и могут в прямом смысле быть отнесены к жанру гравюр с рукописями к полугравированным-полурукописным книгам. Их первые образцы относятся к XVII веку. Это «Святцы Антониево-Сийского монастыря» (ок. 1670), «Синодик» с гравюрами на дереве (1680-е), «Синодик» Леонтия Бунина

(ок. 1700), «Страсти Христовы» с 14-листовой серией гравюр Леонтия Бунина (1680-е) и др. [28; 32–37].

Формирование жанра рукописной книги с гравюрами происходит в XVII в. и связано с первыми попытками их применения в своеобразном совмещении новой техники с традиционным рукописным способом изготовления книги. Уже в 1660–1670-х гг. наблюдаются первые попытки сознательного использования гравированных и печатных украшений в рукописной книге, когда мастер (художник, автор) книги умышленно отказывается от применения традиционного способа создания книги и обращается к новой технике, обладающей в его понимании особой, значимой для него художественной образностью, эстетикой.

В XVII в. появляются особые листовые издания Московского печатного двора, представляющие собой листы (в пол-листа) с отпечатанными на них орнаментальными ксилографиями заставок, концовок, элементами полевого украшения и наборны-

ми декоративными бордюрами, предназначенными для украшения рукописных книг [20; 38]. Фактически одновременно с изданиями Московского печатного двора появляются отдельные гравированные рамки-заставки московских гравюров и художников: Симона Ушакова, Афанасия Трухменского, Василия Андреева, Леонтия Бунина [39–43]. Комплекты этих гравированных на меди украшений определили окончательное рождение нового жанра в традиционной книжной культуре — рукописной книги с гравюрами и одновременно зарождение нового типа книжной культуры, в котором гравюра стала занимать равноправное положение с другими техниками книги.

Однако рукописный (архаический) способ создания книги продолжает оставаться в чистом виде в русской книжной культуре Нового времени при развитом книгопечатании. Причина этого явления кроется в самой культурной ситуации, сложившейся в России XVII—XIX веков. Рассматривая рукописную книгу Нового времени, мы видим не только старообрядческое книгописание, обласканное вниманием исследователей и обусловленное узкоконфессиональными принципами, но и светскую рукописную книгу и, конечно, духовную книгу, не относящуюся к старообрядчеству. Среди светских и духовных рукописных книг встречается значительное число списков с печатных изданий. Причины их широкого распространения во многом объясняет система книгораспространения, существовавшая в России XVII—XIX веков. Заметим, что по мере развития системы книгораспространения рукописная книга постепенно сокращала свое пространство, вытеснялась типографской, копирование которой теряло смысл. Конечно, нельзя забывать в этом процессе и о роли совершенствования производства бумаги, ее удешевлении, что сделало типографскую книгу более рентабельной и доступной к XIX веку.

Книгораспространение связывает непосредственное производство книги и ее читателя, зрителя, конкретного человека, которому она адресована. Именно от степени развития способов книгораспространения зависит во многом и наличие тех или иных форм книги и техники ее изготовления. Это важный фактор развития книжной культуры, процесс без которого нет полноценной жизни книги. Степень развития системы книгораспространения во многом определяет структуру книжной культуры, сохранение архаических или стремительное развитие новых техник книги. Отсутствие такой системы может замедлить прогрессивное высокотиражное производство книги и, напротив, сохранить архаические техники, старые, традиционные формы книги, переход которых в новое качество художественной культуры тесно связан с развитием системы книгораспространения.

Не только система книгораспространения обеспечивала сохранение рукописной книги в эпоху Нового времени. Существование некоторых ее жанров было обусловлено уровнем развития техники книги, например, для объемных нотных богослужебных книг. Их издание типографским способом было крайне сложно технически, выпуск их в цельногравированной форме вызывал серьезные материальные затраты, наиболее оптимальной техникой их производства оказывался рукописный способ.

В этом отношении можно говорить о двух главных факторах развития книжной культуры: техника книги и система книгораспространения. Техника определяет существование многообразия форм книги, книгораспространение во многом регулирует их соотношение.

Изобретение гравюры в истории книги сыграло не меньшую роль, чем изобретение книгопечатания И. Гутенбергом. Типографская печать и гравюра на многие столетия оставались главными способами создания тиражной книги и распространения и передачи информации. Эти две техники создания книги дополняли друг друга и без их взаимодействия невозможно представить себе развитие книжной культуры в эпоху Нового времени.

Типографская печать (высокая печать) была идеальным и самым совершенным способом тиражирования текстов, но для распространения иллюстраций, тиражирования изобразительных материалов изобретение И. Гутенберга было бессильно. Единственным способом репродуцирования и распространения изображений на многие столетия оставалась гравюра. Как техника книги она тесно взаимодействовала с типографской печатью, без гравюры трудно представить книгу XVI—XIX веков. Эта техника, преимущественно ксилография, применялась при создании книжного декора (заставок, концовок, виньеток, рамок, инициалов и пр.), она оказалась незаменимой и для тиражирования иллюстраций [44].

Гравюра создавала не только художественный облик книги, но и оказывалась незаменимой техникой научной книги. Только техника гравюры (гравюры на меди, офорта, как более пластичная нежели ксилография, приближающаяся по точности передачи изображения к собственно рисунку) позволяла исполнить и напечатать технические, архитектурные, фортификационные и другие чертежи и вместе с тем открывала новые возможности для развития этих областей знания.

Применение техники гравюры, тиражирование посредством нее сведений обеспечивало развитие географических наук, медицины, астрономии, ботаники, зоологии, всех тех областей знания, в которых важна была невербальная информация.

Многочисленные запросы человеческого общества в передаче изобразительной информации, раз-



Цельногравированная книга.
«Букварь Кариона Истомина» с гравюрами Леонтия Бунина. 1694 г.
Российская национальная библиотека

витие науки обеспечили возникновение и становление особого вида цельногравированной книги, где текст и изображение создавались посредством гравирования на одной печатной форме, медной или деревянной доске (пластине).

Появление цельногравированной книги было обусловлено и особенностями книжного дела эпохи: технической сложностью сочетания оттисков гравюры на металле (глубокой печати) и типографской (высокой) печатью в одном технологическом прогоне. В силу чего издания, требовавшие большого количества иллюстраций, разделялись на альбомную (цельногравированную) и печатную (типографскую) части. Такое взаимодействие двух техник книги сохранялось на протяжении всей эпохи Нового времени.

Цельногравированная книга нашла и самостоятельное применение в различных жанрах: детской, народной (лубочной) книге, географических, ботанических и других атласах, иконографических аль-

бомах, календарях³. Цельногравированную форму наблюдаем и в учебных изданиях азбук и прописей, математических таблиц. Для выпуска некоторых официальных изданий, например орденских статуты, манифесты, также применялась техника гравюры. В цельногравированной форме издавалась значительная часть репертуара русской книги XVII–XIX вв., направленная на удовлетворение самых разнообразных запросов общества от высокой науки до ежедневных обыденных потребностей и развлечений.

В историографии гравюра рассматривалась обычно как вспомогательная техника в истории книги, а в большинстве случаев ее не отделяли от изобретения И. Гутенберга. Такой взгляд не отвечает реальному положению вещей, искажает пространство книжной культуры прошлого, не позволяет увидеть внутренние закономерности развития важнейшей области человеческой деятельности — книжного дела.

Основным и прогрессивным способом создания книги в эпоху Нового времени обычно считают типографскую печать и рассматривают ее как полностью доминирующую в книжной культуре эпохи. Действительно, типографская печать занимала значительное место в книжном репертуаре, а в некоторых его разделах преобладала полностью. Тем не менее, рассматривать типографскую книгу (высокой печати) как исключительное явление эпохи не совсем справедливо, поскольку по своей природе типографская печать не могла охватить всех запросов, потребностей времени. Кроме того, типографская печать, собственно типографская книга нередко представляла собой смешение различных техник печати, чаще всего высокой типографской печати и ксилографии, относящейся к высокой печати гравюры, обеспечивающей художественный образ книги, декор, художественные или функциональные иллюстрации.

Типографская печать соединялась и с металлографией (гравюрой на металле, глубокой печатью) в более сложном технологическом процессе, благодаря которому в книге возможно было передать естественно-научные или художественные иллюстрации, требующие более сложной пластической передачи изображения. Нередко типографская печать применялась для тиражирования вспомогательных текстов к альбомным изображениям, например, увражам с изображением фейерверков (гравюрам на меди), сопровождаемым брошюрами с текстами-комментариями, объяснениями, отпечатанными традиционным типографским способом. Типографская печать иногда сопровождалась текстами к географическим,

³ Заметим, что здесь мы иногда видим сугубо текстовые издания — применение техники гравюры для создания календаря связано со сложностью типографского набора, например, в связи с большим числом таблиц.

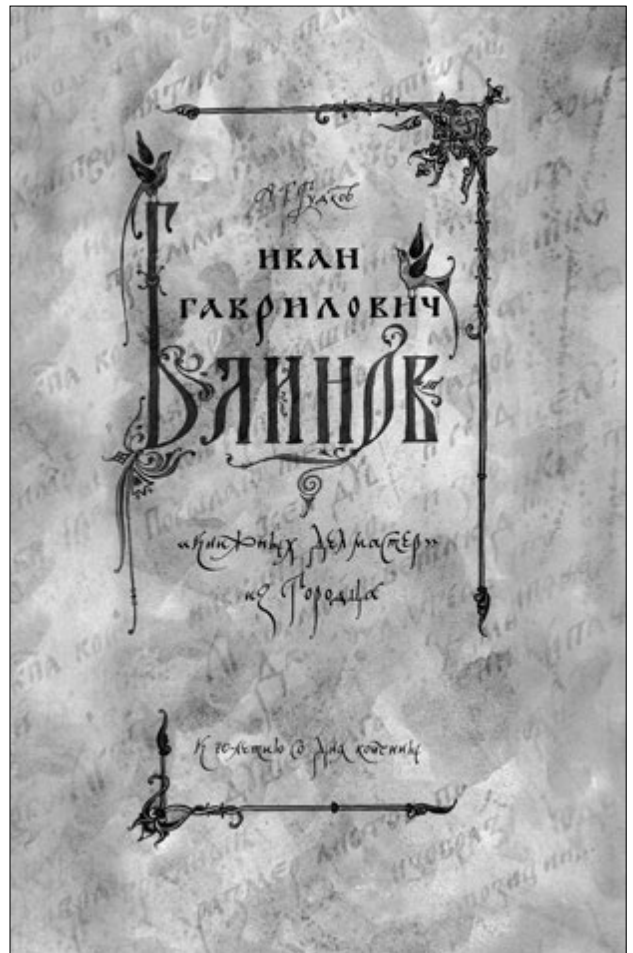
анатомическим и другим атласам. Такие сочетания типографской печати и гравюры можно рассматривать как соединение, взаимодействие в одном издании (книге) основных техник книги эпохи.

Аналогичные взаимодействия, изначально определенные при создании книги, можно видеть и в некоторых жанрах рукописной книги XVII–XIX вв., например, в певческих рукописях, где каждый раздел открывался соответствующей гравированной рамкой-заставкой с изображением события, которому посвящалось следующее далее нотированное песнопение. Система гравированных украшений изначально создавала своеобразный макет, художественный образ книги, содержание которой восполнялось рукописным способом.

Взаимодействие различных техник в книге осуществлялось и на бытовом уровне, когда владелец сам определял или лично создавал необходимые с его точки зрения художественные украшения или заключал в один переплет исполненные в различных техниках издания. Так, в типографскую книгу попадали серии миниатюр или гравированных иллюстраций, изъятых из альбомов, например, для украшения Елизаветинской Библии из аугсбургских и нюрнбергских изданий И. Крауса и К. Вайгеля, а печатные «Страсти Христовы» украшали миниатюры, специально изготовленные или вырезанные из рукописи. Многочисленные лубочные издания использовались в качестве украшения рукописных книг, а печатные издания, пострадавшие, например, от влаги или механических повреждений, получившие утраты, восполняли рукописным способом и т. д. [45–48]. Все эти варианты изначально сознательных и на бытовом уровне смещений можно рассматривать как взаимодействие основных техник книги, обеспечивающих стабильное развитие и многообразие, вариативность книжной культуры эпохи.

Очевидно, что каждая техника обеспечивала особую форму книги, выполняла свои востребованные в обществе функции. Именно многообразие стоящих перед книгой задач, вели к взаимодействию различных техник и соединению различных форм книги в своеобразные гибридные формы (цельно-гравированная книга соединяется с рукописной и типографской, рукопись дополняла типографскую печать и т. п.). При этом мы имеем в виду не случайное иллюстрирование и дополнение книги иным техническим или художественным элементом, а наличие типологически устойчивых схем (макетов) дополнения одной техники (формы) книги другой или применение однотипного технического и художественного способа дополнения книги путем соединения разных техник книги и форм.

В такой ситуации развития книжной культуры невозможно говорить о прогрессивных формах книги и техниках книги. Можно лишь определить архаические техники как перешедшие из предшествующего



Рукописная книга продолжает существовать в качестве художественной техники.
Обложка издания [50], 2015 г.

типа книжной культуры. При этом архаическая техника книги отнюдь не является чем-то исчезающим, незначительным. В определенный момент развития новых техник она переходит в иное качество, обеспечивает особые запросы общества, которые, впрочем, могли иметь место и в прошлом. Так, в середине — второй половине XIX в. и даже в современную эпоху рукописная книга продолжает существовать, но в ином качестве не массовой, а исключительно художественной техники, предназначенной для создания книги как произведения искусства. В качестве иллюстрации этой мысли для XIX в. можно вспомнить рукописные книги, созданные академиком Ф.Г. Солнцевым, для XX в. — И.Г. Блиновым и др. [49; 50].

Изучая различные формы книги и их взаимодействие, можно понять внутренние закономерности, механизмы движения в книжной культуре, изменения в историческом пространстве книги, собственно «внешности» книги, ее формы, что и позволяет видеть историческое развитие книги как особого явления человеческой деятельности. В этом

отношении модель ее исторического развития можно наблюдать через структуру книжной культуры, ее внутренних изменений.

Собственно структура книжной культуры Нового времени, пришедшая на смену рукописной эпохе, определялась основными техниками книги: архаической рукописной, обеспечивающей преемственность в развитии книги и новыми техниками гравюры и типографской печати, каждая из которых удовлетворяла определенные общественные запросы и обеспечивала существование новых форм книги.

Стабильное существование книжной культуры Нового времени продолжалось до 1830–1850-х гг., когда с развитием новых техник (литографии) и усовершенствованием техники гравюры (на стали, тоновая ксилография) началось постепенное вытеснение цельногравированной формы книги литографской, а с появлением фототехник окончательным изменением состава форм книги и структуры книжной культуры, исчезновением цельногравированной книги и различных гибридных форм (полугравированных). К 1890-м гг. складывается новый тип книжной культуры, просуществовавший уже до XXI в., когда с появлением компьютерных технологий начинается рождение ее нового типа.

Исчезновение цельногравированной книги и гравюры из книжного дела привело к их полному уходу в художественную культуру и чистое искусство, подобно тому, как ранее это произошло с рукописной книгой.

Список источников

1. Васильев В.И. История книжной культуры как научное направление отечественной истории и книговедения // Книга. Исследования и материалы. Москва, 2004. Сб. 82. С. 5–24.
2. Васильев В.И. Книга и книжная культура на переломных этапах истории России. Москва : Наука, 2005. 270 с.
3. Васильев В.И. Формирование понятия «книжная культура» и его развитие в современных исследованиях и публикациях // Книжная культура. Особенности становления и развития. Москва, 2008. С. 18–25.
4. Васильев В.И. Современные тенденции в исследованиях по истории книжной культуры // Славянское книгопечатание и культура книги. Москва, 2009. С. 23–25.
5. Васильев В.И. Книга и книжная культура как составная часть культурно-исторического процесса: исследовательские тенденции и новые оценки // Книга — источник культуры: проблемы и методы их исследования. Минск, 2008. С. 381–399.
6. Тимофеева Ю.В. Книжная культура: дефиниции понятия // Философия образования. 2011. № 5. С. 268–275.
7. Казакова Г.М. О содержании и качественных границах понятия книжной культуры // Вестник Челябин-

ской государственной академии культуры и искусства. 2012. № 2. С. 71–74.

8. Крылова Е.В. Книжная культура сегодня: подходы к определению и содержанию понятия // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Т.13, вып. 3. С. 185–191.
9. Сидоров А.А. Искусство книги. Москва : Дом печати, 1922. 100 с.
10. Сидоров А.А. Книга как объект изучения и художественные элементы книги // Книга в России. Ч. I. Русская книга от начала письменности до 1800 года. Москва, 1924. С. 9–32.
11. Афанасьева Н. Полиграфическая секция и Библиологический отдел ГАХН // Вопросы искусствознания. 1997. [Вып.] XI (2/97). С. 310–317.
12. Берков П.Н. История советского библиофильства. Москва : Книга, 1971. С. 88–126.
13. Саввичева Н.М. История Русского общества друзей книги (РОДК. 1920–1929 гг.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 1993. 24 с.
14. Гулина Т.И. Книги гражданской печати 1708–1800 гг. из собрания Ярославского музея-заповедника : каталог. Рыбинск, 2003. 671 с.
15. Сводный каталог книг гражданской печати XVIII – 1-й четверти XIX века в собраниях Урала. В 2 т. Т. 1. А – М / Е.П. Пирогова, С.А. Белобородов ; под общ. ред. Е.П. Пироговой. Екатеринбург : Сократ, 2005. 525 ; Т. 2. Н – Я / Е.П. Пирогова, С.А. Белобородов, М.В. Исаева, М.Б. Бариева. Екатеринбург : Сократ, 2007. 581 с.
16. Кириллические издания XVII века в собрании Переславского музея-заповедника : каталог / под ред. И.В. Поздеевой. Переславль-Залесский : [б. и.] ; Москва : [б. и.], 2012. 294 с.
17. Кириллические издания XVIII века в хранилищах Пермского края : каталог / под ред. И.В. Поздеевой. Пермь : Пушкин, 2008. 797 с.
18. Мишина Е.А. Азбуки-свитки XVII–XVIII веков // От Средневековья к Новому времени : сборник статей в честь Ольги Андреевны Белобровой. Москва, 2006. С. 419–431.
19. Романова В.Л. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII – XIV вв. По материалам собрания рукописных книг Государственной Публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Москва : Наука, 1975. С. 44–81.
20. Хромов О.Р. Гравюра в рукописной книге XVI–XIX вв. Проблемы описания и идентификации // 450 лет «Апостолу» Ивана Федорова. История раннего книгопечатания в России (памятники, источники, традиции изучения). Москва, 2015. С. 336–346.
21. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX веков. Москва : Памятники исторической мысли, 1998. С. 101–103.
22. Семячко С.А. Об автографах Диомиды Серкова и сборнике «Крины сельные» // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы

- (Пушкинского Дома) Российской академии наук. Санкт-Петербург, 2003. Т. 54. С. 613–622.
23. *Семьячко С.А.* Автограф Диомиды Серкова в Библиотеке Академии наук // Материалы и сообщения по фондам рукописного отдела Библиотеки Российской академии наук. Санкт-Петербург, 2014. С. 131–140.
 24. *Хромов О.Р.* Гравюра на русском Севере в последней трети XVII столетия. Мастерские Антониево-Сийского и Соловецкого монастырей // Первая международная научная конференция «Духовное и историко-культурное наследие Соловецкого монастыря»: сборник научных статей и докладов. Соловки, 2011. С. 138–145.
 25. *Хромов О.Р.* Об оформлении нескольких неизвестных рукописей книжного мастера конца XVII века Диомиды Яковлева сына Серкова // Искусство книги и гравюра в художественной культуре. Москва, 2014. С. 168–172.
 26. *Хромов О.Р.* Букварь Кариона Истомина с рукописными дополнениями Диомиды Яковлева сына Серкова как памятник русской книжности XVII века // Отечественная и зарубежная педагогика. 2015. № 1 (22). С. 7–17.
 27. *Крутова М.С., Хромов О.Р.* Сборник литературно-публицистический конца XVII – начала XVIII в. с неизвестной гравюрой Леонтия Бунина (Новое поступление в НИОР РГБ) // Записки отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Москва, 2012. Вып. 54. С. 302–307.
 28. *Хромов О.Р.* Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков: каталог коллекции отдела письменных источников Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Москва: Арт-Родник, 2013. 439 с.
 29. *Хромов О.Р.* Русская рукописная книга с гравюрами в контексте общеевропейской книжной культуры XVII–XVIII вв. (специфика и общие тенденции оформления жанра) // Берковские чтения. Книжная культура в контексте международных контактов: материалы Международной научной конференции (25–26 мая 2011 г.). Минск, 2011. С. 375–379.
 30. *Хромов О.Р.* Рукописная книга с гравюрами – новый жанр в искусстве русской книги позднего Средневековья и Нового времени // Библиотековедение. 2012. № 3. С. 54–61.
 31. *Хромов О.Р.* Гравюра и книга. Об одной тенденции в эволюции художественной формы книги и изменении типа книжной культуры // Берковские чтения. Материалы Международной научной конференции «Книжная культура в контексте международных контактов». Минск, 2013. С. 418–422.
 32. *Мишина Е.А.* Святцы Антониево-Сийского монастыря и их предполагаемый автор // Филевские чтения. Москва, 1994. Вып. V. С. 3–14.
 33. *Хромов О.Р.* Цельногравированный Синодик в русском обиходе XVIII–XIX веков // Православие и народная культура. Москва, 1996. Кн. 6. С. 23–59.
 34. *Белоброва О.А.* Гравированные «Страсти Христовы», с виршами, в рукописных сборниках XVIII в. из Древлехранилища Пушкинского Дома // О.А. Белоброва. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. Москва, 2005. С. 396–406.
 35. *Хромов О.Р.* Рукопись «Страсти Христовы» 1730-х гг. с гравюрами XVII, XVIII вв. (Новое поступление в НИОР РГБ) // Румянцевские чтения: материалы Международной научной конференции (15–16 апреля 2008 г.). Москва, 2008. С. 365–370.
 36. *Братчикова Е.К.* «Страсти Христовы» в лицевой рукописной традиции мастеров-старообрядцев. // Материалы и сообщения по фондам отдела рукописей Библиотеки Российской академии наук. Санкт-Петербург, 2006. С. 74–80.
 37. *Грибов Ю.А.* Рукописный синодик с ксилографическими иллюстрациями – памятник русской книжности начала XVIII в. // Забелинские научные чтения – Год 1999-й. Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды Государственного исторического музея. Москва, 1999. Вып. 121. С. 75–102.
 38. *Хромов О.Р.* Об одном неизвестном листовом (летучем) издании Московского печатного двора // Румянцевские чтения – 2015: материалы Международной научной конференции (14–15 апреля 2015 г.). Москва, 2015. Ч. 2. С. 207–209.
 39. *Винокурова Э.П.* К вопросу о «дониконовской» ориентации старообрядцев в изобразительном искусстве // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки. Новосибирск, 1992. С. 64–73.
 40. *Винокурова Э.П.* К вопросу о генезисе поморского орнамента // Литература Древней Руси. Источниковедение. Ленинград, 1988. С. 259–289.
 41. *Мишина Е.А.* Гравированные рамки-заставки XVII века // Ростовский Архиерейский дом и русская художественная культура второй половины XVII века. Ростов, 2006. С. 270–279.
 42. *Плигузов А.И.* К изучению орнаментики ранних рукописей Выга // Рукописная традиция XVI–XIX вв. на Востоке России. Новосибирск, 1983. С. 82–101.
 43. *Хромов О.Р.* Гравированные заставки-рамки в рукописных книгах XVII–XIX вв. (Принципы описания и составления каталога-определителя) // Записки отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Москва, 2012. Вып. 54. С. 85–102.
 44. *Хромов О.Р.* Гравюра в истории книги // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 506–511.
 45. *Горфункель А.Х.* Иллюстрированный экземпляр Елизаветинской Библии в Бостонской публичной библиотеке // Книга. Исследования и материалы. Москва, 1996. Сб. 72. С. 207–211.

46. Воробьева Е.В., Хромов О.Р. Редкие экземпляры Елизаветинской Библии (по фондам Государственной публичной исторической библиотеки России) // Библиотекосведение. 2002. № 4. С. 58–64.
47. Хромов О.Р. Неизвестные гравюры XVII – начала XVIII в. в рукописных книгах из собрания П.А. Овчинникова в НИОР РГБ // Румянцевские чтения – 2013 : материалы Международной научной конференции (16–17 апреля 2013 г.). Ч. 2. Москва, 2013. С. 286–292.
48. Хромов О.Р. Ранняя русская ксилография XVII–XVIII вв. и оформление сборника № 4717 из Музейного собрания НИОР РГБ // Румянцевские чтения – 2009 : материалы Международной научной конференции (21–23 апреля 2009 г.). Ч. 1. Москва, 2009. С. 262–267.
49. Аксенова Г.В. Русский стиль. Гений Федора Солнцева. Москва : Слово/Slovo, 2009. 392 с.
50. Гудков А.Г. Иван Гаврилович Блинов: «книжных дел мастер» из Городца: К 70-летию со дня кончины. Коломна : Лига, 2015. 224 с.

THE STRUCTURE OF THE MODERN PERIOD BOOK CULTURE AND THE MECHANISMS OF BOOK HISTORICAL DEVELOPMENT

OLEG R. KHROMOV

V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute at the Russian Academy of Arts, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia

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

E-mail: olegkhrom@gmail.com

Abstract. *The article examines the form of book and the book culture of the Modern Period. The author defines that the form of book is in direct correlation to the technology and artistic image of the book, and the book culture is considered as a combination of different forms of books in their interaction. The author reconstructs the Modern Period book culture on the basis of main book techniques – manuscript, engraving, printing. These techniques define the existence of three basic forms of the Modern Period book – hand-written book, engraved book, printed book. According to the author's opinion, each of the forms is determined by specific social needs and demands of the historical period. In addition to the three basic forms, the book culture of the Modern Period includes some hybrid book forms, which appeared as a result of the interaction between different book techniques – e.g. “engraved and hand-written”, “engraved and printed”, etc. Their occurrence is caused by the needs of society and the technical capabilities of that time. The ratio of the book techniques in a certain historical period depends on the level of development of the book distribution system.*

According to this approach, the history of books is considered as a consecutive change of book culture types, which happens due to the emergence of new techniques of the book. The emergence of new book techniques gradually destabilizes the stable (traditional) type of book culture – because of the appearance of new book forms in its

interior – and thus contributes to the emergence of a new type of book culture and a new period in the development and history of books. Such a model of book development is shown for the first time in this article.

Key words: bibliography, history of engraving, engraving, history of books, book art, hand-written book, engraved book, printed book, typography.

Citation: Khromov O.R. The Structure of the Modern Period Book Culture and the Mechanisms of Book Historical Development, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 344–357.

References

1. Vasilyev V.I. Istoriya knizhnoi kul'tury kak nauchnoe napravlenie otechestvennoi istorii i knigovedeniya [The History of Book Culture as a Scientific Branch of National History and Bibliology], *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The Book. Researches and Materials]. Moscow, 2004, coll. 82, pp. 5–24.
2. Vasilyev V.I. *Kniga i knizhnaya kul'tura na perelomnykh etapakh istorii Rossii* [The Book and Book Culture at the Critical Stages of Russian History]. Moscow, Nauka Publ., 2005, 270 p.
3. Vasilyev V.I. Formirovanie ponyatiya “knizhnaya kul'tura” i ego razvitie v sovremennykh issledovaniyakh i publikatsiyakh [Formation of the Concept of “Book Culture” and its Development in Modern Studies and Publications], *Knizhnaya kul'tura. Osobennosti stanovleniya i razvitiya* [Book Culture. The Features of Formation and Development]. Moscow, 2008, pp. 18–25.
4. Vasilyev V.I. Sovremennye tendentsii v issledovaniyakh po istorii knizhnoi kul'tury [Current Trends in the Researches on the History of Book Culture], *Slavyanskoe knigopечатanie i kul'tura knigi* [The Slavonic Book-Printing and Book Culture]. Moscow, 2009, pp. 23–25.
5. Vasilyev V.I. *Kniga i knizhnaya kul'tura kak sostavnaya chast' kul'turno-istoricheskogo protsessa: issledovatel'skie tendentsii i novye otsenki* [The Book and Book Culture as an Integral Part of the Cultural-Historical Process: the Research Trends and New Estimates], *Kniga – istochnik kul'tury: problemy i metody ikh issledovaniya* [The Book Is a Source of Culture: the Problems

- and Methods of their Research]. Minsk, 2008, pp. 381–399.
6. Timofeeva Yu.V. Knizhnaya kul'tura: definitsii ponyatiya [The Book Culture: Definitions of the Notion], *Filosofiya obrazovaniya* [Philosophy of Education], 2011, no. 5, pp. 268–275.
7. Kazakova G.M. O soderzhanii i kachestvennykh granitsakh ponyatiya knizhnoi kul'tury [About Content and Quality Limits of the Notion of "Book Culture"], *Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstva* [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], 2012, no. 2, pp. 71–74.
8. Krylova E.V. Knizhnaya kul'tura segodnya: podkhody k opredeleniyu i soderzhaniiu ponyatiya [The Book Culture Today: Approaches to Definition and Contents of the Notion], *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* [Herald of the Russian Christian Academy for Humanities], 2012, vol. 13, issue 3, pp. 185–191.
9. Sidorov A.A. *Iskusstvo knigi* [The Art of Book]. Moscow, Dom Pechati Publ., 1922, 100 p.
10. Sidorov A.A. Kniga kak ob'ekt izucheniya i khudozhestvennye elementy knigi [The Book as an Object of Study and the Artistic Elements of Book], *Kniga v Rossii. Ch. I. Russkaya kniga ot nachala pis'mennosti do 1800 goda* [The Book in Russia. Part I. The Russian Book from the Beginning of Writing to 1800]. Moscow, 1924, pp. 9–32.
11. Afanasyeva N. Poligraficheskaya sektsiya i Bibliologicheskii otdel GAKhN [The Printing Section and Bibliological Department of the State Academy of Artistic Sciences], *Voprosy iskusstvoznaniya* [Questions of Art Studies], 1997, issue XI (2/97), pp. 310–317.
12. Berkov P.N. *Istoriya sovetskogo bibliofil'stva* [The History of Soviet Bibliophilia]. Moscow, Kniga Publ., 1971, pp. 88–126.
13. Savvicheva N.M. *Istoriya Russkogo obshchestva družei knigi (RODK. 1920 – 1929 gg.)* [The History of the Russian Society of Friends of Books (RODK. 1920 – 1929)], Cand. hist. sci. diss. Abstr. Moskva, 1993, 24 p.
14. Gulina T.I. *Knigi grazhdanskoi pechati 1708–1800 gg. iz sobraniya Yaroslavl'skogo muzeya-zapovednika: katalog* [The Civil Type Books of 1708–1800 from the Collection of the Yaroslavl Museum-Preserve: the Catalogue]. Rybinsk, 2003, 671 p.
15. Pirogova E.P. (ed.) *Svodnyi katalog knig grazhdanskoi pechati XVIII – 1-i chetverti XIX veka v sobraniyakh Urala* [The Union Catalogue of Civil Type Books of the 18th – 1st Quarter of the 19th Century in the Urals Collections], vol. 1. Ekaterinburg, Sokrat Publ., 2005, 525 p.; vol. 2. Ekaterinburg, Sokrat Publ., 2007, 581 p.
16. Pozdeeva I.V. (ed.) *Kirillicheskie izdaniya XVII veka v sobranii Pereslavl'skogo muzeya-zapovednika: katalog* [The Cyrillic Publications of the 17th Century in the Collection of the Pereslavl Museum: the Catalogue]. Pereslavl-Zalessky, Moscow, 2012, 294 p.
17. Pozdeeva I.V. (ed.) *Kirillicheskie izdaniya XVIII veka v khranilishchakh Permskogo kraya: katalog* [The Cyrillic Publications of the 18th Century in the Collections of the Perm Region: the Catalogue]. Perm, Pushka Publ., 2008, 797 p.
18. Mishina E.A. Azbuki-svitki XVII–XVIII vekov [The Alphabet-Scrolls of the 17th–18th Centuries], *Ot Srednevekov'ya k Novomu vremeni: sbornik statei v chest' Ol'gi Andreevny Belobrovoi* [From Middle Ages to Early Modern Time: the Collection of Papers in Honor of Olga Andreyevna Belobrova]. Moscow, 2006, pp. 419–431.
19. Romanova V.L. *Rukopisnaya kniga i goticheskoe pis'mo vo Frantsii v XIII – XIV vv. Po materialam sobraniya rukopisnykh knig Gosudarstvennoi Publichnoi biblioteki im. M.E. Saltykova-Shchedrina* [The Manuscripts and Gothic Letters in France in the 13th – 14th Centuries. On the Materials of the Collection of Manuscripts of the M.E. Saltykov-Shchedrin State Public Library]. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 44–81.
20. Khromov O.R. Gravyura v rukopisnoi knige XVI–XIX vv. Problemy opisaniya i identifikatsii [Engravings in the Manuscript Books of the 16th–19th Centuries. The Problems of Description and Identification], *450 let "Apostolu" Ivana Fedorova. Istoriya rannego knigopechataniya v Rossii (pamyatniki, istochniki, traditsii izucheniya)* [450th Anniversary of the Apostle by Ivan Fyodorov. The History of Early Printing in Russia (Monuments, Sources, Traditions of Study)]. Moscow, 2015, pp. 336–346.
21. Khromov O.R. *Russkaya lubochnaya kniga XVII–XIX vekov* [The Russian Woodcut Book of the 17th–19th Centuries]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 1998, pp. 101–103.
22. Semyachko S.A. Ob avtografakh Diomida Serkova i sbornike "Kriny sel'nye" [About the Autographs of Diomid Serkov and the Book "Kriny sel'nye"], *Trudy otdela drevnerusskoi literatury Instituta russkoi literatury (Pushkinskogo Doma) Rossiiskoi akademii nauk* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg, 2003, vol. 54, pp. 613–622.
23. Semyachko S.A. Avtograf Diomida Serkova v Biblioteke Akademii nauk [The Autograph of Diomid Serkov in the Library of Academy of Sciences], *Materialy i soobshcheniya po fondam rukopisnogo otdela Biblioteki Rossiiskoi akademii nauk* [Materials and Reports on the Holdings of the Manuscript Department of the Library of Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg, 2014, pp. 131–140.
24. Khromov O.R. Gravyura na russkom Severe v poslednei treti XVII stoletiya. Masterskie Antonievo-Siiskogo i Solovetskogo monastyrei [Engraving in the Russian North in the Last Third of the 17th Century. The Workshops of Antonievo-Siysky and Solovetsky Monasteries], *Pervaya mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya "Dukhovnoe i istoriko-kul'turnoe nasledie Solovetskogo monastyrya": sbornik nauchnykh statei i dokladov* [Proceedings of the First International Scientific Conference "Spiritual and Historical-Cultural Heritage of the Solovetsky Monastery"]. Solovki, 2011, pp. 138–145.

25. Khromov O.R. Ob oformlenii neskol'kikh neizvestnykh rukopisei knizhnogo mastera kontsa XVII veka Diomida Yakovleva syna Serkova [About the Design of Several Unknown Manuscripts of the Book Master of the Late 17th Century Diomid Yakovlev, Son of Serkov], *Iskusstvo knigi i gravюра v khudozhestvennoi kul'ture* [The Art of Book and Engraving in the Artistic Culture]. Moscow, 2014, pp. 168–172.
26. Khromov O.R. Bukvar' Kariona Istomina s rukopisnymi dopolneniyami Diomida Yakovleva syna Serkova kak pamyatnik russkoi knizhnosti XVII veka [ABC-Book by Karion Istomin with Handwritten Additions of Diomid Yakovlev, Serkov's Son, as a Monument of Russian Bookishness of 17th Century], *Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika* [National and Foreign Pedagogy], 2015, no. 1 (22), pp. 7–17.
27. Krutova M.S., Khromov O.R. Sbornik literaturno-publitsisticheskii kontsa XVII — nachala XVIII vv. s neizvestnoi gravюroy Leontiya Bunina (Novoe postuplenie v NIOR RGB) [Literary and Journalistic Collection of the Late 17th — Early 18th Centuries with an Unknown Engraving of Leonty Bunin (A New Acquisition of the Manuscript Department of the Russian State Library)], *Zapiski otdela rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Notes of the Manuscript Department of the Russian State Library]. Moscow, 2012, issue 54, pp. 302–307.
28. Khromov O.R. *Tsel'nogravirovannaya kniga i gravюра v russkikh rukopisyakh XVI–XIX vekov: katalog kollektsii otdela pis'mennykh istochnikov Yaroslavskogo gosudarstvennogo istoriko-arkhitekturnogo i khudozhestvennogo muzeya-zapovednika* [The All-Engraved Books and Engravings in Russian Manuscripts of the 16th–19th Centuries: the Catalogue of the Department of Written Sources' Collection of the Yaroslavl State Historical-Architectural and Artistic Museum-Reserve]. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2013, 439 p.
29. Khromov O.R. Russkaya rukopisnaya kniga s gravюрami v kontekste obshcheevropeiskoi knizhnoi kul'tury XVII–XVIII vv. (spetsifika i obshchie tendentsii oformleniya zhanra) [The Russian Manuscript Book with Engravings in the Context of the European Book Culture of the 17th–18th Centuries (the Genre's Specifics and General Trends)], *Berkovskie chteniya. Knizhnaya kul'tura v kontekste mezhdunarodnykh kontaktov: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (25–26 maya 2011 g.)* [The Berkov Readings. Book Culture in the Context of International Contacts: Proceedings of the International Scientific Conference (May 25–26, 2011)]. Minsk, 2011, pp. 375–379.
30. Khromov O.R. Rukopisnaya kniga s gravюрami — novyi zhanr v iskusstve russkoi knigi pozdnego Srednevekov'ya i Novogo vremeni [Manuscript Book with Engravings — a New Genre in the Russian Book Art of the Late Middle Ages and Modern Times], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2012, no. 3, pp. 54–61.
31. Khromov O.R. Gravюра i kniga. Ob odnoi tendentsii v evolyutsii khudozhestvennoi formy knigi i izmenenii tipa knizhnoi kul'tury [The Engraving and the Book. About One Trend in the Evolution of the Artistic Form of Book and a Change in the Type of Book Culture], *Berkovskie chteniya. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Knizhnaya kul'tura v kontekste mezhdunarodnykh kontaktov"* [The Berkov Readings. Proceedings of the International Scientific Conference "Book Culture in the Context of International Contacts"]. Minsk, 2013, pp. 418–422.
32. Mishina E.A. Svyatitsy Antonievo-Siiskogo monastyr'ya i ikh predpolagaemy avtor [The Calendar of Antonievo-Siisky Monastery and its Presumed Author], *Filevskie chteniya* [The Fili Readings]. Moscow, 1994, issue V, pp. 3–14.
33. Khromov O.R. Tsel'nogravirovannyi Sinodik v russkom obikhode XVIII–XIX vekov [The All-Engraved Synodicon in the Russian Everyday Life of the 18th–19th Centuries], *Pravoslavie i narodnaya kul'tura* [Orthodoxy and the Popular Culture]. Moscow, 1996, book 6, pp. 23–59.
34. Belobrova O.A. Gravirovannye "Strasti Khristovy", s virshami, v rukopisnykh sbornikakh XVIII v. iz Drevlekhra-nilishcha Pushkinskogo Doma [Engraved "The Passion of the Christ", with Verses, in the Manuscript Collections of the 18th Century from the Archive of the Pushkin House], O.A. Belobrova. *Ocherki russkoi khudozhestvennoi kul'tury XVI–XX vekov* [O.A. Belobrova. The Essays on Russian Culture of the 16th–20th Centuries]. Moscow, 2005, pp. 396–406.
35. Khromov O.R. Rukopis' "Strasti Khristovy" 1730-kh gg. s gravюрami XVII, XVIII vv. (Novoe postuplenie v NIOR RGB) ["The Passion of the Christ" Manuscript of the 1730s, with Engravings of the 17th, 18th Centuries (A New Acquisition of the Manuscript Department of the Russian State Library)], *Rumyantsevskie chteniya: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (15–16 aprelya 2008)* [The Rumyantsev Readings: Proceedings of the International Scientific Conference (April 15–16, 2008)]. Moscow, 2008, pp. 365–370.
36. Bratchikova E.K. "Strasti Khristovy" v litsevoi rukopisnoi traditsii masterov-starobryadsev ["The Passion of the Christ" in the Personal Manuscript Tradition of Old Believing Masters], *Materialy i soobshcheniya po fondam otdela rukopisei Biblioteki Rossiiskoi akademii nauk* [Materials and Reports on the Holdings of the Manuscript Department of the Library of Russian Academy of Sciences]. St. Petersburg, 2006, pp. 74–80.
37. Gribov Yu.A. Rukopisnyi sinodik s ksilograficheskimi illyustratsiyami — pamyatnik russkoi knizhnosti nachala XVIII v. [The Handwritten Commemoration Book with Xylographic Illustrations — the Monument of Russian Literature of the Beginning of the 18th Century], *Zabelinskie nauchnye chteniya — God 1999-i. Istoricheskii muzei — entsiklopediya otechestvennoi istorii i kul'tury. Trudy Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [The Zabelin Scientific Readings — Year 1999. Historical Museum — the Encyclopedia of Russian History and Culture. Proceedings of the State Historical Museum]. Moscow, 1999, issue 121, pp. 75–102.

38. Khromov O.R. Ob odnom neizvestnom listovom (letuchem) izdanii Moskovskogo pechatnogo dvora [About an Unknown Sheet (Volatile) Publication of the Moscow Print Yard], *Rumyantsevskie chteniya — 2015: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 14–15 aprelya 2015* [The Rumyantsev Readings — 2015: Proceedings of the International Scientific Conference (April 14–15, 2015)]. Moscow, 2015, part 2, pp. 207–209.
39. Vinokurova E.P. K voprosu o “donikonovskoi” orientatsii staroobryadtsev v izobrazitel’nom iskusstve [To the Question of “Pre-Nikon” Orientation of the Old Believers in Visual Arts], *Traditsionnaya dukhovnaya i material’naya kul’tura russkikh staroobryadcheskikh poselenii v stranakh Evropy, Azii i Ameriki* [The Traditional Spiritual and Material Culture of Russian Old Believer Communities in Europe, Asia and America]. Novosibirsk, 1992, pp. 64–73.
40. Vinokurova E.P. K voprosu o genezise pomorskogo ornamenta [To the Question of Genesis of the Pomeranian Ornament], *Literatura Drevnei Rusi. Istochnikovedenie* [The Literature of Ancient Russia. Source Studies]. Leningrad, 1988, pp. 259–289.
41. Mishina E.A. Gravirovannye ramki-zastavki XVII veka [The Engraved Frames-Headpieces of the 17th Century], *Rostovskii Arkhiereiskii dom i russkaya khudozhestvennaya kul’tura vtoroi poloviny XVII veka* [The Rostov Archbishop House and Russian Artistic Culture of the Second Half of the 17th Century]. Rostov, 2006, pp. 270–279.
42. Pliguzov A.I. K izucheniyu ornamentiki rannikh rukopisei Vyga [To the Study of Ornamentation of the Early Vyg Manuscripts], *Rukopisnaya traditsiya XVI–XIX vv. na Vostoke Rossii* [The Manuscript Tradition of the 16th–19th Centuries in the East of Russia]. Novosibirsk, 1983, pp. 82–101.
43. Khromov O.R. Gravirovannye zastavki-ramki v rukopisnykh knigakh XVII–XIX vv. (Printsipy opisaniya i sostavleniya kataloga-opredelatelya) [The Engraved Headpieces-Frames in the Handwritten Books of the 17th–19th Centuries (The Principles of Description and Compilation of the Auxiliary Catalogue)], *Zapiski otdela rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Notes of the Manuscript Department of the Russian State Library]. Moscow, 2012, issue 54, pp. 85–102.
44. Khromov O.R. Gravyura v istorii knigi [Engraving in the History of Book], *Observatoriya kul’tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no.4, pp. 506–511.
45. Gorfunkel A.Kh. Illyustrirovannyy ekzemplar Elizavetinskoi Biblii v Bostonskoi publichnoi biblioteke [Illustrated Copy of the Elizabethan Bible in the Boston Public Library], *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The Book. Researches and Materials]. Moscow, 1996, coll. 72, pp. 207–211.
46. Vorobyova E.V., Khromov O.R. Redkie ekzemplary Elizavetinskoi Biblii (po fondam Gosudarstvennoi publichnoi istoricheskoi biblioteki Rossii) [Rare Copies of the Elizabethan Bible (in the Collection of the State Public Historical Library of Russia)], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2002, no. 4, pp. 58–64.
47. Khromov O.R. Neizvestnye gravyury XVII — nachala XVIII v. v rukopisnykh knigakh iz sobraniya P.A. Ovchinnikova v NIOR RGB [The Unknown Engravings of the 17th — Beginning of the 18th Century in the Manuscripts from the Collection of P.A. Ovchinnikov in the Manuscript Department of the Russian State Library], *Rumyantsevskie chteniya — 2013. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (16–17 aprelya 2013)* [The Rumyantsev Readings. Proceedings of the International Scientific Conference (April 16–17, 2013)], part 2. Moscow, 2013, pp. 286–292.
48. Khromov O.R. Rannyya russkaya ksilografiya XVII–XVIII vv. i oformlenie sbornika № 4717 iz Muzeinogo sobraniya NIOR RGB [The Early Russian Woodcuts of the 17th–18th Centuries and the Design of the Collection No. 4717 from the Museum Collection of the Manuscript Department of the Russian State Library], *Rumyantsevskie chteniya — 2009: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (21–23 aprelya 2009 g.)* [The Rumyantsev Readings — 2009. Proceedings of the International Scientific Conference (April 21–23, 2009)], part 1. Moscow, 2009, pp. 262–267.
49. Aksenova G.V. *Russkii stil’. Genii Fedora Solntseva* [Russian Style. The Genius of Fyodor Solntsev]. Moscow, Slovo/Slovo Publ., 2009, 392 p.
50. Gudkov A.G. *Ivan Gavrilovich Blinov: “knizhnykh del master” iz Gorodtsa: K 70-letiyu so dnya konchiny* [Ivan Gavrilovich Blinov: the “Book Master” from Gorodets: To the 70th Anniversary of his Death]. Kolomna, Liga Publ., 2015, 224 p.

К 150-ЛЕТИЮ ПОЭТА

УДК 82-1(47)"18/19"
ББК 83.3(2=411.2)53-022.34-8Бальмонт К.Д.

Н.Н. НОСОВ

ЗАРУБЕЖНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ К.Д. БАЛЬМОНТА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

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. 15 июня 2017 г. исполняется 150 лет со дня рождения культового русского поэта-символиста, писателя, переводчика и эссеиста, литературного теоретика и критика Константина Дмитриевича Бальмонта (1867–1942), половина творческого пути которого прошла в эмиграции. Там были созданы его многие значительные произведения, ныне признанные классикой русской литературы. В настоящей статье раскрывается история зарубежных русскоязычных изданий сочинений К.Д. Бальмонта путем анализа материалов электронной базы данных «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991», ведущейся научно-исследовательским отделом библио-

графии Российской государственной библиотеки. Статья охватывает сочинения К.Д. Бальмонта, опубликованные в разных странах мира отдельными авторскими книгами. Научная новизна статьи заключается в том, что в ней впервые уделяется непосредственное внимание подробному библиографическому обзору зарубежных русскоязычных изданий сочинений поэта. Теоретическая и практическая значимость основных результатов исследования заключается в их отборе, описании на русском языке, обращении к истории появления. Это позволит литературоведам и заинтересованным читателям лучше ориентироваться в зарубежной русскоязычной литературе, связанной с данной тематикой.

Ключевые слова: библиография, база данных, литературоведение, К.Д. Бальмонт, символизм, Серебряный век, сочинения, история книги, поэзия, проза, публицистика, зарубежные публикации.

Для цитирования: Носов Н.Н. Зарубежные публикации произведений К.Д. Бальмонта на русском языке // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 358–363.

Пятнадцатого июня 2017 г. исполняется 150 лет со дня рождения культового русского поэта-символиста, писателя, переводчика и эссеиста, литературного теоретика и критика К.Д. Бальмонта (1867–1942).

Сочинения поэта регулярно издавались за рубежом, начиная с 1920 г., когда поэт навсегда покинул Россию. Пик своей популярности он пережил еще 20 лет назад, и долгое время считалось, что эмиграция прошла для К.Д. Бальмонта под знаком упадка. Однако именно на чужбине он осознал Россию в своем сердце, что наложило отпечаток на все его эмигрантское творчество. В Париже он продолжал активную и разнообразную творческую деятельность, вызываемую, с одной стороны, обостренной тоской по родине и чувством одиночества среди с недоверием принявших его эмигрантских кругов, с другой — нехваткой средств к существованию. Зарубежные издания К.Д. Бальмонта отразили его творческий путь: публикации избранных стихотворений, написанных еще в России, сборники новых стихов, размышления и воспоминания, переводы иностранной поэзии.

Основой при рассмотрении служили материалы электронной библиографической базы данных научно-исследовательского отдела библиографии (НИО библиографии РГБ) Российской государственной библиотеки «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991». База 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 базы является роспись содержания сборников, альманахов и собраний сочинений с указанием страниц. Поиск по базе осуществляется при помощи вспомогательных 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 база «Нормативные записи лиц, работавших над изданиями и упоминающихся в зарубежных изданиях за 1927–1991 гг.», содержащая около 31 тыс. записей, отражающих даты жизни, информацию о лицах и источники выявления этих сведений. Базы доступны в читальных залах литературы русского зарубежья и библиографических ресурсов отдела библиотечно-информационного обслуживания (ОБИО) РГБ.

Обзор затрагивает отдельные издания книг К.Д. Бальмонта, не касаясь публикаций его произведений в альманахах, сборниках и хрестоматиях. База содержит восемь библиографических записей отдельных изданий поэта, не учитывая, однако, выпусков книг до 1927 года. Таковые обнаруживаются при обращении к данным иных электронных ресурсов ведущих российских библиотек: международному сводному каталогу русской книги (1918–1926) Российской национальной библиотеки (РНБ) в Санкт-Петербурге и электронному каталогу Библиотеки Дома русского зарубежья им. А. Солженицына в Москве. Ряд изданий выявлен по электронным каталогам национальных библиотек Болгарии, Великобритании, Канады, Польши и Чехии. В четырех библиографических записях базы К.Д. Бальмонт фигурирует как переводчик.

За 70 лет зарубежные произведения поэта на русском языке опубликованы в девяти странах мира: трех славянских — Болгария, Чехия, Югославия; четырех западноевропейских — Великобритания, Германия, Франция, Швеция; а также в Китае.

Первое издание К.Д. Бальмонта состоялось за рубежом в 1907 г. — сборник стихотворений «Песни мстителя» [1], когда он на семь лет переехал в Париж, считая себя политическим эмигрантом, и разместил в книге резко антимонархические стихи, чего в годы второй его эмиграции ему долгое время не могли простить выходцы из России.

В 1920-е гг. пять книг вышло в Германии, три — во Франции, три — в Чехии и по одной — в Польше, США, Швеции и Югославии.

Первым эмигрантским изданием сочинений К.Д. Бальмонта явился сборник стихов [2], опубликованный американским издательством русской и еврейской художественной литературы, специализировавшимся на книгах старых и новых авторов.

В 1920 г. во Франции возникло самое первое крупное эмигрантское издательство Парижа «Русская земля», основанное писателями И.А. Бунинным, А.И. Куприным и А.Н. Толстым вместе с журналистом, историком Т.И. Полнером. Издательство просуществовало лишь год, успев выпустить всего 13 книг, в число которых вошел и сборник стихотворений Бальмонта «Дар земле» [3], включивший стихотворения из двух сборников, написанных еще в Москве: неизданный «Тропинка огня: 1916–1918» и «Перстень»¹.

С 1919 г. в Париже действовало издательство мецената и общественного деятеля Я.Е. Поволоцкого, в нем в разное время существовало несколько книжных серий, одной из которых была «Миниатюрная библиотека». В ней вышло шесть книг таких авторов, как И.Ф. Наживин, Б.А. Лазаревский, Г.Д. Гребенщиков, С.С. Юшкевич, а также сборник

¹ Бальмонт К.Д. Перстень. Москва : Творчество, 1920. 64 с.



Обложки изданий [4; 9; 11]

избранных стихов К.Д. Бальмонта «Светлый час» [4], составленный самим автором.

В 1922 г. появляется книга Бальмонта «Марево» [5] — первый сборник стихотворений, наряду со стихами, сочиненными в 1917 г., включающий созданные уже непосредственно в эмиграции (1920–1921 гг.).

За рубежом переиздаются книги стихов Бальмонта, впервые изданные еще в России: «Сонеты солнца, меда и луны» [6]² и «Зовы древности» [7]³. Первая книга — собрание авторских сонетов — стихов повышенной формальной и смысловой сложности — завершившее один из крупных творческих этапов Бальмонта. «Зовы древности» — уникальный опыт поэтического перевода, представляющий собой антологию эпической, гимнической, обрядовой и религиозной поэзии всех времен и народов: египетской, мексиканской, индийской, халдейской, ассирийской, индийской, иранской, китайской, океанийской, скандинавской, древнегреческой и бретонской. Третье берлинское издание — «значительно дополненное и переработанное»⁴, включило ряд новых добавлений. В Берлинском издательстве «Слово», выпустившем эту книгу, вышли еще две книги Бальмонта: «Из мировой поэзии» [8] и «Под новым серпом» [9]. «Из мировой поэзии» — собрание переводов Бальмонта из древнескандинавской, грузинской, британской, немецкой, французской, бельгийской, итальянской и испанской поэзии. Со-

держит факсимиле — раскрывающее предназначение этой книги краткое авторское предисловие:

«Поэзия — светлый и свежий водоем, и когда душа прикасается к этой влаге, она пьет из источника вечной юности.

Поэзия — горнило преображающего огня, в нем руда отбрасывает от себя бремя земной пыли, и остается лишь драгоценный металл.

Жить в светлом воздухе Мировой Поэзии, значит — жить вдвойне и слышать в сердце крылатую птицу.

Из многочисленных достижений, отмеченных именами мировых поэтов, в этой книге много собрано то, что будило во мне особенную любовь, цветы, которые цветут и в жестоком ветре нашей действительности не увядают.

К. Бальмонт
1920. 8 октября
Париж»⁵.

«Под новым серпом» — автобиографический роман в 3-х частях, подробно описывающий детские и юношеские годы автора. Из бальмонтовской прозы в Берлине публикуется также сборник рассказов и повестей «Воздушный путь» [10]. Книга вышла в эмигрантском издательстве А.Г. Левинсона «Огоньки», основанном в 1921 г. для развития и распространения русской прозы и поэзии. Издательством анонсировалась печать еще одного сборника стихов Бальмонта — «Пронзенное облако» — написанных в 1920 г. в Бретани, однако эта книга не увидела свет.

В конце 1920 г. Бальмонт обратился к российскому и чехословацкому филологу, профессору Е.А. Ляцкому, руководителю чешского и шведского издательств «Пламя» и «Северные огни» с просьбой

² Первое изд.: Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны : Песня миров. Москва : В.В. Пашуканис, 1917. 273 с.

³ Первое изд.: Бальмонт К.Д. Зовы древности : Гимны, песни и замыслы древних. Санкт-Петербург : Пантеон, [1908]. 211 с., ил. (Мировая литература); 2-е (дешев.) изд.: Санкт-Петербург : Пантеон, [1909]. 212, [4] с., [13] л. ил.

⁴ Бальмонт К.Д. Зовы древности : Гимны, песни и замыслы древних. [3-е изд.] Берлин : Слово, 1923. 319 с. С. 5.

⁵ Бальмонт К.Д. Из мировой поэзии. Берлин : Слово, 1921. С. 5.

опубликовать книгу его избранных стихотворений. Год спустя Ляцкий издал «Гамаюн» [11]. В издательстве же «Пламя» в 1924 г. опубликованы книги «Где мой дом?» [12] и «Мое — ей» [13]. Обе книги проникнуты эмигрантскими настроениями автора. «Где мой дом?» — книга прозы, воспоминаний о жизни в России и наблюдений автора над переменами в жизни и судьбе в связи с эмиграцией, где он оказался в непростой ситуации, осуждаемый как СССР — страной, давшей ему выезд, так и эмигрантскими кругами, подозревавшими его в сочувствии к Советам. «Мое — ей» — поэтическое приношение России, стихи о России с позиции внутри и вне страны.

В 1924 г. уехавшим в США писателем, критиком и журналистом Г.Д. Гребенщиковым в Нью-Йорке было открыто издательство «Алатас», где издавались литературные произведения самого Г.Д. Гребенщикова, Н.К. Рериха, А.М. Ремизова и др. Состоя в дружбе с К.Д. Бальмонтом, Г.Д. Гребенщиков анонсировал в 1926 г. сборник статей поэта «Линия лада», который, хотя частично был оплачен, так и не увидел свет.

На протяжении творческого пути К.Д. Бальмонта привлекала зарубежная поэзия, литературные связи, художественный перевод. В 1928 г. в разных странах появляются две книги поэтических переводов: «Книга смиренных» польского поэта-символиста Я. Каспровича [14] и «Избранные стихи» чешского поэта рубежа XIX—XX вв. Я. Врхлицкого [15].

В 1920-е гг. тема утраченного отечества является в творчестве К.Д. Бальмонта одной из ведущих. В 1929 г. в Белграде появляется книга «В раздвинутой дали» [16] — еще одно приношение поэта России. Несмотря на подзаголовок «Поэма», книга представляет собой сборник стихотворений — «поэму» же составляет их общая лирическая направленность.

С середины 1920-х гг. эмигрантская жизнь поэта становилась все сложнее, что отражалось и на творческом процессе, и на снижении регулярности и числа публикаций.

В 1930-е гг. по две книги вышло в Болгарии и во Франции и по одной — в Югославии, США и Китае.

Две книги К.Д. Бальмонта издало болгарское Министерство народного просвещения. Первая — «Соучастие душ» [17] — содержит 18 очерков о славянах (преимущественно болгарях и Болгарии) и Литве, созданных автором в 1928—1930 гг. на французском курорте Капбретон, переводы стихов болгарского поэта И.М. Вазова, а также составленные К.Д. Бальмонтом биографии болгарских поэтов Е.П. Попдимитрова, Н. Ракитина и Н. Лилиева (крупнейшего представителя болгарского символизма). Вторая из вышедших в Болгарии книг — сборник переводов болгарских народных песен «Золотой сноп болгарской поэзии» [18] с предисловием Е.П. Попдимитрова (под псевдонимом Е.П. Димитров), где отмечается: «Этот перевод — одна нечаянная радость и для

нас, болгар. Мы никогда не сможем достойным образом отплатить певцу за его благовольное внимание, за его готовность отразить в лучезарном зеркале русской речи — хоть часть нашего песнетворческого богатства. Недавний наш гость, любимый старший брат и учитель новой лирики, милый нам Константин Дмитриевич Бальмонт связует свое имя с судьбой нашей песни и нашей земли»⁶. Книга примечательна также включенной в нее библиографией «Книги Бальмонта», содержащей перечни его книг, вышедших в России (поэзия; проза), за рубежом, печатающихся и готовящихся к печати. Среди готовящихся к печати анонсируется ряд книг⁷, не обнаруженных в использованных при настоящем обзоре библиографических ресурсах, т. е., по всей видимости, оставшихся неизданными.

Дополненная и уточненная библиография К.Д. Бальмонта содержится в книге «Северное сияние» [19]⁸, вышедшей годом позже в Париже. В настоящем обзоре не раз фигурировали издания автора, содержание которых свидетельствует о его интересе к поэзии различных стран и народов. Такова и эта книга, содержащая, помимо авторских стихов о Литве и о Руси, переводы посвященной К.Д. Бальмонту поэмы литовского поэта Л. Гиры «Бальмонт» и дайн — литовских народных песен.

В 1933 г. Д.Г. Хеладзе впервые издает русский перевод поэмы средневекового грузинского поэта Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Перевод принадлежит Бальмонту и носит заглавие «Носящий барсову шкуру» [20].

1936 г. ознаменовал 50-летие писательской деятельности поэта-символиста, широко отмечавшееся в эмигрантских писательских кругах, а годом позже появились две публикации. Первая — «Светослужение» [21] — сборник стихов, задуманный поэтом еще в 1933 г., а осуществленный в 1936—1937 годах. Книга вышла в свет стараниями эмигранта В.В. Оболянинова, давнего знакомого поэта, обратившегося к нему с предложением издать сборник стихов. Тогда же американское издательство «Алатас», с 1926 г. задолжавшее поэту, выпустило его книгу стихов о Сибири [22], содержащую сочинения как дореволюционные, так и совсем новые.

⁶ Бальмонт К.Д. Золотой сноп болгарской поэзии : народные песни / предисл. Е.П. Димитрова. София : Министерство народного просвещения, 1930. С. 6.

⁷ Бальмонт К.Д. Ризы Единственной : Стихи о России; Бальмонт К.Д. Былины : Стихи для детей; Бальмонт К.Д. Зеленый Капбретон : Южная Франция : Очерки; Бальмонт К.Д. Югославянские народные песни : (Сербия, Хорватия, Словения); Бальмонт К.Д. Литовские поэты наших дней : Очерки и переводы образцов; Бальмонт К.Д. Океания : (Мексика, Майя, Полинезия, Ява, Япония) : Очерки.

⁸ Здесь в перечень книг, готовых к печати, внесены также не выявленные как опубликованные следующие издания К.Д. Бальмонта: Шорох жути: рассказы; Русский язык и его творцы; Душа Чехии.

Это были последние прижизненные издания книг К.Д. Бальмонта. В 1942 г. поэт скончался, и долгие десятилетия за рубежом его имя появлялось лишь в коллективных сборниках, а публикация отдельных книг прервалась более чем на 30 лет.

В 1970-е гг. по одной книге выпущено в Великобритании и Германии.

Еще в 1915 г. К.Д. Бальмонтом издана работа «Поэзия как волшебство»⁹. К ней он привлек знания о поэтике эпоса народов мира, чем объясняется весь его последующий интерес к древней поэзии. Этот трактат, осмыслявшийся поэтом как программный, в том числе и для собственного творчества, переиздавался затем в 1922 г.¹⁰, а за рубежом репринтное переиздание этой работы [23], осознавая всю ее значимость, осуществило британское издательство «Prideaux Press», специализировавшееся на изданиях литературного наследия Серебряного века.

В Германии же состоялось большое издание избранных стихотворений К.Д. Бальмонта [24], подготовленное крупным американским славистом, историком русского модернизма В.Ф. Марковым, автором предисловия и комментариев к книге.

Русскую литературу Серебряного века невозможно представить без имени К.Д. Бальмонта, стоящего в одном ряду с именами В.Я. Брюсова, А.Н. Белого, А.А. Блока, З.Н. Гиппиус и иных первооткрывателей символизма. Ввиду исторических обстоятельств культурное явление русского Серебряного века оказалось вытеснено в эмиграцию, нередко вместе с лучшими и главными своими представителями, одним из которых являлся и К.Д. Бальмонт. В эмиграции прошла целая половина его творческого пути — пусть уже не такая яркая, как до 1917 г. в России, но не менее значимая. Его переселение сопровождалась тяжелыми условиями жизни, затем длительной болезнью, но именно здесь К.Д. Бальмонт переболел юношеским декадансом, политическим нигилизмом и обратил свой взгляд и сердце к таким незыблемым ценностям, как отечество, традиция и духовность. Свидетельство тому — сами его сочинения, прижизненно издававшиеся за рубежом, обзору которых и посвящена настоящая статья.

Список источников

1. Бальмонт К.Д. Песни мстителя. Париж : Imprimeur Gnatovsky, 1907. 64 с.
2. Бальмонт К.Д. Избранные стихотворения. Нью-Йорк : Книжный магазин М. Гуревича, 1920. 94 с.
3. Бальмонт К.Д. Дар земле. Париж : Русская земля, 1921. 164 с.
4. Бальмонт К.Д. Светлый час : избранные стихи. Paris : J. Povolozky & Cie, 1921. 73 с. Миниатюрная библиотека [№ 2].
5. Бальмонт К.Д. Марево. Париж : Франко-русская печать, 1922. 132 с.
6. Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда и луны : песня миров. Берлин : Издательство С. Ефрон, [1921]. 271 с.
7. Бальмонт К.Д. Зовы древности : гимны, песни и замыслы древних. [3-е изд.] Берлин : Слово, 1923. 319 с.
8. Бальмонт К.Д. Из мировой поэзии. Берлин : Слово, 1921. 212 с.
9. Бальмонт К.Д. Под новым серпом : роман в трех частях. Берлин : Слово, 1923. 383 с.
10. Бальмонт К.Д. Воздушный путь : рассказы. Берлин : Огоньки, 1923. 203 с.
11. Бальмонт К.Д. Гамаюн : избранные стихи. Стокгольм : Северные огни, 1921. 109 с.
12. Бальмонт К.Д. Где мой дом? : очерки (1920–1923). Прага : Пламя, 1924. 183 с.
13. Бальмонт К.Д. Мое — ей : Россия : [стихи 1923]. Прага : Пламя, 1924. 131 с.
14. Каспрович Я. Книга смиренных / пер. К.Д. Бальмонта. Варшава : Добро, 1928. 170 с.
15. Врхлицкий Я. Избранные стихи / пер. с чеш. К.Д. Бальмонта ; Несколько слов о Я. Врхлицком Яна Рокиты. Прага : Славянская Библиотека Министерства Иностранных Дел. 1928. XXVI, [I], 96, [III] с., [I] л. прил. Серия II, № 1.
16. Бальмонт К.Д. В раздвинутой дали : поэма о России. Белград : Издательская комиссия Палаты Академии наук, 1929. 203 с., портр. Русская библиотека, кн. 11.
17. Бальмонт К.Д. Соучастие душ : очерки. София : Министерство народного просвещения, 1930. 129 с.
18. Бальмонт К.Д. Золотой сноп болгарской поэзии : народные песни. София : Министерство народного просвещения, 1930. 136 с.
19. Бальмонт К.Д. Северное сияние : стихи о Литве и Руси. Париж : Русское книжное дело «Родник», 1931. 189 с.
20. Руставели Ш. Носящий барсову шкуру : грузинская поэма XII века / пер. К.Д. Бальмонта ; худож. Зичи. Париж : Д. Хеладзе, 1933. LIV, 236 с.
21. Бальмонт К.Д. Светослужение : 1936 август — 1937 январь / обл. В. Оболяниновой. Харбин : В.В. Оболянинов, 1937. 96 с.
22. Бальмонт К.Д. Голубая подкова : стихи о Сибири / ил. Вс.Ф. Ульянова ; обл. И.Ф. Замотина. Southbury, Connecticut : Alatas, [1937]. 45 с.
23. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. Letchworth : Prideaux Press, 1973. 93 с. Russian titles for the specialist, 49.
24. Бальмонт К.Д. Избранные стихотворения = Ausgewählte Versdichtungen / Auswahl, Vorwort und Kommentar von Vl. Markov. München : Wilhelm Fink, 1975. 764 с. Centrifuga : Russian Reprintings and Printings, Vol. 24.

⁹ Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. Москва : Скорпион, 1915. 93 с.

¹⁰ Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. Москва : За друга, 1922. 112 с.

FOREIGN PUBLICATIONS OF K.D. BALMONT'S WORKS IN RUSSIAN

NIKOLAI N. NOSOV

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

E-mail: Nossov1984@mail.ru

Abstract. June 15, 2017 is the 150th anniversary of birth of the famous Russian poet-symbolist, writer, translator, essayist, literary theoretician and critic Konstantin Dmitriyevich Balmont (1867–1942). A half of his creative career passed in emigration. There were created many of his important works, now acknowledged classics of Russian literature. This article explores the history of K.D. Balmont's foreign publications in Russian, through the analysis of 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. The article comprises Balmont's works published as individual author's editions in different countries of the world. The scientific novelty of the article lies in the fact that for first time there is paid direct attention to a detailed bibliographical review of the foreign Russian-language publications of Balmont's works. The main results of the research are of theoretical and practical importance, as they were selected, described in Russian, the history of their emergence was examined. It will help literary researchers and active readers better navigate in the foreign Russian-language literature related to this subject.

Key words: bibliography, database, literary studies, K.D. Balmont, symbolism, Silver Age, works, history of the book, poetry, prose, opinion journalism, foreign publications.

Citation: Nosov N.N. Foreign Publications of K.D. Balmont's Works in Russian, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 358–363.

References

1. Balmont K.D. *Pesni mstitelya* [Songs of the Avenger]. Paris, Imprimeur Gnatovsky Publ., 1907, 64 p.
2. Balmont K.D. *Izbrannye stikhotvoreniya* [Selected Poems]. New York, Knizhnyi Magazin M. Gurevicha Publ., 1920, 94 p.
3. Balmont K.D. *Dar zemle* [A Gift to the Earth]. Paris, Russkaya Zemlya Publ., 1921, 164 p.
4. Balmont K.D. *Svetlyi chas: izbrannye stikhi* [Lightened Hour: Selected Poems]. Paris, J. Povolozky & Cie Publ., 1921, 73 p.
5. Balmont K.D. *Marevo* [The Haze]. Paris, Franko-Russkaya Pechat' Publ., 1922, 132 p.
6. Balmont K.D. *Sonety solntsa, meda i luny: pesnya mirov* [Sonnets of Sun, Honey and Moon: Song of the Worlds]. Berlin, S. Efron Publ., [1921], 271 p.
7. Balmont K.D. *Zovy drevnosti: gimny, pesni i zamysly drevnikh* [Ancient Calls: Hymns, Songs, and Ideas of the Ancients]. Berlin, Slovo Publ., 1923, 319 p.
8. Balmont K.D. *Iz mirovoi poezii* [From the World Poetry]. Berlin, Slovo Publ., 1921, 212 p.
9. Balmont K.D. *Pod novym serpom: roman v trekh chastyakh* [Under the New Sickle: Novel in Three Parts]. Berlin, Slovo Publ., 1923, 383 p.
10. Balmont K.D. *Vozdushnyi put': rasskazy* [The Airy Path: Stories]. Berlin, Ogon'ki Publ., 1923, 203 p.
11. Balmont K.D. *Gamayun: izbrannye stikhi* [Gamayun: Selected Poems]. Stockholm, Severnye Ogni Publ., 1921, 109 p.
12. Balmont K.D. *Gde moi dom?: ocherki (1920–1923)* [Where Is my Home?: Essays (1920–1923)]. Prague, Plamya Publ., 1924, 183 p.
13. Balmont K.D. *Moe — ei: Rossiya* [From Me to Her: Russia]. Prague, Plamya Publ., 1924, 131 p.
14. Kasprovicz J. *Kniga smirenykh* [The Book of the Poor]. Warsaw, Dobro Publ., 1928, 170 p.
15. Vrchlický J. *Izbrannye stikhi* [Selected Poems]. Prague, Slavjanskaya Biblioteka Ministerstva Inostrannykh Del Publ., 1928, XXVI, [I], 96, [III] p.
16. Balmont K.D. *V razdvinutoi dali: poema o Rossii* [Beyond Stretched Horizons: a Poem about Russia]. Belgrade, Izdatel'skaya Komissiya Palaty Akademii Nauk Publ., 1929, 203 p.
17. Balmont K.D. *Souchastie dush: ocherki* [Participation of Souls: Essays]. Sofia, Ministerstvo Narodnogo Prosveshcheniya Publ., 1930, 129 p.
18. Balmont K.D. *Zolotoi snop bolgarskoi poezii: narodnye pesni* [The Golden Sheaf of Bulgarian Poetry: Folk Songs]. Sofia, Ministerstvo Narodnogo Prosveshcheniya Publ., 1930, 136 p.
19. Balmont K.D. *Severnoe siyanie: stikhi o Litve i Rusi* [Northern Lights: Poems about Lithuania and Russia]. Paris, Russkoe Knizhnoe Delo "Rodnik" Publ., 1931, 189 p.
20. Rustaveli Sh. *Nosyashchii barsovu shkuru: gruzinskaya poema XII veka* [The Knight in the Panther's Skin: a Georgian Poem of the 12th Century]. Paris, D. Kheladze Publ., 1933, LIV, 236 p.
21. Balmont K.D. *Svetosluzhenie: 1936 avgust — 1937 yanvar'* [Serving the Light: 1936 August — 1937 January]. Harbin, V.V. Obol'yaninov Publ., 1937, 96 p.
22. Balmont K.D. *Golubaya podkova: stikhi o Sibiri* [Blue Horseshoe: Poems about Siberia]. Southbury, Connecticut, Alatas Publ., [1937], 45 p.
23. Balmont K.D. *Poeziya kak volshebstvo* [Poetry Like a Magic]. Letchworth, Prideaux Press Publ., 1973, 93 p.
24. Balmont K.D. *Izbrannye stikhotvoreniya = Ausgewählte Versdichtungen* [Selected Poems]. Munich, Wilhelm Fink Publ., 1975, 764 p.

Ю.Л. САПОЖНИКОВА

«УБИТЬ ПЕРЕСМЕШНИКА» И «ПОЙДИ ПОСТАВЬ СТОРОЖА» ХАРПЕР ЛИ: ДВА ПОДХОДА К РАСОВОЙ ПРОБЛЕМЕ

Юлия Львовна Сапожникова,

Смоленский государственный университет,
кафедра английского языка,
профессор
Пржевальского ул., д. 4, Смоленск, 214000, Россия

доктор филологических наук, доцент
E-mail: sapojnikova.engl@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются два подхода к расовой проблеме в романах Х. Ли «Убить пересмешника» и «Пойди поставь сторожа». Актуальность данной проблемы объясняется как проявлениями расизма в современном обществе, так и тем, что созданный в 1957 г., но опубликованный лишь в 2015 г. роман «Пойди поставь сторожа» отражает мировоззренческую позицию, характерную для наших дней. Разница подходов к заявленной теме в двух романах частично объясняется выбором манеры повествования. В классическом произведении повествование ведется от лица маленькой девочки. В недавно вышедшем романе рассказ идет от лица всезнающего повествователя. Кроме того, изображаемый исторический фон также влияет на решение названной темы. Если в классическом романе (1930-е гг.) автор описывает конкретный, но единственный случай расового конфликта, то в «Пойди поставь сторожа» (1950-е гг.) речь идет о кардинальных изменениях системы межрасовых отношений. При решении проблемы расизма обе книги во главу угла ставят совесть каждого человека, но роман «Пойди поставь сторожа» при этом задает более сложные вопросы и помогает понять, почему эта проблема остается такой острой.

Ключевые слова: Харпер Ли, «Убить пересмешника», «Пойди поставь сторожа», расовая пробле-

ма, форма повествования, исторический фон, вопрос совести.

Для цитирования: Сапожникова Ю.Л. «Убить пересмешника» и «Пойди поставь сторожа» Харпер Ли: два подхода к расовой проблеме // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 364–370.

Роман Х. Ли «Пойди поставь сторожа» («Go Set a Watchman», 2015) еще до своего выхода вызвал неоднозначную реакцию и определенное замешательство. Это было связано с историей продвижения произведения на книжный рынок, так как оно заявлялось как продолжение книги «Убить пересмешника» («To Kill a Mockingbird», 1960). Однако впоследствии выяснилось, что «новая» книга была написана в 1957 г. и представляет собой черновик всем известного романа.

СЮЖЕТ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ

Действие романа «Пойди поставь сторожа» происходит в 1950-е гг., когда в американской расовой политике начали происходить изменения, вызвавшие недовольство значительной части населения, особенно на Юге. Джин Луиза Финч, которую в детстве звали Глазастиком (в оригинале — Scout), навещает отца в родном Мейкомбе, штат Алабама. Она — эмансипированная девушка 26 лет, работает в Нью-Йорке. Аттису, ее отцу, 72, он страдает от артрита, поэтому вынужден жить с сестрой Александрой. За несколько дней пребывания дома Джин узнает нечто новое о своем отце, что разрушает ее прежние представ-

ления о нем. По мере развития сюжета проблематика романа становится все более остросоциальной, а последние страницы представляют собой противопоставление разных точек зрения на сегрегацию и расовую проблему в целом. Это произведение было приобретено издательством Lippincott, но не было опубликовано. Оно попало к редактору Терезе (Тей) Хохофф, которая считала, что книга скорее напоминала «серию историй, чем полностью продуманный роман», хотя в каждой строчке чувствовалась «искра истинного писателя» [1]. Она посоветовала Х. Ли сосредоточиться на детстве главной героини романа, так как эти сцены, по ее мнению, получились наиболее убедительными и трогательными, и вести повествование от лица девочки. Таким образом, представленный в издательство первоначальный вариант был практически полностью переписан и превратился в «Убить пересмешника». Однако в 2015 г. именно эту версию представили как роман-продолжение уже ставшего классическим произведения [2; 3].

ПОЛЕМИКА ВОКРУГ ПУБЛИКАЦИИ РОМАНА

Появление книги «Пойди поставь сторожа» было неоднозначным с морально-этической точки зрения, ведь, как известно, Х. Ли с середины 1960-х гг. утверждала, что больше никогда не будет публиковать свои произведения. Журналист «Chicago Tribune» М. Миллс, жившая неподалеку от сестер Ли, в своих мемуарах 2014 г. «Пересмешник по соседству» приводила слова друга семьи Ли, который помнил, что писательница называла две причины своего молчания: «Во-первых, я бы ни за какие деньги не хотела пройти через все давление и гласность, через которые я прошла с «Пересмешником». Во-вторых, я уже сказала все, что я хотела сказать» [4]. Кроме того, в одном из последних интервью 1964 г. (к 1965 г. писательница полностью прекратила общение с прессой) Х. Ли говорила, что больше всего в произведениях американских писателей она не терпит «отсутствия мастерства, которое сводится к отсутствию безусловной любви к языку, нежеланию посидеть подольше и превратить хорошую идею в настоящую жемчужину» [1]. Многие критики, дававшие рецензии на «Пойди поставь сторожа», находят в данной книге именно те черты, о которых так неодобрительно отзывалась сама писательница. М. Корриган в своем отзыве для «Национального общественного радио» описывает этот роман Х. Ли как нечто беспорядочное и считает, что автору «не хватает языковых средств и социального воображения, чтобы полностью раскрыть потенциально очень мощную тему» [5]. С. Гилберт отмечает сре-

ди недостатков творения Х. Ли «бесцельную, явно непроработанную манеру письма, неестественные диалоги и неудовлетворительную концовку» [6]. А. Акбар в рецензии для «Independent» особо останавливается на детских воспоминаниях героини, которые «могли бы быть по-настоящему эмоционально насыщенными, если бы над ними поработали» [7]. Именно из-за отсутствия тщательной проработки текста и несовершенства писательского стиля многие люди полагают, что адвокат писательницы и издательство воспользовались ее слабым здоровьем и непониманием того, что книга будет издана.

Ко времени выхода нового романа Х. Ли была очень пожилым человеком, перенесшим инсульт (2007), поэтому ее согласие на публикацию вызвало много вопросов. Э. Ли, старшая сестра романистки, которая вела ее дела до своей смерти, в 2010 г. говорила, что Харпер «не всегда может вспомнить, что кому говорила, и очень удивляется тому, что слышит, так как не помнит ничего, что говорилось по этому поводу» [8]. М. Миллс также вспоминает, что Э. Ли в 2011 г. писала о сестре, что она «не видит и не слышит и подпишет любой документ, если его даст ей кто-то, кому она доверяет» [8]. Эта информация и сам факт объявления о публикации нового романа Х. Ли спустя 3 месяца после смерти ее сестры, неизменно стоявшей на страже ее интересов и образа жизни, породили в прессе, как зарубежной, так и отечественной, предположение о том, что адвокат писательницы и издательство просто решили заработать на ней [8; 9]. Несмотря на то, что специально созданная комиссия, расследовавшая этот вопрос, посчитала, что доказательств подобного обращения с Х. Ли нет и она самостоятельно приняла решение опубликовать свой труд, высказывавшиеся ранее мнения продолжают находить своих сторонников.

НОВЫЙ ОБРАЗ АТТИКУСА

Главным негативным открытием для читателей стало то, что Аттикус в «Пойди поставь сторожа» изображен расистом. В «Убить пересмешника» он был представлен как воплощение чести и достоинства и заявлял, что все люди (вне зависимости от вероисповедания, цвета кожи и т. п.) должны иметь равные права, никто не должен получать специальных привилегий. Герой был готов разрушить собственную репутацию, которую сумел заработать благодаря долгому и честному исполнению долга в суде, и даже пожертвовать жизнью ради спасения одного темнокожего. В «Пойди поставь сторожа» Аттикус выступает председателем на собрании сторонников сегрегации и спокойно выслушивает оскорбительные для афроамерикан-

цев высказывания, читает посвященные этой теме памфлеты и держит их дома, поддерживает отдельные положения расистов. Он считает, что темнокожие не готовы стать полноправными гражданами, так как, по его мнению, они еще дети и не так развиты, как белые, по сути, он называет их неполноценными. Аттикус выступает против наделения темнокожих теми же правами, что и белых, так как первые не способны взять на себя равную ответственность за благополучие общества.

ФОРМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Разница восприятия образа Аттикуса частично объясняется выбором манеры повествования. В классическом романе повествование ведется от лица маленькой Джин Луизы, которая идеализирует отца и замечает лишь те аспекты его поведения, которые вписываются в соответствующий образ. Девочка становится «ненадежным рассказчиком» (термин У.К. Бута), который в определенной степени искажает действительность, потому что не совсем точно интерпретирует окружающий мир. Такой ребенок-рассказчик не может до конца понять все нюансы ситуации или высказывания и создает картину мира, для которой характерна положительная эмоциональная окраска [10; 11]. Однако внимательные читатели могут понять, что Аттикус — без сомнения, добрый и хороший человек — не является борцом за равноправие темнокожих. Во-первых, он не вызывается защищать несправедливо обвиненного Тома Робинсона сам, его назначает судья, хотя, по признанию Аттикуса, он до последнего надеялся, что сия чаша его минует («You know, I'd hoped to get through life without a case of this kind, but John Taylor pointed at me and said, "You 're It"» [12, с. 101]). Во-вторых, он начинает верить своему подзащитному и решает по-настоящему защищать его еще и потому, что Кэлпурния, живущая в его доме и заботящаяся о детях, хорошо характеризует Тома, отмечая, что он ходит в церковь и ведет достойную жизнь («He's a member of Calpurnia's church, and Cal knows his family well. She says they are clean-living folks» [12, с. 86]). Наконец, в своей речи на суде Аттикус прямо говорит о своем неверии в то, что все люди созданы равными: кто-то умнее других; у кого-то больше возможностей благодаря происхождению и т. д.; но, по его глубокому убеждению, суд должен быть тем местом, где со всеми людьми (какого бы цвета кожи они ни были) должны обращаться одинаково честно («...in our courts all men are created equal» [12, с. 232]; «The one place where a man ought to get a square deal is in a courtroom, be he any color of the rainbow...» [12, с. 249]). Таким образом, мы видим, что Том Робинсон для Аттикуса становится неспра-

ведливо обвиненным человеком, жизнь которого поставлена на кон, он не видит в нем представителя притесняемой расы, права которой он, как адвокат, должен отстаивать, хотя ему приходится бороться с предрассудками присяжных, видящих лишь цвет кожи обвиняемого. Но сам Аттикус не понимает такого отношения («Why reasonable people go stark raving mad when anything involving a Negro comes up, is something I don't pretend to understand...» [12, с. 101]), он решает не расовую, но конкретную правовую проблему, что не совпадает с видением дела, характерным для большинства жителей Мейкомба.

Другим доказательством того, что Аттикус не является ярким сторонником равноправия темнокожих, могут служить его высказывания о Кэлпурнии и о представителях ее этнической группы в целом. Конечно, в беседе с сестрой, которая пытается выжить темнокожую служанку из дома, Аттикус защищает ее и называет членом семьи, но при этом добавляет эпитет «faithful», подчеркивая тем самым, что она его всегда поддерживает и на нее всегда можно положиться, что, однако, не характерно для безусловной любви среди членов семьи, любви, не требующей никаких доказательств («She's a faithful member of this family...» [12, с. 153]). Кроме того, в том же разговоре он включает верную Кэлпурнию в группу «нянек-негритянок», присматривающих за белыми детьми на Юге, и хоть и отмечает ее отличия от них, самым сравнением показывает ее принадлежность к этому кругу, т. е. отстраненность от белых, от их семей («...she's never indulged them the way most colored nurses do» [12, с. 153]). Постоянные наставления Аттикуса детям никогда не обманывать темнокожих тоже свидетельствуют о том, что он не относится к последним, как к равным. Иначе было бы непонятно, почему обман афроамериканцев настолько хуже, чем нечестное отношение к белым соплеменникам («Atticus says cheatin' a colored man is ten times worse than cheatin' a white man... Says it's the worst thing you can do» [12, с. 227]; «...you'll see white men cheat black men every day of your life... There's nothing more sickening to me than a low-grade white man who'll take advantage of a Negro's ignorance» [12, с. 249]). Только если воспринять это заявление как доказательство его мнения, что темнокожие не так умны, образованы, развиты, как белые, а потому заслуживают более снисходительного отношения (как дети), такие слова получают понятное объяснение.

В романе «Пойди поставь сторожа» рассказ идет от лица всезнающего повествователя, что помогает представить Аттикуса как реального человека со своими заблуждениями, связанными с традициями Юга. С одной стороны, Джин Луиза говорит, что отец никогда не обращался с темнокожими так оскорбительно и брезгливо, как другие белые («I've never in my life seen you give that insolent, back-of-

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ
НОВЫЙ НОМЕР



Available on the
App Store



Туристический
путеводитель
Сергея Миронова

«РОССИЯ: ПРИГЛАШЕНИЕ В ПУТЕШЕСТВИЕ»

«Вслед за солнцем, от Дальнего Востока, через Сибирь, Урал, к южным и западным уголкам России». Долина гейзеров Кроноцкого биосферного заповедника Камчатки, вулканы и водопады Итурупа, Кунашир – «черный» остров Курильской гряды, Патомский кратер Иркутской области, Уральская сокровищница, ледяные пещеры Пермского края...

Рядом с нерукотворными сокровищами природы – произведения искусства: «деревянный» Томск, Тобольский кремль, Белогорский монастырь, Спасо-Преображенский собор на острове Валаам, неисчерпаемая красота знакомой и незнакомой России...

Председатель
Политической партии
СПРАВЕДЛИВАЯ РОССИЯ,
Руководитель фракции
«СПРАВЕДЛИВАЯ РОССИЯ»
в Государственной Думе
ФС РФ Сергей Миронов
знает Россию не только
как политик. Около
20 лет проработал в
геологоразведке. Во многом
его рассказы о небывалых
уголках России почерпнуты
из «геологического»
прошлого.

Красоты природы России
представлены в книге
редкими и уникальными
фотографиями.

Книгу можно приобрести
в сети книжных магазинов
«Читай-город» по всей
России.

Центральный федеральный округ
Московская область, город Истра

МОНАСТЫРЬ НОВЫЙ ИЕРУМАЛИМ



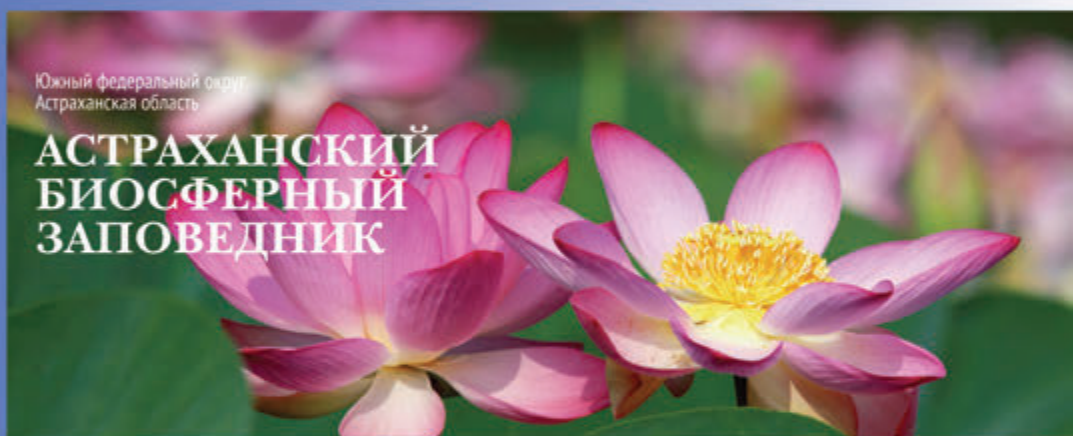
Приволжский федеральный округ
Республика Татарстан, город Казань

КАЗАНСКИЙ КРЕМЛЬ



Южный федеральный округ
Астраханская область

АСТРАХАНСКИЙ БИОСФЕРНЫЙ ЗАПОВЕДНИК



Уральский федеральный округ
Тюменская область, город Тобольск

ТОБОЛЬСКИЙ КРЕМЛЬ



Сибирский федеральный округ
Томская область, город Томск

«ДЕРЕВЯННЫЙ» ТОМСК



the hand treatment half the white people down here give Negroes...» [13, p. 251]). По ее словам, он не считал себя более достойным внимания и спокойно стоял за ними в очереди, хотя хозяева магазинов не одобряли такого поведения («Many times she had seen him in the grocery store waiting his turn in line behind Negroes... She had seen Mr. Fred raise his eyebrows at him, and her father shake his head in reply» [13, p. 178]). С другой стороны, Аттикус открыто высказывает дочери мнение, что темнокожие — отстающие в своем развитии люди, по сути, дети («You realize that our Negro population is backward, don't you» [13, p. 242]; «...the Negroes down here are still in their childhood as a people» [13, p. 246]). При этом, однако, нужно отметить, что многие из подобных высказываний Аттикуса даны в форме вопросов, т. е. мы можем предположить, что он приглашает свою дочь к беседе, дискуссии, что он не закостенел в своих суждениях и все еще обдумывает новую для него реальность. Но герой считает правильной идею Т. Джефферсона о том, что человек должен заслужить возможность стать полноправным гражданином, что эта привилегия должна быть дарована лишь тому, кто может брать на себя ответственность. По его мнению, афроамериканцы не способны на это, поэтому он и выступает против того, чтобы впустить их в мир белых, свой мир («Do you want Negroes by the carload in our schools and churches and theatres? Do you want them in our world?» [13, p. 245]), т. е. поддерживает политику сегрегации. Такое поведение отца заставляет Джин Луизу думать, что он расист, и она сравнивает его с Гитлером. При этом она признает, что также восприняла в штыки решение верховного суда в деле «Браун против Совета по образованию», отменявшее сегрегацию в школах, так как это решение, по ее мнению, подрывает 10-ю поправку к Конституции, гарантирующую штатам полномочия самостоятельно принимать решение по тем вопросам управления, которые не относятся к ведению Соединенных штатов. Подобная непоследовательность самой девушки в какой-то степени объясняет неоднозначную позицию ее отца. Оба являются плотью от плоти многих поколений, выросших здесь и привыкших к определенному пониманию жизни, которое считалось единственно возможным и правильным («... this was where people were born and born and born until finally the result was you...» [13, p. 154]; «...your father and men like your father are fighting <...> to preserve a certain kind of philosophy...» [13, p. 188]). Но при этом брат Аттикуса не сомневается, что если жизни темнокожих будет что-то угрожать, последний, не колеблясь ни минуты, станет на их защиту («the Klan can parade around all it wants, but when it starts bombing and beating people, don't you know who'd be the first to try and stop it?» [13, p. 268]).

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАСОВУЮ ПРОБЛЕМАТИКУ РОМАНОВ

Изображаемый исторический фон также влияет на решение названной проблемы. В классическом романе речь идет о 1930-х гг., когда царствовала сегрегация, т. е. принцип «раздельные, но одинаковые», поэтому белые и черные вели жизнь, в которой правила межрасового общения и взаимодействия были четко расписаны. Так, Джин Луиза, например, воспринимает как должное, что Кэлпурния должна входить в дома соседей только через заднюю дверь, что порядочные темнокожие никогда не заходят на территорию белых без их приглашения. Объясняя своему другу Диллу манеру обвинителя допрашивать Тома на суде, она говорит, что тот «ведь просто негр» («...after all he's just a Negro» [12, с. 225]). Полное разделение жизней темнокожих и белых подчеркивается и противопоставлением, выраженным использованием местоимений «we» и «they» в речи Аттикуса для обозначения соответствующих расовых групп («Maybe if *we* didn't give them so much to talk about *they'd* be quiet» [12, с. 176]). При этом считалось, что те темнокожие няньки, которые присматривали за детьми белых, воспринимали их как родных. Неслучайно писательница вкладывает в уста Кэлпурнии местоимение «*my*», когда она говорит о Джин Луизе и Джиме («I don't want anybody sayin' I don't look after *my* children...» [12, с. 132]). Когда Кэлпурния приводит их на службу в свою церковь, члены негритянской общины с радостью их приветствуют и говорят массу добрых слов об их отце. Если взять дело Тома Робинсона, то оно представляется конкретным, единичным случаем расового конфликта, не характерным для того времени. Несмотря на то, что Аттикус проигрывает это дело из-за предубеждений большей части населения, мы видим, что многие белые верят в то, что темнокожие имеют право на честный суд (Miss Maudie, Judge Taylor, Mr. Underwood).

В «Пойди поставь сторожа» описываются 1950-е гг., когда начинают происходить кардинальные изменения всей системы межрасовых отношений. В это время начинается подъем движения темнокожего населения, который позже получит название «негритянской революции» [14]. Афроамериканцы начинают бороться за свои права и улучшение условий жизни. В рассматриваемой книге это проявляется пока лишь в том, что члены негритянской общины покупают подержанные машины, гонят на них на огромной скорости без прав и страховки, тем самым, с одной стороны, отстаивая свои права, с другой — создавая опасность для общества («That's the way they assert themselves these days...

They've got enough money to buy used cars, and they get out on the highway like ninety-to-nothing. They're a public menace» [13, p. 80]). Жителям Мейкомба удается избежать серьезных беспорядков, потому что, во-первых, они оторваны от остальной части страны («Until comparatively recently in its history, Maycomb County was so cut off from the rest of the nation...» [13, p. 7]) и информация о революционных событиях почти не доходит до них, и, во-вторых, белые горожане стараются не допустить в свой округ представителей Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения, которые, по их мнению, лишь напрасно будоражат умы темнокожих. Белые полагают, что северяне пытаются навязать им идеологию, чуждую Юга («Now, at this very minute, a political philosophy foreign to it is being pressed on the South, and the South's not ready for it...» [13, p. 197]). Но при этом они не учитывают мнение темнокожих, игнорируют их стремление стать полноправными гражданами страны, представителей этой этнической группы делают пешками в политической игре правительства и Юга. Афроамериканцы чувствуют такое отношение и восстают против него, начинают задавать вопросы, почему белые так обращаются с ними и смотрят как на врагов. Подобное враждебное противостояние острее всего чувствуется в сцене, когда Джин Луиза приходит навестить Кэлпурнию. Та видит не девочку, которую когда-то воспитывала, а белую, представительницу тех, кто дурно обращается с ее соплеменниками и с ней («What are you all doing to us?» (Calpurnia) [13, p. 160]; «She sat there in front of me and she didn't see me, *she saw white folks*. ...It was not always like this... People used to trust each other... They didn't watch each other like hawks then. ...She never wore her company manners with one of us... when Jem died, her precious Jem, it nearly killed her...» [13, p. 161]). При этом белые не понимают причин такого изменения в отношениях, потому что сложившийся уклад жизни их вполне устраивает, и обвиняют темнокожих в неподобающем поведении, практически дублируя их слова («...nobody in Maycomb goes to see Negroes any more, not after *what they've been doing to us*» [13, p. 166]).

Разный исторический фон, а также различное разрешение судебного дела в двух книгах (в классическом романе Тома признают виновным, и он погибает; в современном — Аттикус добивается его оправдания), на наш взгляд, объясняют и то, что идеология книг также различается. Мы не можем не согласиться с мнением Г. Вуд, считающей, что в романе «Убить пересмешника» доминирует идея о том, что даже если общество не меняется, каждый человек должен вести себя достойно и честно в существующих обстоятельствах, а в «Пойди поставь сторожа» превалирует мысль, что человек не может избавиться от предрассудков, даже когда происходят коренные изменения общественной жизни [15].

ЗНАЧИМОСТЬ В СОВРЕМЕННЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ

Предлагаемое автором решение проблемы расизма объединяет обе книги: во главу угла ставится совесть каждого человека. Единственная разница заключается в том, кто озвучивает эту мысль: в классическом романе в роли учителя Джин Луизы выступает Аттикус («...before I can live with other folks I've got to live with myself. The one thing that doesn't abide by majority rule is a person's conscience» [12, с. 120]), в «новом» — его брат («...every man's watchman, is his conscience. There is no such thing as a collective conscious» [13, p. 265]). Нужно признать тем не менее, что недавно вышедший роман раскрывает эту тему полнее, ведь она просматривается уже в заглавии, развивается сначала через библейскую цитату из книги пророка Исайи, затем через развитие сюжета, и, наконец, объясняется в словах дяди Джин Луизы. Совесть выступает тем сторожем, который не только помогает видеть, что происходит, и интерпретировать это в соответствии с ее законами, но и заставляет сражаться за свои убеждения, даже если это означает противостояние своим друзьям и родным.

Роман «Пойди поставь сторожа» ставит вопросы более остро и лишает расовую тему однозначности. Так, на примере Хэнка мы видим человека, выбившегося из низов и достигшего определенного положения в обществе. Он хочет служить на благо этому обществу, но понимает, что оно его ограничивает, так как заставляет во многих вопросах подстраиваться под веками сложившиеся формы поведения. Однако если он проигнорирует эти требования, ему (в отличие от представителей старинных семей) этого не простят, и он лишится возможности влиять на жизнь людей («I am trying to make you see, my darling, that you are permitted a sweet luxury I'm not. You can shout to high heaven, I cannot. How can I be of any use to a town if it's against me?» [13, p. 234]). Аттикус, как и многие достойные представители его поколения, выступает за сохранение прежних порядков, так как хочет сохранить для своего ребенка неизменным тот мир, в котором он рос, тот мир, который и сделал людей теми, кем они стали, в какой-то мере это вопрос сохранения идентичности.

Можно в определенной степени согласиться с Г. Вуд, которая полагает, что если бы роман «Пойди поставь сторожа» был опубликован в момент написания, то многие белые поддержали бы точку зрения Аттикуса, что, возможно, отсрочило бы изменение положения афроамериканцев [15]. В настоящее время роман не дает закрывать глаза на существование проблемы расизма несмотря на юридически полное уравнивание всех граждан в правах. События по-

следних лет свидетельствуют об этом. Достаточно вспомнить убийство 18-летнего безоружного М. Брайана 9 августа 2014 г. белокожим полицейским (Фергюсон, Миссури); смерть от травм, полученных после ареста полицией, 26-летнего афроамериканца Ф. Грея 25 апреля 2015 г. (Балтимор, Мэриленд); убийство полицейским 43-летнего темнокожего К. Ламонта Скотта 20 сентября 2016 г. (Шарлотт, Северная Каролина). Несмотря на шероховатости стиля и не столь большую литературную ценность (в сравнении с «Пересмешником») «Пойди поставь сторожа» заставляет еще раз задуматься, почему расовые противоречия продолжают существовать и эта проблема остается актуальной и в наши дни.

Список источников

1. Go Set a Watchman [Электронный ресурс] // Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Go_Set_a_Watchman/ (дата обращения: 01.03.2017).
2. Завозова А. Нельзя быть сторожем отцу своему : рецензия на продолжение «Убить пересмешника» [Электронный ресурс] // АФИША DAILY. Воздух. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/nelzya-byt-storozhem-otcu-svoemu-recenziya-na-prodolzhenie-ubit-peresmeshnika/> (дата обращения: 01.03.2017).
3. Go Set a Watchman at a glance [Электронный ресурс] // CliffsNotes. URL: <https://www.cliffsnotes.com/literature/g/go-set-a-watchman/at-a-glance/> (дата обращения: 01.03.2017).
4. «Пойди поставь сторожа» в вопросах и ответах [Электронный ресурс] // 7 Дней : газета. 2015, 17 июля. URL: <http://7days.us/pojdi-postav-storozha-v-voprosax-i-otvetax/> (дата обращения: 01.03.2017).
5. Corrigan M. Harper Lee's 'Watchman' is a mess that makes us reconsider a masterpiece [Электронный ресурс] // NPR-books. 2015, 13 июля. URL: <http://www.npr.org/2015/07/13/422545987/harper-lees-watchman-is-a-mess-that-makes-us-reconsider-a-masterpiece/> (дата обращения: 01.03.2017).
6. Gilbert S. Go Set a Watchman: what about Scout? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/07/go-set-a-watchman-what-about-scout/398825/> (дата обращения: 01.03.2017).
7. Akbar A. Go Set a Watchman — book review: A rough draft, but more radical and politicised than Harper Lee's To Kill A Mockingbird [Электронный ресурс] // INDEPENDENT : Culture : Books : Reviews. 2015, 12 июля. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/go-set-a-watchman-by-harper-lee-book-review-a-rough-draft-yes-but-more-radical-and-politicised-than-10384143.html> (дата обращения: 01.03.2017).
8. Giraldi W. The suspicious story behind Harper Lee's 'Go Set a Watchman' [Электронный ресурс] // NEW REPUBLIC. 2015, 13 июля. URL: <https://newrepublic.com/article/122290/the-suspicious-story-behind-harper-lees-go-set-a-watchman/> (дата обращения: 01.03.2017).
9. Цветков А. Убить барышника [Электронный ресурс] // Colta.ru. 2015, 12 февраля. URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/6290> (дата обращения: 01.03.2017).
10. Шипова Г.А. Репрезентация образа «Я» в художественной автобиографии о детстве (на материале повестей П.В. Санаева «Похороните меня за плинтусом» и Н.И. Нусиновой «Приключения Джерика») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2011. № 5. С. 77–82.
11. Амзаракова И.П. Проблемы и перспективы изучения детской речи // Вестник Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова. 2014. № 7. С. 12–16.
12. Ли Х. Убить пересмешника (To Kill a Mockingbird). Санкт-Петербург : Антология, 2004. 320 с.
13. Lee H. Go set a watchman. London : Arrow Books, 2016. 279 p.
14. Сапожникова Ю.Л. История возникновения жанра «новые повествования рабов». К вопросу о некоторых особенностях жанра // Обсерватория культуры. Москва, 2010. № 6. С. 108–113.
15. Wood G. Go Set a Watchman, review: «an anxious work in progress» [Электронный ресурс] // The Telegraph. 2016, 19 февраля. URL: <http://www.telegraph.co.uk/books/go-set-a-watchman/harper-lee-go-set-a-watchman-review/> (дата обращения: 01.03.2017).

“TO KILL A MOCKINGBIRD” AND “GO SET A WATCHMAN”: TWO APPROACHES TO THE RACIAL PROBLEM

YULIA L. SAPOZHNIKOVA

Smolensk State University, 4, Przhhevalskogo St.,
Smolensk, 214000, Russia
E-mail: sapojnikova.engl@yandex.ru

Abstract. *The article focuses on two approaches to the racial problem presented in Harper Lee's novels "To Kill a Mockingbird" and "Go Set a Watchman". The topicality of this problem can be accounted for by the manifestations of racism in the modern society as well as by the fact that the novel "Go Set a Watchman", written in 1957 and published only in 2015, reflects the worldview characteristic of the present days. In the two books, the difference of approaches to the theme under consideration is partly due to the choice of the style of narration. In the*

classic novel, a small girl is the narrator. In the recently published book, the reader faces an omniscient narrator. Besides, the depicted historical background also influences the development of the described theme. Whereas the scene in the classic novel is laid in the 1930s, and the plot is concentrated on a specific, but single case of racial conflict, the setting of "Go Set a Watchman" is the 1950s, when there were dramatic changes in the system of inter-racial relationship.

Both books are focused on the problem of racism and attach the main importance to the conscience of a person. Nevertheless, "Go Set a Watchman" poses questions that are more complicated and, to a certain extent, helps to understand why this problem does not lose its topicality.

Key words: Harper Lee, To Kill a Mockingbird, Go Set a Watchman, racism, narrative technique, historical background, matter of conscience.

Citation: Sapozhnikova Yu.L. "To Kill a Mockingbird" and "Go Set a Watchman": Two Approaches to the Racial Problem, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 364–370.

References

1. Go Set a Watchman, *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Go_Set_a_Watchman (accessed 01.03.2017).
2. Zavozova A. Nel'z'ya byt' storozhem ottsu svoemu: retsenziya na prodolzhenie "Ubit' peresmeshnika" [You Cannot Be a Watchman to your Father: Review of the Sequel to "To Kill a Mockingbird"], *AFISHA DAILY. Vozdukh* [BILLBOARD DAILY. The Air]. Available at: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/nelz'ya-byt-storozhem-otcu-svoemu-recenziya-na-prodolzhenie-ubit-peresmeshnika/> (accessed 01.03.2017).
3. At a Glance Go Set a Watchman, *CliffsNotes*. Available at: <https://www.cliffsnotes.com/literature/g/go-set-a-watchman/at-a-glance/> (accessed 01.03.2017).
4. "Poidi postav' storozha" v voprosakh i otvetakh ["Go Set a Watchman" in Questions and Answers], *7 Dnei: gazeta* [7 Days: Newspaper], 2015, 17 July. Available at: <http://7days.us/pojdi-postav-storozha-v-voprosax-i-otvetax/> (accessed 01.03.2017).
5. Corrigan M. Harper Lee's 'Watchman' Is a Mess That Makes Us Reconsider a Masterpiece, *NPR-books*, 2015, 13 July. Available at: <http://www.npr.org/2015/07/13/422545987/harper-lees-watchman-is-a-mess-that-makes-us-reconsider-a-masterpiece/> (accessed 01.03.2017).
6. Gilbert S. *Go Set a Watchman: What About Scout?* Available at: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/07/go-set-a-watchman-what-about-scout/398825/> (accessed 01.03.2017).
7. Akbar A. Go Set a Watchman — book review: A rough draft, but more radical and politicised than Harper Lee's To Kill A Mockingbird, *INDEPENDENT: Culture: Books: Reviews*, 2015, 12 July. Available at: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/go-set-a-watchman-by-harper-lee-book-review-a-rough-draft-yes-but-more-radical-and-politicised-than-10384143.html> (accessed 01.03.2017).
8. Giraldi W. The Suspicious Story Behind Harper Lee's 'Go Set a Watchman', *NEW REPUBLIC*, 2015, 13 July. Available at: <https://newrepublic.com/article/122290/the-suspicious-story-behind-harper-lees-go-set-a-watchman/> (accessed 01.03.2017).
9. Tsvetkov A. Ubit' baryshnika [To Kill a Profiteer], *Colta.ru*, 2015, 12 February. Available at: <http://www.colta.ru/articles/literature/6290> (accessed 01.03.2017).
10. Shipova G.A. Reprezentatsiya obraza "Ya: v khudozhestvennoi avtobiografii o detstve (na materiale povestei P.V. Sanaeva "Pokhoronite menya za plintusom" i N.I. Nusinovoi "Priklucheniya Dzherika") [Representation of the Image of "I" in Novelized Autobiographies of Childhood (Based on the Novels by P.V. Sanaev "Bury Me Behind the Floor Skirting" and N.I. Nusinova "Jerik's Adventures")], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya* [Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Russian Philology], 2011, no. 5, pp. 77–82.
11. Amzarakova I.P. Problemy i perspektivy izucheniya detskoi rechi [The Issues and Trends in the Study of Children's Speech], *Vestnik Khakasskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.F. Katanova* [Bulletin of the N.F. Katanov Khakass State University], 2014, no. 7, pp. 12–16.
12. Lee H. *Ubit' peresmeshnika* [To Kill a Mockingbird]. St. Petersburg, Antologiya Publ., 2004, 320 p.
13. Lee H. *Go Set a Watchman*. London, Arrow Books Publ., 2016, 279 p.
14. Sapozhnikova Yu.L. Istoriya vozniknoveniya zhanra "novye povestvovaniya rabov". K voprosu o nekotorykh osobennostyakh zhanra [The History of Origin of the "New Narratives of Slaves". To the Question of Some Features of the Genre], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. Moscow, 2010, no. 6, pp. 108–113.
15. Wood G. Go Set a Watchman, review: "an anxious work in progress", *The Telegraph*, 2016, 19 February. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/books/go-set-a-watchman/harper-lee-go-set-a-watchman-review/> (accessed 01.03.2017).



МГАХИ им. В.И. Сурикова

приглашает абитуриентов

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств (МГАХИ им. В.И. Сурикова) является ведущим творческим вузом России, в котором готовят высококвалифицированных мастеров всех видов изобразительного искусства. С 1986 г. в институте открыт факультет теории и истории искусства. На факультете готовят искусствоведов – теоретиков и историков отечественной и зарубежной художественной культуры. МГАХИ им. В.И. Сурикова завоевал широкую международную известность, он относится к числу лучших художественных вузов мира. В институте обучаются студенты из стран ближнего и дальнего зарубежья.

Институт ведет свою родословную от Училища живописи и ваяния, основанного в 1843 г. в Москве (с 1866 – Училище живописи, ваяния и зодчества). Поступить в это Училище, отличавшееся демократической направленностью, гражданственностью, близостью к жизни, было мечтой талантливой молодежи из разных уголков России. Последовавшие в XX в. структурные преобразования этого учебного заведения завершились созданием в 1939 г. художественного института под руководством И.Э. Грабаря. В 1947 г. этот вуз вошел в состав учреждений Академии художеств СССР, в 1993 – в состав Российской академии художеств. Сегодня институт относится к системе художественных учебных заведений Министерства культуры Российской Федерации.

С 1948 г. институт с честью носит имя великого русского художника Василия Ивановича Сурикова.

Сегодня в МГАХИ им. В.И. Сурикова открыты факультеты живописи, скульптуры, графики, архитектуры и факультет теории и истории искусства. Документы принимаются с середины июня, вступительные испытания проходят в конце июня – июле. На всех факультетах абитуриенты проходят собеседование по истории отечественного и зарубежного искусства, на творческих факультетах с показом своих работ. На творческих факультетах, кроме экзаменов, проходят творческие и профессиональные испытания. Прием абитуриентов осуществляется на места в рамках контрольных цифр приема (бюджет), и на места по договорам об оказании платных образовательных услуг.

На творческие факультеты живописи, скульптуры и графики принимают абитуриентов на очную форму обучения по программам специалитета.

На факультете архитектуры принимаются абитуриенты для обучения по программам бакалавриата.

На факультете теории и истории искусства принимают абитуриентов, выдержавших вступительные испытания для обучения по очной и заочной форме по программам бакалавриата, очной форме по программе магистратуры. На факультете открыта аспирантура (очная форма).

Подробную информацию о вступительных испытаниях, правилах и сроках приема абитуриентов можно увидеть на сайте института surikov-vuz.com или получить в приемной комиссии с 20 июня 2017 года.

Контактная информация:

109004, Москва, Товарищеский пер., д. 30

Тел. +7 (499) 763-68-85

<http://surikov-vuz.com>

УДК 7.036(470+571)"192"
ББК 85.03(2)61-0

Р.Г. ШИТИКОВА

КОНТЕКСТ КАК КЛЮЧ ДЛЯ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАНОРАМЫ ЭПОХИ НА ПРИМЕРЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ 1920-х годов

У поэта, как у всякого художника, два источника питания. Один из них — жизнь, другой — само искусство. Без первого нет второго.

С.Я. Маршак [1, с. 567]

Раиса Григорьевна Шитикова,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Институт музыки, театра и хореографии,
кафедра музыкального воспитания и образования,
заведующая кафедрой
Набережная р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186,
Россия

кандидат искусствоведения, профессор
E-mail: rshitikova@mail.ru

Реферат. В статье предложен вариант практической реализации разработанной автором идеи контекста как ключа для теоретического исследования искусства в рамках определенного направления. В из-

бранном ракурсе рассмотрен один из сложных этапов истории отечественной художественной культуры. Выявлены системообразующие факторы, формирующие контекст эпохи. Раскрыто взаимодействие в процессе развития искусства социально-исторических детерминант, с одной стороны, и имманентных закономерностей эволюции самого искусства в целом и отдельных его видов — с другой. Показана реакция мастеров на окружающие реалии социального бытия. Особое внимание уделено анализу общих для всех искусств важнейших эстетико-стилевых тенденций, определяющих художественную панораму данного периода. Интерпретирована проблема развития сложившихся традиций и интенсивных поисков новых идей в области содержания, форм, выразительных средств. Акцентированы знаковые для 1920-х гг. имена мастеров, генерирующих творческий контент эпохи.

Ключевые слова: контекст, художественная панорама, диахронические и синхронические координаты развития искусства, эстетико-стилевые искания, новые концептуальные идеи, содержание, формы, языковые средства.

Для цитирования: Шитикова Р.Г. Контекст как ключ для анализа художественной панорамы эпохи на примере отечественной культуры 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 372–381.

Русское искусство 1920-х гг. активно включается на рубеже XX–XXI вв. в мировое культурное пространство. Все чаще произведения, созданные в этот период, экспонируются на различных выставках, входят в репертуар театров и концертные программы, возрождаются в публикациях литературных артефактов. Заметно возрастает интерес к теме и в научной среде, появляются работы, репрезентирующие общую и частную проблематику данного этапа развития отечественной культуры. Особой точкой притяжения является русский авангард 1910–1920-х годов.

Несмотря на накопленный исследовательский опыт, изучение искусства этого периода, переживающего сегодня подлинный ренессанс, продолжает оставаться насущной задачей современной науки. Среди множества проблем выделяется в качестве актуальной воссоздание целостной картины художественной культуры второго десятилетия XX века. Один из возможных путей решения проблемы связан с контекстным анализом объемного массива разнородных, принадлежащих различным искусствам памятников [2]. Именно в таком анализе кроются, по справедливому суждению Т.Н. Левой, «потенции собственно научного освоения исторического материала, то есть такого освоения, которое предполагает максимальную включенность художественного факта в систему взаимообуславливающих связей» [3, с. 3].

Универсальность предлагаемого подхода, его потенциальные возможности при работе с объемными пластами обусловлены тем, что контекстуальные отношения охватывают не только отдельные произведения, локальные объекты, но могут распространяться и на несколько уровней развитой целостной системы, например, жанровой или стилевой. Возникающее в процессе взаимодействия между объектами множество реальных или ассоциативных связей содержательно-смыслового и технологического, языкового и внеязыкового порядков создает комплекс необходимых и достаточных условий, во-первых, для формирования авторской идеи и ее творческого воплощения и, во-вторых, для адекватного анализа и семантизации рассматриваемого текста, актуализации в нем общего, особенного, единичного. При таком подходе контекст ин-

терпретируется как смыслообразующая категория, генерирующая эстетический, образный и собственно технологический контент художественного пространства эпохи [2; 4].

В числе важнейших, базисных составляющих художественного контекста находится взаимодействие в процессе развития искусства социально-исторических детерминант, с одной стороны, и имманентных закономерностей эволюции самого искусства в целом и отдельных его видов – с другой. Взаимодействие этих двух факторов – социальной детерминированности всех компонентов художественной культуры, в том числе творчески-созидательного, и относительной самостоятельности искусства – отличается чрезвычайной сложностью, выступая в особенно противоречивых, неоднозначных формах в переломные эпохи, периоды резких социальных потрясений и формирования новых типов общественного бытия. Изменения в социальной сфере стимулируют трансформации культурно-художественной области, приводят к появлению новых стилей, направлений, школ в искусстве.

Первый блок вопросов связан с обоснованием включенности феномена отечественного искусства 1920-х гг. в социокультурный контекст эпохи, объединяющий социально-исторические, духовно-гуманистические, психологические и научно-технические детерминанты.

Как известно, события в России конца 1910-х гг. коренным образом меняют социальную структуру общества, весь уклад жизни и оказывают существенное влияние на духовную культуру и развитие искусства¹.

Контекст эпохи формируется, в частности, реакцией мастеров на реалии социального бытия. Многими поэтами, художниками, музыкантами переживается своеобразная внутренняя раздвоенность. Одни испытывают чувство неудовлетворенности перестройкой окружающей действительности. Так, А.М. Нюрнберг полагает, что «художник, воспитанный на всех предрассудках нашей интеллигенции, не мог понять современности, а тем более полюбить ее. Она шокировала его эстетическое чувство и казалась ему только “злостью дня”» [6, с. 123].

Другие стремятся не замечать происходящего, пытаются «отмахнуться» от него. Так, Э.Г. Багрицкий признается: «События мало волновали меня. Я старался пройти мимо них. Даже в 1919 г. в Красной Армии я все еще писал поэму о граде Китеже» [7, с. 57].

Наконец, третьи горячо приветствуют перемены. И.И. Бродский пишет: «Великая октябрьская

¹ В данной статье предпринят контекстуальный анализ литературного, поэтического творчества, изобразительного искусства и сферы драматического театра. Об основных проблемах развития музыкальной культуры см.: [5].

революция с первых же дней захватила меня. Мне сразу сделалось ясно, что позорно современнику, а тем более художнику, пройти безучастно мимо тех великих событий, которые не по дням, а по часам развивались перед нашими глазами. Я понял, что отобразить революционную эпоху и ее великих людей — долг каждого художника» [8, с. 86].

Независимо от оценки новой ситуации поэты, писатели, музыканты, представители изобразительного и театрального искусств, архитектуры демонстрируют творческий отклик на вызовы времени. Показательно в данном отношении свидетельство В.Б. Шкловского — «магнитное поле революции изменяло мысли людей, даже если они не ставили революцию в программу своего действия. Все равно они говорили прошлому: “нет”» [9, с. 111].

В этом же ряду и гениальные художественные проекции эпохи в поэмах «Двенадцать», «Возмездие», цикле «Родина», включающем цикл «На поле Куликовом», стихотворениях «Художник», «И вновь — порывы юных лет», «Скифы» и других А.А. Блока и его рассуждения в статьях «Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», письмах. Согласно глубокому убеждению А.А. Блока, главная задача художника состоит в том, чтобы определить и выразить наиболее характерные черты своей эпохи. Он должен усвоить, что мир находится в состоянии стремительного обновления. Этими изменениями всех форм быта, сознания, духовной жизни необходимо проникнуться, впитать в себя, сделать их главным объектом изображения. В этом, по мнению А.А. Блока, состоит долг художника и назначение его творчества. В статье «Интеллигенция и революция» поэт подчеркивает: «Дело художника, обязанность художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”» [10, с. 229] и призывает в завершении той же работы: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» [10, с. 239].

Второй блок вопросов предложенного аналитического подхода корреспондирует с имманентными художественно-творческими компонентами. Один из аспектов связан с контекстом в его диахроническом и синхроническом проявлениях, которые коррелируются в той или иной степени с проблемой традиции и новаторства. В отечественной культуре 1920-х гг. данная проблема разворачивается достаточно специфично, поскольку нить исторической преемственности не прерывается. В развитии драматического театра, изобразительного искусства, профессионального музыкального творчества большую роль играют деятели, начавшие свой путь на рубеже столетий. Вполне закономерно, что это поколение несет в искусство 1920-х гг. элементы своего мировосприятия и эсте-

тические принципы, которые естественно корректируются вызовами нового времени.

Следствием преемственности становятся органичные связи искусства первых послереволюционных лет с русской художественной культурой предоктябрьского периода. Подобно тому, как, например, в полифонической музыке зарождаются элементы гомофонно-гармонической системы, в творчестве Л. ван Бетховена кристаллизуются принципы музыкального романтизма, основные эстетико-стилевые направления отечественного искусства 1920-х гг. берут свое начало в русской художественной культуре рубежа XIX—XX веков.

Идеи передвижников прослеживаются в деятельности Ассоциации художников революционной России, традиции «Бубнового вальса» — в творчестве художников «Бытие» (1921) и «Московские живописцы» (1925), лейтмотивы «Мира искусства» и «Голубой розы» — у мастеров объединения «Четыре искусства» (1924). Некоторые сформировавшиеся еще до революции художественно-творческие группировки продолжают свою деятельность и после 1917 года. В их числе общество «Мир искусства», деятельность которого формально завершилась в 1924 г.², «Бубновый вальс» и другие. Также живо в этот период и наследие предоктябрьского символизма, определяющее направленность поисков в поэзии, литературе, драматическом театре, в частности в Камерном театре А.Я. Таирова.

Важнейшим компонентом художественно-творческого блока контекстного анализа является установление эстетико-стилевых координат, характеризующих исследуемый феномен. Напомним, что стиль как системный объект подразделяется на ряд разномасштабных стилиевых уровней:

- индивидуальный стиль;
- стиль направления, течения, школы;
- исторический или эпохальный стиль;
- национальный стиль [11].

В зависимости от рассматриваемого объекта и его объема контекстный анализ может иметь различные проекции. В одной из них в качестве объекта выступает индивидуальный стиль автора, в другой — исторический или эпохальный стиль, стиль направления, течения, школы, национальный стиль. При этом следует иметь в виду, что индивидуальный стиль, лежащий в основании всей стилиевой системы, включается в атрибуцию остальных уровней. Несмотря, однако, на объем, в обоих случаях цель исследования состоит в выявлении общего, закономерного, типического, определяющего контекстуальное содержание «художественного фак-

² Последняя выставка с названием «Мир искусства» устроена бывшими членами объединения художниками-эмигрантами в 1927 г. в Париже.

та», его «включенность в систему взаимообуславливающих связей»³.

Сущностной приметой и отличительной особенностью стилового контекста отечественного искусства 1920-х гг. является необычайная пестрота, наличие большого числа различных направлений. Такая множественность обусловлена различными причинами. Во-первых, в становлении духовной культуры получает отражение сложный процесс социальной жизни страны в послеоктябрьский период. По свидетельству критика А.К. Воронского, «наша современность слишком пестра, текуча, противоречива, многое не только не отстоялось, но даже не оформилось сколько-нибудь прочно; материал слишком зыбок, изменчив и нелегко поддается художественной, творческой обработке» [13, с. 229].

Во-вторых, стиловое многообразие отечественного искусства в эти годы проистекает из уже акцентированного факта преемственности художественной культуры первых послереволюционных лет с искусством рубежа столетий, представлявшим сложную, многосоставную, нередко разнонаправленную по своим эстетическим установкам картину, с одной стороны, и из активных поисков новых форм отображения современной действительности — с другой.

Достаточно напомнить, например, имена В.В. Маяковского и С.А. Есенина, А.А. Блока и Б.Л. Пастернака, В. Хлебникова и В.Я. Брюсова, А.Е. Крученых и Н.Н. Асеева, К.Д. Бальмонта и Д. Бедного, чтобы ощутить пестроту и насыщенность художественного творчества этого периода. В 1920-е гг. поэзия представляет собой нечто вроде Ноева ковчега для футуристов и конструктивистов, имажинистов и ничевоков, биокомистов и экспрессионистов, презентистов и эвфуистов, символистов и постакемистов, неоклассиков и неоромантиков, традиционалистов и эклектиков.

Третьим важнейшим фактором, обуславливающим разнообразие эстетико-стилевых параметров искусства рассматриваемого периода, становятся активные поиски новых концепций, содержания и форм свободного творчества, создание индивидуальных смысловых построений, целых художественных миров. При этом сами поиски путей развития нередко отличаются некоей умозрительностью, искусственностью. Подтверждением может служить, например, работа руководимого Н.С. Гумилевым семинара по поэзии в студии издательства «Всемирная литература», переименованной позднее в студию «Дома искусств». По свидетельству Н.К. Чуковского, «О семинаре Гумилева в среде любителей поэзии сложилось немало ле-

генд... Особенно упорным является предание, будто Гумилев заставлял своих учеников чертить таблицы и учил их писать стихи, бросая на эти таблицы шарик из хлебного мякиша. Так вот: таблицы были, шарика не помню. <...> Гумилев представлял себе поэзию как сумму неких механических приемов, абстрактно-заданных, годных для всех времен и для всех поэтов, независимых ни от судьбы того или иного творца, ни от любых общественных процессов» [14, с. 236].

Многие авторы впоследствии оценивают свои поиски как «порча ритма», «языковая корь», «заумь». Показательны в этой связи воспоминания И.Л. Сельвинского: «Соприкосновение с разномасштабной публикой СОПО — Союз поэтов — отразилось на мне мгновенно. Дело в том, что объединяющим принципом всех этих “истов” гремел лозунг французских левых “Переменить все это!” — так эти мальчишки поняли революцию. Классические формы русского стиха звучали для них как нечто в высшей степени неприличное. О ямбах и хореях просто слышать не могли. Права гражданства имел либо паузник Блока, либо ударник Маяковского. Язык поэзии уступил место языку улицы или лексике собственного изобретения (это также считалось знаменем революции)» [15, с. 50]. Все это еще раз заставляет вспомнить установку «Прошлому: “нет”!», сформулированную В.Б. Шкловским [9, с. 111] и столь же решительно реализованную В.Э. Мейерхольдом, Н.П. Акимовым, С.М. Эйзенштейном, К.С. Малевичем, Н.М. Суециным, В.В. Маяковским, В. Хлебниковым и многими другими творцами.

Данная установка нередко служит оправданием экспериментам, приводящим порой к курьезам, подобным следующему: «С вершин всех этих категорических установлений стихи мои показались мне такими старомодными, — пишет И.Л. Сельвинский, — что я тут же, не приходя в сознание, стал их портить. Особенно досталось моей поэме “Рысь”, которой я буквально сломал хребет, пытаясь на каждом шагу заменить человеческий язык заушной лексикой» [15, с. 50].

Аналогичное признание находим и у Б.Л. Пастернака: «Слух у меня тогда был испорчен выкрутасами и ломкою всего привычного, царившими кругом. Все нормально сказанное отскакивало от меня. Я забывал, что слова сами по себе могут что-то заключать и значить, помимо побрякушек, которыми они увешаны... Я во всем искал не сущности, а посторонней остроты» [16, с. 350].

Сходные контекстные стилевые координаты прослеживаются и в развитии отечественной прозы рассматриваемого периода. В творчестве целого ряда писателей, объединившихся вокруг таких центров культуры, как «Дом искусств», «Дом литераторов» и его литературно-исследовательский

³ О современных аспектах теории стиля и сущности стилового анализа см. [11, 12].

и критико-библиографический журнал «Летопись Дома литераторов», а также журналов «Вестник литературы» и «Записки мечтателей», обнаруживается активное, в соответствии с новыми задачами, переосмысление идей предоктябрьской эпохи. Широкое движение реалистических тенденций связано прежде всего с именами М. Горького, Ф.В. Гладкова, Л.М. Леонова, А.С. Серафимовича, А.Н. Толстого, А.А. Фадеева, К.А. Федина, Д.А. Фурманова, М.А. Шолохова. Большую роль в кристаллизации реалистических традиций играют также М.А. Булгаков, В.В. Вересаев, В.В. Иванов, В.А. Каверин, И.Г. Эренбург.

Достаточно весомо представлены в прозе 1920-х гг. и авангардные поиски, получившие реализацию, в частности, в экспериментально-повествовательных техниках «ритмическая проза» у А. Белого и Б.А. Пильняка и «орнаментальная проза» у А.М. Ремизова и Е.И. Замятина. Символистская поэтика и стилистика имеют продолжение в творчестве Ф.К. Сологуба⁴.

Аналогичная картина складывается и в изобразительном искусстве тех лет. С одной стороны, в это время энергично развиваются реалистические традиции передвижничества. Наиболее ярко они проявляются в творчестве В.Д. Поленова, А.Е. Архипова, В.М. и А.М. Васнецовых, Н.А. Касаткина. Идеи «Мира искусств» прослеживаются у К.Ф. Юона, Б.М. Кустодиева, М.В. Нестерова, Е.Е. Лансере и других художников.

С другой стороны, многообразно представлены и так называемые авангардные направления. Среди них выделяется прежде всего футуризм, включающий различные течения, в частности неопримиализм, лучизм, кубофутуризм, а также поиски художников, созвучные экспрессионизму, фовизму, дадаизму. В числе самых ярких представителей этого движения Д.Д. Бурлюк, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, Н.И. Кульбин, А.А. Экстер, М.В. Матюшин. Еще одним влиятельным направлением является кубизм, разрабатываемый Н.И. Альтманом, Р.Р. Фальком, А.П. Архипенко, К.С. Малевичем. Стремительно разворачиваются также беспредметничество, «чистая живописность» (в творчестве бывших членов общества «Бубновый валет»), сезаннизм (у П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, А.В. Лентулова), примитивизм (у Д.И. Штеренберга). Широкое распространение в прикладном искусстве, плакате и книжной графике получает супрематизм, центральными фигурами которого становятся К.С. Малевич, Н.М. Суэтин, Л.С. Попова, И.В. Клюн, И.А. Пуни. Знаковый смысл приобретает сюрреально-экспрессионистская манера М.З. Шагала. Абстракционизм

ассоциируется прежде всего с именем В.В. Кандинского. Идеи конструктивизма составляют основу творчества В.Е. Татлина, А.М. Гана, братьев Л.А., В.А. и А.А. Весниных, В.А. и Г.А. Стенбергов, К.К. Медунецкого, М.Я. Гинзбурга, Л.М. Лисицкого. Характерным знаком эстетики этого направления может служить организованная в Москве в 1921 г. нашумевшая выставка с оригинальным названием «5×5=25», на которой пять авторов — А.М. Родченко, Л.С. Попова, А.А. Экстер, А.А. Веснин и В.Ф. Степанова (ВАРСТ⁵) — демонстрировали по пять произведений.

Позиционирование принадлежности упомянутых художников к тому или иному направлению в известной мере условно. Интересы многих авторов, связанных изначально с конкретной группой, меняются, что порождает своеобразный эффект «миграции». Так, например, известно, что К.С. Малевич начинает свой путь с импрессионизма, затем неопримиализма и, отдав дань «заумному реализму» и «кубофутуристическому реализму», приходит к супрематизму⁶. Эволюция творчества В.А. Кандинского пролегает от пейзажных картин к абстрактному искусству, основанному на новаторской концепции «ритмического» использования цвета в живописи. Д.И. Штеренберг движется от импрессионизма к футуризму, кубизму и примитивизму.

Кроме того, эстетические платформы различных авангардных творческих объединений, используемая ими система языковых средств, техника воплощения не разделены непроходимой гранью. Отрицание сложившихся традиций, идеи абстракционизма, беспредметничества, конструктивизма служат маяком в поисках новых форм для всех представителей «левого фронта искусств». По утверждению Н.Н. Пунина, мечта современного мастера — «взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы» [19], и для этого прежде всего он «должен забыть о скульптуре в тесном смысле этого слова» [20]. И далее: «Форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой; форма должна быть изобретена заново. При современном положении искусства формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, шары, конусы, сегменты, сферические поверхности, их отрезки и т. д.» [20]. Сходную установку декларирует также И.А. Пуни: «Изображаемый предмет есть лишь повод для конструирования картины, содержание картины есть ее живописная конструкция» [21].

Богатейшая палитра стилевых исканий сохраняется в изобразительном искусстве вплоть до на-

⁵ Псевдоним В.Ф. Степановой.

⁴ Подробнее о литературном процессе см., в частности, [17], тенденциях развития прозаических жанров — [18].

⁶ Первая персональная выставка художника в Москве в 1919 г. носит название «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму».

чала 1930-х годов. Подтверждением может служить юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет». На этом вернисаже рядом с полотнами Ю.А. Васнецова, Г.С. Верейского, И.И. Бродского, Б.В. Иогансона, А.М. Герасимова, С.В. Герасимова, Ю.И. Пименова, Г.Г. Ряжского, М.С. Сарьяна показаны работы А.А. Дейнеки, К.С. Петрова-Водкина и бывших «мирискусников» Б.М. Кустодиева, А.Я. Головина, Н.Е. Лансере, К.Ф. Юона. Здесь же экспонируются «Черный квадрат», «Красный квадрат», «Архитектоны: Альфа, Бета и др.», «Динамическая цветная композиция», «Пространственный супрематизм» К.С. Малевича, «Кислород» (1921), «Водород» (1922), «Белый холст написан как картина» (1931), «Живописное» (1932), «Квадрат» (1932) Н.М. Сутина [22].

Резкая поляризация стилевых тенденций прослеживается и в драматическом театре 1920-х гг., рожденном К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, Е.Б. Вахтанговым и А.Я. Таировым, С.Э. Радловым и олицетворяющим собой знамя всего «левого фронта искусств» В.Э. Мейерхольдом (не случайно В.В. Маяковский называет последнего «всегдашним революционером в области искусств», который в рядах ЛЕФ «по эстетической линии является прекрасным руководителем и прекрасным работником театрального дела» [23]). В этой сфере фокусируется борьба самых разнонаправленных и противоречивых тенденций — от откровенно натуралистических до сверхлевых.

В центре интенсивных исканий и дискуссий находятся две основные эстетические концепции: театр переживания и театр представления. Первая из них обобщает опыт теории К.С. Станиславского и практики МХАТ. Вторая выдвинута главой «левого» театра В.Э. Мейерхольдом. С его точки зрения, впрочем весьма дискуссионной, метод, «выношенный в гинекеях Московского академического театра, рожденный в муках психологического натурализма, при банной расслабленности мышц, с его “этюдами” и “импровизациями” домашнего уюта с люльками, горшками, чайниками, с “этюдами” старых улиц и бульваров с их суетой» [24, с. 27], уже изжил себя. «Опасность этого метода тем более велика, — пишет далее В.Э. Мейерхольд, — что его незатейливое антитеатральное мещанство заражает рабочие, крестьянские и красноармейские объединения» [24, с. 28].

Этому методу режиссер противопоставляет «метод подлинной импровизации, стягивающий, как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов» [24, с. 28]. Согласно данной теории, «корни новой, коммунистической драматургии лежат в той физической культуре театра, которая сомнительным психологическим законам изжившей себя псевдонауки противопоставляет точные законы движения на ос-

нове биомеханики и кинетики» [24, с. 28]. По убеждению В.Э. Мейерхольда, «нужна культура тела, культура телесной выразительности, совершенствующая это единственное орудие производства актера. И уж, конечно, не эти измороженные, дряблые тела интеллигентских голубчиков, этих “баншиков” и босоножек, веселящихся в мире тонально-пластических бредней» [24, с. 28].

Круг эстетических концепций театра не ограничивается приведенными выше теориями. Напомним, например, о «театрализации жизни», «театре для себя» Н.Н. Евреинова, «соборном театре» В.И. Иванова, «театре чистого метода» Ю.П. Анненкова [25, с. 97]. Большую роль, особенно в начале рассматриваемого периода, играет также пролетарский самодеятельный театр, с его инсценировками, театрализованными докладами и диспутами, «живыми газетами», литмонтажами и ТРАМ'ами (театрами рабочей молодежи) [26, с. 382–405].

Сложность путей развития театра в 1920-е гг., многообразие стилей и индивидуальных художественных манер объясняется его жанровой спецификой. В каждом из компонентов этого синтетического действия — пьесе, ее режиссерской сценической концепции, актерском воплощении, декорационном оформлении — протекают свои самостоятельные процессы и, кроме того, взаимоотношения между составляющими театрального организма отличаются большим разнообразием⁷.

Особой широтой отличается диапазон решений в искусстве оформления спектакля — от живописной красочно-декорационной манеры А.Я. Головина, А.Н. Бенуа, Б.М. Кустодиева до конструирования сцены в архитектурных композициях Н.П. Акимова [34], В.А. Щуко, М.З. Левина, В.В. Дмитриева и станках Л.С. Поповой⁸. При этом последнее из названных течений — конструктивизм — прочно завладевает тогда советской сценой. «Для нас нет никакой значимости в “декорации”, — пишет В.Э. Мейерхольд в 1920 г., — все это для сецессионов и венско-мюнхенских ресторанов; нам бы только не “Мир искусства”, не “рококо” и не музейная канитель» [24, с. 16]. По сути, это означает упразднение декорации как таковой. На место художника в театр приходят инженер и конструктор. Показательно, что эскизы Л.С. Поповой к спектаклю «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда представляют собой не что иное, как технические чертежи, исполненные тушью при помощи циркуля и линейки.

⁷ Об эстетико-стилевых исканиях в драматургии и театре 1920-х гг., а также режиссерском искусстве К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, А.Я. Таирова см.: [24–33].

⁸ Ведущие концепции сценического оформления спектакля 1920-х гг. представлены в статьях Э.Ф. Голлербаха «Театр как зрелище» и Г.В. Стебницкого «Об основных течениях в декорационном искусстве» [35].

Контекст представляет ключ для анализа процессов, протекающих в художественной сфере. Прежде всего он ориентирует исследовательскую мысль на соотнесение некоего множества артефактов с целью выявления присущих им общих закономерностей и тем самым потенциально предполагает в качестве следующего шага рассмотрение индивидуального своеобразия каждого из них.

Алгоритм предложенного типа анализа может иметь следующую конфигурацию:

- ◆ установление связей изучаемого объекта с социокультурным контекстом эпохи во всей его полноте и многосоставности;
- ◆ обоснование преемственных связей феноменов, позиционирующих различные этапы художественно-творческого процесса и формирующих диахроническую разновидность контекста;
- ◆ акцентирование новых принципов в области содержания, форм, выразительных средств, генерирующих синхронический контекст;
- ◆ моделирование стиливых координат на основе включенности художественного факта в систему взаимообуславливающих связей;
- ◆ выявление авторов, определяющих направленность поисков и тем самым созидających контекст культуры.

При контекстном анализе отечественного искусства 1920-х гг. очевидна сходная реакция мастеров различных цехов на реалии окружающей действительности, следствием чего становится общность содержания, форм, языка высказывания. Другим немаловажным качественным показателем художественного контекста 1920-х гг. является прослеживаемая практически во всех искусствах множественность эстетико-стилевых исканий. Симптоматично при этом, что их широчайший диапазон выстраивается в определенную логическую систему. В каждом из искусств получают интенсивное развитие направления, которые можно условно назвать традиционными, и одновременно с ними разворачивается широкое движение так называемого «левого фронта». Противоборством, столкновением, взаимодействием разнообразных эстетических концепций — «производственников» и «станковистов», «психологистов» («психоложцев» или «переживальщиков», по определению В.Э. Мейерхольда) и «биомехаников», «напостовцев» и «перевальцев», «литфронтовцев» и «Серapiоновых братьев» — определяется творческий облик данной эпохи.

Предложенный алгоритм контекстного анализа может быть спроецирован и на другие эпохи. Вместе с тем в зависимости от рассматриваемого материала он должен подвергаться корректировке, особенно в части стиливого компонента. Так, применительно, например, к классицизму, с его достаточно жесткой регламентацией, точнее, типизацией всех параметров произведения — содержания,

формы, выразительных средств, стиливого контекст будет складываться, по-видимому, из суммы индивидуальных стилей. XX столетие, характеризующееся небывалой по интенсивности динамикой художественных процессов, не выработало единого исторического стиля и является, по сути, «эпохой стилей», поэтому для воссоздания целостной картины в качестве единиц исследования целесообразно, на наш взгляд, избрать стили направления, течения, школы.

Русское искусство 1920-х гг. органично вписывается в современное культурное пространство, его опыт оказывается актуальным и востребованным как в плане продолжения в творческой практике, так и в отношении научного осмысления.

Список источников

1. *Маршак С.Я.* Собр. соч. : в 8 т. Москва : Художественная литература, 1971. Т. 6. С. 527–602.
2. *Шитикова Р.Г.* Художественный контекст как вектор теоретического исследования музыкального искусства // *Обсерватория культуры.* 2016. Т. 13. № 4. С. 410–418.
3. *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 166 с.
4. *Шитикова Р.Г.* К определению понятия контекст: явление и сущность // *Актуальные вопросы современного университетского образования* : сб. ст. по материалам XI Российско-Американской научно-практической конференции 13–15 мая 2008 г. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. С. 484–488.
5. *Шитикова Р.Г.* Русское музыкальное искусство 1920-х годов в контексте художественных исканий эпохи // *Музыкальное образование в современном мире: диалог времен* : сб. науч. трудов. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. Вып. 7. Ч. 2. С. 161–179.
6. *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов.* Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост. В.Н. Перельман. Москва : Советский художник, 1962. 403 с.
7. *Карпов А.С.* Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. Москва : Наука, 1966. 404 с.
8. *Бродский И.И.* Мой творческий путь. Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. 190 с.
9. *Шкловский В.Б.* Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX века по 1964 год. Москва : Советский писатель, 1966. 551 с.
10. *Блок А.А.* Собр. соч. : в 6 т. Ленинград : Художественная литература, 1982. Т. 4: Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. С. 229–239.
11. *Михайлов М.К.* Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
12. *Шитикова Р.Г.* Экспериментальная программа вузовской дисциплины «Проблемы стиля в русской музыке второй половины XX — начала XXI столетия» // *Музыкальное образование в современном*

- мире. Диалог времен : сб. ст. по мат. VI Междунар. научно-практ. конф. 4–6 декабря 2013 года. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. Ч. 1. С. 63–89.
13. Воронский А.К. Писатель, книга, читатель // Красная новь. 1927. № 1. С. 226–239.
 14. Чуковский Н.К. Что я помню о Блоке // Новый мир. 1967. № 2. С. 229–237.
 15. Резник О.С. Жизнь в поэзии. Творчество И. Сельвинского. Москва : Советский писатель, 1972. 527 с.
 16. Пастернак Б.Л. Люди и положения. Москва : Эксмо, 2007. 640 с.
 17. Кондаков И.В., Шнейберг Л.Я. Русская литература XX века : в 2 т. Москва : Новая волна, 2003. Т. 1. Поэзия прозы. 512 с. Т. 2. Проза поэзии. 512 с.
 18. Гура В.В. Роман и революция. Пути советского романа. 1917–1929. Москва : Советский писатель, 1973. 400 с.
 19. Пунин Н.Н. К итогам Октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря.
 20. Пунин Н.Н. О памятниках // Искусство коммуны. 1919. № 14. 9 марта.
 21. Пуни И.А. Современные группировки в русском левом искусстве // Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля.
 22. Художники РСФСР за 15 лет: Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Ленинград : Государственный Русский музей, 1932. 120 с.
 23. Маяковский В.В. Собр. соч. : в 12 т. Москва : Изд-во «Правда», 1978. Т. 11. С. 233–235.
 24. Мейерхольд В.Е. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. Москва : Искусство, 1968. Ч. 2. 643 с.
 25. История советского драматического театра : в 6 т. Москва : Наука, 1967. Т. 1. 407 с.
 26. Всеволодский В.Н. (Гернгросс). История русского театра : в 2 т. Ленинград ; Москва : Теа-кино-печать, 1929. Т. 2. 508 с.
 27. Богуславский А.О., Диев В.А., Старков А.Н. Эстетические искания в драматургии и театре (1917–1934) // Из истории советской эстетической мысли. Москва : Искусство, 1967. С. 243–284.
 28. Золотницкий Д.И. Академические театры на путях Октября. Ленинград : Искусство, 1982. 343 с.
 29. Золотницкий Д.И. Будни и праздники театрального Октября. Ленинград : Искусство, 1978. 255 с.
 30. Станиславский К.С. Собр. соч. : в 9 т. Москва : Искусство, 1988–1999.
 31. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. Москва : Наука, 1969. 528 с.
 32. Смирнов-Несвицкий Ю.А. Евгений Вахтангов. Ленинград : Искусство, 1987. 248 с.
 33. Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. Москва : Искусство, 1970. 362 с.
 34. Берман А.М. Конструктивизм в творчестве Н.П. Акимова 1920-х годов // Университетский научный журнал. 2015. № 11 (Филологические и исторические науки, искусствоведение). С. 77–82.
 35. Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927 : сб. ст. Выставка в залах Академии художеств : каталог / под ред. Э.Ф. Голлербаха, А.Я. Головина и Л.И. Жевержева. Ленинград : Ленинградская Академия Художеств ; изд. Комитета Выставки театрально-декорационного искусства, 1927. 404 с.

CONTEXT AS A CLUE FOR THE ANALYSIS OF A PERIOD'S ARTISTIC PANORAMA, BY THE EXAMPLE OF THE RUSSIAN CULTURE OF THE 1920S

RAISA G. SHITIKOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moyka River Embankment, St. Petersburg, 191186, Russia
E-mail: rshitikova@mail.ru

Abstract. *The article suggests an option for practical implementation of the idea, developed by the author, that context should be considered as a clue for the theoretical artistic research within a specific direction. From the chosen perspective, the author reviews a difficult historical stage of the Russian artistic culture. The system-forming factors that create the context of an era are revealed. The article discloses the interaction, during the process of art development, of the social and historical determi-*

nants, on the one hand, and the immanent evolution patterns of the art as a whole and its certain types, on the other hand. The author shows the masters' response to the outward realities of social life. A particular attention is paid to the analysis of the most important aesthetic and stylistic trends, common to all kinds of art, that determined the artistic panorama of that period. The article interprets the question of traditions development and the keen search for new ideas in the sphere of content, form, and expressive means. The emphasis is put on the names of the artists who symbolize that period, generating the creative content of the era.

Key words: context, artistic panorama, diachronic and synchronic coordinates of art development, aesthetic and stylistic searches, new conceptual ideas, content, forms, language means.

Citation: Shitikova R.G. Context as a Clue for the Analysis of a Period's Artistic Panorama, by the Example of the Russian Culture of the 1920s, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 372–381.

References

1. Marshak S.Ya. *Sobr. soch.: v 8 t.* [Collected Works: in 8 Volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1971, vol. 6, pp. 527–602.
2. Shitikova R.G. Khudozhestvennyi kontekst kak vektor teoreticheskogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva [Artistic Context as a Vector for Theoretical Research in the Musical Art], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 4, pp. 410–418.
3. Levaya T.N. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [The Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era]. Moscow, Muzyka Publ., 1991, 166 p.
4. Shitikova R.G. K opredeleniyu ponyatiya kontekst: yavlenie i sushchnost' [To the Definition of the Context: the Concept and the Essence], *Aktual'nye voprosy sovremen-nogo universitetskogo obrazovaniya: sb. st. po materialam XI Rossiisko-Amerikanskoi nauchno-prakticheskoi konfe-rentsii 13–15 maya 2008 g.* [Proc. of the 11th Russian-American Scientific and Practical Conference “Modern Concepts of University Education”, May 13–15, 2008]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2008, pp. 484–488.
5. Shitikova R.G. Russkoe muzykal'noe iskusstvo 1920-kh godov v kontekste khudozhestvennykh iskanii epokhi [Russian Musical Art of the 1920s in the Context of Art Researches of the Era], *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: dialog vremen* [Music Education in the Modern World: Dialogue of Times]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2016, issue 7, part 2, pp. 161–179.
6. Perelman V.N. (ed.) *Bor'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20-kh godov. Materialy, dokumenty, vospo-minaniya* [The Fight for Realism in the Fine Arts of the 1920s. The Materials, Documents, Memoires]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1962, 403 p.
7. Karpov A.S. *Stikh i vremya. Problemy stikhotvornogo raz-vitiya v russkoi sovetskoi poezii 20-kh godov* [The Verse and the Time. The Problems of Poetic Development in the Russian Soviet Poetry of the 1920s]. Moscow, Nauka Publ., 1966, 404 p.
8. Brodsky I.I. *Moi tvorcheskii put'* [My Creative Way]. Mos-cow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1940, 190 p.
9. Shklovsky V.B. *Zhili-byli: Vospominaniya. Memuarnye zapisi. Povesti o vremeni: s kontsa XIX veka po 1964 god* [Once upon a Time: Memoirs. Memoir Records. Stories about Time: from the End of the 19th Century to 1964]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1966, 551 p.
10. Blok A.A. *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collected Works: in 6 Vol-umes]. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, vol. 4: Ocherki. Stat'i. Rechi [Essays. Articles. Speeches], 1905–1921, pp. 229–239.
11. Mikhailov M.K. *Stil' v muzyke* [Style in Music]. Leningrad, Muzyka Publ., 1981, 262 p.
12. Shitikova R.G. Eksperimental'naya programma vuzov-skoi distsipliny “Problemy stilya v russkoi muzyke vtoroi poloviny XX – nachala XXI stoletiya” [The Pilot Pro-gram of High School Discipline “Problems in the Russian-Style Music of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century”], *Muzykal'noe obrazovanie v sovre-mennom mire. Dialog vremen: sb. st. po mat. VI Mezhdun-nar. nauchno-prakt. konf. 4–6 dekabrya 2013 goda* [Proc. of the 6th International Scient. Conference “Music Edu-cation in the Modern World. Dialogue of Times”. Decem-ber 4–6, 2013]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2014, part 1, pp. 63–89.
13. Voronsky A.K. Pisatel', kniga, chitatel' [The Writer, the Book, the Reader], *Krasnaya nov'* [Red Virgin Soil], 1927, no. 1, pp. 226–239.
14. Chukovsky N.K. Chto ya pomnyu o Bloke [What I Re-member about Blok], *Novyi mir* [New World], 1967, no. 2, pp. 229–237.
15. Reznik O.S. *Zhizn' v poezii. Tvorchestvo I. Sel'vinskogo* [The Life in Poetry. I. Selvinsky's Creative Activities]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1972, 527 p.
16. Pasternak B.L. *Lyudi i polozheniya* [People and Situa-tions]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 640 p.
17. Kondakov I.V., Shneiberg L.Ya. *Russkaya literatura XX veka: v 2 t.* [Russian Literature of the 20th Century: in 2 Volumes]. Moscow, Novaya Volna Publ., 2003, vol. 1: Poeziya prozy [Poetry of Prose], 512 p., vol. 2: Proza poe-zii [Prose of Poetry], 512 p.
18. Gura V.V. *Roman i revolyutsiya. Puti sovetskogo romana. 1917–1929* [The Novel and the Revolution. The Ways of the Soviet Novel. 1917–1929]. Moscow, Sovetskii Pisa-tel' Publ., 1973, 400 p.
19. Punin N.N. K itogam Oktyabr'skikh torzhestv [To the Re-sults of October Celebrations], *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1918, no. 1, 7 December.
20. Punin N.N. O pamyatnikakh [About the Monuments], *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1919, no. 14, 9 March.
21. Puni I.A. Sovremennye gruppirovki v russkom levom iskusstve [Contemporary Groups in the Russian Leftwing Art], *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1919, no. 19, 13 April.
22. *Khudozhniki RSFSR za 15 let: Katalog yubileinoi vystavki. Zhivopis', grafika i skulptura* [Artists of the Russian Sovi-et Federative Socialist Republic for 15 Years: the Catalog of Anniversary Exhibition. Painting, Graphics, and Sculp-ture]. Leningrad, Gosudarstvennyi Russkii Muzei Publ., 1932, 120 p.
23. Mayakovskiy V.V. *Sobr. soch.: v 12 t.* [Collected Works: in 12 Volumes]. Moscow, “Pravda” Publ., 1978, vol. 11, pp. 233–235.
24. Meyerhold V.E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: v 2 ch.* [Arti-cles, Letters, Speeches, Interviews: in 2 Parts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, vol. 2, 643 p.
25. *Istoriya sovetskogo dramaticheskogo teatra: v 6 t.* [The His-tory of Soviet Drama Theatre: in 6 Volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1967, vol. 1, 407 p.
26. Vsevolodsky V.N. (Gerngross). *Istoriya russkogo teatra: v 2 t.* [The History of Russian Theatre: in 2 Volumes]. Leningrad, Moscow, Tea-Kino-Pechat' Publ., 1929, vol. 2, 508 p.

27. Boguslavsky A.O., Diev V.A., Starkov A.N. *Esteticheskie iskaniya v dramaturgii i teatre (1917–1934)* [Aesthetic Searches in Dramatic Art and Theater (1917–1934)], *Iz istorii sovetskoi esteticheskoi mysli* [From the History of Soviet Aesthetic Thought]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, pp. 243–284.
28. Zolotnitsky D.I. *Akademicheskie teatry na putyakh Oktyabrya* [Academic Theaters on the Ways of the October]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1982, 343 p.
29. Zolotnitsky D.I. *Budni i prazdniki teatral'nogo Oktyabrya* [Weekdays and Holidays of the Theatrical October]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1978, 255 p.
30. Stanislavsky K.S. *Sobr. soch.: v 9 t.* [Collected Works: in 9 Volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988–1999.
31. Rudnitsky K.L. *Rezhisser Meierkhol'd* [Directed by Meyerhold]. Moscow, Nauka Publ., 1969, 528 p.
32. Smirnov-Nesvitsky Yu.A. *Evgenii Vakhtangov* [Yevgeny Vakhtangov]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1987, 248 p.
33. Golovashenko Yu.A. *Rezhisserskoe iskusstvo Tairova* [Tairov's Art of Directing]. Moskva, Iskusstvo Publ., 1970, 362 p.
34. Berman A.M. *Konstruktivizm v tvorchestve N.P. Akimova 1920-kh godov* [Constructivism in the Works by N.P. Akimov of the 1920s], *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [Humanities and Science University Journal], 2015, no. 11 (Filologicheskie i istoricheskie nauki, iskusstvovedenie [Philological and Historical Sciences, Art Criticism]), pp. 77–82.
35. Gollerbakh E.F., Golovin A.Ya., Zheverzhev L.I. (eds). *Teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo v SSSR. 1917–1927: sb. st. Vystavka v zalakh Akademii khudozhestv: katalog* [The Theatrical and Decorative Art in the USSR. 1917–1927: the Collected Articles. The Exhibition in the Halls of the Academy of Arts: the Catalogue]. Leningrad, Leningradskaya Akademiya Khudozhestv Publ., Komiteta Vystavki Teatral'no-Dekoratsionnogo Iskusstva Publ., 1927, 404 p.

5—6 октября 2017 года
Государственный исторический музей

Ежегодная конференция
«АКТУАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЕВ»

«КОММУНИКАЦИЯ В МУЗЕЕ: ПРОСТРАНСТВО, ЛЮДИ, ПРЕДМЕТЫ»

Цель конференции — выявление наиболее удачных методов работы и обмена опытом в следующих направлениях деятельности:

- ◆ продвижение выставок и образовательных программ;
- ◆ представление музея в Интернете;
- ◆ дополнительные источники дохода для музеев;
- ◆ взаимодействие со СМИ;
- ◆ фандрайзинг;
- ◆ навигация в музее;
- ◆ выстраивание корпоративной культуры;
- ◆ издательская деятельность.

К участию приглашаются сотрудники музеев, работающих в отделах по связям с общественностью, рекламы и маркетинга, ИТ, а также специалисты в области выставочной деятельности и образования.

Срок приема заявок для участия с докладом: до 30 июня 2017 г.

Участие платное. Командировочные расходы, транспорт, проживание — за счет направляющей стороны.

☎ +7 (495) 698-18-46

socialmedia.shm@gmail.com

Подробнее: http://shm.ru/issledovatelyam/conf_calendar/10345/

ЭТИКА НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Российская государственная библиотека как Издатель является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ) и принимает Декларацию «Этические принципы научных публикаций», принятую на Общем собрании АНРИ 20 мая 2016 г., и в случае возникновения спорных ситуаций, связанных с нарушением этики научных публикаций, направляет запросы на рассмотрение в Совет по этике научных публикаций АНРИ.

Публикация материалов в рецензируемых журналах является способом научных коммуникаций и вносит значительный вклад в развитие соответствующей области научного знания. Для журнала «Обсерватория культуры» важно установить стандарты поведения всех вовлеченных в публикацию сторон: Авторы, Редакции, Рецензентов, Издателя.

Следующие стандарты поведения должны соблюдаться в качестве общепринятых принципов публикации исследований в журнале «Обсерватория культуры».

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ АВТОРОВ

Требования к рукописям

Авторы статьи об оригинальном исследовании предоставляют достоверные результаты проделанной работы и объективное обсуждение значимости исследования. Работа должна содержать достаточно деталей и библиографических ссылок для возможного воспроизведения исследования. Ложные или заведомо ошибочные утверждения воспринимаются как неэтичное поведение и неприемлемы.

Оригинальность и плагиат

Авторы должны гарантировать, что представлена полностью оригинальная работа. В случае использования работ или утверждений других Авторов следует предоставлять соответствующие библиографические ссылки. Плагиат может существовать во многих формах: представление чужой работы как авторской, копирование или перефразирование существенных частей чужих работ (без указания авторства), заявление собственных прав на результаты чужих исследований. Плагиат во

всех формах представляет собой неэтичные действия и является неприемлемым.

Множественность и одновременность публикаций

Авторы гарантируют предоставление полностью оригинальной работы. Автор не должен публиковать рукопись, по большей части посвященную одному и тому же исследованию, более чем в одном журнале как оригинальную публикацию. Автор не должен представлять на рассмотрение в другой журнал ранее опубликованную статью.

Публикация определенного типа статей (например переводных статей) в более чем одном журнале допускается в некоторых случаях при соблюдении определенных условий. Авторы и Редакция заинтересованных журналов должны согласиться на вторичную публикацию, представляющую обязательно те же данные и интерпретации, что и в первично опубликованной работе. Библиография первичной работы должна быть представлена и во второй публикации.

Признание первоисточников

Признание вклада других лиц обязательно всегда. Авторы обязаны ссылаться на публикации, которые имеют значение для выполнения представленной работы. Данные, полученные в ходе частной беседы, переписки или в процессе обсуждения с третьими сторонами, не должны быть использованы или представлены без ясного письменного разрешения первоисточника.

Авторство публикации

Авторами публикации могут выступать только лица, которые внесли значительный вклад в формирование замысла работы, разработку, исполнение или интерпретацию представленного исследования. Автор должен удостовериться, что все Соавторы видели и одобрили окончательную версию работы и согласились с представлением ее к публикации.

Существенные ошибки в опубликованных работах

В случае обнаружения Автором существенных ошибок или неточностей в публикации Автор должен сообщить об этом в Редакцию журнала и взаимодействовать с ней с целью скорейшего

изъятия публикации или исправления ошибок. Если Редакция или Издатель получили сведения от третьей стороны о том, что публикация содержит существенные ошибки, Автор обязан изъять работу или исправить ошибки в максимально короткие сроки.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕДАКЦИИ

Решение о публикации

Редакция журнала «Обсерватория культуры» сама принимает решения о публикации, учитывая мнение Рецензентов. В основе решения – научная значимость рассматриваемой работы. Редакция руководствуется политикой Редакционного совета журнала «Обсерватория культуры», действуя в соответствии с юридическими нормами в отношении законности, авторского права, плагиата, клеветы.

Конфиденциальность

Редакция журнала «Обсерватория культуры» без необходимости не раскрывает информацию о принятой рукописи третьим лицам, за исключением Авторов, Рецензентов, возможных Рецензентов и Издателя.

Надзор за публикациями

Редакция, имея убедительные доказательства того, что утверждения или выводы, представленные в публикации, ошибочны, должна принять меры по скорейшему уведомлению о внесении изменений или изъятия публикации.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕЦЕНЗЕНТОВ

Влияние на решения Редакции

Рецензирование – необходимое звено в научных коммуникациях. Рецензирование помогает Редакции принять решение о публикации, а Автору – повысить качество работы. Издатель разделяет мнение, что все ученые, которые хотят внести вклад в публикацию, обязаны выполнять существенную работу по рецензированию рукописи.

Исполнительность

Рецензент, чувствуя, что он не имеет достаточно квалификации для рассмотрения рукописи

или времени для быстрого выполнения работы, должен уведомить об этом Редакцию.

Конфиденциальность

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ.

Объективность

Рецензент обязан давать объективную оценку. Персональная критика Автора неприемлема. Рецензентам следует ясно и аргументированно выражать свое мнение.

Признание первоисточников

Рецензентам следует выявлять значимые опубликованные работы, соответствующие теме и не включенные в библиографию к рукописи. На любое утверждение (наблюдение, вывод или аргумент), опубликованное ранее, в рукописи должна быть соответствующая библиографическая ссылка. Рецензент должен также обращать внимание Редакции на обнаружение существенного сходства или совпадения между рассматриваемой рукописью и любой другой опубликованной работой, находящейся в сфере научной компетенции Рецензента.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Издатель должен следовать принципам и процедурам, способствующим исполнению этических обязанностей Редакцией, Рецензентами и Авторами журнала «Обсерватория культуры» в соответствии с данной этикой.

Издатель должен оказывать поддержку Редакции в рассмотрении претензий к этическим аспектам публикуемых материалов и помогать взаимодействовать с другими журналами, если это способствует исполнению обязанностей Редакции.

Издатель должен обеспечить соответствующую специализированную юридическую поддержку (заклучение или консультирование) в случае необходимости.

Документ подготовлен по материалам Международного комитета по публикационной этике (COPE)

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется по электронной почте на адрес **observatoria@rsl.ru** в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (с учетом реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК (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 подразделы (с подзаголовками).

Список источников оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле Microsoft Word по электронной почте. Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала или направляются по запросу автора.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/>

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.



МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
КНИЖНАЯ ВЫСТАВКА-ЯРМАРКА

1977-2017

06-10

СЕНТЯБРЯ 2017

ВДНХ, 75 павильон

Новый сезон
Новые книги
Любимые авторы



#mmkvya #mmkvя

WWW.MIBF.INFO



ОРГАНИЗАТОР:

ГЕНЕРАЛЬНАЯ ДИРЕКЦИЯ
МЕЖДУНАРОДНЫХ КНИЖНЫХ
ВЫСТАВОК И ЯРМАРОК



Федеральное агентство
по печати и массовым
коммуникациям



№1

в мире профессиональной прессы

КНИЖНАЯ ИНДУСТРИЯ

- ➔ События книжной отрасли
- ➔ Законодательные инициативы
- ➔ Аналитика книжного рынка
- ➔ Рейтинги продаж
- ➔ Издательские проекты
- ➔ Библиотечное дело
- ➔ Инновационные технологии
- ➔ Мастерская книжной торговли

Конкурс профессионального мастерства «РЕВИЗОР»

Проводит журнал «Книжная индустрия» совместно с Роспечатью, Российским книжным союзом и Гендирекцией ММКВЯ

Редакционная подписка

Оформите годовую подписку на печатную и электронную версии журнала, читайте во всех удобных форматах



Контакты:

Телефон: +7 (925) 288-33-73

Электронная почта: bookind1@mail.ru

www.bookind.ru

www.facebook.com/bookindustry

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: bvdogovor@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 Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Главный редактор

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора — ответственный секретарь

Шибаета 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., Подольяк 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 план-
шета, предварительно
установив приложение
типа QR Code Reader.

Журнал зарегистрирован Министерством
Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых
коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная
библиотека»

Подписано в печать 26.06.2017

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 №

Свободная цена.

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

3/2017

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

