

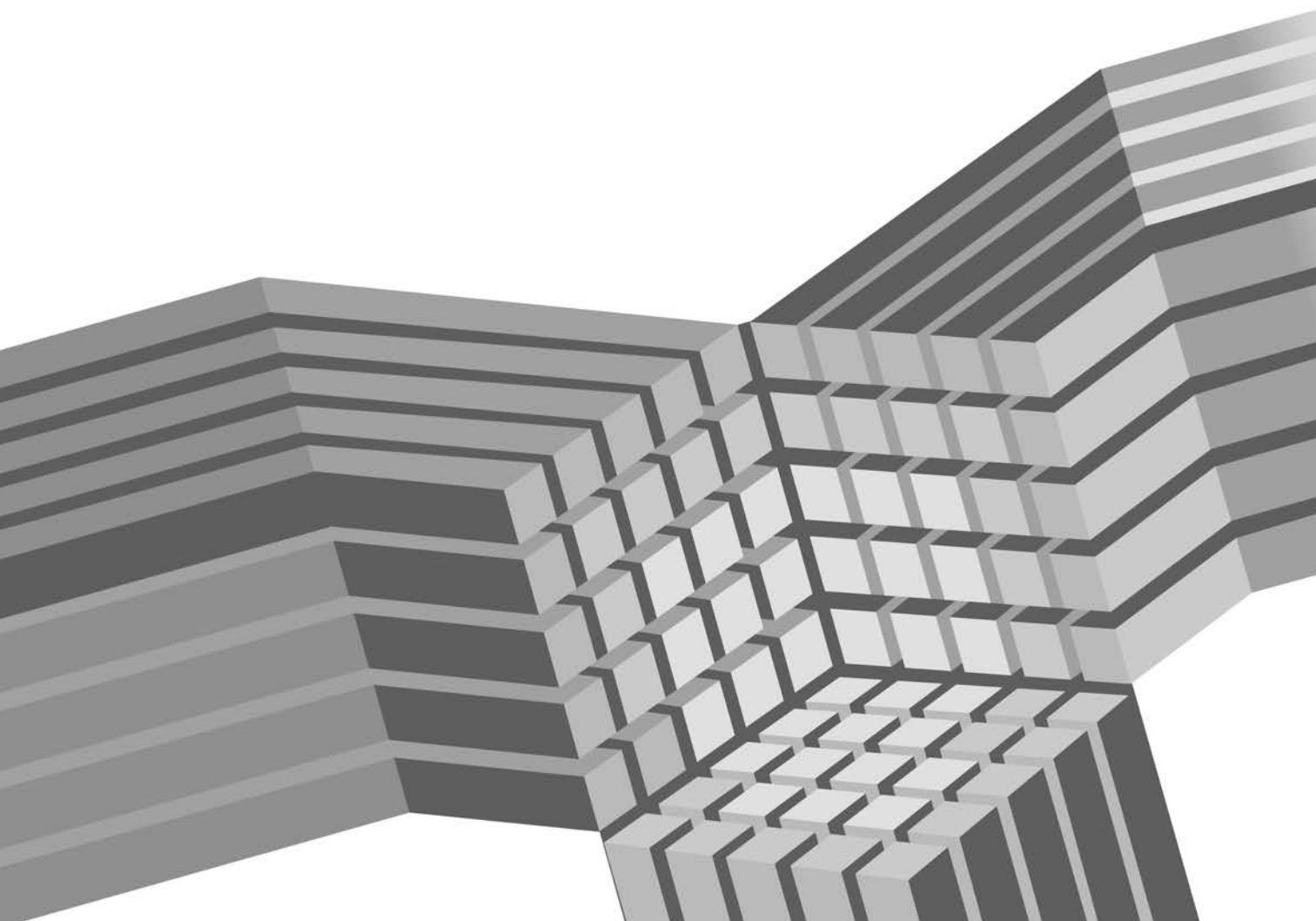
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

1/2020

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

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

Шибалева Екатерина Александровна,
заместитель главного редактора —
ответственный секретарь

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

Кириллова Наталья Борисовна,
доктор культурологии, профессор,
Уральский федеральный университет
им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэльевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Институт современного искусства
(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 государ-
ственная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич,

доктор искусствоведения, профессор,
НИИ киноискусства, Всероссийский
государственный университет кинемато-
графии им. С.А. Герасимова (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич,
доктор философских наук, кандидат
экономических наук, профессор, за-
служенный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН,
Государственный институт искусствозна-
ния (Москва)

Румянцев Олег Константинович,
доктор философских наук (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, заслу-
женный работник культуры Российской
Федерации, Российская государственная
библиотека (Москва)

Синецкий Сергей Борисович,
доктор культурологии, доцент, Челябин-
ский государственный институт культуры
(Челябинск)

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

Федоров Виктор Васильевич,
кандидат экономических наук, Рос-
сийская государственная библиотека
(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)

Хромов Олег Ростиславович,
доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московская Ду-
ховная академия Русской Православной
Церкви (Сергиев Посад)

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

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)

EDITORIAL BOARD

Editor in Chief

Ekaterina V. Nikonorova,
Doctor of Philosophical Sciences

Deputy Editors in Chief

Ekaterina A. Shibaeva
Anna A. Gadzhieva

EDITORIAL COUNCIL

Olga N. Astafieva (Moscow)
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)
Evgeny V. Dukov (Moscow)
Vladimir K. Egorov (Moscow)
Galina I. Zvereva (Moscow)
Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)
Grigoriy R. Konson (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)
Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)
Natalia V. Sipovskaya (Moscow)
Victor V. Fedorov (Moscow)
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)
Andrei Ya. Flier (Moscow)
Oleg R. Khromov (Serгиеv Posad)
Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

**Certificate of the mass information media
registration**

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library,
“Pashkov Dom” Publishing House

Address

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

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

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

1/2020

OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). С декабря 2018 г. включен в Перечень ВАК по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 09.00.13 Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- ◆ 17.00.01 Театральное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.02 Музыкальное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение),
- ◆ 17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),
- ◆ 17.00.05 Хореографическое искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн (искусствоведение),
- ◆ 17.00.09 Теория и история искусства (искусствоведение, философские науки),
- ◆ 24.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение, культурология, философские науки),
- ◆ 24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение).

Включен в ядро Российского индекса научного цитирования (РИНЦ), а также в Russian Science Citation Index (RSCI) на платформе Web of Science. Публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

The peer-reviewed scholarly journal "Observatory of Culture" has been published by the Russian State Library since 2004. 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.

Journal is indexed by Web of Science RSCI (Russian Science Citation Index) database.

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 17
1/2020 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

Грибанова Л.М. Музыка как синергия
и неклассическая модель человека.....4

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Мальцева Е.А. Художественный образ
как результат отражения
и конструирования реальности.....16В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**Усувалиев С.И.** Проблема единства стиля
в советском кино в конце 1920-х —
начале 1930-х гг. (на примере работ
Н.М. Иезуитова)26

НАСЛЕДИЕ

Байкова Е.В., Светличная М.А.
Архетипы художественного
формообразования в контексте
архитектуры — дом и храм.....36
Управление в сфере культуры, образования
и науки. Магистерская программа.....47

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Серебрякова Е.Г. Идентичность
«правозащитник» в аксиологии
и социальной практике Александра
Есенина-Вольпина.....48**Штольдер Н.В.** Новый синтез в пейзажной
живописи Архипа Куинджи и Фердинанда
Ходлера61

КАФЕДРА

Вильчинская-Бутенко М.Э., Рожков Н.Н.
Подход к задаче комплексной оценки
арт-объектов урбанистического искусства
методами квалиметрии74

ORBIS LITTERARUM

Ваховская З.С. О значимости
представрационного исследования
лицевого сборника повестей конца XVII—
XVIII вв. из собрания РГБ88
Румянцевские чтения – 202099

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Руцинская И.И. Сталиниана как
инструмент закрепления мифа: еще раз
о визитах И.В. Сталина в Разлив100*к сведению авторов*Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»112

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 17

1/2020

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

Gribanova L.M. Music as Synergy
and Non-Classical Model of Man4

CULTURAL REALITY

Maltseva E.A. Artistic Image
as a Result of Reality Reflection
and Construction16

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

Usualiev S.I. The Issue of Unity
of Style in Soviet Cinema in the Late
1920s – Early 1930s (By the Example
of Nikolay Iezuitov’s Works)26

HERITAGE

Baykova E.V., Svetlichnaya M.A.
Archetypes of Artistic Form Making
in the Context of Architecture –
the House and the Temple.....36
Administration in the Sphere of Culture,
Education and Science. The Master Program ... 47

NAMES. PORTRAITS

Serebryakova E.G. The “Human Rights
Activist” Identity in the Axiology and Social
Practice of Alexander Esenin-Volpin48

Shtolder N.V. A New Synthesis
in the Landscape Painting by Arkhip Kuindzhi
and Ferdinand Hodler61

CURRICULUM

Vilchinskaya-Butenko M.E., Rozhkov N.N.
An Approach to the Problem of Urban Art
Objects Comprehensive Assessment Using
Qualimetry Methods.....74

ORBIS LITTERARUM

Vakhovskaya Z.S. On the Importance of the
Pre-Restoration Study of the Late 17th–18th
Century Illustrated Collection of Stories from
the Russian State Library Collection88
Rumyantsev Readings – 202099

JOINT OF TIME

Rutsinskaya I.I. Staliniana as a Tool for the
Myth Fortification: Once Again about Stalin’s
Visits to Razliv100

Information for Authors

Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in “Observatory
of Culture” Journal112

иных концепций — а именно от концепций музыки как числа и как выражения, но и подход ко всему историческому музыкальному наследию, а также к музыкальной практике, включающей композиторскую, исполнительскую, слушательскую деятельность.

Ключевые слова: философия музыки, музыка как синергия, неклассическая модель человека, антропологическая энергия, предельный опыт, музыка онтологического, онтического и виртуального устремления.

Для цитирования: Грибанова Л.М. Музыка как синергия и неклассическая модель человека // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-4-15.

Современная философская концепция музыки, на наш взгляд, должна быть представлена в контексте антропологии. Необходимость и актуальность рассмотрения феномена музыки через антропологию обусловлены всей ситуацией последнего и настоящего времени, связанной с антропологическим кризисом. Мировые войны, террор XX в., экологическое положение, новая биоэтика XXI в. бросают вызов современному человеку, его фундаментальным ценностям, его образу, провоцируют иное, чем прежде, описание человека и строение его модели. Вопрос понимания человека оказывается ключевым и для понимания искусства, в том числе и музыкального. Впрочем, на протяжении всей истории искусства и истории мысли об искусстве наблюдается зависимость их от модели человека, принятой в ту или иную эпоху.

Так, представление о музыке как Числе, свойственное Античной и Средневековой мысли, опирается на модель человека, настроенного на связь с высшей инстанцией. Пифагорейцами было осознано единство математических законов, царящих как в музыке, так и во всей вселенной. Музыка, будучи числом, отражала, являла и одновременно символизировала «гармонию сфер». В христианстве «гармония сфер» осознавалась как сфера ангелов. Во времена от-

крытия университетов музыка входила в квадриум наряду с астрономией, арифметикой и геометрией как наука чисел, связанных с божественным миром. Аниций Манлий Торкват Северин Боэций — римский математик, физик и философ, иерархически распределяя музыку по видам, первую и главную называл «мировой музыкой» — *Musica mundana* — именно ту, которая отражает «гармонию сфер» (ниже стоит человеческая — *humana* — и инструментальная — *instrumentalis* — музыка, соответствующие уровням души и тела) [1, с. 159–161].

Напротив, в представлении о музыке как об искусстве эмоционального выражения претворилась классическая модель человека. Европейская классическая философия рисует человека как носителя некоего центрального ядра — сущности, субстанции, эссенции. Данная идея оказалась центральной в философской антропологии Нового времени, в котором подход к человеку включал использование также термина, ставшего аккумулярующим началом в его развитии — человек был определен как субъект. В классическом дискурсе феномен музыки, так же как и модель человека, был наделен неизменным качеством — сущностью, чем является содержание музыки, которое призвано выразиться языковыми средствами. В эстетике же, рожденной в недрах классического сознания, музыка предстала в качестве объекта познания человеком-субъектом.

Классическая модель человека и классический подход к явлению музыки были чрезвычайно проработанными, системными, плодотворными, работоспособными (в музыкальной педагогике до сих пор продолжает быть устойчивой дихотомия содержание-выразительные средства). Между тем, кризис классической модели обнаруживается уже более ста лет назад — как в философии, так и в самой практике искусства. На протяжении этих лет было выработано несколько неклассических философских течений (экзистенциализм, феноменология, герменевтика, неомарксистская философия Франкфуртской школы, среди представителей которых вспомним философию Т. Адорно — апологета музыкального авангарда [2]). Но единого подхода и цельной философии, по работоспособности равной классической, нет. Однако назрела потребность в современ-

ной концепции музыки, построенной на базе неклассической философской антропологии.

Таким актуальным, разработанным и длительным направлением, претендующим на цельность и системность, тяготеющим к снятию противопоставления объекта и субъекта, является феноменология музыки. Однако даже в этом направлении не происходит действительного объединения человека и музыки. В его различных течениях (всего, как отмечает исследователь Р.А. Куренкова, было три волны феноменологии [3]) утверждается либо объективность, либо субъективность музыки. В доказательство первого назовем В. Дильтея, который в рамках первой волны, в 1920–1930-х гг. возвышает музыку над человеком, называя ее тоталитарно-теологическим единством [4], или А. Пайка — философа третьей волны, который в 1980–1990-х гг. сводит музыку к акустическому процессу и не включает в него внемузыкальную, в том числе и человеческую реальность [5]. В качестве примеров акцента на субъекте вспомним феноменологию второй волны, в 1950–1960-х гг., а именно, Р. Ингардена, хоть и обеспокоенного проецированием своих чувств на музыку, все же приветствующего идеальное рефлексивное созерцание музыки вне ее материальной данности [6], а также С. Лангер, которая хоть и следует позиции антипсихологизма, считает музыку выражением эмоциональной жизни человека, имперсональных жизненных процессов — чувств, инстинкта, воли [7].

Несмотря на отдельные феноменологические исследования второй и третьей волны, замечательные в музыке «проникновение» в слушателя, его «поглощение» музыкой (Н. Гартман [8]) и «самозабвение» в ней (L. Ferrara [9]), все же чаемое единство музыки и человека оказывается лишь декларативным. Такое единство должно быть обеспечено чем-то общим как для человека, так и для музыки. Это общее начало замечает иная философия, а именно синергичная антропология С.С. Хоружего [10; 11]. С его точки зрения энергия является свойственной как музыкальной, так и антропологической реальности. На данном основании строится концепция музыки как синергии, т. е. явлению совместности нескольких энергий.

Сформулируем основные теоретические положения концепции музыки как синергии.

Таковые складываются на основе трактовки трех явлений: человека, музыкальной материи и принципа их взаимодействия.

ЧЕЛОВЕК

Фундамент человека составляет не сущность, а конституция (сформированность) себя в опыте, практике при размыкании себя Другому — характерное положение для неклассической философии в целом. Модель человека в рамках синергичной философской антропологии дорисовывается благодаря вниманию к устремлению человека к антропологической границе (термин «граница» обозначает предел или горизонт существования человека), которое, по С.С. Хоружему, имеет энергичную природу. Энергия устремления к границе именуется антропологической энергией, а ее контакт с энергией по ту сторону границы, т. е. явление совместной энергии называется, по С.С. Хоружему, синергией. Теоретическое положение о человеке сформулируем так: человек как энергичное существо, умеющее жить в нескольких областях устремления к границе, способно к стратегии жизни в каждой отдельной из них или в их смешении. Он непосредственно проявляет это устремление и стратегию в творчестве, в искусстве, в частности, в музыкальном. Границ, согласно синергичной антропологии, всего три — онтологическая, онтическая и виртуальная.

Онтологическая граница есть граница, отделяющая человеческую жизнь и Инобытие. Она исходит из изначального корневого отношения человека к собственной смерти. К таковой границе устремлены разнообразные духовные практики. В их синергии участвуют энергия человека и энергия, как отмечает С.С. Хоружий, используя философскую лексику, Внеположного Истока [11, с. 39]. В религиозном дискурсе это значит, что в духовных практиках происходит размыкание человека к Богу (в авраамических религиях), к Дао (в китайском даоизме), к Ничто, нирване (в буддизме), к Космосу, богам (в религии Древних греков, в индуизме).

Онтическая граница располагается в эмпирическом мире. Она отделяет сознание и бессознательные предельные проявления. К ним

относятся различные комплексы, неврозы, психозы, мании, фобии — так называемые паттерны бессознательного, составляющие предмет психоанализа. На этой границе и в тяготении к ней (в топике) происходит обмен энергии человека (его сознательных проявлений — воли, целеустремления и т. п.) и энергии бессознательного, которая питает разомкнутого к нему человека.

Третий вид границы отделяет эмпирическую реальность от виртуальной. Выходы в виртуальный мир также оказываются предельными проявлениями размыкающегося к нему человека. Это и виртуальные игры, и общение в Сети, и массмедийное сознание, и измененное состояние под воздействием психоделических средств. Симулякры представляют собой сформированные сущности виртуальной границы. Человек в устремлении к ней входит в «как бы реальность», испытывая предельный опыт (например, вне физических законов действия героев компьютерной игры или возможность осуществлять глобальные процессы — вести военные действия, запускать спутник — способны захватить человека до ухода в эту, как ему кажется, подлинную и альтернативную обыденности реальность). Входя в виртуальные практики, человек открывает альтернативу эмпирическому миру, полную яркой надуманности. В этой искусственности кроется источник энергии, связанной с ожиданиями иной свободной реальности.

МУЗЫКА

Трактовка музыкальной материи, из которой соткано музыкальное искусство, должна преодолеть привычную для любого музыканта дихотомию содержания и выразительных средств. Альтернативным ей является энергийный подход к музыке. В отечественном музыкознании еще до войны наиболее значительно его претворил Б.В. Асафьев, который с энергийной точки зрения исследовал интонационный процесс [12]. Хотя близкие идеи к ней уже звучали в ту же пору и оказывали влияние на музыковедов, а именно теория звукового тяготения Б.Л. Яворского (сам Б.В. Асафьев признавал

себя его учеником [13]) и учение А.Ф. Лосева о музыке как становлении (параллели в трудах двух крупнейших ученых показал Г.Р. Консон [14]). Надо сказать, что необычный и по советскому времени даже крамольный взгляд на музыку как на энергию испытал сопротивление и официальное осуждение.

Хотя широкий характер смысла интонации чувствовал не только Б.В. Асафьев. Открытие его принадлежит русскому музыкознанию, но цельную интонационную концепцию сделал именно Б.В. Асафьев. Он впервые разрабатывал это понятие в координации с жизнью человека, впервые оно не разлагалось на языковые элементы (ритм, высота и т. д.), но выступало цельным явлением — как смысловое звуковыявление.

В асафьевском термине «интонация» сошлись и синтезировались два совершенно разных варианта его употребления. Во-первых, имеется в виду значение как мелодического движения (интонация проявляется в сочетании звуков как отношений); во-вторых — значение, связанное с понятием «энергия» (по Б.В. Асафьеву, даже один тон может иметь напряжение и стимул движения). Много переплелось в асафьевском термине «интонация»: и смысл, и мелодическое движение, и энергия, тождественная тону, тону, тоновому напряжению. Все же главным понятием из них является «энергия», которое ученый ставит во главу угла своей интонационной теории.

Слово «энергия» употребляется музыковедом в смысле «музыкальная энергия». Б.В. Асафьев пишет: «Понятие энергии предполагает за собой понятие музыкального движения и сил или стимулов, его вызывающих и в нем действующих» [12, с. 55]. Интонация и есть энергия.

Основная проблема первой части книги Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» есть проблема движения. Введение понятия «интонация» в теоретическую разработку феномена музыки наложило печать на исследование ее временной природы. В контексте интонационного учения источником временного музыкального движения признается тоже энергия. Он исследует энергийные стимулы, обуславливающие интонационное развитие. Ученый их называет кинетической энергией. Таковая, по Б.В. Асафьеву, порождается стол-

кновением стимулов равновесия (консонанс, терцовые тональные соотношения) и «взрывчатых сил» (вводный тон, мнимый каданс, задержания, диссонанс, автентизм). Б.В. Асафьев трактует музыкальное движение как «состояние неустойчивого равновесия, замкнутое между первым толчком и замыкающим движением, конечной формулой как точкой восстановленного равновесия» [12, с. 59].

Как известно, на учение Б.В. Асафьева повлияла также энергетическая концепция выдающегося швейцарского музыковеда и философа Э. Курта. В своей книге «Основы линейного контрапункта» [15] Э. Курт объясняет композиторскую технику И.С. Баха как результат энергетического «волнового движения» отдельных линий. Музыковед постоянно оперирует понятиями «сила» и «энергия». Ученый показал, что закономерность и логика развития однопольной мелодической линии определяется энергийной горизонтальной динамикой развертывания, т. е. свободным широким дыханием мелодии, не подчиняющимся действию вертикальных расчленяющих гармонических и метроритмических факторов. Ярче всего эта закономерность проявилась по Э. Курту в стиле И.С. Баха. По отношению к ней ученый применяет понятие «кинетическая энергия», которое позже уже использовал и Б.В. Асафьев. Э. Курт заимствует из физики также понятие «потенциальной энергии» в определении гармонии, так как по Э. Курту она обусловливается тяготениями тонов и их стремлением к движению [16, с. 41–42].

Второе теоретическое положение синергийной концепции музыки применительно к музыкальному материалу таково: звучащее вещество есть энергийный процесс, соотношение стимул-движение, импульс-поток, сочетание кинетической и потенциальной энергии, интонация, представляющая собой одновременно это сочетание и звукоявленный смысл.

ЧЕЛОВЕК И МУЗЫКА

В осмыслении взаимодействия человека и музыки в рамках неклассической ее концепции должны отрезонировать теории человека как энергийного существа и музыки как энергии. Однако сначала посмотрим

на решение проблемы соотношения человек — музыка (музыкальный материал) в иных концепциях музыки.

Б.В. Асафьев, опираясь на понятие энергии, употребляет его, помимо приведенного выше смысла, еще в другом значении, связанном с немзыкальной сферой. Композитор борется с пониманием музыки как «натуралистического раскрытия чувственной сферы». Он пишет, что «чувственный, то есть эмоциональный тонус, неизбежно присущий музыке, не является ее причиной, ибо музыка — искусство интонируемого смысла. Оно обусловлено природой и процессом интонирования человека» [12, с. 343–344]. Ученый в качестве причины говорит о разумной деятельности человека, о его сознании. Жизненная энергия композитора преобразуется, переводится с помощью мозга и интеллекта в энергию звуков. Музыкальное движение, по Б.В. Асафьеву и в соответствии с концепцией музыки как выражения, есть «управляемое эмоционально-смысловое воздействие», «становление психической деятельности в звучании» [12, с. 344–345]. Это становление осуществляется на уровне личности и на уровне социума: жизненная энергия социума и «общественная значимость интонации» — народа, социальной группы, какой-либо общности (деревни, например) — формирует так называемый интонационный словарь, отобранный как наиболее привычный, устоявшийся и доходчивый комплекс интонаций, связанный с конкретным местом и временем проживания людей, особенностью среды, темпа жизни, исторических обстоятельств и т. д. Так, в специфических формах музыкальных интонаций происходит «выявление общественно-го сознания» [12, с. 355]. Добавим здесь, что Э. Курт видел причину музыкальной энергии в психике, в «душевной воле, духовных ориентирах, в мироощущении эпохи» [15, с. 9].

Интонирование и человеческая немзыкальная сфера внутри концепции музыки как выражения сопоставляются в мыслительном режиме *параллелизма, горизонтальности, выявления, выражения*. Одно учитывается на эмпирическом реальном уровне, другое — на идеальном концептуальном. Иначе рассматривается соотношение человек — музыкальный материал в концепции музыки как числа.

Согласно этой концепции реальное звучащее музыкальное время трактуется как *овеществление* числа, его *становление*. А.Ф. Лосев — создатель философской теории музыки, которую выдающийся музыковед Ю.Н. Холопов назвал лучшей в XX в., — убеждает, что подлинный феномен музыки внепространствен¹, что он не имеет ни тяжести, ни веса, что смысл музыки «никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими» [17, с. 41], что он есть число, абсолютная пустота, «слышимое ничто» [17, с. 47]. Человек, духовно настроенный, призван проникнуть в надмирную стихию, в небесную ангельскую «прослойку бытия», чтобы расслышать ее музыку и отразить в музыкальном веществе. Активность участия человека в этом процессе мыслится, главным образом, в аспекте *восприятия, слуха, подражания и отражения, воплощения*, т. е. в режиме не параллельности, а от «лица» числа, в режиме *вертикального нисходящего вектора*.

В синергийной концепции музыки отношение человек — музыка описывается по-другому. Обратимся к замечательному русскому музыковеду В.В. Медушевскому, позиция которого, на наш взгляд, является пограничной между ней и предыдущей концепцией.

Ученый прибегает к понятиям энергии, интонации, соответствующим синергийному подходу. В интонации он видит «скрепленное энергиями смысла нерасторжимое единство всех сторон звучания» [18, с. 33]. В музыкальном искусстве он находит претворение энергии в некоторый смысл, который не есть «мертвая познавательная структура», а «живая личностная реальность» [18, с. 48].

В интонации В.В. Медушевский выделяет протоинтонацию и аналитический стержень оформившейся интонации. В первой присутствует ступок духовной энергии. Именно здесь, по мнению ученого, происходит встреча человека и божественных энергий.

Такая трактовка зарождения интонации, выдающая синергийный взгляд на музыку, по-

¹ Г.Р. Консон пишет, что лосевская идея эйдоса в музыке (понимаемого, в числе прочего, как смысл, связанный с логосом) передалась Б.В. Асафьеву, что, однако, после войны музыковед признавал в интонации не только смысл, но также чувство и волю [14, с. 23].

зволяет его обладателю за каждым языковым явлением разглядеть устремление человека к онтологической границе. Примеров духовного анализа, как выражается сам В.В. Медушевский, в его последней книге очень много. Вот несколько из них: разрешение диссонанса в консонанс музыковед-философ интерпретирует как религиозное понятие, показывающее «непрерывную тренировку» и «легкую радость от сброшенной горы грехов»; трезвучие он мыслит как абсолютное единство и абсолютную раскрытость тонов друг в друге, «выражающую истину христианского откровения о Боге и человеке» [18, с. 72].

Ученый разносторонне, чрезвычайно многочисленно фактически проиллюстрировал возможность синергийного анализа музыки. Он усматривает богообщение даже в, казалось бы, не очевидной для этого музыке: например, финал 5-й симфонии Людвиг ван Бетховена В.В. Медушевский интерпретирует как «радость славы Божией, образ небесного спасения в нескончаемой ревности к свету»; или государственный гимн А. Александрова — как продолжение традиции русского молитвенного, исполненного могучей и полной любви к Богу, славословия. Он верит в генеральную цель серьезной музыки. «Вектор возвышения души к Богу есть скрытый все пронизывающий молитвенный стержень великой музыки», — пишет музыковед [18, с. 527].

В.В. Медушевский принимает и законный противовес этому стержню — присутствие в данной музыке мирского, земного начала. Однако полностью исключает из ее «семьи» ту музыку, у которой нет и не может быть богообщения, в которой царят «энергии самости» и «дьявольские качества» [18, с. 40]. Он классифицирует всю музыку на хорошую (священную, ангелоподобную) и плохую (в лучшем случае, человеческую, в худшем — сатанинскую), на стиль и антистиль (например, авангардизм видится ученому «вирусной программой, изготовленной адом» [18, с. 287]. Всякая музыка, по В.В. Медушевскому, неизбежно соотносена с божественным, положительным образцом — либо отрицательным (например, в рок-музыке).

Однако здесь необходимо признать уязвимость позиции ученого. Несомненно, правило распределения в музыке знаков «+» и «-» не

имеет универсального значения. Усмотрение наверняка в какой-либо музыке действия божественных энергий или его отсутствия возможно на уровне личного бездоказательного суждения, оценочной позиции, определенного рода художественного высказывания. Трактовка тех начал и энергий, которые действуют с другой, чем человек, стороны на основе только творческого продукта, без оглядки на человека, может быть ошибочной. Например, для христиан анализ академической музыки В.В. Медушевским может быть близок, но для буддиста, скажем, он покажется обманом, иллюзией, или для психоаналитика — игрой с собственным подсознанием, для атеиста — фантазией. Рок-музыкант (как и адепт рок-музыки), конечно, никогда не согласится с тем, что он создает сатанинскую мелодию.

Во избежание такого «перекося» или «методологической ошибки», как выразился К.В. Зенкин [19, с. 403], но оставаясь на позициях синергийной антропологии, необходимо следовать мыслительному режиму не нисходящего вектора, т. е. от лица свыше, но *восходящего вектора*, т. е. от лица человека, его устремлений к границам, связанным с личным выбором.

В рамках синергийной концепции музыки² лишь предполагается, имеется в виду действие энергии запредельного начала по ту сторону границы, к которой устремлен человек. Энергию движения человека к границе, т. е. энергию антропологической реальности, согласно этой концепции, следует описывать с помощью таких слов, как *устремление*, *восхождение*. У нас имеется в виду не конкретно возвышение человека по духовной лестнице (данное значение, как известно, применимо только к онтологической топике, к дискурсу определенных духовных практик), но импульс, исходящий изнутри человека *вовне*, желание оказаться *над* повседневностью — даже если движение происходит, например, вглубь психики и сознания.

Отношение «человек — музыка» в свете сказанного раскроем как отношение антропологической энергии и энергии музыкального

материала. И первое, и второе есть *проявление* человека. Согласно нашей концепции обе энергии находятся во взаимодействии. Импульс человеческого устремления дает толчок звуковой энергии, приводит в движение поток звучания. Осуществляется *сцепление* энергий, их *передача* друг другу. Глубинный сокровенный внутренний импульс и импульс протоинтонации взаимодействуют в «сверхзвуковых» условиях — по «сценарию» *заражения, вовлечения, проникновения*, и потому мыслятся в единстве.

Такая же сцепка предполагается и в обратном пути: от звуковой реальности к реальности антропологического устремления. Музыкальная энергия обладает свойством забирать с собой всего человека (душу, тело) к тем высотам, от которых питалась сама. Звуковая реальность может сообщить, увлечь, восхитить человека.

Приведем пример: на грузинском шоу «Ничиери» девятилетняя девочка Мариам Урушадзе спела песню «Памяти Карузо» (композитор Л. Далла). Зрители шоу в зале дружно вставали с мест, на их лицах читались: восторг, любовь, печаль, какая-то душевная уязвимость... Все это вызвали каких-то 4 такта — а благодаря им просквозил у меня лично и страх смерти, и страдание, и крушение, и тоска, и переживание предела жизни, и невыразимая радость... Конечно, они были подготовлены куплетом: в нем спокойно и одновременно как бы скороговоркой ведется речь о море, ветре, девушке в слезах (гармонически спокойствие, даже, скорее, смиренность поддержано обыкновением полным функциональным ходом), главный звук куплета — начальный, долгий, тонический, во второй фразе — опять он же. И с него же начинается будто на крыльях воспарение мелодии припева тремя шагами вверх к тому, чтобы ненадолго остаться на печальной, глубокой, сильной III ступени минора и затем устало, с тритоновым изломом, спуститься. Но, взяв дыхание, немного оттолкнувшись от квинтового тона доминанты, мелодия обретает энергию взлета еще выше, чтобы потом снова успокоиться на тонике. Слушая эти 4 такта, невозможно было не заплакать вместе с залом. Будто вот здесь сейчас происходит миг, исполненный красоты, правды, последней острой значимости. В нем концентрированно воплотилось то,

² Проблемы синергетики музыки разрабатывает также А.С. Ключев, однако совсем в ином ключе: музыку ученый понимает как систему и продукт эволюции движения материи. Синергию в его подходе можно усмотреть в механизме интеграции уровней эволюции материи [20].

что словами сказано в третьем куплете: «Гляжу я в море и вижу жизнь прошедшую свою, Как белый след ушедших в гавань кораблей... Возможно дни мои к концу подходят, верно, Но думать стоит ли, жалеть о том, я счастлив»... В дальнейшем в песне есть снова и снова переживание этого мига.

Но что может знать маленькая девочка обо всем этом? Глядя в ее детское чистое лицо и слушая ее прекрасный крепкий голос, точно знаешь, что здесь не может быть фальши, и веришь, словно ангелу — безоглядно, безостановочно, предельно.

В этом беглом наброске энергийного анализа одной фразы мелодии песни, конечно, присутствует фиксация и выразительных средств (III ступень минора, тритон, доминантовый квинтовый тон, восходящее движение), и содержания (печаль прошедшей жизни). Разница с обычным, скажем, школьным анализом заключается в установке на изначальное энергийное единство, в данном случае, песни и воспринимающего человека (конкретно, автора этих строк) — его жизни, экзистенциального чувства, во *впускании* этого произведения в себя, ощущение его *частью* собственной жизни.

В приведенных словах о музыке этой песни есть попытка передать слушательское вовлечение в музыкальную энергию и одновременно в антропологическую энергию предельного опыта и нацеленности на восторг, биение, концентрацию жизни — на ужас и счастье.

ПРАКТИКА СЕБЯ

Благодаря единству музыкальной и антропологической энергии музыка предстает как коммуникативное явление. Импульс, сгусток энергии — антропологический и музыкальный — способен передаваться каждому из участников музыкального общения. Такая трансляция возможна в опыте совместной творческой деятельности. Им — этим опытом — характеризуются, например, лучшие уроки музыки, когда между педагогом и учащимся образуется несказанная связь.

С точки зрения синергийной концепции, не в схоластическом спекулятивном мышлении,

оперирующем отвлеченными вещами, сущностями, но находясь внутри музыкального общения, проявляясь не только мыслительно, но и телесно, энергийно, человек призван испытать опыт, осуществить практику, в результате чего возможны внутренние изменения. Стабильно и терапевтически они вряд ли могут «сотрясти» глубинные антропологические основания, т. е. отношения человека с границей, его идентичность, самоощущение. Все это вырабатывается в особых ситуациях личной жизни каждого человека, в душевных потрясениях. Само по себе общение в музыкальной деятельности и творчестве еще не есть предельный опыт. Но оно, если пережито, повторяется, репетируется, актуализируется, воспроизводится. Если же в жизни человек не испытал ничего поворотного, то это общение способно «разрыхлить» почву внутреннего мира, взбудоражить, сделать более восприимчивым и эмпатийным этого человека. Как пишет С.С. Хоружий, «эстетические практики развивают и прорабатывают идентичность, дают ей достичь полноты реализации; но при этом сам тип и характер идентичности остается, каким он был исходно заложен в отношениях человека с Границей» [11, с. 355].

Таким образом, музыка, понятая как синергия, неизбежно оказывается и коммуникацией, и опытом, и практикой себя. «Практика себя» — важное понятие современной антропологии, вошедшее в широкий обиход благодаря философии М. Фуко [21]. Для него это есть «намеренные и отрефлексированные практики, посредством которых люди не только устанавливают для себя правила поведения, но и стремятся преобразовать самих себя, измениться в своем уникальном бытии, сделать свою жизнь собственным производением» (цит. по: [10, с. 499]). Синергийный подход к музыке обнаруживает в ней вообще, а не только в новой экспериментальной музыке Дж. Кейджа, как цитирует современного философа А.Н. Липов, нечто, что «требуется от нас “выполнить ее”... чтобы заманить нас в неизвестные практики» [22, с. 705].

Учитывая типологию антропологических влечений, легко допустить и различные типы музыки — в зависимости от них. История музыки показывает, что доминирующим тяго-

тением в музыке от древности до XX в. было онтологическое устремление. Об этом свидетельствует не только весь мировой фольклор, не только музыкальная традиция христианского мира, от которой берет начало вся последующая европейская академическая музыка (в том числе и русская академическая), но и музыка, связанная с иными религиозными практиками. В XX в. психоанализа выходит на первый план гипнотическая музыка, притупляющая и обходящая контроль разума и сознания. Примерами таковой послужат произведения обеих волн авангарда. XXI в. характеризуется новой доминантой — устремлением к воображаемой границе.

Виртуальная музыка не ориентируется на психологию восприятия, на исполнительские возможности и т. п. условия психофизики человека. Вымышленность образуется за счет построения особого гиперзвукового мира (гиперритмичного, гиперскоростного и т. д.) с помощью электронных устройств. Не просто оригинальность звука, но его немислимая искусственность стала «дорóгой» в «неведомую пугающую новизну», как об этом пишет историк музыки В. Ерохин [23]. Он отмечает, что уже во 2-й половине XX в. на волне второго авангарда происходило осмысление порога в истории музыки, за которым ее ждало нечто совершенно новое, не связанное с многовековым, единым и устоявшимся музыкальным прошлым. Музыка, будучи синергией, способна быть той практикой по формированию «киберпространства» и «биоэлектронной среды», о которых в научной литературе сегодняшнего дня уже присутствуют культурологические исследования [24].

Наше третье теоретическое положение синергической концепции музыки заключается в том, что антропологические проявления едины с музыкальным материалом, что такое единство обеспечивается энергийным началом, что оно — это энергийное начало — исходит снизу — от человека и восходит к той или иной границе, встречаясь с запредельной энергией, что антропологическая энергия устремления к трем границам возбуждает к жизни разную музыку, что музыка, в свою очередь, есть проявление онтологического, онтического или виртуального человека.

Список источников

1. *Бозций А. М. С.* Наставление музыки // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Москва : Музыка, 1966. С. 153–167.
2. *Adorno T.W.* Aesthetic Theory: (Theory and History of Literature). Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998. 376 p.
3. *Куренкова Р.А.* Этюды к феноменологической эстетике музыки : монография. Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. 200 с.
4. *Дильтей В.* Наброски и критика исторического разума. Приложение. Понимание музыки // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 135–152.
5. *Pike A.* Foundational Aspects of Musical Perception. A Phenomenological Analysis // Philosophy and Phenomenological Research. 1974. Vol. 34, № 3. P. 429–434.
6. *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике. Москва : Иностран. лит., 1962. С. 403–570.
7. *Langer S.K.* Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art. Cambridge : Harvard University Press, 1974. 313 p.
8. *Гартман Н.* Эстетика : пер. с нем. / под ред. А.С. Васильева. Москва : Изд-во иностран. лит., 1958. 692 с.
9. *Ferrara L.* Phenomenology as a Toll for Musical Analysis // The Musical Quarterly. 1984. Vol. LXX, № 3. P. 355–373.
10. *Хоружий С.С.* Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. 688 с.
11. *Хоружий С.С.* Очерки синергической антропологии. Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
12. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Ленинград: Музгиз [Ленингр. отд-ние], 1963. 378 с.
13. *Консон Г.Р.* Болеслав Леопольдович Яворский [Электронный ресурс] // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 165–170. URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/view/426/419> (дата обращения: 10.08.2019).
14. *Консон Г.Р.* А. Лосев — Б. Асафьев: смысловые параллели [Электронный ресурс] // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1 (6). С. 21–25. URL: <http://journalpmn.com/index.php/>

- PMN/article/viewFile/592/591 (дата обращения: 10.08.2019).
15. Курт Э. Основы линейного контрапункта : Мелодическая полифония Баха / пер. З. Эвальд. Москва : Музгиз, 1931. 304 с.
 16. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Москва : Музыка, 1975. 552 с.
 17. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Академический проект, 2012. 205 с.
 18. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки : [в 2 ч.]. Москва : Композитор, 2014. 630 с.
 19. Зенкин К.В. Музыка. Эйдос. Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. Москва : Памятники исторической мысли, 2015. 462 с.
 20. Ключев А.С. Что такое музыка с точки зрения синергетики [Электронный ресурс] // Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). 2010. С. 125–129. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/chto-takoe-muzyka-s-tochki-zreniya-sinergetiki> (дата обращения: 11.08.2019).
 21. Фуко М. Герменевтика субъекта / пер. с фр. А.Г. Погоняйло. Санкт-Петербург : Наука, 2007. 677 с.
 22. Липов А.Н. Экспериментальная музыка композитора Джона Кейджа и проблемы американского музыкального авангарда XX века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 6. С. 702–709. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-702-709.
 23. Ерохин В. Фономонтаж, прагматроника, логография. Историко-теоретические заметки о некоторых нетрадиционных формах музыкального творчества // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 123–133.
 24. Кириллова Н.Б. «Виртуальная реальность» и «виртуализация культуры» как концепты современной культурологии // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 5. С. 524–531. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-524-531.

Music as Synergy and Non-Classical Model of Man

Ljudmila M. Gribanova

International Slavic Institute, 9, Building 25, Godovikova Str., Moscow, 129085, Russia
 ORCID 0000-0003-2605-7649; SPIN 7143-5879
 E-mail: snovamila@gmail.com

Abstract. *The article explores the phenomenon of music from the viewpoint of Man. In the philosophy of music, the connection with man is getting relevant, replacing the positivism, as well as the speculation, common to music theories in the past, when formal logical methods were used.*

The article focuses on the connection between man's personal experience, his or her anthropological energy, that is the one that comes from the innermost foundations and utmost underlying feelings of the person (horror, pain, happiness, delight, and self-transcendence), and specific musical energy. In this rendering, we rest on the philosophical concept of the outstanding modern Russian thinker Sergey Khoruzhy. He describes man as an energetic entity formed by a limit-experience, which is the experience of reach-

ing the limits of existence and consciousness. The synergistic approach to man continues the non-classical philosophical tradition of building the model of man using the categories like "energy", "self-practice", "limit-experience", "constitution of man" and excluding the categories like "entity", "substance", "subject" present in the classical vision of man in European philosophy of the 17th–19th centuries.

The anthropological component of the non-classical synergistic concept of music includes the comprehension of man through a certain typification of man's striving to reach the limits. This philosophical anthropology depicts man opening up to the ontological, ontical and virtual limits.

Music, as such synergy, stands for a projection of man, thus becoming the music of ontological, ontical and virtual striving. From this point of view, not only a specific concept of music is formed, different from other concepts, such as the concepts of music as a number and as an expression, but also an approach to the entire historical musical legacy and to musical practice, including composer's, performer's and listener's activities.

Key words: philosophy of music, music as synergy, non-classical model of man, anthropological

energy, limit-experience, music of ontological, ontical and virtual striving.

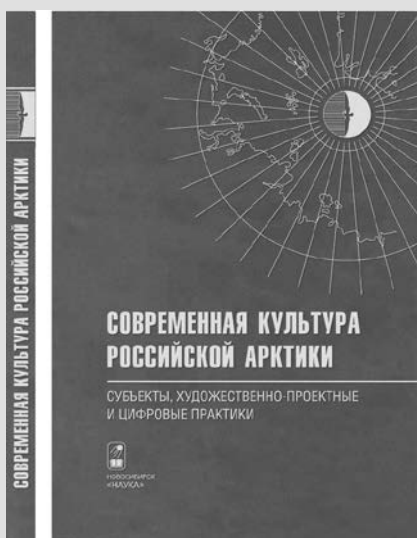
Citation: Gribanova L.M. Music as Synergy and Non-Classical Model of Man, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-4-15.

References

1. Boëthius A.M.S. The Instruction to Music, *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeiskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical Aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Muzyka Publ., 1966, pp. 153–167 (in Russ.).
2. Adorno T.W. *Aesthetic Theory: (Theory and History of Literature)*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 1998, 376 p.
3. Kurenkova R.A. *Etyudy k fenomenologicheskoi estetike muzyki: monografiya* [Etudes to the Phenomenological Aesthetics of Music: monograph]. Vladimir, VIGU Publ., 2015, 200 p.
4. Dilthey W. Sketches and Criticism of Historical Reason. Application. Understanding of Music, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1988, no. 4, pp. 135–152 (in Russ.).
5. Pike A. Foundational Aspects of Musical Perception. A Phenomenological Analysis, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1974, vol. 34, no. 3, pp. 429–434.
6. Ingarden R. The Work of Music and the Problem of Its Identity, *Issledovaniya po estetike* [Research on Aesthetics]. Moscow, Inostrannoi Literaturny Publ., 1962, pp. 403–570. (in Russ.).
7. Langer S.K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Harvard University Press Publ., 1974, 313 p.
8. Hartmann N. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, Inostrannoi Literaturny Publ., 1958, 692 p.
9. Ferrara L. Phenomenology as a Toll for Musical Analysis, *The Musical Quarterly*, 1984, vol. LXX, no. 3, pp. 355–373.
10. Khoruzhy S.S. *Fonar' Diogena. Kriticheskaya retrospektiva evropeiskoi antropologii* [Diogenes' Lantern. A Critical Retrospect of European Anthropology]. Moscow, Institut Filosofii, Teologii i Istorii sv. Fomy Publ., 2010, 688 p.
11. Khoruzhy S.S. *Ocherki sinergiinoi antropologii* [Essays on Synergetic Anthropology]. Moscow, Institut Filosofii, Teologii i Istorii sv. Fomy Publ., 2005, 408 p.
12. Asafyev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process], book 1–2. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963, 378 p.
13. Konson G.R. Boleslav Leopoldovich Yavorsky, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2012, no. 1, pp. 165–170. Available at: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/view/426/419> (accessed 10.08.2019) (in Russ.).
14. Konson G.R. A. Losev – B. Asafyev: Parallel Interpretations, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2010, no. 1 (6), pp. 21–25. Available at: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/592/591> (accessed 10.08.2019) (in Russ.).
15. Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Foundations of Linear Counterpoint: Bach's Melodic Polyphony]. Moscow, Muzgiz Publ., 1931, 304 p.
16. Kurth E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow, Muzyka Publ., 1975, 552 p.
17. Losev A.F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a Subject of Logic]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2012, 205 p.
18. Medushevsky V.V. *Dukhovnyi analiz muzyki* [Spiritual Analysis of Music]. Moscow, Kompozitor Publ., 2014, 630 p.
19. Zenkin K.V. *Muzyka. Eidos. Vremya. A.F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke* [Music – Eidos – Time. A.F. Losev and Horizons of the Modern Musicology]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2015, 462 p.
20. Klyuev A.S. What Is the Music from the Point of View of Synergetics, *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye. (Terra Humana)* [Society. Environment. Development. (Terra Humana)], 2010, pp. 125–129. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/chto-takoe-muzyka-s-tochki-zreniya-sinergetiki> (accessed 11.08.2019).
21. Foucault M. *Germenevtika sub'ekta* [The Hermeneutics of the Subject]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007, 677 p.
22. Lipov A.N. The Composer John Cage's Experimental Music and the Problems of the American Musical Avant-Garde of the 20th Century, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 6, pp. 702–709 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-6-702-709.

23. Erokhin V. Phonomontage, Pragmatronics, Logography. Historical and Theoretical Notes on Some Non-Traditional Forms of Musical Art, *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1997, no. 2, pp. 123–133 (in Russ.).
24. Kirillova N.B. “Virtual Reality” and “Virtualization of Culture” as Concepts of Modern Cultural Studies, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 5, pp. 524 –531 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-524-531.

НОВОЕ ИЗДАНИЕ



Современная культура Российской Арктики: субъекты, художественно-проектные и цифровые практики : коллективная монография / Арктический гос. институт культуры и искусств; науч. ред. доктор культурологии, профессор О.В. Шлыкова. Новосибирск : Наука, 2019. 216 с.

Арктический регион является особой территорией экологического и социокультурного развития, поэтому он нуждается в основательной инфраструктурной, институциональной и культурной модернизации, а в целом — в концептуально новой стратегии культурной политики.

Монография раскрывает истоки осмысления российской Арктики как культурной реальности в трудах отечественных и зарубежных исследователей, научных проектах ученых Арктического государственного института культуры и искусств. Арктика примечательна тем, что умело совершенствует механизмы адаптации к экстремальным условиям, сохраняет плюрализм, свой неповторимый

уклад жизни, основанный на бережном отношении к природе, создает неповторимую культуру, отличающуюся мощным духом коллективизма крепко сплоченной общины.

В издании подробно освещается специфика арктической цивилизации, культурно-проектная и творческая деятельность народов Севера, включая инклюзивные культурные практики, а также роль субъектной составляющей, человеческого капитала в повышении благосостояния населения. Большое внимание уделено результатам социологических исследований по изучению культурных интересов населения Арктики, их удовлетворенности деятельностью учреждений культуры. Самостоятельный раздел связан с результатами мониторинга, посвященного оценке влияния информационно-коммуникативных технологий на социокультурную среду региона, анализу цифровизации и сайтостроения в регионе, оцифровке культурного наследия.

Монография выполнена в рамках государственного задания 35.10127.2017/НМ.

УДК 130.2:8
ББК 71.063.131
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25

Е.А. МАЛЬЦЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КАК РЕЗУЛЬТАТ ОТРАЖЕНИЯ И КОНСТРУИРОВАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Елена Александровна Мальцева,

Сибирский государственный университет
путей сообщения,
кафедра философии и культурологии,
доцент

Дуси Ковальчук ул., д. 191, Новосибирск,
Новосибирская обл., 630049, Россия

Новосибирский государственный педагогический
университет,

Институт культуры и молодежной политики,
заместитель директора

Вилюйская ул., д. 28, Новосибирск,
Новосибирская обл., 630126, Россия

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID 0000-0001-6425-9888; SPIN 2968-3056

E-mail: eamaltseva@yandex.ru

Реферат. *Статья посвящена анализу художественного образа как образа гносеологического. Вырабатываемая современной эпистемологией концепция многообразия типов познания позво-*

ляет рассматривать искусство как особый тип познавательного отношения к действительности, а художественный образ — как форму художественного познания, результат осмысления действительности. В данном случае художественный образ исследуется с точки зрения двух концепций — понимания познания как отражения действительности и как ее конструирования. Анализ художественного образа в рамках первой концепции (как результата отражения действительности) является традиционным для отечественной эстетики. С этой точки зрения художественный образ рассматривается в трех аспектах — предметном (проявляется через отражение искусством действительности), оценочном (в художественном образе дается явная или скрытая оценка действительности) и оперативном (связанным с творческим преобразованием действительности в процессе ее художественного осмысления). Концепция конструктивизма позволяет рассматривать художественное познание иным образом — как активную деятельность субъекта по конструированию реальности. В данной

статье рассуждения построены в опоре на идею В.А. Лекторского снять противопоставление реализма и конструктивизма через признание концепции конструктивного реализма. В результате художественный образ представляется результатом творческой деятельности автора произведения искусства, преобразующего действительность, конструирующего новую, художественную реальность, и адресата, включающегося в художественную реальность через актуализацию, идентификацию, конструирование смыслов.

Ключевые слова: искусство, художественное познание, художественный образ, отражение, конструирование.

Для цитирования: Мальцева Е.А. Художественный образ как результат отражения и конструирования реальности // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25.

Одним из направлений развития современной теории познания является разработка концепции многообразия его видов, утверждение их ценности для создания полноценной картины мира [1]. В качестве основных видов познания, обладающих гносеологической спецификой, выделяют обыденное, мифологическое, религиозное, художественное, научное, философское. Такой подход позволяет рассматривать искусство не только как сферу творческой деятельности, но и как определенный способ постижения мира, *художественное познание*. Отличительными чертами этого способа являются целостность, наглядность, оригинальность, самодоказательность, доступность вымысла, наличие особого языка и др. [2, с. 33–34]. Универсальной формой художественного познания является художественный образ, в котором концентрируются основные характеристики художественного способа познания действительности.

Художественный образ является одной из ключевых категорий эстетики, получившей достаточно развернутое теоретическое осмысление в работах отечественных и зарубежных

исследователей. Однако современные тенденции развития как искусства, так и философии позволяют подвергнуть его переосмыслению, в том числе с точки зрения теории познания. На наш взгляд, такое переосмысление возможно в двух основных направлениях. С одной стороны, рассмотрение художественного образа как результата познавательного акта открывает новые возможности для понимания его содержания и структуры. С другой стороны, художественный образ становится в этом случае материалом, на котором может предметно исследоваться осуществление познавательного процесса и отношение его результата — знания — к действительности. Непосредственной задачей данной работы является рассмотрение художественного образа в контексте одной из ключевых дискуссий в современной теории познания — о соотношении отражения и конструирования в познавательной деятельности. На наш взгляд, обращение к художественному образу в качестве «точки приложения» этой дискуссии позволяет достаточно полно увидеть разнообразные варианты проявления процессов отражения и конструирования и в конечном счете прояснить вопрос об их соотношении.

Рассматривая художественный образ как образ гносеологический, мы понимаем его прежде всего как результат запечатления одного объекта действительности в другом, «претворения первичного бытия в бытие вторичное» [3]. Это определение лежит в границах теории познания как отражения. Такое представление о познании характерно для материалистической традиции; отражение при этом трактуется как всеобщее свойство материальных объектов фиксировать в своих изменениях внешнее воздействие, тем самым сохраняя информацию об объектах, с которыми происходило взаимодействие. Конечно, и в такой трактовке отражение понимается не как чистое «воспроизводство» реальности, его составляющей признается человеческая активность. Ряд отечественных авторов, в 1970–1990-е гг. рассматривавших познание как отражение, подчеркивали неотделимость отражения от человеческой деятельности. Так, С. Василев в работе «Теория отражения и художественное творчество» приходит к выводу о том, что «отражение есть способность различных материальных объектов

принимать определенные воздействия окружающей среды, “перерабатывать”, “сохранять”, и “использовать” их в последующих взаимодействиях с окружающей действительностью» [4, с. 81]. Деятельностный, активный характер отражения включает самостоятельность мышления, его способность к предвидению, а в результате — способность создавать новое. М.Н. Руткевич и И.Я. Лойфман утверждают, что «отражение мира в сознании людей — это творческое отражение, которое выступает как необходимый результат и вместе с тем условие творческого характера практики» [5, с. 267]. Но все же в теории познания как отражения доминирующей является идея репрезентации реальности, ее воспроизводства в гносеологическом образе, соответствия образа объекту как обязательного условия результативности познания.

Традиционным для философии является рассмотрение искусства как отражения действительности в художественных образах. Соответственно, в истории эстетики можно указать на целый ряд авторов, рассматривавших художественное творчество как подражание действительности, а художественный образ, соответственно, как результат этого подражания. Начало этой традиции положил Аристотель, понимавший искусство как мимесис и выделявший три типа подражания: «или тому, как было или есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть» [6]. Эта идея была развита в Новое время Д. Дидро, Г.Э. Лессингом, И.В. Гете, в отечественной науке — В.Г. Белинским, Н.Г. Чернышевским, Н.А. Добролюбовым, продолжена в исследованиях советского периода. На наш взгляд, эта идея может быть использована в качестве отправной точки для демонстрации на материале искусства различных вариантов отражения и сложного соотношения образа и реальности даже в рамках признания этого отношения определяющим.

Выделенные Аристотелем типы подражания действительности проявлялись в искусстве во все периоды его развития, однако происходило это неравномерно. Такие различия можно проследить на уровне художественных стилей. *Объективное подражание «тому, как было или есть»* характерно прежде всего для искус-

ства реализма. Ключевой характеристикой реализма (и как стиля, и как творческого метода) является достоверное изображение действительности. Важнейшим принципом реализма является объективное отображение различных сторон жизни человека и общества. Мера проникновения в эту жизнь, глубина и полнота ее познания определяет меру реалистичности. Однако установка на «правду жизни» в реализме была достаточно расплывчата, интерпретировалась различно, что приводило к вариативности реализма.

В западноевропейской художественной культуре середины XIX в. сложился своего рода классический реализм, демонстрировавший «типические характеры в типических обстоятельствах». Так, в живописных произведениях Г. Курбе, Ф. Милле, К. Коро, Т. Руссо ключевым становится изображение материального, вещественного мира, правдивое описание современности.

Основной идеей критического реализма была критика социальной несправедливости, т. е. выборочное отражение действительности и призыв ее изменить. Наиболее ярко этот вариант реализма проявился в творчестве художников-передвижников. В.Г. Перов, И.М. Прянишников, Г.Г. Мясоедов, К.А. Савицкий и другие живописцы своей задачей ставили вынесение «приговора современности», разоблачение социальной несправедливости.

«Социалистический реализм» — стиль, господствовавший в советском искусстве несколько десятилетий, по сути, иллюстрировал действительность, причем «действительность в ее революционном развитии», а значит, только в положительном ключе, не касаясь никаких отрицательных сторон действительности. Такой вариант реализма оказался искусственным, нежизнеспособным, а потому достаточно быстро прекратил свое существование.

Субъективное подражание «тому, как кажется» характерно, например, для импрессионизма — стиля последней трети XIX в., в котором основным способом познания было впечатление. Художественный образ (прежде всего в живописи и музыке) создавался на основе мимолетного впечатления от общения с действительностью. Авторы стремились уловить мгновенное состояние окружающе-

го мира, передать его подвижность, текучесть. Стремление зафиксировать «единую движущуюся материю» отразилось в создании серий работ, изображающих один объект (серии К. Моне «Вокзал Сен-Лазар», «Стога», «Руанский собор»).

Нормативное подражание «тому, как должно быть» нашло свое выражение в искусстве классицизма. Данный стиль типизировал действительность на основе античных образцов, воспринимая их как идеал, образец совершенства и гармонии. «Подражание природе» означало изображение действительности не такой, какой она была в реальности, а какой она должна быть согласно разуму (философской основой классицизма был рационализм). В произведениях воплощались образы мира, как будто очищенные от случайного, внешнего. Так, в работах самого яркого представителя классицизма в живописи Н. Пуссена природа величественна и торжественна, герои — однозначны в своих идеальных характеристиках, красота мира воспринимается разумом, а не душой.

В XX в. в философской теории познания получил распространение конструктивизм, рассматривающий познавательную деятельность как *конструирование*, т. е. создание познающим субъектом гносеологического образа как относительно самостоятельного, существенно отличного от познаваемого объекта феномена. Ключевую идею такого подхода В.А. Лекторский формулирует следующим образом: «Реальность, с которой имеет дело познание (как научное, так и обыденное) и в которой мы живем, — это не что иное, как конструкция самого субъекта, иногда сознательная, но чаще неосознаваемая» [7, с. 4]. По определению И.Т. Касавина, «конструктивизм представляет собой подход, согласно которому всякая познавательная деятельность является конструированием» [8, с. 373]. С точки зрения конструктивизма, воспроизводство объекта является в лучшем случае отправной точкой в построении гносеологического образа; познающий субъект воплощает в результате познания собственные характеристики, особенности и ориентиры своей деятельности, и этот компонент является необходимой составляющей образа.

Для данного подхода искусство дает обширный фактический материал, позволяющий ис-

следовать содержание и характер конструктивистской «достройки» гносеологического образа. За основу в этой части работы мы примем концепцию М.Н. Руткевича и И.Я. Лойфмана, выделивших в составе гносеологического образа три аспекта — предметный, оценочный и оперативный; если основное содержание предметного аспекта формируется процессом отражения, то оценочный и оперативный должны рассматриваться как главные проявления конструирующей деятельности субъекта.

Оценочное отношение к действительности является неотъемлемой составляющей художественного образа. Развернутое обоснование того, что художественное познание необходимо содержит в себе ценностный аспект, в свое время представил М.С. Каган, придя к выводу о том, что «познание объекта и познание отношения художника к объекту выступают в процессе художественного творчества не как два отдельных акта, а как единое, целостное и нерасчленимое движение образной мысли» [9, с. 106].

Аксиологический аспект в художественном образе может быть выражен различным образом. М.С. Каган предлагает два ключевых варианта: в одних случаях оценка действительности дается автором в явной форме, художественный образ открыто и откровенно наполняется ценностным содержанием; в других оценочный компонент скрыт, неявен, иногда даже для самого автора [9, с. 108]. Автор называет причины существования таких вариантов образных структур.

Во-первых, у каждого вида искусства есть свой набор выразительных средств, которые в большей или меньшей степени позволяют автору сформировать оценочное суждение. У выразительных искусств таких возможностей больше. Прежде всего это литература, так как в самом языке присутствует оценочный компонент. Музыка также обладает средствами, позволяющими в предельно-обобщенной форме дать ценностное осмысление действительности. В музыкальном образе может отсутствовать предметный компонент (предметное содержание нехарактерно для непрограммной музыки), но оценочно-экспрессивный может стать основным. Именно такую трактовку отражения реальности музыкой дает И.В. Малышев, утверждая, что содержание музыкального

художественного образа «есть результат выявления наиболее обобщенного смысла жизни и отражения ее интегральной ценности для человека конкретной эпохи, класса, социального поколения» [10]. У пластических искусств возможностей для прямого оценочного высказывания меньше, поэтому живопись, графика, скульптура оценивают изображаемое опосредованно, через композиционные, колористические, пластические решения.

Во-вторых, на способ выражения оценочного компонента влияют особые законы жанра. Достаточно соотнести портрет и карикатуру. В портрете всегда проявляется оценочно-экспрессивное отношение автора к модели, но не в явном виде. Это отношение нужно уловить. Так, эмоционально-правдивыми были работы В.А. Серова. Биографы утверждают, что ему опасались заказывать портреты, настолько «беспощадными» они могли оказаться. Блестящий по живописи и композиции «Портрет княгини Ольги Орловой» самой княгиней и ее окружением был принят с неодобрением, настолько точно автор показал высокомерие героини. Однако определенно сказать, какими средствами добился этого художник, достаточно сложно. Иначе обстоит дело с карикатурой. У данного жанра оценка отрицательных явлений действительности — главная цель. Художественный образ в карикатуре эмоционально воздействует на зрителя благодаря своим разнообразным выразительным ресурсам.

В-третьих, разные художественно-творческие методы дают разные возможности для выражения оценки действительности. О критическом реализме, дававшем жесткую оценку социальной реальности, написано выше. В духе эстетики Н.Г. Чернышевского авторы «выносили приговор действительности», изображая ее отрицательные стороны. При этом уже следующее поколение русских художников, представителей «Мира искусства», отказывается от отображения современной действительности, выдвигает идею чистого искусства. С.П. Дягилев писал: «Творец должен любить красоту и лишь с нею вести беседу, во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы» [цит. по: 11], тем самым отрицая непосредственность связи искусства с реальной действительностью.

В-четвертых, фактором, обуславливающим меру аксиологического содержания художественного образа, является индивидуальность автора, его собственные мировоззренческие установки. Личностное отношение к миру, сформированное жизненным и социальным опытом, эстетической образованностью, претворяется в ценностной составляющей создаваемого художественного образа, определяет степень ее проявления.

Оперативный аспект художественного образа заставляет говорить о творческом преобразовании действительности, происходящем в результате ее художественного осмысления. Искусство способно изменить действительность. Например, оно может стать фактором трансформации общественной жизни, влияя на формирование идеологии, ценностных ориентаций, этических нормативов. Произведение искусства может стать оружием политической борьбы — звуки «Интернационала» или «Марсельезы» способны пробудить революционную энергию.

Искусство может преобразовать человека — обогатить, расширить сферу его потребностей, стать средством его духовной трансформации. Социологи, отмечая влияние на человека современного искусства, обращают внимание на такое свойство художественного произведения, как суггестия. Художественное произведение способно внушать определенный строй мыслей, воздействовать на человеческую психику. Наибольшим подобным эффектом обладает кинематограф, литература и музыка, отсюда — субкультуры поклонников жанра «фэнтези», создающих свой мир, собственные образы в этом мире.

Наконец, автор преобразует действительность, создавая новую — художественную реальность. Так, подход к искусству как способу реорганизации действительности разрабатывал П.А. Флоренский: «цель художника — преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, т. е. организовать его по-новому, устроить по-своему» [12, с. 71]. С точки зрения философа искусство создает особое художественное пространство, иное для произведений разных видов искус-

ства, на чем П.А. Флоренский выстраивал типологию искусства.

Таким образом, художественное познание наглядно демонстрирует как разнообразие форм отражения, так и обязательность конструктивистского компонента в гносеологическом освоении реальности человеком. На наш взгляд, это позволяет заключить, что противопоставление позиций конструктивизма и реализма, современный тренд в сторону антиреалистических и релятивистских концепций познания, настаивающих на полностью конструктивистском его характере, являются, скорее, разработкой некоторых логических возможностей описания процесса познания, чем его содержательным представлением. Проецирование этих теорий на реальные познавательные процессы позволяет говорить об оправданности позиции, которая снимает в себе идеи теории отражения и конструктивистского подхода. Наиболее разработанным вариантом такой позиции представляется концепция конструктивного реализма В.А. Лекторского, в составе которой автор выделяет несколько ключевых моментов:

- ◆ познание как восприятие не является пассивным отражением, в нем присутствует деятельностный процесс по извлечению («вырезанию») информации, соотносящийся с особенностями познающего субъекта;

- ◆ индивидуальное познание рассматривается как компонент коллективного познавательного процесса, «Я» понимается как продукт и условие социально-культурного конструирования, ограничивающего субъективность и произвольность конструирования и с необходимостью отсылающего познание к реальности;

- ◆ реальность многоуровневая, многослойная, причем разные ее уровни имеют свои способы существования, что делает соответствие образа объекту сложным отношением, предполагающим в том числе и конструктивистский выбор реальности, к которой обращено познание [13, с. 7].

В рамках этого подхода познание рассматривается на базовом уровне как отражение, с необходимостью дополняемое операционально-конструктивным содержанием познания. Данная концепция, на наш взгляд, наиболее

точно описывает процесс художественного познания. Отмечавшаяся выше оригинальность художественного образа является результатом того самого процесса «вырезания» из реальности части, соотносящейся с деятельностью познающего субъекта, о котором пишет В.А. Лекторский. Автор художественного произведения ведет отбор изображаемого в соответствии со своими личностными установками, требованиями эпохи, стиля и т. д.

Художественное познание вполне можно рассматривать как часть познания коллективного. Художник — продукт своего времени, социума, его произведение, кроме личного, несет универсальные идеи и значения, принимаемые большими культурными группами. Произведение искусства встраивается в социальные коммуникации и существует в них.

Искусство создает собственную реальность, которая взаимодействует с другими, в частности с реальностью повседневности, однако при этом имеет собственные границы благодаря особой структуре смыслов, специфике существования.

Художественный образ является результатом творческой деятельности по отбору информации, перехода от единичного к общему, от явления к сущности, от реконструкции прошлого, анализа нынешнего состояния действительности к прогнозированию будущего, а значит, является результатом конструирования реальности.

Образ не будет художественным в случае абсолютно точного копирования действительности. Слепок, фотография передают точное изображение объекта действительности, но не становятся произведением искусства. «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать... — говорит О. Бальзак устами своего героя. — Ну, так попробуй,ними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты не увидишь ни малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь» [14]. Ваятель добавит в изображение душу, характер, движение, т. е. построит образ, и тот станет художественным.

В связи с этим интересно сравнивать фотографии и живописные изображения одного

и того же объекта. Вокзал Сен-Лазар в Париже, церковь в Овере, собор Василия Блаженного в Москве — их фотографии создают технический образ, в котором присутствует отражение действительности только в предметном аспекте (не берем в расчет художественную фотографию, которую считают одним из видов искусства). Художники же дорабатывают этот образ. В. Ван Гог вносит в изображение церкви в Овере мощный психологизм; устанавливая точную меру сходства и различия, он уподобляет архитектурное сооружение живому существу. К. Моне, работая над серией изображений парижского вокзала, исходил из субъективного восприятия объекта, стремился передать впечатление, которое оказывает объект изображения на художника и опосредованно на зрителя. А.В. Лентулов, создавая образ собора Василия Блаженного, принципиально преобразует форму. Его композиция — пестрый набор разноцветных геометрических фигур, непостижимым образом складывающихся в узнаваемый образ знаменитого храма. Как видим, авторы приносили новые элементы, творчески дополняли реальность, трансформировали ее и в результате создавали яркие, полноценные художественные образы.

Итак, художник (автор) преобразует действительность, конструирует новую, художественную реальность. Однако особенностью художественного образа является то, что и адресат произведения искусства также активно участвует в конструировании художественного образа. Искусство предполагает установление коммуникации между автором и зрителем (читателем, слушателем), художественный образ является своего рода посредником между ними. В связи с этим, по мнению М.С. Кагана, «художественные миры» должны быть соответствующим образом сконструированы, дабы они не созерцались извне, а переживались, т. е. чтобы люди в них жили воображаемой жизнью» [15, с. 296]. Включению публики в художественную реальность способствуют такие механизмы восприятия, как актуализация, идентификация, конструирование смыслов.

Актуализацию в данном случае можно понимать как перевод объекта из потенциального в актуальное состояние — упоминание

в художественном тексте какого-либо объекта, явления порождает соответствующий образ у воспринимающего данный текст, дополняет его теми характеристиками, которые не может передать соответствующий вид искусства. Так, картина У. Тёрнера «Дождь, пар и скорость» вслед за визуальным ощущением неизбежно порождает слуховое — зритель представляет звук надвигающегося поезда; тактильное — ощущение влажной атмосферы. Так выстраивается целостный образ изображенного художником объекта.

Идентификация происходит в результате самоотождествления адресата произведения искусства с персонажем — читатель, зритель «примеряет» на себя его опыт, погружается в его внутренний мир, расширяя, дорабатывая его. Вероятность идентификации зависит и от автора произведения (насколько значимый образ он создал), и от его адресата (его психологической способности принимать на себя чужие жизненные обстоятельства).

Конструирование смысла связано с интеллектуальной работой человека, вступившего во взаимодействие с произведением искусства. С одной стороны, смысл уже заложен в произведение искусства его автором, однако стоит признать, что человек, извлекая этот смысл, будет исходить из контекста собственного опыта, мировоззрения. Об этом писал С.Х. Раппопорт: произведение искусства призвано «одновременно осведомить адресата о некоей объективной данности, внушать ему определенные эмоции (заражать ими) и вызывать у него некоторый строй наблюдений, раздумий, направляя формирование определенных идей и чувств путем уже сотворческой работы самого адресата» [16, с. 129].

Включение адресата произведения искусства в процесс конструирования художественного образа, порождение в нем способности сочувствовать, со-участвовать, со-творить возможно, например, путем оставления образа незавершенным (одна из специфических особенностей художественного образа, о которой говорилось выше). Принцип «non-finito» известен еще с эпохи Возрождения, но в тот период он был, скорее, неосознанным, популярность же приобрел в искусстве постмодернизма, провозгласившем принципиальную асистемность,

фрагментарность в изображении действительности. Принципиальная неполнота произведения искусства (предметно-событийная, идейная, эмоциональная) порождает вариативность самого художественного образа.

По большому счету, любое произведение искусства можно считать незавершенным, а значит, ориентированным на «доработку», «дотраивание». Об этом, в частности, пишет Р. Барт: «...Завершая произведение, писатель делает ни что иное, как обрывает его в тот момент, когда оно начинает наполняться определенным значением, начинает из вопроса превращаться в ответ» [17, с. 239].

Искусство XX в. в системе «автор — произведение — зритель» постепенно смещало акцент на активного зрителя, все больше вовлекая его в художественный процесс. В результате была сформулирована идея «смерти автора» и «рождения читателя». Первый — лишь пишущий инструмент, оторванный от своего будущего творения, второй — порождающий смыслы субъект, а произведение искусства — автономно существующий текст, живущий своей жизнью в сознании читателя. В результате создается особая художественная реальность, полностью сконструированная мыслью реципиента. Современная арт-практика размывает границы искусства, постмодернистские художники расширяют художественную сферу и выстраивают новые отношения со зрителем — теперь говорят не только о «смерти автора», но и о «смерти зрителя». Художественные практики (такие как перформансы, энвайронменты, инсталляции, акции) уничтожают границы между действительностью реальной и вымышленной, художник уже является не художником, а организатором, куратором (можно вслед за О.А. Чуворкиной продолжить этот ряд метаморфоз — исследователем-академиком, критиком, экспериментатором, предпринимателем [18]). Он объявляет происходящее искусством, наделяет его художественным смыслом, зрителю остается лишь соглашаться.

Итак, художественный образ можно рассматривать двояко. С одной стороны, он является результатом отражения действительности в художественных образах. С другой стороны, выделение оперативно-конструктивного аспекта творческой деятельности позволяет рассма-

тривать художественный образ как результат конструирования реальности. Художественный образ — своего рода модель мира, частично совпадающая с объективной реальностью, частично достроенная в совместном творчестве автора и адресата произведения искусства. На материале художественного познания процессы отражения и конструирования реальности предстают как диалектические противоположности, не только дополняющие, но и взаимопологающие друг друга в познавательной деятельности. При этом их соотношение в конкретных познавательных актах может существенно варьироваться, что и демонстрирует нам стилистическое и жанровое разнообразие искусства.

Список источников

1. *Мартишина Н.И.* Концепция многообразия видов познания: о некоторых следствиях парадигмы [Электронный ресурс] // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. № 1 (10). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-mnogoobraziya-vidov-poznaniya-o-nekotoryh-sledstviyah-paradigmy> (дата обращения: 19.10.2019).
2. *Мальцева Е.А.* Типология познания: концепция многообразия видов // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2019. №3 (39). С. 29–36.
3. *Забияко А.П.* Образ [Электронный ресурс] // Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. URL: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt085.htm> (дата обращения: 19.10.2019).
4. *Василев С.В.* Теория отражения и художественное творчество. Москва : Прогресс. 1970. 496 с.
5. *Руткевич М.Н., Лойфман И.Я.* Диалектика и теория познания. Москва : Мысль. 1994. 383 с.
6. *Аристотель.* Поэтика // Сочинения : в 4 т. Москва, 1983. Т. 4. С. 676.
7. Конструктивизм в эпистемологии и науках о человеке (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 2008. № 3. С. 3–37.
8. *Касавин И.Т.* Конструктивизм // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Москва : Канон+, 2009. С. 373–377.
9. *Каган М.С.* Познание и оценка в искусстве // Проблема ценности в философии. Москва : Наука, 1966. С. 98–112.

10. Мальшев И.В. Отражение действительности в музыке [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2010/03/10/921> (дата обращения: 19.10.2019).
11. Перевезенцева А.С. Мироззренческие основы объединения «Мир искусства»: свобода творчества и «чистое искусство» [Электронный ресурс] // Преподаватель XXI век. 2011. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrencheskie-osnovy-obedineniya-mir-iskusstva-svoboda-tvorchestva-i-chistoe-iskusstvo> (дата обращения: 19.10.2019).
12. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Прогресс, 1993. 324 с.
13. Лекторский В.А. Можно ли снять оппозицию конструктивизма и реализма? // Социальная философия науки. Российская перспектива. Материалы Международной конференции). Москва, 18–19 ноября 2014 г.). Т. 8. Секция 7. Конструктивизм vs реализм. Москва : Альфа Москва, 2014. С. 5–8.
14. Балзак О. Неведомый шедевр [Электронный ресурс]. URL: http://www.french-book.net/text/Biblio/Ru/Balzac/balzac_nevedomyi_shedevr.html (дата обращения: 19.10.2019).
15. Каган М.С. Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург : ТК «Петрополис». 1997. 543 с.
16. Раннопорт С.Х. От художника к зрителю. Москва : Сов. художник. 1978. 237 с.
17. Барт Р. S/Z. Москва : РИК Культура. 1994. 304 с.
18. Чуворкина О.А. Фигура автора после «смерти автора» // Артикульт. 2013. №2 (10). URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_\(2-2013,P.28-39\)-Chuvorkina.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_(2-2013,P.28-39)-Chuvorkina.pdf) (дата обращения: 19.10.2019).

Artistic Image as a Result of Reality Reflection and Construction

Elena A. Maltseva

Siberian Transport University, 191,
Dusi Kovalchuk Str., Novosibirsk, 630049, Russia
Novosibirsk State Pedagogical University, 28,
Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russia
ORCID 0000-0001-6425-9888; SPIN 2968-3056
E-mail: eamaltseva@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the analysis of artistic image as a gnoseological image. The concept of variety of cognition types, produced by contemporary epistemology, allows to consider art as a special type of cognitive relation to reality, and artistic image as a form of artistic cognition, a result of reality comprehension. In this case, the artistic image is studied from the viewpoint of two concepts – the knowledge understanding as a reflection of reality and as its construction. The analysis of the artistic image within the frame of the first concept (as a result of reality reflection) is traditional for Russian aesthetics. From this point of view, the artistic image is considered in three aspects – objective (it appears through the reality re-*

flection by art), estimative (the artistic image includes an obvious or concealed estimation of reality) and operational (it is connected with creative transformation of reality in the process of its artistic comprehension). The concept of constructivism allows to consider the artistic cognition in other way, as an intense activity of the subject to construct reality. This article bases its argumentation on the idea, by V.A. Lektorsky, of removing the opposition between realism and constructivism through the recognition of the concept of constructive realism. Thereby, the artistic image is presented as the result of the creative activity of the artwork's author, who transforms the reality, constructs a new, artistic reality, and the addressee, who is included in the artistic reality through actualization, identification, construction of meanings.

Key words: art, artistic cognition, artistic image, reflection, construction.

Citation: Maltseva E.A. Artistic Image as a Result of Reality Reflection and Construction, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-16-25.

References

1. Martishina N.I. Theory of Knowledge Diversity: Some Implications of Paradigm, *Vestnik Omsko-*

- go gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. *Gumanitarnye issledovaniya* [Newsletter of the Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Research], 2016, no. 1 (10). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-mnogoo-braziya-vidov-poznaniya-o-nekotoryh-sledstviyah-paradigmy> (accessed 19.10.2019) (in Russ.).
2. Maltseva E.A. Typology of Knowledge: Concept of Species Diversity, *Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Scholarly Notes of the Komsomolsk-na-Amure State Technical University], 2019, no. 3 (39), pp. 29–36 (in Russ.).
 3. Zabiya A.P. Image, *Kul'turologiya. XX vek: entsiklopediya: v 2 t.* [Culturology. The 20th Century: Encyclopedia: in 2 volumes]. Available at: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt085.htm> (accessed 19.10.2019) (in Russ.).
 4. Vasilev S.V. *Teoriya otrazheniya i khudozhestvennoe tvorchestvo* [Theory of Reflection and Artistic Creativity]. Moscow, Progress Publ., 1970, 496 p.
 5. Rutkevich M.N., Loifman I.Ya. *Dialektika i teoriya poznaniya* [Dialectics and Theory of Knowledge]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, 383 p.
 6. Aristotle. Poetics, *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 volumes]. Moscow, 1983, vol. 4, p. 676 (in Russ.).
 7. Constructivism in Epistemology and Human Sciences (“Round Table” Proceedings), *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2008, no. 3, pp. 3–37 (in Russ.).
 8. Kasavin I.T. Constructivism, *Entsiklopediya epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science]. Moscow, Kanon+ Publ., 2009, pp. 373–377 (in Russ.).
 9. Kagan M.S. Cognition and Appreciation in Art, *Problema tsennosti v filosofii* [The Problem of Value in Philosophy]. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 98–112 (in Russ.).
 10. Malyshev I.V. *Otrazhenie deistvitel'nosti v muzyke* [Reality Reflection in Music]. Available at: <https://www.proza.ru/2010/03/10/921> (accessed 19.10.2019).
 11. Perevezentseva A.S. World-View Foundations of the “World of Art” Movement: The Freedom of Creativity and the “Pure Art”, *Prepodavatel' XXI vek* [Educator the 21st Century], 2011, no. 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrencheskie-osnovy-obedineniya-mir-iskusstvasvoboda-tvorchestva-i-chistoe-iskusstvo> (accessed 19.10.2019) (in Russ.).
 12. Florensky P.A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [Analysis of the Spatiality and Time in Artistic and Visual Works]. Moscow, Progress Publ., 1993, 324 p.
 13. Lektorsky V.A. Is It Possible to Remove the Opposition of Constructivism and Realism? *Sotsial'naya filosofiya nauki. Rossiiskaya perspektiva. Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii. (Moskva, 18–19 noyabrya 2014 g.). T. 8. Sektsiya 7. Konstruktivizm vs realizm* [Proceedings of the International Conference “Social Philosophy of Science. Russian Perspective” (Moscow, November 18–19, 2014). Volume 8. Section 7. Constructivism vs Realism]. Moscow, Al'fa Moskva Publ., 2014, pp. 5–8 (in Russ.).
 14. Balzac H. *Nevedomyi shedevr* [An Unknown Masterpiece]. Available at: http://www.french-book.net/text/Biblio/Ru/Balzac/balzac_nevedomyi_shedevr.html (accessed 19.10.2019).
 15. Kagan M.S. *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophical Science]. St. Petersburg, TK “Petropolis” Publ., 1997, 543 p.
 16. Rappoport S.Kh. *Ot khudozhnika k zritel'yu* [From Artist to Viewer]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1978, 237 p.
 17. Barthes R. *S/Z*. Moscow, RIK Kul'tura Publ., 1994, 304 p. (in Russ.).
 18. Chuvorkina O.A. The Figure of the Author after the “Death of the Author”, *Articult*, 2013, no. 2 (10). Available at: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_\(2-2013,P.28-39\)-Chuvorkina.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_(2-2013,P.28-39)-Chuvorkina.pdf) (accessed 19.10.2019) (in Russ.).
-
-

УДК 791.21.036(470+571)"1920/30"
ББК 85.373(2)61,022
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-1-26-35

С.И. УСУВАЛИЕВ

ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА СТИЛЯ В СОВЕТСКОМ КИНО В КОНЦЕ 1920-Х — НАЧАЛЕ 1930-Х ГГ. (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ Н.М. ИЕЗУИТОВА)

Султан Ильясович Усувалиев,
Онлайн-журнал Film Sense,
главный редактор
Бишкек, Кыргызская Республика
ORCID 0000-0002-7370-8603
E-mail: usuvалиевsultan@gmail.com

Реферат. *Исследуется становление стиля в советском киноведении конца 1920-х — начала 1930-х гг. в контексте дискуссий о художественных направлениях и течениях в отечественном кинематографе. Несмотря на наличие отдельных теоретических и исторических киноведческих работ о становлении стилизованных направлений отмеченного периода, меньше внимания уделяется историографии данного вопроса. В связи с малочисленностью комплексных историографических исследований автор обращается к изучению процесса формирования*

классификаций этих направлений. В настоящей статье используются традиционные методы исследования, в научный оборот впервые вводятся новые архивные источники, а основными задачами являются историографическое изучение проблемы и анализ ключевых понятий и положений. Проблема единства стиля в советском киноведении периода 1920-х — начала 1930-х гг. рассматривается на примере работ Н.М. Иезуитова (1899–1941), одного из основоположников отечественного киноведения, предложившего в 1933 г. концепцию развития советского кино, основной категорией которой выступал стиль. Смыкая понятия «стиля» с «художественным направлением (течением)», Н. Иезуитов выделил два: стиль социалистических понятий и стиль социалистических чувств. В этом Н.М. Иезуитов следовал логике книги «Художественные течения в советском кино» (1930) А.И. Пиотровского (1898–1937), автора классификации направлений «интеллектуального» и «эмоционального» кинемато-

графа. Концепция Н. Иезуитова была подвергнута критике, особенно на юбилейной сессии Научно-исследовательского сектора Государственного института кинематографии (ГИК, ныне ВГИК) в 1934 г. В том же году вышла первая история советского кино «Пути художественного фильма»: направления и их вклад в развитие советской кинематографии оценивались по критериям новаторства и реализма. Социалистический реализм (соцреализм) объявлялся платформой, общим стилем, включающим все разнообразные течения и стили советского киноискусства. В фундаментальной работе «История советского киноискусства», которую Н. Иезуитов не успел завершить из-за гибели на фронте в 1941 г., одной из главных задач учебника назван рассказ о победе соцреализма, а процесс становления соцреализма трактовался содержанием науки истории кино. Показано, что соцреализм как единство разнообразного и противоречивого позволял Н. Иезуитову, с одной стороны, придерживаться нормативной эстетики, а с другой — проводить стилистический анализ школ и конкретных картин в рамках этой эстетики.

Ключевые слова: теория и история искусства, экранные искусства, советское кино, стиль, художественное направление, течение, реализм, социалистический реализм.

Для цитирования: Усувалиев С.И. Проблема единства стиля в советском кино в конце 1920-х — начале 1930-х гг. (на примере работ Н.М. Иезуитова) // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 26–35. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-26-35.

Проблема единства стиля в советском искусствознании стала активно разрабатываться во второй половине 1920-х гг. в различных аспектах. «Без сомнения, у нас нынче тоже есть стиль, который не менее единообразен и чеканен, чем были готика и рококо. Только у нашего стиля еще нет имени, ибо его еще не определили. И его нельзя определить, потому что мы стоим внутри, в середине его и не видим его контуров» [1, с. 14], — писал Б. Балаш

о стиле этой эпохи¹. Б. Эйхенбаум, статья которого была посвящена киносемантике, отмечал в «Поэтике кино» (1927): «Собственные киностили еще только намечаются, и теория еще почти не касалась этого вопроса» [3, с. 24].

К 1933 г. проблема стиля уже имела историю (т. е. библиографию), и первая часть статьи «О стилях советского кино» Н.М. Иезуитова посвящена обзору работ о стиле советских теоретиков (В. Фриче, И. Иоффе, П. Сакулина, А. Федорова-Давыдова, И. Мацы др.), включая краткую характеристику «истоков» — трудов «буржуазных» искусствоведов (прежде всего Г. Земпера и Г. Вельфлина). Задачу статьи Н. Иезуитов видит в осмыслении художественного наследия Октября на материале кино — через проблему стиля. Стиль у Н. Иезуитова представлен как основная категория, через которую можно упорядочить «лес фактов» истории кино (отсюда дополнительное название в скобках — «Концепция развития советского киноискусства»). Поэтому вторая часть работы посвящена стилям в кино.

На примере анализа кинокартин «Стачка» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина Иезуитов выделяет общую для них тему — стачки в дореволюционной России. Цель Эйзенштейна — «...представить зрителю социологическую закономерность, овеществленный теоретический вывод...» (социология), цель Пудовкина — «...показать стачку в ее исторической конкретности, в ее живых определениях, в своеобразиях ее единичности» (история) [4, с. 49]. Искусство Эйзенштейна — рационалистично, искусство Пудовкина — эмоционально. Однако недостаточно выявить один стилистический прием для определения стиля художника («социальный монументализм» первого или «психологический реализм» второго) — и Н. Иезуитов приводит в пример картину «Арсенал» А. Довженко, в которой критики усмотрели одновременно: 1) экспрессионизм; 2) патетический реализм; 3) романтизм [4, с. 52–53]. Марксистское искусствознание не отрицает индивидуального стиля

¹ Дискуссию о стиле эпохи объявил еще в 1922 г. журнал «Зрелища»: «Если существовали стили барокко, рококо, ампира и модерн, то должен существовать и стиль РСФСР» [2, с. 3].

художника: это «случайности», однако случайности, во многом влияющие на общий классовый стиль.

Первой попыткой выйти за рамки индивидуальных стилей Н. Иезуитов называет книгу А. Пиотровского [5] «Художественные течения в советском кино» (1930), в которой автор выделяет три основных направления: «интеллектуальный» кинематограф, «эмоциональный» кинематограф, «кинематограф фактов» (важно примечание Иезуитова о том, что «направления» можно назвать «стилями»). Для первого направления характерны символический аттракцион, диалектический анализ явления, обобщенная идея, обращение к мышлению зрителя (С. Эйзенштейн и его группа, театральное молодежное объединение ФЭКС², Ф. Эрмлер); для второго — символический образ, эмоциональное, лирическое состояние, обращение к чувствам зрителя (В. Пудовкин, Е. Червяков, А. Довженко, Н. Шенгелая); для третьего (Д. Вертов) — то же, что объединяет два предыдущих (автор указывает, что дело не в качественном различии между ними, а в количественном).

Все течения объединяют: отсутствие индивидуальной интриги; вместо театрального актера — типаж, вместо пышных декораций — натура; монтаж, лишенный бытовых и «натуралистических» мотивировок. При этом Л. Кулешов не отнесен к какой-либо группе, а назван одним из первых новаторов (наряду с группой ФЭКС). Отдельно Пиотровский отмечает опасность «правого уклона» (подражателей дореволюционного кино, не верящих в кино социалистическое); «реакции под красным знаменем» (тех, кто снимает «буржуазное» кино под «красными» лозунгами) и «ультралевого» уклона (которому присущи формализм, эксперимент ради эксперимента, труднодоступность понимания массовым зрителем).

До книги А. Пиотровского предпринимались попытки выделить художественные направления в советском кино по различным критериям. Примечательно, что статья В. Тур-

² Театральная молодежная группа ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера), основанная в 1921 году в Петрограде Г.М. Козинцевым и Л.З. Траубергом, с 1924 г. функционировала как мастерская кинофабрики «Севзапкино» (будущего «Ленфильма»).

кина 1923 г. «Наши направления» начиналась фразой: «Их, собственно говоря, у нас еще нет» [6, с. 3]. В книге А. Беленсона «Кино сегодня: Очерки советского киноискусства (Кулешов-Вертов-Эйзенштейн)» (1925) в трех главах соответственно излагались «теории» трех ведущих режиссеров. Несмотря на свое название, книга не имела отношения ни к теории, ни к истории, а фактически являлась литературным монтажом цитат режиссеров о методе [7], причем выполненным с ошибками³. Тем не менее важен принцип этой работы: режиссер рассматривается не как индивидуальность, а как представитель «направления», изъятый из горизонтали (развития стилей, истории кино), в вертикальном срезе течений.

В книге «Культура и стиль» (1927) И. Иоффе предложил своеобразную концепцию стилей с точки зрения социологии искусства [8]. По Иоффе, стили не сменяют друг друга в линейной хронологической последовательности, но составляют новые комбинации, существуя параллельно и находясь в состоянии борьбы. Такая комбинаторика происходит во всех видах искусства, и разные стили (реализм, импрессионизм, экспрессионизм, конструктивизм и др.) в чистой и смешанной формах существуют и в кино. Исходной базой пролетарского искусства признается конструктивный реализм, который характеризуют «динамические планы, обобщенные схемы социальных, культурных сил; политематизм и полидинамизм, подчиненные социально осмысленному конструктивному плану» [8, с. 223], он же — «наиболее органический стиль в кино», представленный в фильмах Д. Гриффита и С. Эйзенштейна.

В статье «Художественные течения в кино» (1927) Р. Пельше разделял советских режиссеров на последователей «кино-натурализма», «кино-фотографизма» и тех, кто находится «на пути к реализму». Для первой, самой многочисленной группы (Я. Протазанов, В. Гардин, Ч. Сабинский, А. Роом и др.), характерны идейная преемственность с дореволюционной кинематографией («буржуазные» традиции

³ См. комментарии Н. Клеймана [7, с. 6–10] и гневное письмо-протест С. Эйзенштейна «По личному вопросу», которое он написал по поводу книги Беленсона [7, с. 30–36].

и «пережитки»), сентиментализм, отсутствие оригинальности, натурализм и консерватизм. В группе «на пути к реализму»⁴ — Л. Кулешов, В. Пудовкин, «фэкс», А. Разумный, К. Эггерт и Г. Гребнер, Дмитриев, Б. Барнет, И. Перестиани, Г. Стабовой, А. Довженко. Главным представителем «чрезвычайно концентрированного натуралистического фотографизма» является Д. Вертов, к нему примыкают Э. Шуб, М. Кауфман. Школа Эйзенштейна определена как «условно-реалистическая». Пельше не дает четкого определения «условного реализма», но по предъявляемым к режиссерам требованиям этого течения (аналитичность, диалектичность мышления, «общественно и естественно-научная образованность») можно сделать вывод: речь идет о преобладании аналитического подхода [9, с. 5–15]. Были и другие классификации [10, с. 20–47].

Следуя логике А. Пиотровского, Н. Иезуитов выделяет два больших стиля: социальных понятий и социальных чувств. «Искусство понятий, гносеологическое искусство превращается в целую эпоху советской художественной культуры, — пишет Иезуитов. — Киностиль 1919–1929 гг. возникает как первый большой стиль советской кинематографии» [4, с. 55]. В эти годы победу одерживает интеллектуальный кинематограф (автор использует также синонимы: «стиль социалистической мысли», «познавательный стиль»). Генезис его Н. Иезуитов видит в жанре хроники гражданской войны, «положившей начало фильмам, “проникнутым коммунистическими идеями, отражающим советскую действительность”» [11, с. 31]. Приводя примеры всеобщности интеллектуального стиля, Иезуитов говорит не только о кино (фильмах «Стачка» С. Эйзенштейна; «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина; «Новый Вавилон» ФЭКС; картинах Д. Вертова и Э. Шуб), но и о произведениях М. Горького, В. Фаворского, В. Мейерхольда.

Постепенно происходит перелом, и стиль социалистических понятий «переходит»

⁴ Реалистами Р. Пельше их не называет, поскольку рядом с каждой фамилией стоит оговорка: Кулешов, например, порывает с натурализмом, но — формалист; формалист, но эксперименты его обогатили советскую и мировую кинематографию, и т. д. Нас интересует сам принцип деления, поэтому все оговорки мы опускаем.

в стиль социалистических чувств. «Искусство, изображающее *события* пролетарской революции, начинает ныне живописать человека октябрьской эпохи со всем строем его переживаний, его колебаний и роста», — пишет Н. Иезуитов, добавляя, что тема перевоспитания, перерождения человека становится «едва ли не ведущей» в театре, в кино, в литературе. В центре старого стиля — события и понятия (отношение революции к человеку), в центре нового — человек Октября (его отношение к революции), «...со всей сложностью его психики, с пережитками буржуазного сознания и чувствования...» [11, с. 40–41]. Этой теме посвящаются театральные постановки («Темп» и «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Страх» А. Афиногенова и др.), немые («Земля» А. Довженко, «Иуда» Е. Иванова-Баркова, «Рубикон» В. Вайнштока) и звуковые картины («Путевка в жизнь» Н. Экка, «Златые горы» С. Юткевича и др.) [11, с. 41]. С появлением нового стиля и возникли новые проблемы — лирики, комедии, занимательности и ряд других.

Какое отношение вышеприведенные стили имеют к социалистическому реализму? Н. Иезуитов дает негативное определение этому понятию: «Социалистический реализм не есть метод, выдуманный в 1932 году для всеобщего художественного употребления...» [11, с. 46]. В качестве комментария им выбрана цитата: «На вопрос, как писать по методу социалистического реализма, — первый пленум Оргкомитета Союза советских писателей ответил в лице т. М. Гронского⁵ — “пишите правду”» [11, с. 47]. Стиль понятий и стиль чувств — ступени в развитии социалистического реализма как метода и как стиля (Иезуитов добавляет в скобках: «стиль определяется методом»), которыми он не исчерпывается, на пути приближения к правде социалистической.

Впервые доклад «О стилях...» был прочитан на заседании комиссии Института литературы, искусства и языка Коммунистической академии 22 апреля 1933 г. «...Попытка прорваться через хаос понятий, попытка привести эти понятия в порядок», — так охарактеризо-

⁵ Иван Михайлович Гронский (1894–1985) — советский общественный деятель, журналист, литературовед. У Н. Иезуитова написано «М. Гронский».

вал доклад участник заседания Широков⁶ [12, л. 16]. К. Юков похвалил доклад за «большой и интересный материал», однако отметил, что в нем «...нет четкой и исчерпывающей характеристики и определения стиля», посоветовав автору добавить вторую часть. С критикой доклада выступил Лебедев⁷: «Ошибочно видеть в советской кинематографии единый стиль, — говорил он. — Нужно видеть борьбу группировок. Доклад несет налет эстетического подхода к стилю. Нужно видеть действенные формы, влияющие на массы. Бездоказательно психологическое и интеллектуальное деление стилей» [12, л. 16].

С идеей преемственности стилей не согласился и М. Блейман. Признавая, что интеллектуализм себя исчерпал, Блейман называет неверной мысль Иезуитова о том, что «...на современном этапе советская кинематография, обратясь к человеку как к основной теме эпохи, использует тот же эмоциональный стиль, который сосуществовал с интеллектуализмом» [13, с. 50]. В силу того, что стиль этот не дал ни одного значительного произведения и был подражательным американскому кино (в качестве примера Блейман приводит Кулешова, которого он называет не новатором, а эпигоном). «...Борьба, которую А.И. Пиотровский (автор терминов эмоционального и интеллектуального кино) пытался представить как борьбу двух лагерей советской кинематографии, — пишет Блейман, — была борьбой советского кино с остатками американских традиций в нем, была борьбой не за тот или иной прием искусства, а борьбой политической» [12, л. 16].

«Пути художественного фильма» (далее — «Пути...»), первую краткую историю советского кино, можно назвать первой попыткой Н. Иезуитова определить основные «художественные течения» советского кино в их историческом развитии. 1923–1925 гг. Иезуитов называет «ареной художественных исканий», временем, когда «течения» или «кинематографические школы» находились в «эмбриональном состоянии», однако уже явно проступали «стилистические тенденции» [14, с. 53–54]. Их окончательное оформление происходит в период

1926–1929 гг. Фильмом, отделившим одну эпоху от другой, стала «Стачка» — «фундамент интеллектуального кино» и «прейскурант приемов». Н. Иезуитов цитирует В. Пудовкина, отмечая, что силами Кулешова и Вертова «...была пробита брешь, открывшая путь к созданию киноязыка, что через пробитую брешь пришел Эйзенштейн, которому принадлежала честь начала работы не над слогами, а над словообразованиями — над киноязыком» [14, с. 77].

Главными представителями течений являются Л. Кулешов, Д. Вертов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, ФЭКС, А. Довженко. Проблему их описания Иезуитов решает через противопоставление. Так, Кулешов описан как борец против «ханжонковских методов» «мещанской» кинематографии, создатель «азбуки киномастерства» [14, с. 44]. Несмотря на реформаторскую деятельность, он постепенно уходит в формализм (по Иезуитову, сводит новаторство к «новаторству формы»). В противовес ему ставится творчество Вертова, поскольку последний шел в сторону «освоения современной советской тематики» [14, с. 48]. Противопоставление Эйзенштейна, представляющего интеллектуальную школу кинематографа, с Пудовкиным сохраняется. Если первый отрицает сюжет, строит фильмы на поведении масс, делает ставку на типаж, физиологическое воздействие, использует систему театра Мейерхольда, то второй опирается на сюжет как основу построения фильма, на актера, эмоциональное воздействие, театр Станиславского и МХАТ [14, с. 82]. На периферии борьбы этих «магистральных» школ возникает направление ФЭКС. Крайности школ Эйзенштейна и Пудовкина преодолевает в своем творчестве Довженко, обращая их в новое качество.

Той же логики развития течений Н. Иезуитов придерживается в докладе «Основные течения в советской художественной фильме» (24 ноября 1934 г.), прочитанном на юбилейной сессии Научно-исследовательского сектора Государственного института кинематографии (ГИК, ныне ВГИК) 21–25 декабря 1934 г.⁸

⁶ В стенограмме указаны только фамилии.

⁷ Скорее всего, речь идет о киноведе Н.А. Лебедеве.

⁸ Текст доклада с тезисами [15] и без [16] хранится в РГАЛИ, а также в отделе рукописей Кабинета истории отечественного кино ВГИК [17]. Мы будем ссылаться на последнюю рукопись.

Позднее тезисы доклада с небольшими изменениями были опубликованы на английском языке [18; 19]. Теоретический характер доклада позволил Н. Иезуитову сконцентрироваться на самих течениях, опуская общую линию развития советского кино. В начале доклада говорилось об «убогой» дореволюционной кинематографии, в которой «оформленных» художественных течений не было, и об Октябрьской революции, создавшей условия для возникновения и роста новаторства в кино [20, л. 54]. Далее друг за другом шли школы Л. Кулешова, «киноков», С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, ФЭКС, А. Довженко; доклад завершался тезисом о «Чапаеве», ставшим синтезом творческих исканий советского кино [20, л. 57]. Отметим, что это был юбилейный доклад к 15-летию советского кино, где процесс развития походил на эстафету школ, подхватывающих у других только лучшее. «Подлинно советские школы не враждовали друг с другом, — писал Иезуитов, — а соревновались, заимствуя друг у друга то, что представляло объективную художественную ценность» [20, л. 34].

Критики доклада выступили против идеи «мирного» сосуществования течений, перехода одного в другое без борьбы. Так, А. Виленский говорил: «Иезуитов считал своим долгом говорить обо всех хорошо. В результате непонятно — кто кого родил — Эйзенштейн Бауэра, Бауэр Кулешова и т. д. Все свалено в одну кучу, все представлено не в порядке противоположности, не в порядке возникающих и борющихся между собой начал, а в порядке одной вытекающей самой из себя линии. Недоумеваешь — куда девалась многокрасочная советская кинематография» [21, л. 10]. «Основное, — и на это уже указывал ряд товарищей, — основное, что исчезло из развития художественной кинематографии СССР в докладе т. Иезуитова — это борьба», — подчеркивал Н. Лебедев [22, л. 7–8], критикуя доклад за то, что процессы приобрели «эволюционный» и «отлакированный» вид. Примечательно беспокойство, высказанное Лебедевым об условности понятия «школа» и, если понимать под ним просто «группу учеников», то вряд ли она была у Довженко и Пудовкина.

В обширном ответе Н. Иезуитова критикам можно выделить три линии. Во-первых,

он говорит о сложной задаче доклада — выделить не отдельные картины, а именно художественные течения, под которыми понимается то, что «создает школу, то, что движет искусство вперед». Этому сопутствует задача историка — объективно определять действительное место каждому явлению [22, л. 27]. Во-вторых, на критику идеи преемственности школ, которую О. Нестерович назвала «библейской схемой “Авраам роди Исаака, Исаак роди Иакова”», Иезуитов отвечает тем, что как раз эту линию необходимо построить: «...Я считаю линию преемственности, линию, которая соединяет художников друг с другом, которая ведет и несмотря на все препятствия, — это одна из линий, которую мы должны искать и найти, и построить, ибо мы все-таки не Иваны Непомнящие, и незнающие своей родни. Мы должны найти эту родню, очень часто деятели советского кино отвергали эту свою родню, но эта родня всегда сказывается. И “Чапаев” связан со всем движением, он связан со всей генеральной линией развития советской кинематографии» [22, л. 28]. В-третьих, в ответ на реплику Степанова о порочном анализе кинематографии «изнутри» Н. Иезуитов настаивает именно на таком анализе: «Да, я считаю, что я анализирую кинематографию изнутри и считаю, что сейчас настало время изучать процесс самодвижения кинематографического искусства. Это — не порок, а необходимость, потому что мы встаем и перед необходимостью знать закономерности развития нашего искусства» [22, л. 33].

Иезуитов не отрицал борьбу как источник движения киноискусства. В статье «Итоги развития (кино в I пятилетке)» (1933–1934) он пишет: «Линию подъема звукового кино нельзя было назвать прямой, непрерывным восхождением вверх. Путь звукового кино был не победным шествием, а трудной борьбой» [23, л. 3]. В книге «Пути...» продолжает эту мысль: «Только слепому метафизику процесс развития советского кино может представляться в виде плавного и прямолинейного подъема. В действительности в кино, как и во всей нашей культуре, экономике и технике, шла непримиримая классовая борьба» [14, с. 9]. Но, несмотря на эти оговорки, процесс развития,

особенно в докладе 1934 г., выглядел бесконфликтным «самодвижением», что, по-видимому, и вызвало неприятие коллег.

Однако было бы неверным утверждать, что история советского кино, по версии Н. Иезуитова, сводится к истории «школ» или «течений». В книге «Пути...» и в «Истории советского киноискусства» (далее — «История...»)⁹ они все подчинены логике истории СССР и решениям ВКП(б), истории движения советской кинематографии к социалистическому реализму и истории новаторства. Именно через эти понятия, по степени приближения к реализму и по степени новаторства Н. Иезуитов оценивает вклад режиссера или течения в развитие советского кино.

В книге «Пути...» под новаторством понимается синтез идейной и выразительной стороны. «Истинному» новаторству противопоставляется «формализм». Поэтому, например, реформатору Л. Кулешову, свернувшему на путь формализма, противопоставляется школа Д. Вертова, которая осваивала «советскую тематику». Новаторство С. Эйзенштейна не трактуется как формализм, потому что он «руководствовался в работе выверенными политическими формулами... добился органического сплава элементов многообразного культурного наследия» [14, с. 81]. Задачами новатора являются, например: «...наиболее полно отразить пролетарскую революцию и ее исторические предпосылки» [14, с. 94]; «...достойно пролетариата и его большевистской партии показать правду социалистических идей, героизм великих штурмов» [14, с. 147]. Отсюда следует, что, несмотря на формальные реформы и достижения конкретного течения, категория «новаторства» — содержательная [24].

Что касается реализма, то в книге «Пути...» борьба реализма с «антиреалистическими концепциями» описана как череда атак и отступлений: с наступлением эмпирического реализма (1923–1925), временной сдачей позиций формализму и победой реализма в 1926–1929 гг. и вновь отступлением в годы перестройки

⁹ Фундаментальная работа Н. Иезуитова, которая должна была стать его докторской диссертацией, не была завершена из-за гибели автора в 1941 г. на фронте. Он успел дописать первый том, включающий период 1908–1929 гг.

(1930–1931). В первом томе «Истории...» одной из задач истории кино объявляется рассказ о победе социалистического реализма. Кроме того, процесс становления социалистического реализма становится содержанием науки истории кино. «Социалистический реализм — это и знамя борьбы, и процесс борьбы, и результат борьбы, — пишет Иезуитов. — Это — и метод искусства, и мировоззрение передовых деятелей искусства, и художественный стиль. Без софистического противопоставления одного другому, как любили делать это вульгарные социологи искусства» [25, л. 15]. Поэтому неудивительно, что соцреализм как «широкое и многогранное» понятие включает тенденции и идеи, которые противоречат друг другу. Как Н. Иезуитов указывал в работе «Пути...», соцреализм вообще не сводится к одному течению, наоборот: «...социалистическому реализму разнообразие творческих течений не только не противоречит, но составляет его существо» [14, с. 147–148].

Соцреализм, таким образом, является самым общим стилем, течением, общей платформой и методом, включающим все разнообразные течения и стили советского киноискусства: «динамический кинематограф» (Кулешов), «киноки» (Вертов), «интеллектуальный кинематограф» (Эйзенштейн), «правда о людях» (Пудовкин), ФЭКС (названия подглав «Истории...»). Логика их развития, представленная в «Истории...», не имеет фундаментальных отличий от того, что Н. Иезуитов писал ранее. В «Истории...» они даны в более развернутом виде, включающем подробное описание метода и стилистический анализ картин. Повторимся, течения так же не являются самодовлеющими, как не являются причиной движения кинематографа. Они интегрированы в общую модель развития советского кино. Соцреализм, определенный диалектически (или темпорально) как единство разнообразного и противоречивого, позволял Н. Иезуитову одновременно придерживаться нормативной эстетики и описывать то или иное течение как в общем плане (движения к реализму, пропаганды идей социализма и задач советской власти), так и проводить анализ конкретного течения и включенных в него картин «изнутри».

Список источников

1. Балаш Б. Стильная фильма, стиль фильма и стиль вообще // Киножурнал А.Р.К. 1926. № 2. С. 13–14.
2. Соколов И.В. Стиль Р.С.Ф.С.Р. // Зрелища. 1922. № 1. С. 3.
3. Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино (2-е изд.) : Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2001. С. 13–38.
4. Иезуитов Н.М. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. № 3–4. С. 35–55.
5. Пиотровский А.И. Художественные течения в советском кино (1930) // Театр. Кино. Жизнь : [избр. статьи и воспоминания об А.И. Пиотровском]. [Ленинград] : [Искусство. Ленингр. отделение], 1969. С. 232–256.
6. Стржигоцкий (В.К. Туркин). Наши направления // Кино : двухнедельник общества кинодеятелей. 1923. № 2 (6). С. 3–5.
7. Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна : материалы и сообщения : сборник науч. тр. / [отв. ред. Л.К. Козлов]. Москва : ВНИИК, 1985. 118 с. (Кино: история, теория, критика).
8. Иоффе И.И. Культура и стиль (1927) // Избранное. Часть 2. Культура и стиль. Москва : ООО «РАО Говорящая книга», 2010. С. 5–304. (Письмена времени).
9. Пельше Р.А. Художественные течения в кино // Советское искусство. 1927. № 7. С. 5–15.
10. Зайцева Л.А. Киноязык : опыт мифотворчества : монография. Москва : ВГИК, 2010. 470 с.
11. Иезуитов Н.М. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. № 5–6. С. 31–47.
12. Доклад Иезуитова «Историческая концепция развития советского кино (Стили советского кино)» // Архив Российской Академии наук (АРАН). Ф. 358. Оп. 1. Ед. хр. 212.
13. Блейман М.Ю. Человек в советской фильме : история одной ошибки // Советское кино. 1933. № 5–6. С. 48–57.
14. Иезуитов Н.М. Пути художественного фильма. 1919–1934. [Москва] : Кинофотоиздат, 1934. 153 с.
15. Тезисы и доклад Н.М. Иезуитова «Основные течения в советской художественной фильме» // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2757. Л. 1–30.
16. Иезуитов Н.М. Основные течения в советской художественной фильме. Научно-исследовательская работа. Том II [без тезисов] // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 195. Л. 1–27.
17. Юбилейная сессия Научно-исследовательского сектора ВГИКа. 21–25 декабря 1934 г. Тезисы докладов Н.А. Лебедева, Н.М. Иезуитова, К. Юкова, Э. Арнольди, В. Нильсена // Отдел рукописей Кабинета истории отечественного кино ВГИК. Папка № 15729. Л. 16–44, 54–57.
18. Yezuitov N. Cinema // Art in the U. S. S. R. : Architecture, Sculpture, Painting, Graphic Arts, Theatre, Film, Crafts / C.G. Holme (ed.). London : The Studio limited ; New York : The Studio publications inc. 1935, P. 95–122.
19. Yezuitov N. Basic Trends in Soviet Film Art // Soviet Cinema / A. Arossev (ed.). Moscow : VOKS, 1935. P. 51–67.
20. Юбилейная сессия Научно-исследовательского сектора ВГИКа. 21–25 декабря 1934 г. Тезисы докладов Н.А. Лебедева, Н.М. Иезуитова, К. Юкова, Э. Арнольди, В. Нильсена // Отдел рукописей Кабинета истории отечественного кино Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). Папка № 15729.
21. Стенограмма выступления на юбилейной сессии НИС А.И. Виленского по докладам: Н.А. Лебедева, Н.М. Иезуитова, Ю.К. Юкова // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 106.
22. Стенограмма юбилейной сессии научно-исследовательского сектора. Том 6 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2900. Оп. 1. Ед. хр. 98.
23. Иезуитов Н.М. Итоги развития (Кино в I пятилетке) // Собрание Кабинета истории кино Российского института истории искусств (РИИИ). Ф. 10. Оп. 3139. Д. 9.
24. Усувалиев С.И. Бинарная оппозиция «традиция — новаторство» в первых историях советского кино Н.М. Иезуитова и Н.А. Лебедева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 9–26.
25. Иезуитов Н.М. Рукопись книги «История киноискусства в СССР» // Музей кино. Ф. 1111. Оп. 1. № 17/1.

The Issue of Unity of Style in Soviet Cinema in the Late 1920s — Early 1930s (By the Example of Nikolay Iezuitov's Works)

Sultan I. Usualiev

Film Sense Online Magazine,
Bishkek, Kyrgyz Republic
ORCID 0000-0002-7370-8603
E-mail: usualievsultan@gmail.com

Abstract. *This article discusses the formation of style in Soviet film studies of the late 1920s — early 1930s in the aspect of discussions on art movements and trends in Soviet cinema. Although there are some theoretical and historical film studies on the formation of style trends of that period, much less attention has been paid to the historiography of this matter. Because of the small number of comprehensive historiographic research on this topic, the author decides to study the process of forming classifications of those movements. This article uses traditional research methods, introduces new archival sources into scientific circulation for the first time; and its main tasks are the historiographic study of the subject and the analysis of its key concepts and provisions. The article examines the unity of style in Soviet film studies of the 1920s — early 1930s on the example of works by Nikolay Mikhailovich Iezuitov (1899–1941), one of the founders of Russian film studies, who proposed in 1933 a concept of Soviet cinema development, the main category of which was style. Linking the concepts of “style” and “art movement (trend)”, Iezuitov identified two styles: the one of socialist concepts and the other of socialist feelings. In this, Iezuitov followed the logic of the book “Art Movements in Soviet Cinema” (1930) by Adrian Piotrovsky (1898–1937) — the author of the “intellectual” and “emotional” film classification. Iezuitov’s concept was criticized, especially at the jubilee session of the Scientific and Research Sector of the State Institute of Cinematography (now VGIK) in 1934. In the same year, the first history of Soviet cinema “The Ways of Feature Film” was published. It regarded the movements and their contribution to the development of Soviet cinematography according to the criteria of innovation and realism. Socialist realism was declared a plat-*

form, a common style that included all the various trends and styles of Soviet cinema. Iezuitov, who died in the war in 1941, did not get a chance to complete his fundamental study “The History of Soviet Film Art”. The story of the victory of socialist realism was declared one of the main tasks of the textbook, and the process of formation of socialist realism became the content of the science of film history. The article shows that socialist realism, as a unity of diversities and contradictions, allowed Iezuitov, on the one hand, to adhere to its normative aesthetics and, on the other hand, to conduct a stylistic analysis of schools and specific movies within this aesthetics.

Key words: theory and history of art, screen arts, Soviet cinema, style, art movement, trend, realism, socialist realism.

Citation: Usualiev S.I. The Issue of Unity of Style in Soviet Cinema in the Late 1920s — Early 1930s (By the Example of Nikolay Iezuitov's Works), *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 26–35. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-26-35.

References

1. Balash B. Stylish Movie, Movie's Style and Style in General, *Kinozhurnal A.R.K.* [A.R.K. Cine-Magazine], 1926, no. 2, pp. 13–14 (in Russ.).
2. Sokolov I.V. Style of the R.S.F.S.R., *Zrelishcha* [Sights], 1922, no. 1, p. 3 (in Russ.).
3. Eikhnenbaum B.M. Issues of Cine-Stylistics, *Poetika kino (2-e izd.): Perechityvaya “Poetiku kino”* [The Poetics of Cinema (2nd ed.): Revising “The Poetics of Cinema”]. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 2001, pp. 13–38 (in Russ.).
4. Iezuitov N.M. On the Styles of Soviet Cinema (A Concept of Soviet Cinema Development), *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1933, no. 3–4, pp. 35–55 (in Russ.).
5. Piotrovsky A.I. Art Movements in Soviet Cinema (1930), *Teatr. Kino. Zhizn'* [Theatre. Cinema. Life], 1969, pp. 232–256 (in Russ.).
6. Strzhigotsky (V.K. Turkin). Our Film Movements, *Kino: dvukhnedel'nik obshchestva kinodeyatelei* [Cinema: Biweekly of the Society of Cinematographers], 1923, no. 2 (6), pp. 3–5 (in Russ.).
7. *Iz tvorcheskogo naslediya S.M. Eizenshteina: materialy i soobshcheniya: sbornik nauch. tr.* [From S.M. Eisen-

- stein's Artistic Legacy: Proceedings and Messages: collected scientific papers]. Moscow, VNIK Publ., 1985, 118 p. (Kino: istoriya, teoriya, kritika [Cinema: History, Theory, Criticism]).
8. Ioffe I.I. Culture and Style (1927), *Izbrannoe. Chast' 2. Kul'tura i stil'* [Selected Works. Part 2. Culture and Style]. Moscow, OOO "RAO Govoryashchaya kniga" Publ., 2010, pp. 5–304 (in Russ.).
 9. Pelshe R.A. Art Movements in Cinema, *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 1927, no. 7, pp. 5–15 (in Russ.).
 10. Zaitseva L.A. *Kinoyazyk: opyt mifotvorchestva: monografiya* [Film Language: An Experience of Myths Creating: monograph]. Moscow, VGIK Publ., 2010, 470 p.
 11. Iezuitov N.M. On the Styles of Soviet Cinema (A Concept of Soviet Cinema Development), *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1933, no. 5–6, pp. 31–47 (in Russ.).
 12. Iezuitov's Paper "The Historical Development Concept of Soviet Cinema (The Styles of Soviet Cinema)", *Arkhiv Rossiiskoi Akademii nauk (ARAN)* [Archive of the Russian Academy of Sciences], coll. 358, aids 1, item 212 (in Russ.).
 13. Bleiman M.Yu. Man in Soviet Film: A Story of One Mistake, *Sovetskoe kino* [Soviet Cinema], 1933, no. 5–6, pp. 48–57 (in Russ.).
 14. Iezuitov N.M. *Puti khudozhestvennogo fil'ma. 1919–1934* [The Ways of Feature Film. 1919–1934], Kinofotoizdat Publ., 1934, 153 p.
 15. N.M. Iezuitov's Abstracts and Paper "Major Trends in Soviet Feature Film", *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 1923, aids 1, item 2757, pp. 1–30 (in Russ.).
 16. Iezuitov N.M. The Main Trends in Soviet Feature Film. Research Work. Volume II, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2900, aids 1, item 195, pp. 1–27 (in Russ.).
 17. The Jubilee Session of the Scientific and Research Sector of the State Institute of Cinematography. December 21–25, 1934. Abstracts from the Papers by N.A. Lebedev, N.M. Iezuitov, K. Yukov, E. Arnoldi, V. Nilsen, *Otdel rukopisei Kabineta istorii otechestvennogo kino VGIK* [Manuscripts Department of the Russian Film History Section of the S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography], fol. 15729, pp. 16–44, 54–57 (in Russ.).
 18. Yezuitov N. Cinema, *Art in the U. S. S. R.: Architecture, Sculpture, Painting, Graphic Arts, Theatre, Film, Crafts*. London, The Studio Limited Publ., New York, The Studio Publications Inc., 1935, pp. 95–122.
 19. Yezuitov N. Basic Trends in Soviet Film Art, *Soviet Cinema*. Moscow, VOKS Publ., 1935, pp. 51–67.
 20. The Jubilee Session of the Scientific and Research Sector of the State Institute of Cinematography. December 21–25, 1934. Abstracts from the Papers by N.A. Lebedev, N.M. Iezuitov, K. Yukov, E. Arnoldi, V. Nilsen, *Otdel rukopisei Kabineta istorii otechestvennogo kino Vserossiiskogo gosudarstvennogo instituta kinematografii im. S.A. Gerasimova (VGIK)* [Manuscripts Department of the Russian Film History Section of the S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography], fol. 15729 (in Russ.).
 21. Transcript of A.I. Vilensky's Statement on the Reports by N.A. Lebedev, N.M. Iezuitov, Yu.K. Yukov at the Jubilee Session of the Scientific and Research Sector of the State Institute of Cinematography, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2900, aids 1, item 106 (in Russ.).
 22. Transcript of the Jubilee Session of the Scientific and Research Sector. Volume 6, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2900, aids 1, item 98 (in Russ.).
 23. Iezuitov N.M. Development Outcomes (Cinema of the First Five-Year Plan), *Sobranie Kabineta istorii kino Rossiiskogo instituta istorii iskusstv (RIII)* [Collection of the Department of Film History of the Russian Institute of Art History], coll. 10, aids 3139, fol. 9 (in Russ.).
 24. Usualiev S.I. The Binary Opposition "Tradition — Innovation" in the First Histories of Soviet Cinema by N.M. Iezuitov and N.A. Lebedev, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music], 2019, no. 2, pp. 9–26 (in Russ.).
 25. Iezuitov N.M. Manuscript of the Book "History of Cinema in the USSR", *Muzei kino* [Cinema Museum], coll. 1111, aids 1, no. 17/1 (in Russ.).

УДК 72.01
 ББК 85.118.2,0
 DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-1-36-46

Е.В. БАЙКОВА, М.А. СВЕТЛИЧНАЯ

АРХЕТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ АРХИТЕКТУРЫ — ДОМ И ХРАМ

Екатерина Владимировна Байкова,

Саратовский государственный технический университет им. Ю.А. Гагарина, Институт урбанистики, архитектуры и строительства (УРБАС), кафедра дизайна архитектурной среды, профессор
 Политехническая ул., д. 77, Саратов, 410054, Россия

доктор культурологии, доцент
 ORCID 0000-0002-1576-771X; SPIN 5069-7944
 E-mail: baykovaekaterina@yandex.ru

Марина Анатольевна Светличная,

Саратовский государственный технический университет им. Ю.А. Гагарина, Институт урбанистики, архитектуры и строительства (УРБАС), кафедра дизайна архитектурной среды, дизайнер интерьера
 Политехническая ул., д. 77, Саратов, 410054, Россия

ORCID 0000-0001-9796-9819
 E-mail: svetlichnaya_marina@mail.ru

Реферат. *В статье исследуются закономерности формообразования в архитектуре через призму архетипов и архетипических образов. Пространственное формообразование древних цивилизаций рассматривается в контексте общей системы архетипических образов, являющихся источником смыслообразования в искусственной среде. Главным достоинством статьи является размежевание архитектурного архетипа и архетипических образов в архитектуре. В этом контексте изучаются возможные варианты пространственных архетипов городской среды на макро- и микроуровне. Дом и Храм рассматриваются как основополагающие архетипы в архитектуре. Определяется роль и место формообразования в современной культурной ситуации.*

Впрочем, отмечено, что пространственные архетипы — более широкое понятие, чем только область применения архитектурного архетипа. Таким образом, выявляется иерархия этого явления культуры в пространственных искусствах. Как это часто бывает в области

искусства — сложно провести четкую границу между архетипическим и пространственным образами. Башня, являясь ярким примером архитектурного архетипа, одновременно рассматривается нами как пространственный архетип.

В статье отмечается возможность появления нового архетипического образа в современной России, общую культурную ситуацию которой можно охарактеризовать как крайне изменчивую и неоднозначную. Предполагает ли это создание иных архетипических образов или только отказ от традиционных с заменой их прозападными образцами? Во всяком случае существует вероятность создания новых моделей и образов, определяющих появление и развитие новой парадигмы в период глобальных преобразований. При создании нового образа в культуре и искусстве архетипы художественного формообразования так же как и в традиционном варианте накладывают свой отпечаток на облик материально-пространственной среды. Появление нового доминирующего образа в пространстве российской архитектуры и дизайна среды обуславливается не только творческим потенциалом, но и экономическими и политическими причинами, как, например, в случае создания комфортной среды дворов. Между тем двор в русской культуре, на наш взгляд, может претендовать на статус архетипа.

Мы можем предположить, что все же будет сохраняться некое идеальное пространство, которое у каждого в своей собственной интерпретации связано с детскими воспоминаниями, поэтому так важно для нас сохранение отеческого дома с прилегающей территорией для обретения некоего психологического комфорта. Дом и Храм в этом контексте становятся практически равнозначными.

Ключевые слова: архетип, архетипические образы, пространственные архетипы, город, дом, храм, двор.

Для цитирования: Байкова Е.В., Светличная М.А. Архетипы художественного формообразования в контексте архитектуры — дом и храм // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 36–46. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-36-46.

Влияние физических и эстетических факторов формообразования на решение проектных архитектурных и инженерных задач по созданию комфортной и художественно полноценной архитектурной среды неоднократно отражалось в современной научной литературе. Однако, используя методы структурно-семиотического подхода, мы рассмотрим пространственное формообразование через призму архетипических образов архитектуры. В своем исследовании мы попытаемся осознать, в чем их сущность в архитектуре, выявить отличие от классического их понимания в литературоведении и психоанализе.

Известный испанско-швейцарский архитектор и скульптор Сантьяго Калатрава в своих лекциях для сотрудников Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) в 2012 г. и в институте «Стрелка» (Москва) в 2014 г. говорил о значении архитектора как главного строителя, вынося во главу угла первенство универсальной творца и созидателя. Например, в интервью Наталии Киени «Несовершенство — это желанный гость: архитектор Сантьяго Калатрава о парадоксах красоты» в 2014 г. на вопрос «Вы говорили, что архитектор — это главный рабочий, который делится с остальными энтузиазмом. Как это делать?» ответил: «Архитектор должен быть дирижером. Дирижер обязан не только донести до музыкантов дух партитуры, но и попросить у каждого лучшее, на что тот способен. Надо обращаться к другим людям: скрипачам, флейтистам, литавристам и тем, кто играет соло. Все они — уже сами по себе артисты. Важно создать атмосферу напряжения и чувства вокруг всех них и разделить с ними свой энтузиазм в отношении произведения. Такие вещи случаются, и в том числе на уровне рабочих... архитектор — это не только дирижер оркестра, но и композитор. Иногда нужно отстраниться и терпеливо работать в покое, чтобы сложить вместе то, что позже станет партитурой» (<https://theoryandpractice.ru/posts/9881-kalatrava>).

Другой великий испанец С. Дали не раз отмечал роль числа как одного из основополагающих архетипов культуры, проявляющегося во всех видах искусства, в своей конкретиза-

ции в произведениях становящегося архетипическим образом. Особую роль как ученик классической школы, он отводил числу «8» [1].

Зарубежные и российские ученые, изучающие рациональную составляющую искусства, а именно его математические и геометрические законы — Д. Пидоу [2], М. Гика [3], А.Г. Габричевский [4], Б.В. Раушенбах [5], В.А. Копцик [6] и др. — в своих трудах отмечали архетипическую природу чисел, заложенных в пропорциях и масштабах. Идея, ведущая свое начало от религиозно-философских учений древних цивилизаций, среди них школа пифагорейцев, практически обожествлявших число как основу мирового порядка; канонов архитектуры Ближнего Востока; а также традиционной трактовки чисел в фэн-шуй, используемых при планировке дома и сада.

Все многообразие архитектурной среды подчинено главной цели — создавать смысловые пространства. Способом прочтения «пространства» становится пространственная символика, архетипический уровень восприятия, в основе которого лежит определенный способ представления архитектуры в пространстве. Об архетипах художественного формообразования средовых объектов пишет Л.Б. Фрейверт [7].

Классик психоанализа К.Г. Юнг [8] архетипами называет универсальные изначально врожденные психические структуры, к архетипам принято относить и коллективные идеи Э. Дюркгейма [9] и Л. Леви-Брюля [10], включающие в себя идеи, нормы, ценности и поведенческие стереотипы, характерные для определенной социальной группы, в этот же ряд попадают априорные идеи Канта, которые постулируются как априорные формы чувственности (пространство, время) и рассудка (категории). Наше исследование опирается на труды К.Г. Юнга, в которых архетипы рассматриваются как непредставимые сами по себе структуры, проявляющиеся в сознании следствиями самих себя в качестве архетипических образов и идей. Здесь архетип становится врожденной единой моделью организации опыта [8; 11; 12]. Опираясь на работу И. Пригожина и И. Стенгерса [13], исследовавших модели хаоса и порядка через призму простых и сложных структурных организаций, выделив структуры пространственного формообразования, опре-

делим основные из них как биоморфизм, геоморфизм и техноморфизм. (Примеры многообразия возможных вариаций на эту тему см.: Е.В. Байкова [14].)

Исследование городской среды в контексте анализа смыслового наполнения образа города и культурного ландшафта рассматривается в статьях М.Н. Громова [15], Г.А. Птичниковой [16] и О.И. Рагужиной [17]. Проблемы всеобщих закономерностей художественной формы в их архитектурном преломлении трактуются в статье Л.Б. Фрейверт [7].

Проблема архетипа в архитектуре затрагивается такими авторами, как Л.А. Боброва [18], В.Г. Власов [19], А.С. Кузьмин [20], Д.А. Колеватых [21], А.В. Коротич [22], Е.Ю. Лобанов [23], А.С. Мухин [24–26], Д.О. Слепцов [27], Т.Ю. Смирнова [28], И.А. Стеклова [29], Н.В. Тиняева [30], В.Н. Ткачѳв [31], А.Н. Фѳдоров [32], а также рассматривается в более узком национальном контексте А.П. Ивановой [33], Ю.Ю. Михайловой [34], З.М. Чеджемовой [35]. Архетип Храма встречается в трудах А.С. Мухина [36], Н.А. Петрова-Спиридонова [37], Д.О. Слепцова [27], в литературе утверждаются архетипы Дома и Бездомья — Е.В. Шутовой [38], Т.В. Завер [39].

Теория архетипов и архетипических образов находит свое утилитарное применение в изучении рекламы с использованием возможностей структур нашего подсознания. В развитии этого направления заинтересованы не только представители рекламного бизнеса, но и близкие к ним деятели политехнологий, проводящие выборные кампании. В частности, в настоящее время теорию архетипов активно используют эксперты по брендингу, дизайну и рекламе, которые исследуют зависимость успешности различных торговых марок. Делается вывод о том, что в основе удачного бренда лежит тот или иной архетип, и когда кто-то приобретает некий товар, он мечтает, чтобы его ассоциировали с этим архетипом или ему внутренне этого не хватает, и таким образом заполняется «пустующее» пространство.

Цель нашего исследования — раскрыть роль архетипов Дома и Храма и их архетипических образов.

Задачами исследования являются — размежевание архетипов и архетипических образов

в контексте архитектуры и вычленение более широкой, чем архитектура, области применения пространственных архетипов.

Объектом исследования являются архетипы художественного формообразования — Дом и Храм.

Предметом исследования — уточнение контекстов использования архетипов Дома и Храма через концепцию Двора.

Гипотезой исследования становится предположение о том, что градации стиля в архитектуре дают толчок для появления нового архетипического образа.

Новизной исследования является попытка классифицировать устойчивые образы архитектурных стилей, развивающиеся значительное время (столетия) как архитектурные архетипы, а также изучить символическую нагрузку Дома и Храма во взаимодействии с таким пространственным элементом, как двор, где не только Двор вообще, но и Русский Двор(ик) в частности становятся архитектурными архетипами.

Используя архетипы, архитектор закладывает определенный набор смысловых функций в свой проект, тем самым задает особый характер замысла, который будет связывать воплощаемый проект с архетипическими образами. Именно эти образы будут способствовать психологическому восприятию окружающего предметного мира. При этом нельзя исключать, что подсознательно архетипы способны оказывать и отрицательный эффект на психику человека, поэтому архитектору необходимо знать природу архетипических образов и понимать, что он вкладывает в психологию своего строения.

АРХЕТИПЫ ДОМА И ХРАМА И ИХ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ

Дом и Храм — общепризнанные архетипы в архитектуре, несущие положительный заряд реципиенту. Любая конкретизация, уточнение, на наш взгляд, предполагает уже архетипический образ. Кроме того, архитектура имеет дело с пространственными архетипами, которые построены

на сходстве планировки и масштаба. Так, в автореферате диссертации М.В. Шубенкова мы читаем, что существование пространственных архетипов в архитектуре доказано многими исследователями, которые объяснили очевидное сходство в организации планирования древних городов. Например, «древнешумерский Ур, финикийский Угарит, индийское пуэбло Бонито, анатолийский Чатал-Хююк, месопотамский Вавилон, индийский Мохенджо-Даро, египетский Ахетатон... Все они имеют сходный *масштаб* членения пространства жилищ, *ортогональность* планировки, улицы и кварталы, укрепленный периметр» [40]. Что дает нам возможность сделать вывод о существовании пространственных архетипов, которые характеризуются независимо от происхождения и культурной принадлежности. Иначе говоря, в архитектурной среде архетипы определяют варианты обустройства окружения, их регламент.

Часто путают архетип и архетипический образ, но их следует различать. На наш взгляд, архетипические образы на своем менее глобальном уровне, чем архетип, становятся также образчиками и схемами для подражания.

Архетип — это прообраз, передаваемый от поколения к поколению, он характеризуется общими признаками и свойствами, это легко узнаваемая схема, которая в искусстве обрастает своими подробностями, в литературе архетипическими героями, в архитектуре архетипическими образами конкретных объектов. Архетип, обрастая подробностями, получает конкретизацию в вечных произведениях искусства — это и храмы Египта (Луксор, Карнак), и Парфенон в Афинах, который сам по себе является олицетворением греческого храма, храм святой Софии в Константинополе (Стамбуле), собор Парижской богородицы, Кёльнский собор, Покрова на Нерли, собор Василия Блаженного...

Конечно, архетипический образ в общекультурном значении стоит над уровнем бренда города или страны. В отдельных случаях они по своему значению в современном мире могут совпадать, однако попадая из мира идей и даже в каком-то смысле из потустороннего мира — архетипический образ в архитектуре стоит на границе реального и ирреального. Он являет-

ся точкой отсчета, формирует дальнейшее направление человеческой мысли, идеи, в данном контексте — архитектурных стилей, конструкций, символики.

На наш взгляд, некоторые архитектурные элементы тоже можно считать универсалиями, близкими к архетипу, на основе которых разрабатывается конкретика строительных элементов.

Архетипический образ Храма включает в себя не только формотворчество, но и факторы, принципы его построения. Если мы говорим, например, о греческом храме, то составляющими являются не только общее формообразование, но и природно-климатические условия, материалы, религиозные взгляды, мировоззрение, конструктивные особенности и многое другое. К принципам же отнесем рациональность, тектоничность, структурность, пластичность, органичность, образность, целостность и прочее. Все это мы связываем с архетипическим образом греческого храма.

Примеры различных архетипических образов как производных архетипа Дома можно наблюдать в строительстве традиционных жилищ людей — это юрта, вигвам, русская изба и др. Неизвестно, когда данные строения завершили свое формирование, но уже на протяжении многих веков форма данных объектов не меняется и воспроизводится как по заданному «генетическому» коду. В архетипические образы, например, можно включить: бинарную оппозицию провинциального и столичного города, купеческий город, студенческий город; многие древние и средневековые города — города-крепости, в современном мире есть научные городки и города-герои и т. д.

Разные национальные культуры создали свой архетипический образ, но, на наш взгляд, и формирование нового стиля предполагает формирование нового архетипического образа — романский храм, готический храм, византийский храм... И даже отдельные сооружения, стоящие в начале стиля, на наш взгляд, можно отнести к архетипическим образам, например, Нотр-Дам-де-Пари — образ, который самостоятельно можно отнести к архетипическим.

Как это часто бывает в области искусства — сложно провести четкую границу между архетипическим и пространственным обра-

зами. Казалось бы, одним из ярких примеров архитектурного архетипа является *башня*. И в то же время башню можно изучать как пространственный архетип. Рассмотрим преобразование ее архитектурного архетипа на примере пространства исторического и нового, современного города. «Башня, как вертикаль, традиционно используется в системе высотных ориентиров города с давних времен. Представленный в архитектурной форме архетип башни служит в качестве своего рода маяка, сигнала, передающего некоторое сообщение о месте, на котором ее установили. Такие маяки позволяют человеку свободно ориентироваться в лабиринте улиц, бульваров и скверов — сложно организованных городских пространствах» [41].

По тому же принципу к пространственным архетипам, на наш взгляд, можно отнести и более современные типы зданий. Промышленная революция и появление в городах заводских районов привели к образованию новых высотных ориентиров, обозначивших силу места концентрации рабочих. Высотными маяками стали заводские трубы, водонапорные башни, опоры линий электропередач и целые производственные многоэтажные здания.

Геометрия лежит в основе архитектурных приемов для изучения пространства, и в основе пространственных архетипов, влияя на формообразование языка архитектуры и определяя ее смысловое содержание еще с древнейших времен. В основе познания и формирования мира архитектуры лежит как рациональная, так и иррациональная составляющая. Архитектор через знаки и символы выражал свое представление об окружающем мире, обустроивая искусственную среду понятными пространственными ориентирами. *Круг* был символом вселенского пространства и небесного совершенства. В древнейшей культуре круг олицетворял равенство, единство, бесконечность, круговорот бытия. Круговая структура лежала в основе ранних архитектурных сооружений: юрт, шатров и стойбищ кочевых народов. Символической основой *квадрата* было мироздание — четыре стороны света, четыре основных элемента мира (огонь, вода, земля, воздух),

четыре времени года, порядок. Он создает совершенный тип замкнутого пространства и является опорной моделью для многих сооружений древности (пирамиды, церкви, зиккураты, пагоды и т. д.), которые можно рассматривать как символический образ мира. «В архитектуре священного здания, храма, церкви преобразование круга в квадрат или квадрата в круг олицетворяет трансформацию сферической формы Небес в квадратную форму Земли и наоборот» [42].

Геометрические фигуры встречаются также в планах исторической архитектуры разных времен. Примером может служить католический храм Сан-Карло алле Куатро Фонтане, архитектором которого является Франческо Борромини. На плане в центре внимания находится ось, которая выходит на алтарь, подчеркивая совмещение двух фигур (по этой оси) — овала и круга. Изменение пропорций, совмещение нескольких фигур, как и в символе мандалы, является воплощением гармонии и выражением психологической целостности личности. К. Юнг относил мандалу к одним из основных архетипов коллективного бессознательного.

Согласно данным нейрофизиологии и когнитивно-информационному подходу визуальный образ представляет собой первый способ фиксации знаний, в результате которого появляются знаки и символы культур, от эпохи к эпохе несущие информацию, которая в свою очередь дает возможность понять сущность явлений и процессов, происходящих в мире и самом человеке. Архитектура в этом контексте осознается как одна из самых емких областей человеческой культуры. Пространственные архетипы в архитектуре, естественно и эволюционно выработанные и заложенные в человеческое сознание, могут оказать существенную помощь архитекторам и дизайнерам в формировании портрета градостроительного образования, его культурного кода. Однако освоение пространства чаще всего происходит по принципу типового проектирования, не учитывая многообразия жизненно важных факторов. Общность традиций, тенденции мировоззрения и духовная жизнь народа имеют свое отражение в высоких образцах материальной культуры, воплощенных в пространственных и темпоральных искусствах.

В заключение статьи мы хотели бы отметить значимую роль архетипической образной системы в нашей стране, которая постоянно подвергается воздействию внешних и внутренних факторов. В современной России общую культурную ситуацию можно охарактеризовать как крайне изменчивую, влекущую появление новой парадигмы в художественной культуре. Будет ли это торжество прозападных моделей, возобновление традиционных, откат в маргинальные — или, наоборот, создание относительно новых моделей, определяющих появление и формирование новой парадигмы в период глобальных преобразований? Каким будет облик материально-пространственной среды в нашей стране, зависит от ряда условий, среди которых наличие не только творческих возможностей архитекторов, дизайнеров и художников, но и, прежде всего, действенных административных мер и экономических решений. Несмотря на многие абсурдные, пугающие и отвратительные явления современной культуры, хочется верить, что в основе новой модели все же сохранится некое идеальное пространство, которое у каждого в своей собственной интерпретации присутствует где-то на уровне подсознания и порой связано с детскими воспоминаниями, поэтому так важно для нас сохранение отеческого дома для обретения некоего психологического комфорта. Отражение вечного архетипа дома мы видим в последних кадрах «Соляриса» А.А. Тарковского, в обстановке дома, необходимой в своей таинственной хаотичности для ребенка, которому в определенном возрасте обязательно требуется какая-то загадка бытия, мы видим в «Вине из одуванчиков» Рэя Брэдбери. Но, пожалуй, ближе всего для русского человека окружение дома в образе уютного дворика, изображенного В.Д. Поленовым, также становящегося архетипическим образом, идея которого, возможно, ляжет в основу создания современной «комфортной городской среды».

Главной целью подобного проекта станет создание надлежащих условий для улучшения качества и комфорта. «В “Московском дворике” В.Д. Поленова заложена основа миропонимания русского человека, отражен его микромир, который в определенных обстоятельствах обретает статус целого космоса. Это

антропоцентрическая попытка расширить Землю, собственный уголок детства до бесконечно-го космического пространства, в каждом уголке которого мы будем искать только самих себя» [14, с. 130]. В каком-то смысле, несмотря на вероятную конкретизацию места, это тоже архетип... архетип мирной жизни и ее начала.

Каждый человек ищет свое место в этом мире, свой уютный, комфортный уголок. Создание комфортной среды — одна из главных задач, поставленных перед проектировщиками.

В результате проведенной работы мы пришли к следующим выводам:

1. Дом и Храм — основополагающие архетипы в архитектуре, создающие мир материального и духовного комфорта, вокруг которых вращается целая вселенная микромиров и человеческих судеб. Более того, заметим, что, например, в немецком языке «храм», точнее «собор», звучит, как «Дом». Устойчивое же повторение какого либо варианта этих архетипов на новом витке истории, в новом архитектурном стиле становится архетипическим образом, таким как Нотр-Дам-де-Пари или собор Василия Блаженного. Образ может трансформироваться, менять масштаб и даже функцию, но оставаться узнаваемым в новых обстоятельствах.

2. Двор изначально никак не связывается нами с Храмом и лишь имеет некоторое пространственное соседство как с Домом, так и с Храмом. Но в определенных благоприятных обстоятельствах является светлым образом, заложенным с детства и становится местом паломничества и даже некоего райского пребывания в золотом прошлом. Появляются варианты — Московский Дворик, Русский Двор. В какой-то степени переключается с более признанным архетипом — Райским Садам, который также может иметь подуровни: Бабушкин сад, Вишневы сад и пр. Часто — это нечто хорошее безвозвратно утеряно, оставшееся в прошлом, впрочем, может иметь и негативный оттенок.

3. Дом и Храм, Двор и Сад — пространство защищенности, духовного и материального комфорта, место обретения и начала.

Список источников

1. Дали С. 50 магических советов мастерства. Москва : Эксмо-Пресс, 2002. 271 с.

2. Пидоу Д. Геометрия и искусство. Москва : Мир, 1979. 332 с.
3. Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве. Москва : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1936. 308 с.
4. Габричевский А.Г. Морфология искусства. Москва : Аграф, 2002. 864 с.
5. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. Москва : Интерпракс, 1994. 231 с.
6. Копцик В.А. На пороге XXI века: Диалог естественных и гуманитарных наук (проблемы симметрии художественного текста) // Математика и искусство. — Москва : Прогресс-Традиция, 1997. С. 77–87.
7. Фрейверт Л.Б. Архетипы художественного формообразования средовых объектов // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 9 : (Спец. прил.). С. 28–34. URL: <http://sciepeople.ru/publication/5976> (дата обращения: 28.11.2019).
8. Юнг К.Г. Архетип и символ / пер. с нем. Москва : Ренессанс, 1991. 297 с.
9. Мосс М. О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений // Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. Москва : КДУ, 2011. 416 с.
10. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении [Электронный ресурс]. URL: <http://www.klex.ru/8ee> (дата обращения: 01.11.2019).
11. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психология и искусство / пер. с англ. Москва : REFL-book, 1996. 304 с.
12. Юнг К.Г. К психологии восточной медитации [Электронный ресурс]. URL: <https://carljung.ru/Library/KVostMedit.htm> (дата обращения: 01.11.2019).
13. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант: К решению парадокса времени. Москва : Прогресс, 1999. 265 с.
14. Байкова Е.В. Биоморфизм как система образного моделирования в культуре : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01. Саратов, 2011. 394 с.
15. Громов М.Н. Архитектура как образ мира / М.Н. Громов // Мир культуры. Вып. II. Москва : Гос. акад. славянской культуры, 2000. С. 106–112.
16. Птичникова Г.А. Градостроительство и архитектура Швеции. 1980–2000 : монография. Санкт-Петербург : Наука, 1999. 199 с.

17. Птичникова Г.А., Ястребова Н.А. Архитектурный образ города и время: эволюции, трансформации, деформации (на примере Волгограда) // Архитектура и время. 2012. № 5. С. 7–14.
18. Боброва Л.А. 2015.02.015. Мухин А.С. Архитектура и архетип. СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2013. 307 с. : [аннотация] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 3: Философия. Реферативный журнал. 2015. № 2. С. 96–101. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24748084> (дата обращения: 01.11.2019).
19. Власов В.Г. Именования и архетипы в архитектуре: тема стены и проема // Архитектон: известия вузов. 2018. № 4 (64). С. 1–25.
20. Кузьмин А.С. Сыхэюань как архетип китайской архитектуры // Новые идеи нового века : материалы Международной научной конференции ФАД ТОГУ. Хабаровск, 2014. Т. 1. С. 173–177.
21. Колеватых Д.А. Архетипы вчера и сегодня. Современные архетипы в Российской архитектуре // Вестник Самарского государственного архитектурно-строительного университета. Градостроительство и архитектура. 2015. № 3 (20). С. 31–40.
22. Коротич А.В. Исторические архетипы в композиционно-художественном развитии современной высотной архитектуры // Архитектон: известия вузов. 2018. № 2 (62). С. 21–43.
23. Лобанов Е.Ю. Дизайн среды и архетипы пространственной организации // Архитектон: известия вузов. 2012. № 3 (39). С. 76–86.
24. Мухин А.С. Архетип пещеры в символическом поле архитектуры // European Social Science Journal. 2013. № 8–1 (35). С. 52–61.
25. Мухин А.С. Архитектура и архетип. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2014. 307 с.
26. Мухин А.С. Архитектура как архетипическое проявление институций культурного сознания : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2014. 53 с.
27. Слепцов Д.О. Русский православный храм как национальный символ // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. 2011. № 4. С. 1–9.
28. Смирнова Т.Ю. Архетипический базис топонимического концепта «Суздаль» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 4 (10) : в 3 ч. Ч. 1. С. 162–164.
29. Стеклова И.А. Архитектура как модель понимания и объяснения мира // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. С. 744–748.
30. Тиняева Н.В. Двор как феномен городской среды // Architecture and Modern Information Technologies. 2012. №2 (19). С. 10.
31. Ткачёв В.Н. Архетип колеса в архитектуре // Научное обозрение. 2015. № 24. С. 10–15.
32. Фёдоров А.Н. Образец в церковной архитектуре и изобразительном искусстве: некоторые аспекты темы // Научные труды. 2017. № 40. С. 3–12.
33. Иванова А.П. Харбинские мечети: к проблеме генезиса дальневосточной версии стиля Moresque // Ученые заметки Тихоокеанского государственного университета. 2014. Т. 5. № 4. С. 974–982.
34. Михайлова Ю.Ю. Интерпретация готики в американской архитектуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. №3 (24). С. 109–116.
35. Чеджемова З.М. Башенная архитектура Осетии-Алании // Альманах современной науки и образования. 2013. №1 (68). С. 155–156.
36. Мухин А.С. Дом человека и божества: сакральные характеристики архитектурного объекта // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2013. № 12 (38) : в 3 ч. Ч. I. С. 133–137.
37. Петров-Спиридонов Н.А. Информационно-логическое и историческое наполнение понятия архетипа русского православного храма // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. №3 (44). С.124–146.
38. Шутова Е.В. Бытие архетипов «Дом» и «Бездомье» в русской литературе // Вестник Курганского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 19. С. 77–82.
39. Завер Т.В. Бездомье персонажей М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 4А. С. 232–238.

40. Шубенков М.В. Структура архитектурного пространства: автореф. дис. ... д-ра архитектуры : 18.00.01 / Московский архитектурный ин-т. Москва, 2006. 58 с. URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003309446.pdf (дата обращения: 01.11.2019).
41. Лапшина Е.Г. Башня в городе. Историческая динамика пространственных архетипов // Архитектура и строительство в России. 2011. № 6. С. 2–9.
42. Рошаль В.М. Символы и знаки : Арканы Таро, коды тайных обществ и значения древних артефактов [Электронный ресурс] // Лит-Мир : электрон. б-ка. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=555288&p=1> (дата обращения: 01.11.2019).

Archetypes of Artistic Form Making in the Context of Architecture — the House and the Temple

Ekaterina V. Baykova ^{a*},
Marina A. Svetlichnaya ^{b**}

Yuri Gagarin State Technical University
of Saratov, 77, Politekhnikeskaya Str., Saratov,
410054, Russia

^a ORCID 0000-0002-1576-771X; SPIN 5069-7944

^b ORCID 0000-0001-9796-9819

E-mail: * baykovaekaterina@yandex.ru,

** svetlichnaya_marina@mail.ru

Abstract. *The article explores the patterns of form making in architecture through the prism of archetypes and archetypal images. Ancient civilizations' spatial form making is considered in the context of the general system of archetypal images that are the source of meaning formation in an artificial environment. The main advantage of the article is the delimitation of the architectural archetype and the archetypal images in architecture. In this context, the article studies various options for spatial archetypes of the urban environment at the macro and micro levels. The House and the Temple are considered as the fundamental archetypes in architecture. The authors determine the role and place of form making in the contemporary cultural situation.*

However, there is noted that the spatial archetypes are a broader concept than just the application field of the architectural archetype. Thus, the article reveals the hierarchy of this cultural phenomenon in the spatial arts. As is often the case in the field of art, it is difficult to draw a clear line between the archetypal and spatial images. The tower, being a perfect exam-

ple of the architectural archetype, is simultaneously considered by us as a spatial archetype.

The article notes the possibility of a new archetypal image emergence in modern Russia, the general cultural situation of which can be characterized as extremely volatile and ambiguous. Does this suggest creating other archetypal images or just abandoning the traditional ones replacing them with pro-Western patterns? In any case, there is a possibility of creating new models and images that determine the emergence and development of a new paradigm in the period of global transformations. When creating a new image in culture and art, the archetypes of artistic form making, as well as in its traditional version, leave their imprint on the appearance of the material and spatial environment. The emergence of a new dominant image in the space of Russian architecture and environmental design is determined not only by its creative potential, but also by economic and political reasons, as, for example, in the case of creating a comfortable environment of buildings' yards. Meanwhile, the yards in Russian culture, in our opinion, can claim the status of an archetype.

We can assume that everyone will remain keeping some ideal space of their own interpretation, associated with their childhood memories, and that is why it is so important for us to preserve the paternal house with its adjacent territory for gaining some psychological comfort. The House and the Temple in this context are almost equal.

Key words: archetype, archetypal images, spatial archetypes, city, house, temple, yard.

Citation: Baykova E.V., Svetlichnaya M.A. Archetypes of Artistic Form Making in the Context of Architecture — the House and the Temple, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 36–46. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-36-46.

References

1. Dalí S. *50 magicheskikh sovetov masterstva* [50 Secrets of Magic Craftsmanship]. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2002, 271 p.
2. Pedoe D. *Geometry and the Liberal Arts*. Moscow, Mir Publ., 1979, 332 p. (in Russ.).
3. Ghyka M. *Estetika proporsii v prirode i iskusstve* [Aesthetics of Proportions in Nature and Art]. Moscow, Vsesoyuznoi Akademii Arkhitektury Publ., 1936, 308 p.
4. Gabrichevsky A.G. *Morfologiya iskusstva* [Morphology of Art]. Moscow, Agraf Publ., 2002, 864 p.
5. Rauschenbach B.V. *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [Geometry of Painting and Visual Perception]. Moscow, Interpraks Publ., 1994, 231 p.
6. Koptsik V.A. On the Threshold of the 21st Century: A Dialogue of Natural Sciences and Humanities (Issues of Literary Text Symmetry), *Matematika i iskusstvo* [Mathematics and Art]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1997, pp. 77–87 (in Russ.).
7. Freivert L.B. Archetypes of the Artistic Form Making of Environmental Objects, *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Orenburg State University], 2005, no. 9, pp. 28–34. Available at: <http://scipeople.ru/publication/5976> (accessed 28.11.2019) (in Russ.).
8. Jung C.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow, Renessans Publ., 1991, 297 p.
9. Mauss M. On Some Primitive Forms of Classification: Contribution to the Study of Collective Representations, *Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noi antropologii* [Societies. Exchange. Personality. Works on Social Anthropology]. Moscow, KDU Publ., 2011, 416 p.
10. Lévy-Bruhl L. *Sverkh''estestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the Supernatural]. Available at: <http://www.klex.ru/8ee> (accessed 01.11.2019).
11. Jung C.G., Neumann E. *Psikhoanaliz i iskusstvo* [Psychoanalysis and Art]. Moscow, REFL-book Publ., 1996, 304 p.
12. Jung C.G. *K psikhologii vostochnoi meditatsii* [On the Psychology of Eastern Meditation]. Available at: <https://carljung.ru/Library/KVostMedit.htm> (accessed 01.11.2019).
13. Prigozhin I., Stengers I. *Vremya, khaos, kvant: K resheniyu paradoksa vremeni* [Time, Chaos, Quantum. Towards the Resolution of the Paradox of Time]. Moscow, Progress Publ., 1999, 265 p.
14. Baikova E.V. *Biomorfizm kak sistema obraznogo modelirovaniya v kul'ture* [Biomorphism as a System of Figurative Modeling in Culture], dr. cult. diss.: 24.00.01. Saratov, 2011, 394 p.
15. Gromov M.N. Architecture as an Image of the World, *Mir kul'tury* [World of Culture], issue II. Moscow, Gosudarstvennaya Akademiya Slavyanskoj Kul'tury Publ., 2000, pp. 106–112 (in Russ.).
16. Ptichnikova G.A. *Gradostroitel'stvo i arkhitektura Shvetsii. 1980–2000: monografiya* [Urban Planning and Architecture in Sweden. 1980–2000: monograph]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, 199 p.
17. Ptichnikova G.A., Yastrebova N.A. City's Architectural Image and Time: Evolution, Transformation, Deformation (By the Example of Volgograd), *Arkhitektura i vremya* [Architecture and Time], 2012, no. 5, pp. 7–14 (in Russ.).
18. Bobrova L.A. 2015.02.015. Mukhin A.S. Architecture and Archetype, *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 3: Filosofiya. Referativnyi zhurnal* [Social and Humanitarian Sciences. Russian and Foreign Literature. Series 3: Philosophy. Abstract Journal], 2015, no. 2, pp. 96–101. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24748084> (accessed 01.11.2019) (in Russ.).
19. Vlasov V.G. Naming and Archetypes in Architecture: The Subject of Walls and Openings, *Arkhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: Proceedings of Higher Education], 2018, no. 4 (64), pp. 1–25 (in Russ.).
20. Kuzmin A.S. Siheyuan as an Archetype of Chinese Architecture, *Novye idei novogo veka: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii FAD TOGU* [New Ideas of the New Century: Proceedings of the International Scientific Conference]. Khabarovsk, 2014, vol. 1, pp. 173–177 (in Russ.).
21. Kolevatykh D.A. Archetypes: Yesterday and Today. Modern Archetypes in Russian Architecture, *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Gradostroitel'stvo i arkhitektura* [Bulletin of the Samara State University of Architecture and Construction. Urban Construction and Architecture], 2015, no. 3 (20), pp. 31–40 (in Russ.).
22. Korotich A.V. Historical Archetypes in the Compositional and Artistic Development of Modern High-Rise Architecture, *Arkhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: Proceedings of Higher Education], 2018, no. 2 (62), pp. 21–43 (in Russ.).
23. Lobanov E.Yu. Environment Design and Spatial Organization Archetypes, *Arkhitekton: izvestiya vuzov*

- [Architecton: Proceedings of Higher Education], 2012, no. 3 (39), pp. 76–86 (in Russ.).
24. Mukhin A.S. Archetype of the Cave in the Symbolic Field of Architecture, *European Social Science Journal*, 2013, no. 8–1 (35), pp. 52–61 (in Russ.).
25. Mukhin A.S. *Arkhitektura i arkhetyp* [Architecture and Archetype]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Kul'tury i Iskusstv Publ., 2014, 307 p.
26. Mukhin A.S. *Arkhitektura kak arkhetypicheskoe proyavlenie institutsii kul'turnogo soznaniya* [Architecture as an Archetypal Manifestation of Cultural Consciousness Institutions], dr. philos. sci. diss. abstr. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2014, 53 p.
27. Sleptsov D.O. Russian Orthodox Church as a National Symbol, *Aktual'nye innovatsionnye issledovaniya: nauka i praktika* [Relevant Innovative Research: Science and Practice], 2011, no. 4, pp. 1–9 (in Russ.).
28. Smirnova T.Yu. Archetypal Basis of the Toponymic Concept “Suzdal”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2011, no. 4 (10), part 1, pp. 162–164 (in Russ.).
29. Steklova I.A. Architecture as World Explanation and Understanding, *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education], 2014, no. 3, pp. 744–748 (in Russ.).
30. Tinyaeva N.V. Courtyard as a Phenomenon of the City Environment, *Architecture and Modern Information Technologies*, 2012, no. 2 (19), p. 10 (in Russ.).
31. Tkachov V.N. The Archetype of Wheel in Architecture, *Nauchnoe obozrenie* [Scientific Review], 2015, no. 24, pp. 10–15 (in Russ.).
32. Fyodorov A.N. Sample in Church Architecture and Visual Arts: Some Aspects of the Theme, *Nauchnye Trudy* [Scientific Papers], 2017, no. 40, pp. 3–12 (in Russ.).
33. Ivanova A.P. Harbin Mosques: The Problem of the Genesis of the Far Easten Version of Moresque Style, *Uchenye zametki Tikhookeanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientists' Notes of the Pacific National University], 2014, vol. 5, no. 4, pp. 974–982 (in Russ.).
34. Mikhailova Yu.Yu. American Gothic Interpretation, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Saint Petersburg State University of Culture and Arts], 2015, no. 3 (24), pp. 109–116 (in Russ.).
35. Chedzhemova Z.M. Tower Architecture of Ossetia-Alania, *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Almanac of Modern Science and Education], 2013, no. 1 (68), pp. 155–156 (in Russ.).
36. Mukhin A.S. House of Man and Deity: Sacred Characteristics of an Architectural Object, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya, iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]. Tambov, Gramota Publ., 2013, no. 12 (38), part I, pp. 133–137 (in Russ.).
37. Petrov-Spiridonov N.A. Information-Logical and Historical Content of the Term “Archetype” for the Russian Orthodox Church, *Architecture and Modern Information Technologies*, 2018, no. 3 (44), pp. 124–146 (in Russ.).
38. Shutova E.V. Existence of Archetypes “Home” and “Homelessness” in the Russian Literature, *Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Kurgan State University. Series: Humanities], 2010, no. 19, pp. 77–82 (in Russ.).
39. Zaver T.V. The Homelessness of the Characters in the Novel of M. Bulgakov “The Master and Margarita”, *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 2017, vol. 7, no. 4A, pp. 232–238 (in Russ.).
40. Shubenkov M.V. *Struktura arkhitekturnogo prostanstva* [Structure of the Architectural Space], dr. archit. diss. abstr.: 18.00.01. Moscow, 2006, 58 p. Available at: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003309446.pdf (accessed 01.11.2019).
41. Lapshina E.G. Tower in the City. The Historical Dynamics of Spatial Archetypes, *Arkhitektura i stroitel'stvo v Rossii* [Architecture and Construction in Russia], 2011, no. 6, pp. 2–9 (in Russ.).
42. Roshal V.M. Symbols and Signs: Tarot Arcana, Codes of Secret Societies and Meanings of Ancient Artifacts, *LitMir: elektron. b-ka* [LitMir: electronic library]. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=555288&p=1> (accessed 01.11.2019) (in Russ.).

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» (УСКОН).

Программа подготовлена совместно с научно-образовательным центром «Гражданское общество и социальные коммуникации» ИГСУ, имеет комплексный характер, отвечая требованиям, предъявляемым к современному руководителю, помогая выстраивать индивидуальную траекторию обучения.

Миссия программы — подготовка кадров для системы государственного и муниципального управления, обладающих необходимыми компетенциями для принятия и реализации решений, осуществляющих взаимодействие с органами государственного и муниципального управления и планирующих свою будущую карьеру в данной системе.

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, 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 креативные инновационные проекты, реализующие региональную политику в сфере культуры, образования и науки, оценивать их социальную и экономическую эффективность с учетом позитивных практик, мирового и отечественного опыта, определяющего стратегические направления деятельности в гуманитарной сфере;
- ◆ умение осуществлять экспертизу проектов и программ в области культуры, образования и науки регионального и местного уровней, 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 и науки.
- ◆ владение навыками формирования среды и создания условий, обеспечивающих социализацию магистрантов как профессионалов государственного администрирования и исследователей.

В официальном рейтинге лучших мировых программ MPA по 50 областям знаний программа УСКОН занимает 23-е место, входит в TOP-30 Eduniversal 2019. Выпускники успешно 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» — доктор философских наук, профессор, Почетный работник высшего и профессионального образования РФ, Лауреат премии Правительства РФ в области культуры *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) 956-04-28, +7 (499) 956-97-38, +7 (916) 849-76-08
E-mail: on.astafyeva@igsu.ru, ov.shlykova@igsu.ru, ay.smirnova@igsu.ru
<http://igsu.ranepa.ru/program/p372/>

УДК 341.231.14(470)6(092)Есенин-Вольпин А.С.
ББК 66.71(2Рос),8Есенин-Вольпин А.С.,3
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-1-48-60

Е.Г. СЕРЕБРЯКОВА

ИДЕНТИЧНОСТЬ «ПРАВООЗАЩИТНИК» В АКСИОЛОГИИ И СОЦИАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ АЛЕКСАНДРА ЕСЕНИНА- ВОЛЬПИНА

Елена Геннадьевна Серебрякова,

Воронежский государственный университет,
факультет философии и психологии,
кафедра истории философии и культуры,
доцент
Университетская пл., д. 1, Воронеж, 394018, Россия

кандидат филологических наук, доцент
ORCID 0000-0002-5281-8192; SPIN 2777-8959
E-mail: Serebrjakova@phipsy.vsu.ru

Реферат. Объектом исследования является социальная позиция и личностная аксиология поэта, философа и математика Александра Есенина-Вольпина. Со второй половины 1960-х до середины 1980-х гг. правозащитное движение составляло ядро советского диссидентства, и анализ личностной аксиологии и социальной позиции основателя движения

позволит осмыслить специфику коллективной идентичности и поведенческой модели «правозащитник». Цель данной работы – выявить истоки формирования и специфику поведенческого образца «правозащитник», постепенно вытеснявшего из неконформистской риторики и социальной практики модель «защитник», охарактеризовать аксиологию и типологию правозащиты. Материалом исследования послужили работы А. Вольпина «Юридическая памятка» и «Свободный философский трактат».

Автор статьи утверждает, что модель социального поведения «правозащитник» возникла в практике неконформистов во время судебного процесса Синявского и Даниэля. Она отличается от модели «защитник», реализованной либеральной интеллигенцией в деле Бродского. «Защитник» руководствуется безусловной ценностью личности, предлагает

власти при вынесении приговора учитывать личностные особенности подсудимого, что означает избирательный подход к закону. Для «правозащитника» закон универсален, соблюдение закона не только гражданами, но и государством есть гарантия справедливости.

А. Вольпин заложил несколько тезисов в основу идеологии и аксиологии правозащиты: государство является субъектом права, обязанным не только формулировать законы для граждан, но и само выполнять предписанные нормы; советские законы призваны ограничивать диктат государства и защищать граждан; граждане обладают юридическими правами защищать себя от противоправных действий государства.

Первая практическая реализация данных идей – «Митинг гласности» – показала неподготовленность власти к предложенной модели поведения. Однако мотивация участников митинга преимущественно укладывалась в «защитную» парадигму, правозащитная логика действий и риторика осваивались сообществом постепенно. «Юридическая памятка» была написана А. Вольпиным для просвещения нонконформистов и популяризации правозащитных идей.

В статье сделан вывод о том, что благодаря деятельности А. Вольпина апелляция к праву и закону постепенно становится привычным риторическим приемом в литературно-публицистических высказываниях и социальных акциях диссидентов.

Ключевые слова: А. Есенин-Вольпин, нонконформисты, правозащитное движение, диссиденты, «Митинг гласности», «Свободный философский трактат», суд над Синявским и Даниэлем, «Юридическая памятка» (второе название «Памятка для тех, кому предстоят допросы»), социокультурная идентичность, культура социальной коммуникации, культура и личность.

Для цитирования: Серебрякова Е.Г. Идентичность «правозащитник» в аксиологии и социальной практике Александра Есенина-Вольпина // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 48–60. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-48-60.

Современные отечественные [1; 2] и зарубежные [3; 4] ученые, классифицируя советское диссидентство 1960–1970-х гг., характеризуют правозащитное движение как численно наиболее представительное и социально мобильное, А. Даниэль называл защиту прав человека «общим знаменателем разнообразных общественных интересов» [5], а Р.Л. Тёкеш, оценивая движение протеста в СССР, отмечал его «морально-абсолютистский» дух, определившей социальные акции «правозащиты» [6]. Именно в среде правозащитников вырабатывались новые стратегии гражданского поведения и способы самовыражения всего сообщества, задававшие парадигму движения нонконформистской мысли. Методологом советской правозащиты был поэт, философ и математик Александр Есенин-Вольпин [7]. Первую часть своей фамилии он, по собственному признанию, получил от миграционных властей США, и в СССР никогда не подчеркивал, что является сыном С. Есенина, обходясь фамилией матери [8]. Анализ личностной аксиологии и общественного поведения А.С. Вольпина позволит охарактеризовать идентичность «правозащитник», выявить истоки формирования и специфику поведенческого образца, постепенно вытеснявшего из нонконформистской риторики и социальной практики модель «защитник».

ОТ ПОВЕДЕНЧЕСКОГО ОБРАЗЦА «ЗАЩИТНИК» К МОДЕЛИ «ПРАВАЗАЩИТНИК»

Властителями дум нонконформистов конца 1950–начала 1960-х гг. были писатели, отстаивавшие право художника на свободу слова, пытавшиеся освободиться от гнета цензуры. В социальной практике либеральная интеллигенция начала «оттепели» ориентировалась на культурный образец «защитник», сформированный литераторами Нового и Новейшего времени (Вольтером, Э. Золя, В. Короленко и др.) и оказавшийся

востребованным вновь — в силу преследования инакомыслящих.

«Защитник» руководствуется в социальной практике следующими мировоззренческими принципами:

- ◆ человек — высшая ценность;
- ◆ закон — средство защиты личности;
- ◆ закон не должен быть выше морали и милосердия.

Защитная риторика использовалась неконформистами в деле Бродского. В телефонных и эпистолярных ходатайствах на имя руководителей различного уровня (от первого секретаря Ленинградского обкома партии до Генерального секретаря ЦК КПСС) друзья поэта (Ф. Вигдорова, Л. Чуковская, Л. Копелев и др.) стремились убедить представителей власти в несправедливости приговора и выдвигали этические аргументы: говорили о самобытности таланта, праве начинающего литератора посвятить себя творчеству в ущерб социальному благополучию и т. п. Интеллигенция, борясь за оправдание И. Бродского, по сути, предлагала власти аналог индивидуального подхода в педагогике: при определении меры за правонарушение суду рекомендовалось учитывать весь спектр личностных особенностей подсудимого и подходить к вынесению приговора избирательно. Эту позицию определяло не пренебрежение к закону, а стремление его гуманизировать.

Д. Козлов отметил в культуре второй половины 1960—1970-х гг. повышенное внимание общественности, как европейской, так и советской, к вопросам права. Соблюдение духа и буквы закона виделось в Европе гарантией от рецидивов фашизма, а в Советском Союзе — от повторения сталинизма [9, с. 183—204]. Правозащитная деятельность советских неконформистов, таким образом, соответствовала парадигме европейского и отечественного общественного сознания. А. Вольпин теоретически обосновал и практически реализовал эту интенцию.

Уровень правового сознания советских людей оценивался А. Вольпиным как катастрофический: представителям власти «идеология заменила <...> логику, идеология была для них выше логики, они одно выдавали за другое». Но так же мыслила и интеллигенция: «Никто

серьезно к закону не относился» [10, с. 69]. Апелляция к логике как к инструменту правового регулирования неслучайна. Будучи математиком и логиком, А. Вольпин осмысливал законы как систему силлогизмов, в которой четко и недвусмысленно сформулированные законодательные категории, например «клевета», «преступление», «антисоветская агитация», подкрепленные логично построенными суждениями, приводят к верному выводу. Логика, таким образом, дает навыки безошибочного мышления, с ее помощью можно избежать подмены правовых норм идеологическими заклинаниями.

Фундаментальным суждением А. Вольпина являлось следующее: граждане и представители власти — рационально мотивированные агенты. Государство является субъектом права, обязанным не только формулировать законы для граждан, но и выполнять предписанные нормы. Советское законодательство, хотя и закрепляет руководящую роль Коммунистической партии и чиновничьего аппарата, призвано защищать граждан, ограничивая диктат государства. Отсюда проистекало требование, предъявляемое А. Вольпиным к государству: осознать себя субъектом права и исполнять собственные законы. Если же власть систематически нарушает закон и поощряет произвол чиновников и сотрудников карательных ведомств, граждане обязаны противодействовать ущемлениям своих прав и свобод, репрессиям и политически мотивированным преследованиям. Одним из способов может быть систематическая организация митингов протеста. Демонстративность акций не является самоценной, а должна выполнять просветительскую и правозащитную функции — «приучать» государство и общественность к ценности закона, утверждать незыблемость гражданских прав и свобод личности.

Показательно, что идеи А. Вольпина синхронизируются с логикой движения советской правовой системы. В 1950—1960-е гг. в законодательстве был произведен ряд преобразований. В 1953 г. были отменены Особые совещания, выносить приговоры мог отныне только суд; в 1958-м — институт аналогий, преступлением объявлено действие, предусмотренное Уголовным кодексом. В 1959 г. несколько

смягчены сроки наказаний; в 1962-м — Основы гражданского законодательства согласованы с Декларацией прав человека и зафиксировано право выбора места жительства без ограничения его рамками Советского Союза. Внимание к вопросам права, таким образом, у А. Вольпина и у государства было общим.

Разногласия начинались в практической реализации правовых норм. А. Вольпин как логик требовал распространять действие закона не только на граждан, но и на государственные институты. Представители власти руководствовались принципом партийной целесообразности. Толкование законов, правоприменительная практика считались исключительно компетенцией государства, не подлежащей критике.

«МИТИНГ ГЛАСНОСТИ»: ТРЕБОВАНИЯ К ГОСУДАРСТВУ СОБЛЮДАТЬ КОНСТИТУЦИЮ

Первой публичной акцией, воплотившей правозащитные идеи А. Вольпина, стал «Митинг гласности», проведенный на Пушкинской площади 5 декабря 1965 года. Поводом послужил арест А. Синявского и Ю. Даниэля. Показательно, что сам инициатор массового действия не читал текстов писателей. По его глубокому убеждению, профессия арестованных не имела ни малейшего значения, любой гражданин имеет право на свободу слова, публикация произведений за рубежом под псевдонимом не является преступлением и не подлежит юридическому наказанию. Вот что говорил А. Вольпин о возникновении идеи митинга: «Помню тогда, в сентябре 65-го, я бродил в Голицыно в роще один и думал: что-то же надо делать. И тут мне пришло в голову, что эти черти наверняка будут закрытое судебное дело вести. Так самое время требовать гласности суда! Пусть они осудят ребят, но пусть слова, вроде сказанных Шатуновским на моем с ним процессе: “С нашей партийной точки зрения не имеет значения общечеловеческое

понятие клеветы” — пусть вся эта псевдоаргументация прозвучит не на гражданском, а на уголовном процессе» (в 1963 г. А. Вольпин подавал иск о защите чести и достоинства против журналиста И. Шатуновского, обвинившего его в клевете на советский строй. Иск удовлетворен не был — Е. С.) [10, с. 73]. Как видим, инициатор митинга рассчитывал, что процесс станет саморазоблачением советского судопроизводства: неправовой характер предъявленных обвинений вскроется со всей очевидностью. Обратим внимание на фразу «пусть они осудят ребят, но...». Это позиция защитника права, убежденного в абсолютной ценности закона, который должен очиститься от идеологии и наконец обрести свою подлинность и рациональность. Сравним ее с реакцией А. Ахматовой (зафиксированной Л. Чуковской, изумленной невысоким, как она считала, качеством прозы А. Синявского и Ю. Даниэля): «Ах, при чем тут хорошая проза, плохая проза... Надо одно: чтобы эти люди не попали на каторгу» [11, с. 309]. Данная позиция является защитной по отношению к людям, подпавшим под репрессии. Это различие между защитниками А. Синявского и Ю. Даниэля и правозащитником А. Вольпиным принципиально. Дальнейшие рассуждения выстроены по законам формальной логики: «Хотя в общем-то природа процесса одна. Чем больше будет таких случаев, тем быстрее этим репрессиям будет положен конец. Потому что в конце концов это бьет по властям. Им просто будет не в расчет ловиться на том, что их собственные суды так трактуют законы — и все это лишь для того, чтобы остановить какого-нибудь более-менее двусмысленного автора, печатающегося за границей, да еще под псевдонимом» [12]. Как видим, А. Вольпин рассчитывал пробудить правовое самосознание соотечественников и прагматизм представителей власти, способной осознать нелепость гонений на инакомыслящих и остановиться в своих противоправных акциях. Власть должна была услышать общество и изменить характер социальных взаимоотношений — к такой цели стремился инициатор митинга. Она, как говорилось, не сводилась к защите конкретных лиц, а имела правовой, просветительский и этический характер.

Этим целям соответствовало и «Гражданское обращение», составленное в соавторстве с В. Никольским, Ю. Титовым и Е. Строевой. В воззвании были четко сформулированы требования — гласный суд над А. Синявским и Ю. Даниэлем, соблюдение в ходе уголовного процесса конституционных прав граждан. Особо оговаривалось поведение участников митинга: оно не должно быть провокационным, только демонстративным. Остаться в рамках закона было принципиально.

Первоначальный план в ходе подготовки был несколько скорректирован. Организаторы предлагали различные места проведения: перед зданием ЦК КПСС, чтобы акцентировать идею предполагаемого диалога с властью; напротив редакции газеты «Известия», тогда очевиднее становилось требование гласности суда над арестованными, поскольку предавать события гласности — прерогатива СМИ. Выбранный адрес — Пушкинская площадь — был предложен Е. Строевой и не казался А. Вольпину удачным. Он, как говорилось, был категорическим противником «литературного» митинга, для него речь шла о соблюдении Уголовно-процессуального кодекса (УПК) РСФСР. Однако, какое бы место ни предлагалось, оно, по общему решению, должно было иметь символическое значение. Той же цели соответствовала и дата мероприятия — 5 декабря, День Конституции СССР: требование гласного суда, как и проведение митинга, носили конституционный характер. Таким образом, акция изначально осмысливалась как знаковое событие в жизни общества.

Акция была адресована власти и общественности. Категоричность лозунгов «Уважайте Конституцию!» (неиспользованная версия А. Вольпина — «Соблюдайте Конституцию!») и «Требуем гласного суда над Синявским и Даниэлем!» свидетельствовала о серьезности мотивации участников: они не намерены просить или отступать, их требования законны и справедливы. Организаторы митинга исходили из убеждения в неподготовленности власти к подобным акциям. Действительно, участники были арестованы, но вечером того же дня отпущены: предъявлять им юридические обвинения, как предвидел А. Вольпин, было не в чем. Ответ последовал через год: Уголовный

Кодекс (УК) был дополнен тремя «антидиссидентскими» статьями: 190-1 — «Распространение заведомо ложных измышлений, порочащих советский государственный и общественный строй», 190-2 — «Надругательство над Государственным гербом или флагом», 190-3 — «Организация или активное участие в групповых действиях, нарушающих общественный порядок» [13]. Репрессивная реакция властей подтвердила вывод диссидентов о неспособности государства вести диалог с обществом, усилила отчуждение части интеллигенции и породила новые оппозиционные действия.

Другим адресатом митинга была общественность, которая, по замыслу А. Вольпина, должна была проявить гражданское самосознание. Эта цель может быть признана достигнутой весьма условно. По воспоминаниям Л. Алексеевой, И. Якир, В. Вольпиной и других очевидцев, большинство свидетелей митинга (порядка 150 против 50 демонстрантов) явилось на Пушкинскую площадь из любопытства, желая, по словам В. Янкова, посмотреть на «что-то такое необычное, интересное» [12]. Большая часть демонстрантов руководствовалась защитной позицией, выраженной А. Ахматовой. И. Якир признавалась: «Для меня это было совершенно конкретно: демонстрация именно в защиту Синявского и Даниэля. Юридическую идею Александра Сергеевича Вольпина я до сих пор с трудом перевариваю» [12]. Как видим, логика поступков, мотивация участников и свидетелей митинга были весьма разнообразными, но вовсе не адекватными замыслу организатора.

Гражданская реакция наступила несколько позже. Митинги и демонстрации были признаны нонконформистским сообществом эффективным способом выражения протестных настроений. А. Даниэль замечал по этому поводу: «Сама возможность публичного протеста против беззакония и произвола поразила воображение многих. Переворот в представлениях о границе возможного и стал тем психологическим фундаментом, на котором выросло независимое общественное движение конца 1960-х — начала 1980-х гг.» [12]. С ним солидаризировался Б. Натанс: «Вольпин был первым, кто применил правовой подход системно и публично, максимизируя его универсальную

применимость и, следовательно, его неизбежную политическую значимость. Несмотря на то, что Вольпина вряд ли можно считать типичным для «правозащитников», не говоря уже о диссидентском движении в целом, эволюция его мысли и практики была необходимой для истории этого движения» [7, р. 663].

Действительно, аксиология и идеология «правозащиты» базировались на принципах, сформулированных А. Вольпиным:

- ◆ закон есть гарант справедливости;
- ◆ его действие универсально и распространяется как на граждан, так и на государственные институты;
- ◆ борьба за права человека и гражданина законна и справедлива;
- ◆ инакомыслие не является преступлением.

Реализация данных принципов в социальной практике предполагала публичность, гласность, требования к государству соблюдать закон. В риторике нонконформистов этическая аргументация дополнилась юридической, коммуникация с государством приобрела категоричный характер.

«ЮРИДИЧЕСКАЯ ПАМЯТКА» КАК СРЕДСТВО ПРАВОВОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ И САМОЗАЩИТЫ НОНКОНФОРМИСТОВ

Правовое поведение граждан, по мнению А. Вольпина, невозможно без грамотности в вопросах законодательства и навыков ведения юридического диспута. Этими мотивами он руководствовался при создании «Юридической памятки» диссидентам, вызванным на допрос (1968, другой вариант названия — «Памятка для тех, кому предстоят допросы»). Автор настаивал: «Во время допроса поздно начинать определять свою позицию и вырабатывать линию поведения — тот, кто допрашивает, знает свое дело и должен уметь переиграть неподготовленного. Поэтому, если вы опасаетесь допроса <...>, готовьтесь к нему заранее. <...> Иначе вы с самыми лучшими намерениями можете запутаться и предать тех, кого не хотите» [14, с. 70]. Как видим, текст

имел многофункциональное назначение: прагматическое — как практический инструктаж, юридическое — как правовое просвещение инакомыслящих, этическое — как предупреждение невольного доноса на единомышленника из-за неопытности или психологической неподготовленности.

Главная мысль памятки заключается в том, что допрашиваемый может защитить себя и друзей, используя свои гражданские права и оставаясь при этом в рамках закона. Поведенческие рекомендации автора носили совершенно конкретный характер: допрашиваемому рекомендовалось обратиться к следователю с вопросом: «По какому делу вы меня вызвали?», уточнять любой вопрос встречным: «А какое отношение то, о чем вы меня спрашиваете, имеет к делу, по которому вы меня вызвали?». И, наконец, используя статью УПК, допускающую право на самооборону, вообще отказаться давать показания на себя самого, поскольку инакомыслие не является преступлением и не должно быть наказуемо. Иначе говоря, на допросе предлагалось использовать методику научного диспута: конкретизировать понятия и формулировки, не позволять следователю отклоняться от сути и нарушать законы логики во имя достижения противоположных целей.

Четкость рекомендаций и скрупулезная проработанность всех деталей документа делала его чрезвычайно ценным подспорьем, а главное, меняла модель поведения допрашиваемого. Вместо привычной во время допроса обороны он демонстрирует нападение — тактически более эффективную позицию. Диссиденты быстро оценили практическую пользу памятки и составили по ее образцу аналогичные тексты: «Пособие по психиатрии для инакомыслящих» (В. Буковский, С. Глuzман, ок. 1974–1975), «Как быть свидетелем» (В. Альбрехт, 1976). Так из конкретных рекомендаций, основанных на личном опыте авторов, слагался поведенческий опыт сообщества.

Примечательно, что А. Вольпин и его последователи повторили путь, проделанный русскими революционерами 60-х гг. XIX века. Как отмечал Н. Троицкий, первые попытки составления практических рекомендаций поведения после ареста и на суде предприняли народо-

вольцы. Осмысленная в ряде статей («Готовящийся процесс», «Процесс», «Новый разгул сыщиков», «Государство в опасности») лондонского журнала «Вперед!» 1860–1870-х гг. традиция приняла законченную форму в уставах «Земли и Воли» и «Народной воли» [15, с. 93–101]. Правда, позиция борцов с режимом разных поколений совпадает не во всем. Народовольцы, не полагаясь на законность царского судопроизводства, апеллировали к этике революционера: редактор журнала П. Лавров «не считал возможным использовать в интересах революции какие-либо процессуальные достоинства реформированного суда и поэтому вдохновлял подсудимых не столько на борьбу, сколько на мученичество: “Ваш мученический подвиг есть, может быть, ваше последнее оружие. Выковывывайте его крепче и чище. Ваша энергия может воодушевить многих. Ваше слабодушие может ослабить еще большее число”» [15, с. 94]. Правозащитники же намеревались говорить о законе на юридическом языке и использовать правовые нормы.

Едва ли А. Вольпин при составлении «Юридической памятки» напрямую ориентировался на уставы «Земли и Воли» и «Народной воли», в которых был зафиксирован кодекс поведения революционера. Однако нельзя не признать, что не оторефлексированная традиция не перечеркивает своей значимости при формировании поведенческой модели. Ориентация на революционные образцы в социальной практике диссидентов имела характер «родовой памяти»: А. Синявский и Ю. Даниэль, не признав на суде своей вины и использовав последнее слово для декларации неизменности гражданской позиции, действовали по аналогии с народовольцами, возможно не оценивая свой поступок как поведенческую цитату. Что же касается их адвокатов, то они сознательно использовали тактику защитников народовольцев. С. Ария вспоминал в 1991 г., что вместе с другими адвокатами (С. Каллистратовой и Д. Каминской) специально изучал материалы судов над народовольцами для определения линии защиты в «диссидентских» процессах 1960–1970-х гг. [16]. Последовательницей революционного поколения ощущала себя Л. Алексеева [17, р. 10, 13]. О влиянии революционных примеров на свое юношеское мировосприятие рассказывал В. Ша-

ламов [18, с. 94–95]. Безусловно, в массовом сознании либеральной интеллигенции проекция такого рода не могла быть полной и точной. Образы пламенных революционеров претерпевали влияние советского дискурса, акцентировавшего их героико-романтический ореол. Тем не менее канонические поведенческие модели задавали парадигму самоосмысления: позволяли нонконформистам «встроиться» в единый ряд передовой свободолюбивой интеллигенции предшествующего столетия, ощутить себя непосредственными участниками истории.

ДИНАМИКА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ А. ВОЛЬПИНА

Социокультурная идентичность А. Вольпина не была статичной. Творческое и профессиональное самоопределение первоначально моделировалось им по литературному образцу: он начинал как поэт. В 1949 г. за чтение среди знакомых стихов, признанных судом антисоветскими, он был помещен в психиатрическую больницу, а через год, в 1950 г., по решению Особого совещания, выслан в Карагандинскую область как социально опасный элемент. Примечательно, что этот эпизод можно признать поведенческой цитатой. Его дядя по материнской линии М. Вольпин был осужден вместе с Н. Эрдманом за басню, прочитанную В. Качаловым на одном из банкетов в Кремле, и получил 5 лет лагерей [19, с. 388]. Очевидно, что публичное чтение стихов сомнительного содержания, невзирая на семейный опыт, было осознанной поэтической акцией А. Вольпина.

Следующий «литературный» шаг он предпринял в 1959 г., повторив пример Б. Пастернака: передал за границу для публикации свои стихи и «Свободный философский трактат» и, подобно Б. Пастернаку, не считавшим нужным скрываться под псевдонимом. В 1961 г. книга «Весенний лист» была опубликована в США, что послужило поводом для очередного заключения автора в психиатрическую больницу. Как видим, свою возможную, но оставшуюся нереализованной литературную идентичность А. Воль-

пин моделировал по образцу свободомыслящего писателя, отстаивающего право на свободу творческого самовыражения. Для либеральной интеллигенции «оттепели» эта модель художественного поведения была типичной.

«Свободный философский трактат» выявляет потребность автора в самоидентификации — как независимого мыслителя, а также в обретении мировоззренческой основы — в различных философских учениях: рационализме, логическом позитивизме, экзистенциализме. Американский издатель в предисловии к книге прокомментировал это следующим образом: «...Всякая “система” — ложь, ибо она — закончена, приведена в порядок, систематизирована и пронумерована, а бытие, а жизнь — по самой своей природе — бесконечны» [20, с. 100]. Концептуальная несводимость к одной философской системе оценивается как интенсивный интеллектуальный поиск автора, не принимающего нормативности, ориентированного на непрерывный поиск личностного соответствия меняющемуся миру.

Сам А. Вольпин называл базовым основанием своей философии скептицизм. Отрицание абстрактных категорий, таких как «вера», «бог», «бессмертие», объяснялось им бездоказательностью данных понятий. Способом познания истины признавался научный диспут, при котором каждая из сторон выдвигает свою систему доказательств, используя в качестве инструмента логику, не прибегая к нечестным методам, вроде психологического давления или запугивания. Его аналог в политической жизни — дискуссия. Утверждение о том, что ни одно положение не может быть принято на веру и нуждается в доказательствах, органичное для логического позитивизма, порождает требование проверять все свои суждения на практике, будь они научными — в сфере математической логики или социальными — в области гражданского права.

Антропологические воззрения заимствованы из культуры Нового времени: человек обладает онтологическими сущностями — разумом, совестью, волей, а в поведенческой практике руководствуется абсолютными ценностями — стремлением к истине, правом, законом. Критерием нравственности видится соответствие поступков моральным основаниям: «Я против

моралистических норм, воспринимаемых как догмы, — в чем бы они ни состояли. Но есть естественные нормы, необоснованный отход от которых меня в большей или меньшей мере возмущает. Прежде всего, важно быть честным. Это значит: не врать и не становиться предателем. Иногда это требует мужества, которое надо иметь. Остальное — приложится» [20, с. 164]. Культ разума, унаследованный от классической философии, сочетался у А. Вольпина с культом личностной свободы в ее экзистенциальном варианте: «Ни государство, ни культура не должны иметь власти над убеждениями отдельных лиц!» [20, с. 168]; «... мы дорожим свободой, понимаемой как возможность выбора, вовсе не потому, что нам нравится выбирать (необходимость выбора бывает просто ужасна и почти всегда неприятна!), а потому, что желаем выбирать без принуждения» [20, с. 133]. Утверждая эти постулаты, А. Вольпин реализовывал их в личном и социальном поведении, идентифицировал себя как рационалиста и просветителя.

СПЕЦИФИКА ПРАВАЗАЩИТНОЙ ПОЗИЦИИ А. ВОЛЬПИНА

Идентичность «правозащитник» имеет в самосознании А. Вольпина самобытную интерпретацию. Как отмечалось выше, ученый пришел к ней, применяя методичку математической логики к социальной реальности. Буквальный перенос категориального аппарата на поведенческую практику диссидентов определил специфику восприятия А. Вольпиным их действий. Отнюдь не все правозащитные акции были им поддержаны. В частности, он отказался участвовать в митинге против ареста А. Гинзбурга, Ю. Галанскова, В. Лашковой и А. Добровольского, состоявшемся 22 января 1967 г. на Пушкинской площади, поскольку в том конкретном случае не считал введение дополнительных «антидиссидентских» статей УК антиконституционным актом, как заявляли в лозунгах В. Буковский, В. Делоне и Е. Кушев. Провозгласив «примат логики <...> над всеми формами жизни и смерти» [20, с. 69], он ни на шаг не отступал от этого принципа.

Впоследствии А. Вольпин выступал в качестве эксперта в сахаровском Комитете прав человека в СССР (1970–1972), но был противником использования правозащиты в политической борьбе с властью. В его личной аксиологии ценности просвещения стояли выше идеологического и политического противостояния, весьма значимого в коллективной аксиологии диссидентского сообщества. По справедливому замечанию О. Попова, главным содержанием правозащитной деятельности диссидентов в 1970-х гг. стала «систематическая дискредитация Советского государства путем противопоставления Конституции СССР, советских и международных законов практике советских правоохранительных органов. Результатом такой деятельности должен был стать подрыв веры советских граждан в “легитимность” Советского государства» [21]. А. Вольпин такой цели перед собой не ставил. Воспринимая государство как рационально мотивированного субъекта диалога, он рассчитывал путем логических доводов склонить власть к необходимости паритетных отношений с обществом.

Логика политической борьбы провоцировала антагонистов на поиск эффективных средств воздействия на противника. Власть использовала весь арсенал возможностей: от дискредитации правозащитного движения и его лидеров в средствах массовой информации до уголовного преследования. Диссиденты, утратив к 1970-м гг. надежды на массовую поддержку соотечественников, были вынуждены искать союзников за рубежом. Внимание иностранной общественности позволяло им, апеллируя к нормам международного права, использовать негативный резонанс преследования инакомыслящих для самозащиты. Кроме того, создание правозащитных комитетов (по аналогии с международными или их советских ответвлений) позволяло интегрироваться в зарубежные ассоциации («Международная амнистия», «Хельсинкская группа» и др.) и легитимировать статус структурированного общественного движения, способного играть роль политического субъекта, на международной арене. Реальная опасность оказаться пешкой в «холодной войне» не останавливала диссидентов.

А. Вольпин был индифферентен к привлечению зарубежных организаций для решения

внутриполитических проблем, не обращался к нормам международного права, поскольку был убежден в достаточности советского законодательства для реализации свобод гражданина. В его личной системе ценностей высоко стояла личностная самостоятельность, интеллектуальная свобода от влияния извне, от кого бы оно ни исходило — властных структур на родине или идеологов антикоммунизма за рубежом. Дистанцирование ученого от практик политической борьбы диссидентов, таким образом, имело аксиологические основания.

Благодаря идеям А. Вольпина правозащитная стратегия советских диссидентов обрела концептуальность. Несмотря на выявившиеся в практической реализации разногласия основателя и последователей, идеи ученого дали толчок формированию самого поведенческого типа «правозащитник». Апелляция к праву и закону постепенно превратилась в привычный риторический прием литературно-публицистических высказываний и социальных акций инакомыслящих.

В 1972 г. А. Вольпин был выслан из СССР и за рубежом продолжил не только профессиональную, но и правозащитную деятельность. В США, как рассказывает его шведская ученица, математик и правозащитница К. Хенникс, математические работы ученого поначалу взялось финансировать Центральное разведывательное управление США (ЦРУ), рассчитывая на продолжение им критики Советского Союза. Когда же вопреки ожиданиям он выявил нарушения прав человека и в американском обществе, финансирование было приостановлено и исследователям пришлось искать гранты в различных университетах и частных фондах [8].

В постсоветский период А. Вольпин получил возможность реализовать право въехать на родину, казавшееся в 1970-е гг. столь же трудно осуществимым, как и право на выезд из страны. Неоднократно посещая отечество в 1990–2000-х гг., он мог наблюдать рост общественного интереса к правозащитной идеологии, сотрудничество правозащитников с государственными структурами и активное участие в политических процессах, создание общественных организаций по защите прав человека.

Сегодня проблема соотношения политики и правозащиты не утратила актуальности. За-

явления о необходимости власти соблюдать права граждан звучат от чиновников как государственного, так и регионального уровня. В то же время в реестре некоммерческих организаций (НКО), имеющих статус иностранных агентов, зарегистрировано значительное количество правозащитных структур: Общероссийское общественное движение «За права человека», фонд «В защиту прав заключенных», фонд защиты гласности, общественная организация содействия соблюдению прав человека «Горячая линия» и многих других [22]. Государство вновь, как и в советские времена, политизирует правозащитное движение, диалог общества и власти приобретает конфликтный характер. В этих условиях место правозащитника «не во власти, а между человеком и властью <...> в роли щита и посредника» [23]. У современных последователей А. Есенина-Вольпина много работы.

Список источников

1. *Алексеева Л.М.* История инакомыслия в СССР : новейший период. Москва : Московская Хельсинкская группа, 2012. 384 с.
2. *Безбородов А.Б., Мейер М.М., Пивовар Е.И.* Материалы по истории диссидентского и правозащитного движения в СССР 50-х–80-х годов : учеб. пособие для студентов по курсу отечественной истории новейшего времени. Москва : Ист.-арх. ин-т РГГУ, 1984. 154 с. (Новые учебные пособия по историческим дисциплинам).
3. *Horvath R.* The legacy of Soviet dissent: dissidents, democratisation and radical nationalism in Russia. London; New York: Routledge, 2012. pp. 55, 85, 155.
4. *Gauer R.* Soviet dissent: its sources and significance // *Air University Review*. 1973. Vol. 25, № 1. P. 45–53.
5. *Даниэль А.* Диссидентство: культура, ускользящая от определений? // *Россия : Новая серия / Russia*. Вып. 1 (9) : Семидесятые как предмет истории русской культуры : [Сб. ст.] / Ред.-сост. К.Ю. Рогов. Москва ; Венеция : Объед. гуманитар. изд-во, 1998. С. 111–124.
6. *Dissent in the USSR : Politics, Ideology, and People / Ed. by R. Tökés.* Baltimore, Johns Hopkins univ. press, 1975. 453 p.
7. *Nathans B.* The Dictatorship of Reason: Aleksandr Vol'pin and the Idea of Rights under «Developed Socialism» // *Slavic Review*. Vol. 66, № 4. 2007. P. 630–663.
8. Интервью с философом Александром Есениным-Вольпиным и его ученицей Кристор Хенникс. Беседу ведет Софья Корниенко // *Радио Свобода*. 11 июня 2007. URL: <https://www.svoboda.org/a/26163709.html> (дата обращения: 20. 12. 2019).
9. *Козлов Д.* Наследие «оттепели»: к вопросу об отношениях советской литературы и общества второй половины 1960-х годов // *Новое литературное обозрение*. 2014. № 1 (125). С. 183–204.
10. Памятка для не ожидающих допроса. Беседа с Александром Есениным-Вольпиным // *Неприкосновенный запас*. 2002. № 1 (21). С. 67–81.
11. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой : [в 3 т.] Москва : Время, 2013. Т. 3. 608 с.
12. Пятое декабря 1965 года в воспоминаниях участников событий, материалах Самиздата, документах партийных и комсомольских организаций и в записках КГБ в ЦК КПСС / под ред. А. Даниэля (отв. ред.) и А. Рогинского. Москва : НИПЦ Мемориал, 1995. 95 с. URL: <http://old.memo.ru/history/diss/books/5dec/> (дата обращения: 11.02.2019).
13. УК РСФСР 1960 г. Выдержки и комментарии // *Красноярское историко-просветительское и правозащитное общество «Мемориал» : офиц. сайт*. URL: <http://www.memorial.krsk.ru/DOKUMENT/USSR/601027.htm> (дата обращения: 10.12.2019).
14. *Есенин-Вольпин А.С.* Юридическая памятка // *Антология самиздата : неподцензурная литература в СССР. 1950-е–1980-е / [сост. М.Ш. Барбакадзе] : в 3 т.* Москва : Междунар. ин-т гуманитар.-полит. исслед., 2005. Т. 2. С. 70–76.
15. *Троицкий Н.А.* Безумство храбрых. Русские революционеры и карательная политика царизма 1866–1882 гг. Москва : Мысль, 1978. 335 с.
16. *Заступница. Адвокат С.В. Каллистратова (1907–1989) / сост. и предисл. Е.Э. Печуро.* Москва : Звенья, 1997. 351 с.
17. *Alexeyeva L., Goldberg P.* The Thaw Generation : Coming of Age in the Post-Stalin Era. Boston; Toronto; London : Little, Brown and Company, 1990. 339 p.
18. *Шаламов В.Т.* Четвертая Вологда // *Собрание сочинений : в 4 т.* Москва : Художественная литература ; Вагриус, 1998. Т. 4. С. 7–151.

19. *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания : к столетию со дня рождения / [подгот. текста Ю. Фрейдина]. Москва : Согласие, 1999. 552 с.
20. *Есенин-Вольпин А.С.* Свободный философский трактат // А.С. Есенин-Вольпин. Весенний лист = A leaf of spring / англ. пер. Дж. Риви. Нью-Йорк : Прегер, 1961. С. 110–173.
21. *Попов О.А.* Защитники прав человека или «агенты глобализма»? // Москва. 2004. № 1. URL: <https://public.wikireading.ru/40635> (дата обращения 11.10.2019).
22. Некоммерческие организации, выполняющие функции иностранного агента // РИА Новости : сетевое издание. 08.07.2019. URL: <http://www.ria.ru/20190708/1556321188.html> (дата обращения 11.10.2019).
23. *Юров А.Ю.* Тайны прав Человека и политики, или почему нормальное государство не может жить без правозащитников // Civitas.ru : сайт. URL: <https://www.old.civitas.ru/article.php?pop=1&code=100&year=2006> (дата обращения 11.10.2019).

The “Human Rights Activist” Identity in the Axiology and Social Practice of Alexander Esenin-Volpin

Elena G. Serebryakova

Voronezh State University, 1, Universitetskaya Sq.,
Voronezh, 394018, Russia
ORCID 0000-0002-5281-8192; SPIN 2777-8959
E-mail: Serebrjakova@phipsy.vsu.ru

Abstract. *The object of the research is the social position and personal axiology of the poet, philosopher and mathematician Alexander Esenin-Volpin. From the second half of the 1960s to the mid-1980s, the human rights movement constituted the core of the Soviet dissidence, and an analysis of the personal axiology and social position of the movement founder permits to understand the specifics of collective identity and of the “human rights activist” behavior model. The purpose of this work is to identify the origins and specificity of the “human rights activist” behavioral pattern, which gradually replaced the “defender” model from nonconformist rhetoric and social practice, and to characterize the axiology and typology of human rights protection. The Legal Note and the Free Philosophical Tractate by Volpin served as the material for this study.*

The author claims that the “human rights activist” model of social behavior emerged in the practice of nonconformists during the Sinyavsky–Daniel trial. It differs from the “defender” model implemented by the liberal intelligentsia in the Brodsky case. The “defender” is guided by the absolute value of the

individual, invites the authorities to take into account personal characteristics of the defendant when sentencing, which means a selective approach to the law. For the “human rights activist”, the law is universal; compliance with the law not only by citizens, but also by the state is the guarantee of justice.

Volpin laid several theses on the basis of the ideology and axiology of human rights protection: the state is a subject of law, obliged not only to formulate laws for citizens, but also to comply with the prescribed norms itself; Soviet laws are designed to limit the dictates of the state and to protect the citizens; the citizens have legal rights to defend themselves against illegal actions of the state.

The first practical implementation of these ideas – the “glasnost meeting” – showed that the authorities were not prepared for the proposed model of behavior. However, the motivation of the meeting participants mostly fit into the “defender” paradigm; the human rights logic of action and rhetoric were adopted by the community gradually. The Legal Note was written by Volpin to educate nonconformists and popularize human rights ideas.

The article concludes that, thanks to Volpin’s activities, appealing to the rights and the law gradually became the usual rhetorical method in literary and journalistic statements and social actions of dissidents.

Key words: Alexander Esenin-Volpin, nonconformists, human rights movement, dissidents, “glasnost meeting”, Free Philosophical Tractate, Sinyavsky–Daniel trial, Legal Note (the second name is the Memo for Those Who Expect to Be Interrogated), sociocultural identity, culture of social communication, culture and personality.

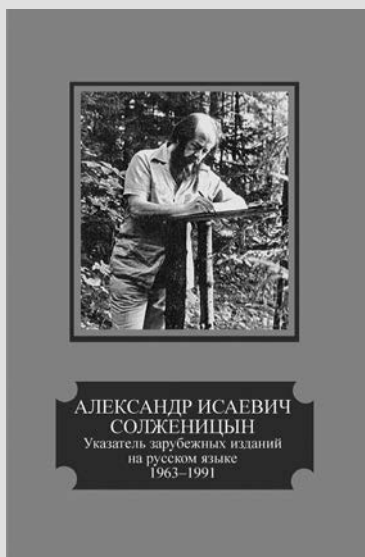
Citation: Serebryakova E.G. The “Human Rights Activist” Identity in the Axiology and Social Practice of Alexander Esenin-Volpin, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 48–60. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-48-60.

References

1. Alekseeva L.M. *Istoriya inakomyслиya v SSSR: noveishii period* [History of Dissent in the USSR: The Latest Period]. Moscow, Moskovskaya Khel'sinskaya Gruppy Publ., 2012, 384 p.
2. Bezborodov A.B., Meier M.M., Pivovarov E.I. *Materialy po istorii dissidentskogo i pravozashchitnogo dvizheniya v SSSR 50-kh–80-kh godov: ucheb. posobie dlya studentov po kursu otechestvennoi istorii noveishego vremeni* [Materials on the History of the Dissident and Human Rights Movement in the USSR of the 50s–80s: textbook for students on the course of modern national history]. Moscow, Ist.-Arkh. In-t RGGU Publ., 1984, 154 p.
3. Horvath R. *The Legacy of Soviet Dissent: Dissidents, Democratisation and Radical Nationalism in Russia*. London, New York, Routledge Publ., 2012, pp. 55, 85, 155.
4. Gauer R. Soviet Dissent: Its Sources and Significance, *Air University Review*, 1973, vol. 25, issue 1, pp. 45–53.
5. Daniel A. Dissidence: A Culture That Eludes Definitions? *Rossiya: Novaya seriya* [Russia: A New Series]. Moscow, Venice, Ob'edinennoe Gumanitarno-Politicheskikh Issledovaniy Publ., 1998, pp. 111–124 (in Russ.).
6. Tökés R. (ed.) *Dissent in the USSR: Politics, Ideology, and People*. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press Publ., 1975, 453 p.
7. Nathans V. The Dictatorship of Reason: Aleksandr Vol'pin and the Idea of Rights under “Developed Socialism”, *Slavic Review*, vol. 66, no. 4, 2007, pp. 630–663.
8. Interview with the Philosopher Alexander Esenin-Volpin and his Student Kristor Hennix. The Conversation Is Led by Sophia Kornienko, *Radio Svoboda* [Radio Liberty], June 11, 2007. Available at: <https://www.svoboda.org/a/26163709.html> (accessed 20.12.2019) (in Russ.).
9. Kozlov D. The Heritage of the Thaw: On the Relationship between Soviet Literature and Society in the Second Half of the 1960s, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2014, no. 1 (125), pp. 183–204 (in Russ.).
10. The Memo for Those Who Do Not Expect to Be Interrogated. A Conversation with Alexander Esenin-Volpin, *Neprikosnovennyi zapas* [Emergency Reserve], 2002, no. 1 (21), pp. 67–81 (in Russ.).
11. Chukovskaya L.K. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi* [Notes on Anna Akhmatova]. Moscow, Vremya Publ., 2013, vol. 3, 608 p.
12. Daniel A. (ed.) *Pyatoe dekabrya 1965 goda v vospominaniyakh uchastnikov sobytiy, materialakh Samizdata, dokumentakh partiinykh i komsomol'skikh organizatsii i v zapiskakh KGB v TsK KPSS* [The Fifth of December 1965 in the Memoirs of the Participants of Events, the Materials of Samizdat, the Documents of Party and Komsomol Organizations, and in the KGB Notes in the CPSU Central Committee]. Moscow, NIPTs Memorial Publ., 1995, 95 p. Available at: <http://old.memo.ru/history/diss/books/5dec/> (accessed 11.02.2019).
13. Criminal Code of the RSFSR 1960. Excerpts and Comments, *Krasnoyarskoe istoriko-prosvetitel'skoe i pravozashchitnoe obshchestvo “Memorial”: ofits. sait* [Krasnoyarsk Historical, Educational and Human Rights Society “Memorial”: official website]. Available at: <http://www.memorial.krsk.ru/DOKUMENT/USSR/601027.htm> (accessed 10.12.2019) (in Russ.).
14. Esenin-Volpin A.S. Legal Note, *Antologiya samizdata: nepodtsenzurnaya literatura v SSSR. 1950-e–1980-e* [Anthology of Samizdat. Uncensored Literature in the USSR. 1950s–1980s]. Moscow, Mezhdunarodnyi Institut Gumanitarno-Politicheskikh Issledovaniy Publ., 2005, vol. 2, pp. 70–76 (in Russ.).
15. Troitsky N.A. *Bezumno khrabrykh. Russkie revolyutsionery i karatel'naya politika tsarizma 1866–1882 gg.* [Madness of the Brave. Russian Revolutionaries and the Tsarist Punitive Policy of 1866–1882]. Moscow, Mysl' Publ., 1978, 335 p.
16. Pechuro E.E. (ed.) *Zastupnitsa. Advokat S.V. Kallistratova (1907–1989)* [The Advocate: Lawyer S.V. Kallistratova: (1907–1989)]. Moscow, Zven'ya Publ., 1997, 351 p.
17. Alexeyeva L., Goldberg P. *The Thaw Generation: Coming of Age in the Post-Stalin Era*. Boston, Toronto, London, Little, Brown and Company Publ., 1990, 339 p.
18. Shalamov V.T. The Fourth Vologda, *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works: in 4 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., Vagrius Publ., 1998, vol. 4, pp. 7–151 (in Russ.).

19. Mandelstam N.Ya. *Vospominaniya: k stoletiyu so dnya rozhdeniya* [Memories: To the Centenary of the Birth]. Moscow, Soglasie Publ., 1999, 552 p.
20. Esenin-Volpin A.S. Free Philosophical Tractate, *A.S. Esenin-Vol'pin. Vesennii list* [A.S. Esenin-Volpin. A Leaf of Spring]. New York, Preger Publ., 1961, pp. 110–173 (in Russ.).
21. Popov O.A. *Zashchitniki prav cheloveka ili "agenty globalizma"?* [Human Rights Defenders or "Agents of Globalism"?]. Moscow, 2004, no. 1. Available at: <https://public.wikireading.ru/40635> (accessed 11.10.2019).
22. Non-Profit Organizations Performing the Functions of a Foreign Agent, *RIA Novosti: setevoe izdanie* [RIA News: online edition], 08.07.2019. Available at: <http://www.ria.ru/20190708/1556321188.html> (accessed 11.10.2019) (in Russ.).
23. Yurov A.Yu. Secrets of Human Rights and Politics, or Why a Normal State Cannot Live without Human Rights Defenders, *Civitas.ru: website*. Available at: <https://www.old.civitas.ru/article.php?pop=1&code=100&year=2006> (accessed 11.10.2019) (in Russ.).

НОВОЕ ИЗДАНИЕ



Александр Исаевич Солженицын (1918–2008). Жизнь и творчество : указатель зарубежных изданий на русском языке, 1963–1991 / сост.: Н.Ю. Бутина, Н.Н. Носов. Москва : Пашков дом, 2019.

Библиографический указатель подготовлен в рамках юбилейных мероприятий, посвященных 100-летию со дня рождения Александра Исаевича Солженицына. В него включены сведения о зарубежных русскоязычных книжных публикациях произведений самого писателя и изданий, посвященных его жизни и творчеству, с 1963 по 1991 год. Это — «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927—1991» — наиболее полный библиографический свод книжных изданий за период, когда А.И. Солженицын в силу идеологических причин утратил возможность легально публиковаться и выступать на Родине, объективные публикации о нем в СССР были невозможны, вся его творческая и издательская деятельность проходила за пределами

нашей страны. Издание подготовлено на основе библиографической базы данных «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927—1991», которую формирует НИО библиографии. Дополнительно были исследованы фонды и каталоги крупнейших библиотек России и национальных библиотек Австралии, Великобритании, Германии, Израиля, Канады, Польши, США, Франции и Чехии. Указатель предназначен для широкого круга пользователей: библиографов, литературоведов, историков и почитателей творчества Александра Исаевича Солженицына.

Справки и заказ изданий: 119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом», отдел книжных изданий
Pashkov_Dom@rsl.ru, Pashkov_Dom.Book@rsl.ru
http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom
+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72

Н.В. ШТОЛЬДЕР

НОВЫЙ СИНТЕЗ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ АРХИПА КУИНДЖИ И ФЕРДИНАНДА ХОДЛера

Наталья Владимировна Штольдер,

Гжельский государственный университет,
кафедра изобразительного искусства и народной
художественной культуры,
доцент

Электроизолятор пос., д. 67, Раменский район,
Московская область, 140155, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0003-0826-7597; SPIN 6329-3819
E-mail: n.shtolder@mail.ru

Реферат. В статье в сопоставительном ракурсе рассматривается пейзажная живопись русского художника Архипа Ивановича Куинджи (1842–1910) и швейцарского художника Фердинанда Ходлера (1853–1918). В области европейского пейзажа XIX–XX вв. эти выдающиеся мастера отмечены одновременно как академические фигуры и как преобразователи формы. Космическое видение Универсума, эмоциональное восприятие природы и высокое живописное мастерство, а также страстное служение искусству во многом сближает творчество А. Куинджи и Ф. Ходлера. В отечественной науке такой ракурс исследования их творчества выдвинут впервые. Применяя формально-стилевой анализ и иконографический метод, было выявлено, что в их эволюционном развитии наблюдается определенная синхронность в движении от реализма к синтетическим образам природы. В их зрелых и поздних работах реалистическое, романтическое, символи-

ческое переплетаются в разнообразных синтетах. В решении пространства орнаментализм в пейзажах Ф. Ходлера встречается с последовательным декоративизмом зрелого А. Куинджи. Художники пересекаются в иконографическом аспекте, обращаясь к сходным мотивам, например: одинокое дерево, группа деревьев, горные вершины, закаты. Их работы сопоставимы в плане обобщения, отбора, применения ритма в организации живописной композиции. В пейзажах А. Куинджи и Ф. Ходлера заложена идея возвышенного, идея «планетности» мира. Цель этих художников – создание обобщенного образа природы – соотносима со стремлением к символу. Проведенный сопоставительный анализ является своеобразным мостом между русской и швейцарской культурами, а также подтверждает мысль о том, что в изучаемую эпоху А. Куинджи и Ф. Ходлер создавали пейзажи-идеи, в которых наблюдается субъективное видение мироздания и новаторская форма изображения образов природы, что в свою очередь повлияло на развитие европейской пейзажной живописи в XX веке.

Ключевые слова: русская и западноевропейская пейзажная живопись, А. Куинджи, Ф. Ходлер, реализм, символизм, пейзаж-идея, изобразительное искусство.

Для цитирования: Штольдер Н.В. Новый синтез в пейзажной живописи Архипа Куинджи и Фердинанда Ходлера // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 61–73. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-61-73.

*«Как я пленялся формой природы,
Где мысли след божественной оставлен!»*
И.В. Гёте. 1826 [1, с. 299]

Границы исторически сложившихся жанров в европейской и русской живописи на рубеже XIX–XX вв. претерпевали метаморфозы. «Новый стиль начался в живописи пейзажем, сделал его надолго главенствующим жанром и выработал пейзажный подход ко всем явлениям окружающего мира», — отмечал А. Федоров-Давыдов [2, с. 126]. В этот противоречивый период были мастера пейзажа, которые страстно желали обновления, но двигались в этом направлении, не разрывая пуповину с традицией, с органичной и сакральной сутью живописи. К ним, несомненно, относятся выдающийся русский пейзажист Архип Иванович Куинджи (1842–1910) и знаменитый швейцарский художник Фердинанд Ходлер (1853–1918). Недавняя крупная выставка произведений А. Куинджи (Москва, Государственная Третьяковская галерея, ГТГ, 06.10.2018–17.02.2019) и приуроченные к юбилею выставки работ Ф. Ходлера (Женева, Музей Рат, 20.04–19.08.2018; Берн, Кунстмузеум, 14.09.2018–13.01.2019) снова с успехом подтвердили это положение¹.

В области европейского пейзажа русский и швейцарский художники выделяются одновременно как академические фигуры и как преобразователи формы. Космическое видение Универсума и эмоциональное восприятие природы, воображение и связанное с ним композиционное дарование, близкие мотивы

и высокое живописное мастерство, а также страстное служение искусству во многом сближают творчество А. Куинджи и Ф. Ходлера. В эволюционном развитии пейзажного жанра этих художников наблюдается определенная синхронность в движении от реализма к синтетическим образам природы. В их зрелых и поздних работах реалистическое, романтическое, символическое переплелись в разнообразных «замесах», что является предметом более пристального изучения. Предлагаемый сопоставительный анализ пейзажного творчества А. Куинджи и Ф. Ходлера выдвигается впервые, что во многом дополняет имеющиеся знания о творчестве этих выдающихся художников. Такой ракурс исследования позволяет увидеть, что в переломную эпоху последней трети XIX — начала XX в. ими был осуществлен прорыв к новому видению и к новой интерпретационной форме изображения образов природы, который повлиял на развитие пейзажной живописи и в целом европейского искусства XX века.

ПУНКТИРЫ СУДЬБЫ И ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Географическое расхождение и относительная хронологическая близость А. Куинджи и Ф. Ходлера не мешают увидеть пересечения в их мировоззрении и близкие подходы в художественном языке, возникшие в условиях существования многополярных движений и направлений европейской живописи изучаемого периода. Прежде всего это реалистическая основа в наблюдении природы и интерес к передаче глубокого пространства. Уточняя этот момент, следует подчеркнуть, что оба художника вышли из реализма. Однако, как известно, реалистическая традиция в русской и западноевропейской живописных школах имела свои отличительные особенности, базирующиеся на своеобразии исторической ситуации в каждой стране, в нашем случае соответственно в России и Швейцарии, а также на условиях и приоритетных векторах

¹ В настоящее время возобновился интерес, казалось бы, к уже хорошо изученным произведениям реформатора русской пейзажной живописи А. Куинджи [3]. В разные годы о феномене А. Куинджи писали М. Неведомский, И. Репин, А. Ростиславов, И. Тургенев, И. Крамской, А. Бенуа, И. Грабарь, А. Федоров-Давыдов, В. Манин, В. Круглов, В. Турчин, И. Голицына, И. Шувалова, О. Атрошенко и др. В последние десятилетия пейзажи Ф. Ходлера — одного из лидеров европейского символизма — все больше и больше привлекают внимание исследователей [4]. Его пейзажное творчество в разные периоды анализировали К.А. Лоосли, Г. Вельфлин, Ю. Брюшвайлер, Л. Варшавский, О. Бэчманн, М. Фишер, С. Патри, Б. фон Вальдирх, Г. Бём, Х. Клемм, П. Мюллер, М. Брюннер, Д. Бломе, Н.М. Гюдель, Л. Мэдлин и др.

развития искусства живописи в этих странах, в том числе в плане выбора тем и жанров [5, с. 107–140]².

Поэтическое видение природы, сопряженное с глубоким внутренним чувством, которым отличались оба художника, связано с романтизмом. Здесь следует помнить о существовании непрерывной романтической традиции в западноевропейском искусстве в отличие от ее единичных прерывистых проявлений в русском искусстве [5, с. 71]. На становление Ф. Ходлера в наибольшей степени повлиял его учитель Бартеlemi Менн (1815–1893) — крупный швейцарский пейзажист, ученик Ж.-О.-Д. Энгра (1780–1867) и Ж.-Л. Лугардона (1801–1884)³. Романтизм и лиризм А. Куинджи были подготовлены творческой деятельностью А. Саврасова (1830–1897) и Ф. Васильева (1850–1873), давших отечественному пейзажу новое душевное звучание.

И, наконец, следует сказать, что связь с символизмом и модерном была у художников весьма несхожей. Для Ф. Ходлера, который в начале XX в. преимущественно общался в среде европейских «сецессионистов», движение по пути обновления живописи было естественным процессом⁴. Творческое общение А. Куинджи проходило в большей степени в кругу передвижников и академической среде, с которой в зрелый период своего творчества он находил

все меньше точек соприкосновения⁵. Повороты их судьбы и историко-художественная данность в немалой степени выявляют различия в направленности их исканий.

Ф. Ходлер и А. Куинджи не были знакомы. Швейцарец не посещал Россию, но интересовался эстетическими взглядами Л.Н. Толстого. А. Куинджи несколько раз выезжал за границу — в 1873, 1875, 1878, 1885 гг., в частности, дважды во Францию. В 1898 г. он вместе с учениками посетил несколько культурных европейских центров, в том числе выставки «сецессионистов» в Вене и «декадентов» в Мюнхене. Куинджи-педагог воспитал плеяду символистов и декоративистов, среди которых — Н.К. Рерих (1874–1947), К.Ф. Богаевский (1872–1943), Ф.Э. Рушиц (1870–1936). Самый знаменитый из них Н.К. Рерих встречался с Ф. Ходлером и они высоко ценили друг друга [7, р. 70]. Опосредованная связь между двумя художниками проходит через Камиля Коро (1796–1875), который был другом и почитателем Б. Менна⁶.

И Ф. Ходлер, и А. Куинджи вышли из бедных слоев общества — соответственно из семьи плотника и семьи сапожника; оба потеряли родителей в раннем детстве. Оба начинали свою художественную карьеру с писания «видов», учились ремеслу и всегда уважали эту сторону творчества. Например, в юности Ф. Ходлер увлеченно копировал работы известного в России швейцарского мастера Александра Калама (1810–1864), затем более двадцати лет участвовал в пейзажном конкурсе его имени [9, с. 3–15]. А. Куинджи высоко ставил произведение А. Калама и, будучи профессором Академии художеств (1894–1897), советовал своим ученикам копировать его рисунки с деревьями [10, с. 348–349].

Оба художника нашли свое главное вдохновение на родине. В начале творческого пути

² Отечественное искусство в этот период прежде всего волновала социальная проблематика, и поэтому на первый план выходила жанровая композиция с оценочными моментами текущей реальности, а пейзажная живопись если и не была на вторых ролях, то все же как жанр не занимала ведущей роли. Швейцарское общество было озабочено вопросами национальной идентичности и развитием национальной экономики, одним из направлений которой был туризм. Поэтому главный вектор развития культуры и искусства был обращен к темам из национальной истории и к развитию национального пейзажа.

³ По мнению современников, Б. Менн был одним из лучших педагогов в Европе. Он выступал за индивидуальность мировоззрения своих учеников, ратовал за внесение момента экспрессии в объективное изображение природы [6, с. 90–91].

⁴ Это движение сопровождалось перманентным участием в национальных и международных выставках. В 1908 г. Ф. Ходлер был избран председателем Общества швейцарских художников, скульпторов и архитекторов, что позволило ему занять доминирующую позицию в швейцарском искусстве [6, с. 89].

⁵ С 1882 г., удалившись в силу личных причин от выставочной деятельности, а позже отстраненный коллегами от преподавания в Академии художеств, А. Куинджи, по сути, стал одиночкой. Понимаемый и поддерживаемый многочисленными друзьями и учениками, в последние годы жизни он не был включен в активный художественный процесс, закрыв от показа свои новаторские искания.

⁶ Первый биограф русского художника А.И. Куинджи Михаил Петрович Неведомский (1866–1943) в 1913 г. в своей книге сравнивал А. Куинджи с К. Коро, отмечая субъективизм и свободу того и другого [8].

А. Куинджи обращался к природе севера России, писал остров Валаам, Ладожское озеро, а также целый ряд произведений связан с полями, лесными рощами средней полосы, с просторами реки Волги [3]. В зрелые годы художник преимущественно изображал южную природу — Крым, Днепр, горные вершины Кавказа.

Пейзажи Ф. Ходлера раскрывают своеобразие природы Швейцарии. В этой части его творчества можно выделить две крупные темы. Первая — это пейзажи бернского кантона, связанные прежде всего с местами его детства, с ландшафтами возле озер Тун и Бриенц, с горными хребтами Низен и Штокхорн. Вторая тема обращена к окрестностям Женевского озера (озеро Леман), где он провел основную часть своей жизни. В этой части его работ, помимо непосредственно пейзажей с озером, выделяются мотивы с горным массивом Юра, с горами Салев и Монблан. Кроме того, ряд пейзажей выполнен в кантоне Тичино [10].

Со временем каждый из художников предал пейзажному жанру значение объемной книги мироздания, в которой изображение природы — это не просто «вид», но психофизический и метафизический «портрет» той или иной местности и одновременно идея Универсума в целом. В теоретическом аспекте Ф. Ходлер опирался на свою теорию параллелизма, А. Куинджи — на интуицию, личный опыт и научные знания⁷. Сопоставляя в целом образы природы этих художников, можно отметить, что у А. Куинджи преобладает затаенное страстное чувство переживания каждого момента бытия природы, он погружается в ее тайны душевно и сердечно, поэтому от его холстов нередко веет одновременно торжественностью и глубокой светлой грустью. В отличие от такого видения у Ф. Ходлера превалировало рациональное начало. Ментально подразумеваемая символистские смыслы в пейзажных образах, он целенаправленно искал в реальности соответствующие гармонии, четко продумывал композиционные и текстурные подходы для их выражения.

⁷ Ходлер был теоретиком искусства. Свои основные эстетические принципы он изложил на публичной лекции «Миссия художника» в 1897 в Фрибуре. См.: Ferdinand Hodler. La Mission de l'Artiste // La Liberté de Fribourg, 8, 19, 20 mars 1897 [11, с. 438–443; 12, р. 166–187]. А. Куинджи не оставил никакого эпистолярного наследия.

Цель этих художников — создание обобщенного образа природы — соотносима со стремлением к символу. В этом смысле орнаментализм в пейзажах 1900–1910-х гг. Ф. Ходлера [13, S. 19–33] встречается с последовательным декоративизмом зрелого А. Куинджи [8]. Импрессионизм в его французском варианте не был близок ни тому, ни другому, но оба были глубоко увлечены экспериментами в области света и цвета в живописи. Общаясь с ведущими современными учеными и знакомясь с их помощью с последними достижениями физики, химии, физиологии, они ощущали единство науки и искусства [11, с. 28; 351–352]. Однако А. Куинджи изучал в большей степени цвето-тональные отношения, возможности цветового пятна в передаче пространства. Его искания лежали в области обновления станковой картины. Ф. Ходлер преимущественно выявлял возможности цветной линии, применяя ее орнаментальные свойства для решения пространства. Эта особенность в немалой степени была связана с его работой в монументально-декоративной живописи. Тем не менее мощное обобщение и синтетические решения, к которым они пришли в зрелые годы и в своем позднем творчестве, сближают этих художников. В эти периоды живописные опыты для них стали интереснее законченного результата. Следует также отметить такой сходный аспект в их пунктирах судьбы, как успех при жизни — счастливое соединение элемента новаторства и признания у публики.

ЭТАПНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ХАРАКТЕРНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

На пике своей известности в течение краткого периода А. Куинджи написал три знаменитых полотна — «Березовая роща» (1879, ГТГ), «Лунная ночь на Днепре» (1880, Государственный Русский музей, ГРМ) и «Днепр утром» (1881, ГТГ). С точки зрения современного высказывания художник создал своеобразные картины-идеи, представляющие соответственно образ дня, ночи и утра. Нет ли в этом интуитивного зачатка символизма:

каждый холст как символ одного из времени суток? Анализируя двойственные моменты в творчестве художников 1880-х гг., В. Турчин (1941–2015) отмечал, что в «Березовой роще» А. Куинджи ошутима встреча академической традиции и протомодернизма [14, с. 28]. Это парадоксальное сочетание можно наблюдать в том числе в многочисленных этюдах к этой картине. В них, с одной стороны, художник применял натурное видение рощи в плане академического понимания пропорций и перспективы, с другой стороны, он производил композиционный отбор изобразительных средств, акцентируя или удаляя изображаемые формы деревьев или формы между ними в количественном и колористическом отношении, т. е. двигался по пути обобщения и упрощения. Он осуществлял передачу пространства на плоскости с помощью цвета и света, дерзко включая в полотно неожиданные подсказки самого живописного материала, свойства краски и основы, обусловленные лично разработанными техническими приемами. А. Ростиславов (1860–1920) давал «Березовой роще» такие положительные характеристики, как: «околдовавшая правдивой силой», «художественная фееричность», «запечатлены экстаз, радость художника». Тем не менее отмечал и недостатки: она театральна, слабо рисована и шокирует оставленный тон коричневого подмалева, который вовсе не живописен и одинаков в теневых местах всех стволов и сучьев [15, с. 6]. Сегодня мы понимаем, что везде оставленный одинаковый коричневый тон усиливает световую контраст, точно передающий состояние солнечного дня, и одновременно придает холсту выразительность и художественное единство. Монохромный подмалевок и компоновка заднего плана в уплощенные цветовые массы — это элементы свободного опыта и новшество, показывающие эстетические возможности *декоративности* в живописи. Сегодня эта работа А. Куинджи воспринимается как оригинальный вариант пейзажа-идеи, опередившего свое время.

«Березовая роща» А. Куинджи пересекается с решением рощи в «Буковом лесе» (1885, Кунстмузеум, Золотурн) Ф. Ходлера. В этом этапном произведении изображены в повторяющемся ритме стройные стволы деревьев,

которые художник соотносил с содержанием вертикальной линии как символа жизни. Ф. Ходлер считал эту работу своим первым «параллелистским» пейзажем [16; 6, с. 13], который, на наш взгляд, также является пейзажем-идеей. «Березовая роща» и «Буковый лес» сопоставимы в плане создания индивидуальных гармоний на основе повтора форм и организации света в композиции пейзажа.

Крупные по размеру пейзажи Куинджи — «Крым», «Радуга», «Облака» (все созданные в 1900–1905-х гг.), хотя некоторые из них и считаются незаконченными, поражают сегодняшнего зрителя цельной изобразительно-смысловой идеей, эпичностью и романтизмом. Но главные инновации русского мастера очевидны в его многочисленных поздних этюдах и эскизах [15, с. 27]. Куинджи не выполнял общественных монументальных работ, однако, несмотря на небольшой формат многих его этюдов, они монументальны по заложенной в них идее космичности мироздания и обобщению.

Ф. Ходлер создал целый ряд новаторских произведений в области пейзажной живописи преимущественно в 1900–1910-х гг., например, «Женевское озеро, вид от Шексбра» (1904), «Озеро Тун с отражением» (1904), «Эйгер, Мёнх, Юнгфрау над морем тумана» (1908), «Вид на Низен от Хойстриха» (1910), «Пейзаж в окрестностях Ко с растущими облаками» (1917) и др. Именно в пейзажах он ощущал творческую свободу и нередко экспериментировал, как в плане композиционной организации пространства, так и в области техники живописи [10]. Под влиянием немецких экспрессионистов и французских фовистов в пейзажных работах этого периода Ф. Ходлер все больше внимания уделял цветовой экспрессии.

А. Куинджи считал, что работа над пейзажем начинается с выношенного впечатления от природы, а уже затем следует сосредоточить внимание на передаче освещения и решения планов через тон и *цветовой ритм*; последний очень важен, так как создает ощущение единства в картине [8]. «Ничто так не очаровывает меня, как *упорядоченные формы*. На протяжении двадцати лет я замечал подобные феномены и воспроизводил эти сходства, эти подобию», — писал Ф. Ходлер [17, р. 21]. Повтор и подобие элементов, считал художник, соз-

дает в произведении чувство единства. Если в пейзажах Н. Пуссена (1594–1665) и К. Лоррена (1600–1682) наблюдается синтез, обусловленный задачами классицизма, то в работах А. Куинджи и Ф. Ходлера возникает новый синтез рубежа XIX–XX вв.: субъективное впечатление, обдумывание идеи-образа, применение элементов стилизации, орнаментики, повышенное внимание к организации различных форм: объемной, пятна, мазка, линии. Можно сказать, что пейзаж, обусловленный веяниями ведущих в этот период направлений — модерном и символизмом, расширяет свои смыслы, становясь самостоятельным художественным высказыванием — пейзажем-настроением, пейзажем-впечатлением, пейзажем-идеей, синтетическим пейзажем, декоративным пейзажем и т. д.

В творчестве этих художников прослеживается подспудная религиозная линия, возвышенное мироощущение, «богоискательство». Природа в их полотнах воспринимается как проявление божественного, а свет — как его особый элемент. Сам А. Куинджи называл себя «религиозным человеком»; М.П. Неведомский относил его религиозность к «пантеистическому деизму» [8, с. 319–324]. Специалисты по Ф. Ходлеру также отмечают его пантеистическое восприятие мира, в котором в единстве существуют реалистическое и мистическое [18].

Философские по содержанию пейзажи «Путь избранных душ» (1893, частное собрание) Ф. Ходлера и «Сумерки» (1890–1895, ГРМ) А. Куинджи пересекаются в таинственности, медитативности, в чертах, близких к символизму. В определенной степени они ассоциируются с пейзажами немецкого романтика К.Д. Фридриха (1774–1840). Пейзаж «Сумерки» наполнен меланхолической поэзией. В общем приглушенном тоне холста просматриваются убегающая на холм пустынная дорога и покачнувшийся крест, намекающий на мгновенность и недолговечность земной жизни, который почти сливается с землей, тогда как серп луны — знак небесного явления далек и неподвижен в своей величии и нездешности [19, с. 20]. Ходлеровская работа «Путь избранных душ» обусловлена эзотерикой французского общества «Роза + Крест». В центре этого полотна изображена тропинка, обрамленная

кустами роз — символом жертвенности и красоты, ведущая к кресту, возведенному на ее вершине [20, S. 136–137]. С точки зрения композиции при сопоставлении этих пейзажей очевидны черты различия в подходах двух художников. У А. Куинджи прочитывается повествовательный аспект и саврасовская лирическая линия, отсылающая к образам русской литературы, тогда как в центрально-симметричном решении Ф. Ходлера преобладает умозрительно-дидактическое начало.

Оба художника обращались к изображению лунного света. Например, «Дарьяльское ущелье» (между 1890 и 1895, ГТГ), «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ) А. Куинджи и работы Ф. Ходлера с изображением хребтов Эйгер, Мёнх и Юнгфрау при лунном свете (1908–1909) соотносимы с точки зрения их завораживающей нездешней таинственности. Кроме того, в этих примерах заметна важная точка соприкосновения художников в области формы — создание иллюзии глубокого пространства и одновременно сохранение эффекта ковровости картинной плоскости, благодаря ритмическому, декоративному укладу изображения, а также применению элементов экспрессии.

Однако можно наблюдать, что эти экспрессивные моменты имеют и определенные различия. А. Куинджи проявлял свой темперамент через радость переживания цветовых гармоний, любовь к световоздушным и цветовым эффектам в природе, которые он наблюдал с детства. В творческом методе А. Куинджи экспрессия возникала с помощью усиления и обобщения цветового пятна, мастерство в применении которого граничило с фокусом и волшебством. Экспрессия в ходлеровских решениях была сопряжена с его теорией «параллелизма» и основана на его личной эмоциональности. Поздние «лунные» композиции Ф. Ходлера близки абстракции.

Космичность в пейзажах А. Куинджи отмечали еще его современники, в частности М.П. Неведомский считал: «Из певца просторов он, можно сказать, стремился сделаться певцом Космоса...» [8]⁸. В ходлеровских интер-

⁸ Сегодня искусствоведы также акцентируют внимание на этой характерной черте творчества А. Куинджи [19, с. 15, 21, с. 32].

претациях озерных мотивов и горных вершин зрелого и позднего периодов также можно увидеть космические элементы. Поздние пейзажи Ф. Ходлера европейские исследователи нередко называют *планетными*, в том числе руководствуясь собственным высказыванием художника, который в беседе с молодым ученым И. Видмером (1876–1934) говорил о намерении писать «планетные» пейзажи [22, р. 185].

У того и другого мастера наблюдается определенная характерная серийность. У А. Куинджи, например, — это серии работ с видами степи и морских пространств, березовыми рощами и облаками, зимнего леса [19]. У Ф. Ходлера — серии, вдохновленные озерами и вершинами гор [10; 11]. Нередко художники, не меняя точку зрения и композицию, обращали внимание на идею определенного состояния природы и в связи с этим варьировали свет, цвет, ритм пластических элементов. При этом рисунок становился своеобразным символом конкретного ландшафта в различное время суток. С одной стороны, в таком подходе узнаваемо изображение определенного места и времени, с другой стороны, наблюдается своего рода архетип: озеро, гора, дерево, степь, река.

АСПЕКТЫ ИКОНОГРАФИИ, КОМПОЗИЦИИ И ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Произведения А. Куинджи и Ф. Ходлера пересекаются в иконографическом аспекте. Они обращаются к сходным мотивам, например: водные просторы, одинокое дерево, группа деревьев, горные вершины, закаты, облака.

Мотив с прозрачной водой, сквозь которую на переднем плане видны камни, — новшество в пейзажной живописи изучаемого периода. В этом плане закономерно сопоставление таких произведений, как «Ладожское озеро» (1873, ГРМ) А. Куинджи и «Озеро Тун с отражением» (1904, частное собрание) Ф. Ходлера, в каждом из которых прекрасно передан этот поразительный пространственно-иллюзорный эффект. Здесь ясно прочитываются различия в подходах: романтический реализм первого

и символистский декоративизм второго, обусловленные в том числе временем создания этих пейзажей.

Мотив одинокого дерева находим у обоих художников — например, «Ель в Шамби» (1905, частное собрание) у Ф. Ходлера и «Сосна» (между 1898–1908, Тверская областная картинная галерея) у А. Куинджи. Для этих изображений характерен «портретный» подход, но с различными акцентами. Ф. Ходлер расположил дерево по центру композиции, внимательным образом отметил характерные особенности «лика» внутри его силуэта, подчеркнув его с помощью практически плоского фона. Ель у художника превращается в особое древо-знак, так как сверху его наподобие нимба обрамляют декоративно изображенные облака. А. Куинджи решает сходный мотив с акцентом на цвето-декоративный эффект с моментом нарратива. В его холсте пятно яркого локального голубого неба контрастирует с активным объемом сосны. Ее неустойчивое положение, нависающие корни, а также красноватые акценты в самой живописи вносят ноты тревоги и романтизма.

Исследователь творчества А. Куинджи В. Манин отмечал, что горные пейзажи художника — это декоративная живопись [23, с. 64]. Серии с горными хребтами Ф. Ходлера близки к горным мотивам с Казбеком и Эльбрусом А. Куинджи в декоративном аспекте [24]. Сопоставляя, например, «Эльбрус. Лунная ночь» (1890–1895, ГТГ) А. Куинджи (рис. 1) и «Веттерхорн» (1912, Кунстмузеум, Винтертур) Ф. Ходлера (рис. 2), можно заметить следующее. Первый насытил свой мотив мощным контрастом света и тени, найдя точные цвето-тональные отношения; второй стремился к гармонии через равновесие и упорядоченность форм с преобладанием графизмов. Или, например, в куинджевском «Ай-Петри. Крым» (1898–1908, ГРМ) пространство выстраивают разной напряженности тона магического синего цвета, организующие в том числе силуэты хребтов и всплески волн. В данном случае А. Куинджи применял живописный плотный, близкий к квадратному размеру мазок. Хребты и рябь на озере в пейзаже «Озеро Тун с хребтом Штокхорн» (1904, частное собрание) Ф. Ходлера решены с применением упругой



Рис. 1. А.И. Куинджи. Эльбрус. Лунная ночь
1890—1895 гг. Бумага на холсте, масло. 37,7 × 56,8. Инв. № 885.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4574767>

цветной линии, уплощенного цветового пятна. Кроме того, следует подчеркнуть, что одновременно с реализмом в этих изображениях горных хребтов неотступно существует метафизический момент, связанный с мироощущением художников⁹.

Овал и горизонталь — нередкий композиционный принцип в пейзажах обоих художников. Ф. Ходлер, например, в период между 1895 и 1911 гг. создал серию холстов на тему «Женевское озеро, вид от Шексбра», и в каждом очевидно применение высокого горизонта. Мотив рассматривался как будто с птичьего полета. Закольцованная, овальная композиция несет в себе символистский подтекст, подчеркивает единство элементов природы [26].

⁹ В символистском словаре в треугольной форме горы, острым краем устремленной к небу, заложены определенные смыслы, например, смысл движения, а в эзотерическом плане эта форма означает духовную устремленность [25, с. 37–41].

В свою очередь, «Крым» (1900–1905, ГРМ) А. Куинджи также может быть примером пейзажа с высоким горизонтом и определенной стилизации.

У Ф. Ходлера и А. Куинджи нередко встречается симметричное построение холста — один из классических принципов европейской живописи. Их пейзажные композиции, в которых главными элементами являются облака, наполнены поэтическим чувством и тайной; их точно найденные формы сопоставимы с разнообразными душевными состояниями.

Серия «Закатов» А. Куинджи — это космическое откровение природы и необычайное колористическое пиршество. Его закаты метафоричны и связаны с темой угасания [23, с. 36]. В крупном полотне художника «Красный закат» (1905–1908, Метрополитен Музеум) главным персонажем является облако, из которого пробиваются лучи солнца, причем форма этого облака обобщена и отсылает к округлым

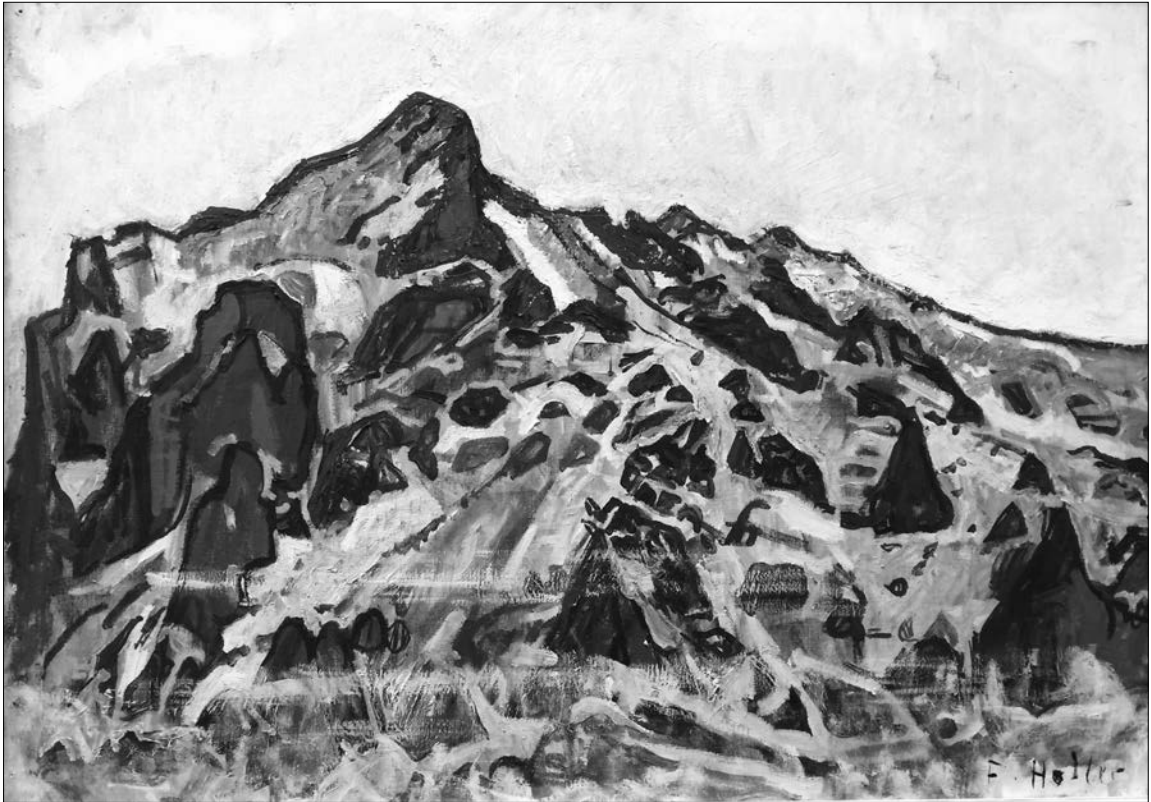


Рис. 2. Ф. Ходлер. Веттерхорн.
1912. Холст, масло. 65 x 88.
Кунстмузеум, Винтертур

Источник: <https://www.wikiart.org/en/ferdinand-hodler/wetterhorn>

формам стиля модерн, так же, как и применение плавной линии¹⁰.

Мотив заката у Ф. Ходлера — это мистическое движение в бесконечность, связанное с личными переживаниями и темой смерти. Ряд этюдов с закатами на Женевском озере были инспирированы предчувствием ухода его подруги В. Годе-Дарель (1873–1915) [20, S. 280–281]. «Закат» (1890–1895, ГРМ) А. Куинджи

¹⁰ В работе «Символизм в России» (1996) Владимир Круглов называет ряд имен и произведений, являющихся, по его мнению, предтечами символизма в России. Среди них речь идет о творчестве А. Куинджи. Автор пишет: «С 1870-х годов перспективные для отечественной живописи поиски новых средств выразительности, прежде всего новых возможностей цвета, вел А.И. Куинджи [27, с. 7] Его полные таинственности пейзажи “Сумерки” и “Закат” с их условным декоративным колоритом являются примерами символистского преображения и “отстранения” природы. Тяга мастера к обобщению и одухотворению формы, декоративности во многом близка устремлениям мюнхенского символизма».

и «Закат на Женевском озере» (1914, Кунстхаус, Цюрих) объединяет странный и таинственный ритм горизонтальных полос, близкое ощущение величия и непостижимости небесной мистерии.

Тему *сакральности* горизонтали можно наблюдать у А. Куинджи и Ф. Ходлера в мотивах со степью и лугом, горами и водной поверхностью. У того и другого художника композиционное решение подразумевает наличие верха и низа, неба и земли — эти элементы находятся в гармонии и единстве, в отличие, например, от близких к абстракции пейзажей-композиций Э. Нольде (1867–1956) и Н. де Сталя (1914–1955), где горизонталь исчезает, уступая место трагическому смешению или хаосу.

Техника живописи А. Куинджи и Ф. Ходлера заслуживает особого рассмотрения. Например, Ф. Ходлер нередко выстраивал композицию света благодаря фресковому эффекту, т. е. используя свечение поверхности холста.

А. Куинджи в этом смысле применял в масле приемы акварельной техники. Отметим также их технические пересечения в создании фактурного контраста — сочетание прозрачного подмалева, корпусной кладки мастихином и процарапывания, а также использование тонированных грунтов. Свои этюды А. Куинджи нередко писал на бумаге, цинке, клеенке. Ф. Ходлер часто работал на просто проклеенных холстах.

* * *

Куинджи намного опередил свое время и был довольно одинок в кругу передвижников. Тем не менее его оригинальность и новизну видели И.Е. Репин (1844–1930), И.Н. Крамской (1837–1887), понимали ученики. Его темперамент и эпичность в стилевом отношении не были близки рафинированному петербургскому модерну и символизму. Однако в статье 1900 г., предназначенной для французского читателя, А.Н. Бенуа (1870–1960) назвал А. Куинджи «великим и вечным искателем новых колористических задач» и отвел ему место в истории нашей живописи, аналогичное тому, какое принадлежит К. Моне (1840–1926) во Франции [8]. Зрелое и позднее творчество А. Куинджи можно отнести к протосимволизму, а разработки в его поздних этюдах сопоставимы с живописью модернистов. А. Куинджи — реалист и романтик с чертами символизма и модерна в зрелом и позднем творчестве.

Ф. Ходлер органично воспринял набирающий силу европейский символизм, чему способствовало его окружение и в целом сильная романтическая европейская традиция. В зрелый период его пейзажи становятся синтетическими, соединяя в себе то, что художник видит, знает и сверхчувствует; они близки символизму, а в некоторых случаях — абстракции. Ф. Ходлер — реалист и символист, в позднем творчестве с элементами экспрессионизма и абстракции.

Независимо от географических границ эти два мастера двигались в одном направлении, обусловленном импульсами и задачами живописи своего времени: идея, символ, индивидуальность, синтез, а отсюда декоративизм. Проведенный сопоставительный анализ является своеобразным мостом между русской и швейцарской культурой, а также подтверждает мысль о том, что в изучаемую эпоху названные

художники создавали пейзажи-идеи, в которых проявились субъективное видение мироздания и новаторская форма изображения образов природы, что, в свою очередь, повлияло на развитие пейзажной живописи и в целом европейского искусства XX века.

Список источников

1. *Гёте И.В.* Избранные стихотворения; Герман и Доротея : Поэма / [сост. О. Лозовецкий]. Москва : Сов. Россия, 1982. 392 с.
2. *Федоров-Давыдов А.* Природа стиля // Русское и советское искусство. Статьи и очерки / послесл. Г. Стернина. Москва : Искусство, 1975. С. 126–183.
3. Архип Куинджи, 1842–1910 / [Государственная Третьяковская галерея]. Москва : [б. и.], 2018. 359 с.
4. Ferdinand Hodler et le Léman. Chefs-d'oeuvre de collections privées suisses. Musée d'art de Pully, 15.03–3.06.2018 / Éd. D. Blome ; N.M. Güdel. Berlin : Hatje Cantz Verlag / Archives J. Brüscheweiler; Genève / et les auteurs, 2018. 205 p.
5. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Москва : Сов. художник, 1980. 261 с.
6. Фердинанд Ходлер. Каталог / ред., сост. Ф. Кэнель. Цюрих : Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. 108 с.
7. *Affentranger-Kirchrath A.* Jawlensky. Le visage interieur. Rencontres avec Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehmbruck, Tauber-Arp. Catalogue de l'exposition. Berne, Edition Benteli, 2001. 240 p.
8. *Неведомский М.П., Репин И.Е.* А.И. Куинджи. Москва : Сварог и К, 1997. 368 с.
9. *Loosli C.A.* Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass. Vol. 1. Bern, Verlag von R. Suter und Cie Publ., 1921. 278 S.
10. Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde / Band 1/ Die Landschaften. Teilband 1 und 2 / Hrsg. von O. Bächtli und P. Müller mit B. von R. Bolleter, M. Brunner, M. Fischer, M. Oberli. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2008. Teilbd. 1. 261 S. ; Teilbd. 2. S. 627 S.
11. *Штольдер Н.В.* Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. Москва : БуксМАрт, 2018. 472 с.
12. *Blome D., Güdel N.M.* Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques / Archives Jura Brüscheweiler. Vol. II. Genève: Édition Notari, 2017. 408 p.

13. *Bätschmann O.* Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09.–14.12.2008. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008. S. 19–33.
14. *Турчин В.С.* Восьмидесятые... жажда перемен // Европейский символизм / отв. ред. И.Е. Светлов. Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. С. 10–29.
15. *Ростиславов А.* Куинджи. Санкт-Петербург : Изд. Н.И. Бутковской, 1914. 39 с.
16. *Brüschweiler J.* Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918). Chronologische Übersicht : Biografie, Werk, Rezensionen // Ferdinand Hodler. Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthau Zürich. Berlin : Verlag Nationalgalerie Berlin, 1983. S. 43–169.
17. *Hirsh Sharon L.* Ferdinand Hodler. New York : George Braziller, 1982. 144 p.
18. *Bätschmann O.* Ferdinand Hodler: style et expression // Ferdinand Hodler. 1853 – 1918. Catalogue, Musée d'Orsay, 13.11.2007–3.02.2008. Paris: Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007. P. 148–161.
19. Архип Куинджи : альманах. ГРМ / [авт. ст. И. Шувалова]. Санкт-Петербург : Palace Edition, 2010. 180 с.
20. Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag Publ., 2008. 415 S.
21. Архип Куинджи : альбом / текст О. Атрощенко. Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2018. 40 с.
22. *Müller P.* Les paysages de Ferdinand Hodler. Entre réalisme et symbolisme // Ferdinand Hodler. Catalogue, Musée d'Orsay. Paris: Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007. P. 174–185.
23. *Манин В.* Архип Куинджи. Москва : Белый город, 2000. 64 с.
24. *Boehm G.* Ferdinand Hodlers «dekorative» Landschaften. Ein Gespräch vor Bildern // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag Publ., 2008. S. 217–227.
25. Ferdinand Hodler. Landschaften / Hrsg. von O. Bätschmann, S.F. Eisenman, L. Gloor. Zürich: VerlagsHaus, 1987. 115 S.
26. Ferdinand Hodler. Landscapes. Catalog. Kunsthau Zürich, March 5 to June 6, 2004 / Edited by T. Bezzola, P. Lang and P. Müller. Zürich ; Berlin ; New York : Scalo Publishers, 2004. 192 p.
27. Символизм в России : альбом / Гос. рус. музей ; авт.-сост. В. Круглов и др. Санкт-Петербург : Palace Edition, 1996. 456 с.

Иллюстрации предоставлены автором статьи

A New Synthesis in the Landscape Painting by Arkhip Kuindzhi and Ferdinand Hodler

Natalia V. Shtolder

Gzhel State University, 67, Elektroizolyator Settlement, Ramensky District, Moscow Region, 140155, Russia
ORCID 0000-0003-0826-7597; SPIN 6329-3819
E-mail: n.shtolder@mail.ru

Abstract. *The article provides a comparative analysis of the landscape painting of the Russian artist Arkhip Kuindzhi (1842–1910) and the Swiss*

artist Ferdinand Hodler (1853–1918). In the field of European landscape painting of the 19th–20th centuries, these outstanding masters are noted both as academic figures and as innovators. The cosmic vision of the Universe, the emotional perception of nature and high pictorial skill, as well as the passionate service to art, in many ways unite the creative works of A. Kuindzhi and F. Hodler. For the first time, Russian science takes such a view on the study of their work. By applying the formal-stylistic analysis and the iconographic method, it is revealed that there is a certain synchronicity in their movement from realism to synthetic images of nature in their evolutionary development. In their mature and later works, the realistic, romantic, symbolic features are intertwined in various

syntheses. In their spacing solutions, the ornamentality of Hodler is comparable to the decorativeness of Kuindzhi. The artists intersect in the iconographic aspect, addressing to similar motifs, for example: a single tree, a group of trees, mountain peaks, sunsets. The artists' works are comparable in terms of generalization, selection and application of rhythm in the organization of painting composition. There are ideas of the sublime and the "planetary" of the Universe in the landscapes of A. Kuindzhi and F. Hodler. The artists' goal to create a generalized image of nature is correlated with the movement to a symbol. This comparative analysis is some kind of a bridge between Russian and Swiss cultures, and it confirms the idea that Kuindzhi and Hodler created the landscapes-ideas in which there were both a subjective vision of the Universe and an innovative painting form of images of nature. Their works influenced the development of European landscape painting in the 20th century.

Key words: Russian and European landscape painting, A. Kuindzhi, F. Hodler, realism, symbolism, landscape-idea, fine art.

Citation: Shtolder N.V. A New Synthesis in the Landscape Painting by Arkhip Kuindzhi and Ferdinand Hodler, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 61–73. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-61-73.

References

1. Goethe J.W. *Izbrannye stikhotvoreniya; German i Doroteya: Poema* [Selected Poems: Hermann and Dorothea: Poem]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1982, 392 p.
2. Fyodorov-Davydov A. *The Nature of Style, Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Stat'i i ocherki* [Russian and Soviet Art. Articles and Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, pp. 126–183 (in Russ.).
3. Arkhip Kuindzhi, 1842–1910. Moscow, 2018, 359 p. (in Russ.).
4. Blome D, Güdel N.M. (eds). *Ferdinand Hodler et le Léman. Chefs-d'oeuvre de collections privées suisses. Musée d'art de Pully, 15.03–3.06.2018*. Berlin, Hatje Cantz Publ., 2018, 205 p. (in French).
5. Sarabyanov D.V. *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [The Russian Painting of the 19th Century among the European Schools]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1980, 261 p.
6. Kenel F. (ed.) *Ferdinand Khodler. Katalog* [Ferdinand Hodler. Catalogue]. Zürich, Shveitsarskii Fond Kul'tury PRO GEL'VETSIYa Publ., 1988, 108 p.
7. Affentranger-Kirchrath A. *Jawlensky. Le visage intérieur. Rencontres avec Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehmbruck, Taeuber-Arp. Catalogue de l'exposition*. Bern, Benteli Publ., 2001, 240 p. (in French).
8. Nevedomsky M.P., Repin I.E. *A.I. Kuindzhi*. Moscow, Svarog i K Publ., 1997, 368 p. (in Russ.).
9. Loosli C.A. *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, vol. 1. Bern, R. Suter und Cie Publ., 1921, 278 p. (in German).
10. *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde / Band 1/ Die Landschaften. Teilband 1 und 2 / Hrsg. von O. Bächtli und P. Müller mit B. von R. Bolleter, M. Brunner, M. Fischer, M. Oberli. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Zürich, Scheidegger und Spiess Publ., 2008, part 1, 261 p., part 2, 627 p. (in German).
11. Shtolder N.V. *Ferdinand Khodler. Vzgl'yad iz Rossii* [Ferdinand Hodler. A View from Russia]. Moscow, BuksMArt Publ., 2018, 472 p.
12. Blome D., Güdel N.M. *Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques*, vol. II. Geneva, Notari Publ., 2017, 408 p. (in French).
13. Bächtli O. Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit, *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Szépművészeti Múzeum, Budapest 7.09.–14.12.2008*. Ostfildern, Hatje Cantz Publ., 2008, pp. 19–33 (in German).
14. Turchin V.S. The Eighties... Craving for Changes, *Evropeiskii simvolizm* [European Symbolism]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2006, pp. 10–29 (in Russ.).
15. Rostislavov A. *Kuindzhi*. St. Petersburg, N.I. Butkovskoi Publ., 1914, 39 p. (in Russ.).
16. Brüscheweiler J. Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen, *Ferdinand Hodler. Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich*. Berlin, Nationalgalerie Berlin Publ., 1983, pp. 43–169 (in German).
17. Hirsh Sharon L. *Ferdinand Hodler*. New York, George Braziller Publ., 1982, 144 p.
18. Bächtli O. Ferdinand Hodler: style et expression, *Ferdinand Hodler. 1853 – 1918. Catalogue, Musée d'Orsay, 13.11.2007–3.02.2008*. Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux Publ., 2007, pp. 148–161 (in French).

19. *Arkhip Kuindzhi: almanac*. GRM. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 2010, 180 p. (in Russ.).
20. *Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008*. Ostfildern, Hatje Cantz Publ., 2008, 415 p. (in German).
21. Atroshchenko O. (ed.) *Arkhip Kuindzhi: album*. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2018, 40 p. (in Russ.).
22. Müller P. Les paysages de Ferdinand Hodler. Entre réalisme et symbolisme, *Ferdinand Hodler. Catalogue, Musée d'Orsay*. Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux Publ., 2007, pp. 174–185 (in French).
23. Manin V. *Arkhip Kuindzhi*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2000, 64 p. (in Russ.).
24. Boehm G. Ferdinand Hodlers "decorative" Landschaften. Ein Gespräch vor Bildern, *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008*. Ostfildern, Hatje Cantz Publ., 2008, pp. 217–227 (in German).
25. Bätschmann O., Eisenman S.F., Gloor L. (eds). *Ferdinand Hodler. Landschaften*. Zürich, VerlagsHaus Publ., 1987, 115 p. (in German).
26. Bezzola T., Lang P., Müller P. (eds). *Ferdinand Hodler. Landscapes. Catalog. Kunsthaus Zürich, March 5 to June 6, 2004*. Zürich, Berlin, New York, Scalo Publishers, 2004, 192 p.
27. Kruglov V. (ed.) *Simvolizm v Rossii: al'bom* [Symbolism in Russia: album]. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 1996, 456 p.

СОБЫТИЕ

Российская государственная библиотека, главное здание, Музей книги.
С 17 января по 11 марта 2020 года. Вход свободный

«ПРАЖСКАЯ ЛЕГЕНДА» В МУЗЕЕ КНИГИ

В экспозиции Музея книги открылась мини-выставка из цикла «Художник и книга». В витринах — книга Моше Бродерзона «Пражская легенда». Художник, проиллюстрировавший книгу, — Эль Лисицкий. Оба экземпляра, представленные на выставке, — один в виде свитка, с цветными иллюстрациями, другой, с черно-белыми, в сброшюрованном виде — из фондов Музея книги.

«Пражская легенда» (у неё есть ещё одно название — «Сихас хулин», что в переводе означает «Житейский разговор») увидела свет в 1917 году.

Книга написана на идиш и стилизована под рукопись, созданную в средневековой мастерской. Книга оформлена как свиток Торы, хранится в дубовом футляре-ковчеге.

«Пражская легенда» вышла в количестве 110 экземпляров, 20 из которых раскрашены от руки самим Лисицким.

На выставке в Музее книги можно увидеть и раскрашенный свиток, и сброшюрованный экземпляр с черно-белыми иллюстрациями.



значимости произведений УИ. Методология исследования представлена компаративными и квалиметрическими методами оценки эстетических параметров произведений УИ. Отмечается сложность ее проведения ввиду выраженной специфики, затрудняющей однозначность интерпретации УИ. На основе методологических принципов экспертизы произведения искусства (технография, технология, иконография и иконология) предлагается ряд критериев для оценки рациональных и эмоциональных аспектов значимости арт-объектов УИ. Для оценки арт-объекта по каждому из критериев была предложена своя квалиметрическая шкала. Она может быть описана с помощью совокупности «баллов», например от 1 до 10, где низший (1) и высший (10) уровни описываются в строгих и понятных терминах, а промежуточные баллы (от 2 до 9) — определяются экспертным путем, исходя из степени отличия выявляемого экспертом уровня от обоих заданных крайних уровней для данного конкретного арт-объекта. С их помощью полученные значения можно переводить в оценочные категории, получая, таким образом, частные оценки, отдельные для каждого критерия, а итоговое значение — выводить из обобщения частных оценок. Научная новизна исследования определяется тем, что квалиметрический метод может обеспечить системный подход к оценке рациональных и эмоциональных аспектов художественной интерпретации арт-объектов УИ. Его практическое применение позволит привести к компромиссу противоборствующие в борьбе за «право на город» стороны и на объективной научной основе регулировать визуальную культуру общественных пространств.

Ключевые слова: квалиметрическая шкала, урбанистическое искусство, комплексная оценка, значимость арт-объекта, стрит-арт, паблик-арт, граффити, художественная интерпретация, теория и история искусства, искусствоведение.

Для цитирования: Вильчинская-Бутенко М.Э., Рожков Н.Н. Подход к задаче комплексной оценки арт-объектов урбанистического искусства методами квалиметрии // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 74–87. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-74-87.

Городские пространства должны иметь возможность предлагать не только функционально, но и символически подходящее место для городской жизни каждого отдельного человека, т. е. быть «компанейскими» [1]. Однако «в результате их чрезмерного насыщения интересным все отчетливее проявляется культурологическая и эстетическая невосприимчивость к интересному у горожан» [2, с. 693], что стало серьезной проблемой современных городов. Российские художники, архитекторы, урбанисты полны решимости сделать их более красивыми, удобными и креативными, но, благодаря традициям постсоциализма в конкуренции между несанкционированными практиками городского искусства (стрит-арт и граффити) и санкционированными (паблик-арт и монументальная реклама), очевидно, что победа остается за последними. При этом качество визуальной составляющей городских пространств не обязательно улучшается. Принятие в Москве и Санкт-Петербурге в 2018–2019 гг. поправок в законы о благоустройстве города не решает вопрос о «легализации» уличного искусства: несанкционированные работы по-прежнему закрасиваются независимо от их эстетической ценности и мнений горожан, а санкционированные, в том числе рекламные, — остаются, даже если уродуют стены и оскорбляют своим видом эстетические чувства. Между тем найти того, кто имеет право определять визуальную культуру общественных пространств (власть и рекламный бизнес или уличные художники и граффити-райтеры), — это, во-первых, лефевровский вопрос о «праве на город» [3], во-вторых, вопрос определения эстетической ценности произведений искусства, размещенных в городской среде. И если по первому договориться весьма не просто, то решение второго не только способствует установлению объективных регуляторов городской культурной политики, но и в каком-то смысле позволит снизить накал страстей вокруг борьбы за «право на город».

Широкие дискуссии в социальных, экспертных и научных кругах по поводу запрещения или разрешения размещать арт-объекты в городской среде мало влияют на решения, принимаемые городскими властями без какой-ли-

бо объективной системы норм и эстетических оценок. До тех пор, пока не будет определена методика эстетической оценки ценности арт-объектов, создаваемых в городских пространствах, городские арт-практики не будут играть сколь-нибудь значимую роль в стратегических планах развития городов и на высшем правительственном уровне.

Цель настоящего исследования можно определить как научное обоснование объективной комплексной оценки арт-объектов, размещаемых в городской среде. Авторы предлагают разработать систему квалиметрических шкал, соответствующих учитываемым эстетическим, рациональным и другим социально значимым показателям, с последующим применением к ним методов свертки, традиционно используемых в квалиметрии.

ТЕРМИНОЛОГИЯ

Понятие шкалы — одно из базовых понятий квалиметрии, по-разному определяемое различными авторами. Впервые оно возникло и стало широко применяться в таких прикладных научных областях, как психология и социология [4]. Математически строго это понятие было формализовано в работе И. Пфанцгеля [5]. Для целей настоящего исследования наиболее адекватным представляется определение, данное Н.В. Ховановым [6], согласно которому квалиметрической шкалой называется множество объектов произвольной природы (множество пунктов шкалы) с заданной на этом множестве совокупностью бинарных отношений, которые образуют структуру шкалы. В нашей работе речь идет конкретно о типе шкал, называемых *шкалы порядка* (или ординальные шкалы), когда на множестве пунктов задано лишь одно бинарное отношение, а именно: отношение порядка.

Термин «оценка» (как результат процедуры оценивания) означает пункт квалиметрической шкалы, который сопоставляется с каждым конкретным оцениваемым объектом (в данном контексте — арт-объектом урбанистического искусства) в результате его рассмотрения с позиций того или иного конкретного эстетического или иного показателя.

Значимость арт-объекта мы понимаем как уровень признания (одобрения) произведения искусства различными группами общественности.

Термином «арт-объект урбанистического искусства» объединяем понятия произведения граффити, стрит-арта и паблик-арта.

Родоначальником уличного искусства считается граффити, но не как теггинг, а как нефигуративное искусство (леттеринг, каллиграфия). Термин «уличное искусство» (пост-граффити или стрит-арт) впервые пережил прорыв в средствах массовой информации и на русскоязычных онлайн-форумах, на которых художники и авторы участвовали в дискуссиях по терминологии в 2010 году. Принципиальным вопросом является слабость, присущая термину «уличное искусство», в той части, что попадает под понимание «искусства». Уличное искусство зачастую развивалось вне сферы искусства (добавим сюда еще отличие его форм и техник). По этой причине ни уличное искусство, ни граффити не классифицируются как искусство, хотя некоторые исследователи, например А.А. Зоря [7], И.Г. Поносов [8], Н. Шмидт [9], видят его именно искусством. Тем не менее термин «уличное искусство» не может считаться определенным окончательно, и вокруг него постоянно ведутся дискуссии. Однако есть ряд общепризнанных характеристик, присущих уличному искусству: анонимность, спонтанность, темпоральность (временность), несанкционированность, неинституционализированность, добровольность, перформативность [10, с. 54]. Таким образом, под объектами уличного искусства будем подразумевать арт-объекты, выполненные в разных техниках, на разную тематику, размещенные в городском пространстве вне правового поля и намеренно стремящиеся к общению с большим кругом людей.

В отличие от стрит-арта публичное искусство (паблик-арт) — монументальная живопись и скульптура в общественном пространстве (мурализм, неомурализм, монументальная реклама, пропаганда) — санкционировано местными властями. В более широком смысле публичное искусство является классическим примером уличного искусства, созданного в институциональном контексте.

Отсутствие четких границ между стрит-артом и паблик-артом привело к появлению в среде теоретиков определения «уличная волна», понимаемого как «современная практика работы художников, либо периодически смешивающих работу на улице с выставками в художественных галереях, либо окончательно переместившихся в галерейное пространство, но продолжающих использовать наработки и эстетику уличного искусства (граффити, пост-граффити, настенные росписи и т. д.)» [11, с. 9]. В отечественных и зарубежных исследованиях урбанистическое искусство (УИ) часто является синонимом искусства «уличной волны». Один из старейших и крупнейших в мире аукционных домов — Bonhams, который специализируется на изобразительном искусстве и антиквариате, с 2008 г. проводит продажу работ уличных художников или тех, кто часто работает на улице (художников «уличной волны»), под названием urban art. В отличие от паблик-арта урбан-арт может находиться в музее или галерее, т. е. его можно использовать и в коммерческих целях.

Итак, примем за основу понимания УИ совокупность видов и направлений деятельности по созданию в открытом и доступном урбанистическом пространстве несанкционированных арт-объектов (уличное искусство, граффити) и санкционированных (паблик-арт, в том числе монументальная реклама и пропаганда); соответственно, под арт-объектом УИ будем подразумевать образец искусства, созданный из различных материалов, в разных техниках и на разные темы, намеренно размещенный в городском пространстве для передачи творческой идеи художника путем визуального взаимодействия с публикой.

АНАЛИЗ ПУБЛИКАЦИЙ

Наш подход к моделированию эстетической оценки можно рассматривать в контексте более ранних попыток вычислительной эстетики, например, выраженных формулой математика Дж.Д. Биркгофа или «эстетической мерой», основанной на предположении, что эстетические объекты получают качественные значения из своих чис-

ловых или геометрических характеристик; т. е. удовольствие, получаемое от изображения, равно отношению между порядком и сложностью в объекте: мера красоты = порядок/сложность [12, с. 8]. Подходы к изучению явлений искусства методами точных наук и статистические эксперименты по анализу эстетических оценок и предпочтений можно найти в трудах Г. Мак-Уинни, Г. Экмана и Т. Кюннапаса, Ч. Осгуда, Дж. Суси и П. Танненбаума, В.Е. Симмата, опубликованных на русском языке в сборнике под редакцией Ю.М. Лотмана и В.М. Петрова [12] еще в 1970-е годы. Между тем эстетическая визуальная оценка качества — всё еще новая область исследования, интересующая ученых из разных научных сфер, теоретических и эмпирических: философии искусства [13], физиологии [14], психологии [15; 16], туризма [17; 18], архитектуры [19; 20] и инженерного проектирования [21]. Наиболее близкие работы, связанные с исследуемой в статье проблемой, относятся к визуальной оценке качества фотографий [22; 23] и рекламной графики [24].

МЕТОДОЛОГИЯ И СОДЕРЖАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Произведение УИ (будь то настенная роспись, граффити, скульптура или иной арт-объект) имеет выраженную специфику, затрудняющую однозначность его интерпретации. В отличие, например, от музейного экспоната у арт-объекта УИ отсутствуют прямые и косвенные данные, связанные с творческим процессом, приведшим к созданию оцениваемого произведения: неизвестно авторство (в большинстве случаев уличные арт-объекты анонимны) и детали биографии художника (в абсолютном большинстве случаев авторы намеренно скрывают свои имена под никами [25]); отсутствуют комментарии автора или близких ему лиц по поводу процесса создания арт-объекта; нет возможности сравнения интерпретируемого произведения с другими произведениями того же автора; отсутствует информация о на-

звании арт-объекта и источниках, которыми автор руководствовался в процессе художественного творчества. Специфика создания, размещения, бытования арт-объекта в городской среде, а также особенности его коммуникации со зрителем выводят произведение УИ за границы привычного художественного восприятия. С этим связана сложность его эстетического оценивания: специфика указанных выше характеристик арт-объекта УИ определяет невозможность использования параметров, которые традиционно применяются при оценке стоимости произведений искусства на арт-рынке. Например, такие методики, как методика ТЭС-оценки Тамойкиных [26], методика оценки ювелирных изделий Н.Д. Дроновой [27], методика А.Е. Рождественского [28], метод расчета стоимости культурной ценности И.В. Жарова [29], оценка произведений искусства по А.Г. Гагарину [30], предполагают оценку материальных факторов (материалов, труда, времени, накладных расходов, подсчет сохранности и износа), а также ряда нематериальных факторов и инвестиционной ценности. Помимо этого, затратные методики оценки культурных ценностей характеризуются высокой трудоемкостью расчетов.

Также неприемлемы, по мнению авторов, и методики оценки креативного капитала регионов или стоимости недвижимости в разных районах города, равно как и методики оценки движимого имущества, поскольку «попытка подведения оценки культурных ценностей под некий шаблон для оценки движимого имущества не выдерживает никакой серьезной критики» [31, с. 38].

Методики, основанные на непосредственной статистической обработке данных о показателях, характеризующих арт-объекты (корреляционный, регрессионный, факторный), также непригодны для оценки значимости объектов УИ, поскольку ориентированы главным образом на данные, имеющие числовой характер. То же относится и к методам, основанным на результатах парных сравнений, включая метод анализа иерархий Т. Саати [32] и различные его модификации.

Таким образом, для определения значимости произведений УИ необходима методика нестоимостной оценки уровня публичного при-

знания арт-объекта, позволяющая определить его культурную значимость и художественный уровень. Поскольку произведение УИ в широком смысле влияет на повседневный жизненный опыт различных категорий городских жителей, необходимо обеспечить учет мнений всех заинтересованных сторон. Этим удастся снизить риск того, что наличие некоей модели, оказавшейся в руках чиновников и управлений жилищно-коммунального хозяйства, позволит им вообще отказаться от мнения экспертов и городских сообществ. Следовательно, для максимально объективной оценки значимости арт-объектов УИ методика должна включать в себя: во-первых, объективные количественные параметры, фиксирующие реакцию городской общественности, во-вторых, нематериальные параметры, которые «невозможно оценить без участия специалистов-экспертов» [28, с. 44].

Поскольку методики замера общественной реакции — тема весьма обширная и достойная отдельной публикации, в рамках данной статьи внимание акцентируется на методике рационального и эмоционального оценивания арт-объекта специалистами-экспертами: искусствоведами, художниками, архитекторами, профессиональными оценщиками и др. Поскольку восприятие значимости арт-объекта УИ определяется суммарным воздействием целого комплекса различных составляющих (критериев), представляется оправданным при разработке методики комплексной оценки значимости таких произведений использовать подход, широко применяемый в квалиметрии при комплексной оценке качества объектов произвольной природы [33]. Эстетическая оценка ценности арт-объекта предполагает определение степени совершенства и эстетической значимости произведения искусства, которые базируются на научных критериях, вытекающих из глубокого понимания структуры эстетического объекта, его свойств и законов развития. Главным признаком и, соответственно, весомым эстетическим параметром значимости арт-объекта УИ будем считать правильность (или ошибочность) художественной интерпретации произведения, причем под «правильностью» будем подразумевать совпадение зрительской художественной интерпре-

тации с авторской, поскольку «как художественное творчество, так и восприятие стали бы совершенно бессмысленными, если бы однозначная интерпретация была бы недостижима» [34, с. 146]. Очевидно, что степень совпадения авторской позиции со зрительской художественной интерпретацией всецело определяется корректностью инструментария для рационального анализа эстетических характеристик арт-объекта.

Понимание произведения искусства складывается из объективных компонентов как рационального оценивания (осознание сюжета и идеи произведения), так и эмоционального (эмоциональное измерение произведения в опыте художника и опыте зрителя), причем в их взаимосвязи и взаимодействии. Здесь отчетливо проявляется закон эмерджентности систем: целое больше совокупности своих частей.

Существует несколько методологических принципов оценки произведения искусства:

- ◆ технография — междисциплинарный метод для детального изучения произведения как материального объекта;

- ◆ технология — продукт технических операций по созданию арт-объекта;

- ◆ иконография — метод идентификации и интерпретации содержания изображения, принятый в визуальном искусстве;

- ◆ иконология — метод интерпретации социокультурного контекста и символического содержания произведения искусства.

На основе этих принципов нами определен ряд критериев для оценки рациональных (табл. 1) и эмоциональных (табл. 2) аспектов эстетической оценки ценности арт-объектов УИ. Все без исключения критерии, которые при этом должны быть приняты во внимание и из воздействия которых синтезируется комплексная оценка значимости арт-объекта, очевидно, имеют качественный, т. е. нечисловой, характер. Это — существенное обстоятельство, обусловленное природой оцениваемых объектов и сущностью рассматриваемых критериев, и построение объективной числовой меры для них не представляется возможным. В связи с этим неизбежна субъективность оценок снижается с уровня оценки арт-объекта в целом до уровня отдельных критериев, что позволяет, как показано далее, синтезировать более

объективную итоговую комплексную оценку.

Для оценивания арт-объекта по каждому из критериев необходимо построить свою порядковую квалиметрическую шкалу в виде упорядоченной конечной совокупности уровней (степени проявления) данного критерия [35]. При этом желательно, чтобы каждый уровень мог быть содержательно описан в понятных для экспертов (искусствоведов и др.) терминах таким образом, чтобы отдельные уровни были отличимы друг от друга. На практике это далеко не всегда достижимо, особенно когда речь идет о критериях, восприятие которых связано с психологическими характеристиками оценивающего субъекта [36]. В этом случае шкала может быть описана с помощью совокупности «баллов», например от 1 до 10, где низший (1) и высший (10) уровни описываются в строгих и понятных терминах, а промежуточные баллы (от 2 до 9) — определяются экспертным путем, исходя из степени отличия выявляемого экспертом уровня от обоих заданных крайних уровней для данного конкретного арт-объекта (см. табл. 1, 2).

Таким образом, по результатам проведения опроса экспертов каждый элемент рассматриваемого множества арт-объектов будет охарактеризован с помощью вектора полученных им баллов: $P_1, P_2, \dots, P_8, \Theta_1, \Theta_2$.

Следующим, не менее важным этапом предлагаемого метода является анализ сравнительной значимости (важности, весомости) отдельных критериев. Каким образом следует соотнести друг с другом весомость каждого из отдельных критериев внутри группы P и внутри группы Θ ? Для ответа на этот вопрос целесообразно предложить экспертам (в рамках того же опроса, что выполнялся и для получения критериальных оценок на основе построенных шкал) ранжировать критерии внутри групп P и Θ , т. е. упорядочить их по степени весомости с точки зрения общей оценки рациональной и эмоциональной составляющей. Полученные ранжировки позволяют с помощью несложных вычислений, основанных на известных квалиметрических методах [36], оценить весовой коэффициент x_i (где $i = 1 \dots 8$) для каждого из критериев группы P и весовые коэффициенты y_1, y_2 — для критериев группы Θ .

Таблица 1

Критерии для оценки и оценочные показатели рациональных аспектов оценки значимости арт-объектов урбанистического искусства

Критерий оценки (код)	Основная задача критерия	Оценочные показатели (от 1 до 10)
Технография		
Степень обусловленности произведения контекстом (P_1)	Оценить умение автора работать с контекстом, т. е. рабочей средой, поверхностями, материалами	<p>(1) Отсутствие адаптации к контексту: рабочие поверхности, материалы, место размещения работы выбраны неудачно, т. е. никак не «привязаны» к месту, художник не использовал уникальные характеристики рабочей среды (перила, столбы и пр.), отсутствует игра с текстурными качествами поверхности или с историей места</p> <p>(10) Успешная адаптация к контексту: подчеркиваются/задействуются уникальные характеристики рабочей среды и рабочих поверхностей, наличествует игра со значениями и коннотациями (например, знаковое место размещения работы, обыгрывание истории места расположения работы, использование текстурных качеств поверхности, ступеней, перил, других объектов городской инфраструктуры)</p>
Степень качественного воздействия арт-объекта на среду (P_2)	Определить возможность арт-объекта преобразовывать городское общественное пространство	<p>(1) Использование специальной техники и архитектурных материалов (стойкие краски и спреи), радикально преобразующих городскую среду и навязывающих визуальное высказывание, использование вандальных инструментов и техник (например скретчинга)</p> <p>(10) Использование нестойких материалов и инструментов, преобразующих пространство на символическом уровне и не наносящих вред городской среде (флуоресцентный маркер, трафарет, мох, скотч, наклейка, вырезка, LED-лампы, нитки (пряжа), безопасные для экологии материалы и техника)</p>
Технология		
Темпоральность арт-объекта (P_3)	Определить возможность решений относительно временного периода существования арт-объекта	<p>(1) Предположительно малый период «жизни» арт-объекта по причине высокой вероятности повреждения в результате коммунального/музейного баффинга, вандализма, порчи по неосторожности и т. п.; «замораживание» в темпоральном измерении «памятника» при одновременной утрате актуальности, злободневности; арт-объект представляет собой результат интервенции на табуированную поверхность (витрину, окно, памятник культурного наследия и т. п.)</p> <p>(10) Предположительно большой период «жизни» арт-объекта по причине высокой степени защищенности от случайных и неслучайных повреждений, возможность игры с временным измерением арт-объекта (например, внезапное появление/исчезновение моникерок, рисунков на заборах строительных площадок, мусорных контейнерах и пр.)</p>

<p>Географическая специфика локации арт-объекта (P₄)</p>	<p>Определить стратегический подход художника к размещению своих арт-объектов</p>	<p>(1) Размещение арт-объекта в предсказуемых пространствах, определяемых собственниками и властью, и ведущее к пассивному потреблению, т. е. произведение невозможно не увидеть (как правило, брендмауэры)</p> <p>(10) Стохастичность выбора места для арт-объекта, подталкивание зрителя к поиску работ в малосоциальных зонах города (в пространствах под мостами и эстакадами, на набережных, крышах домов, заборах, во дворах и пр.) либо «запрятывание» объектов в многолюдных местах, где только внимательный зритель способен их увидеть (подземные переходы, остановки транспорта и др.)</p>
<p>Иконография</p>		
<p>Уникальность/яркость воплощения авторского послания (P₅)</p>	<p>Определить возможность привлечения внимания зрителя к арт-объекту за счет неординарности, оригинальности авторского исполнения, генерирования идей и смыслов, отличающихся от общепринятых</p>	<p>(1) Использование художественных штампов, эклектичность авторской манеры исполнения, отсутствие/слабая выраженность персональной художественной манеры; подражание чужому стилю</p> <p>(10) Выраженность индивидуальной манеры авторского исполнения; узнаваемость и постоянное накопление уровня и потенциала авторского подхода</p>
<p>Иконология</p>		
<p>Ясность и простота авторского послания (P₆)</p>	<p>Определить возможность донесения основной авторской идеи до зрителя</p>	<p>(1) Все ясно и примитивно, зрителю не надо задумываться и искать тайный смысл</p> <p>(10) Альтернативная субъективность, многозначность интерпретаций, возможность индивидуального интерпретирования</p>
<p>Монологичность/диалогичность произведения искусства (P₇)</p>	<p>Определить тип коммуникации произведения искусства и зрителя</p>	<p>(1) Линейная модель коммуникации: монументальность произведения искусства детерминирует дистанцированность от зрителя, отлаженность юстированного монолога</p> <p>(10) Модель циркулярной (либо спиральной) коммуникации: палимпсест, вовлечение в диалог возможностью дополнить, исправить, забрать арт-объект домой или вовсе его не заметить</p>
<p>Адекватность восприятия зрителем вкладываемой в произведение идеи (P₈)</p>	<p>Определить возможность донесения до зрителя авторской модальности (т. е. авторского отношения к сообщаемому, точки зрения и системы ценностей автора)</p>	<p>(1) Произведение не встречает понимания и не вызывает доверия зрителя, интерпретируется искаженно или диаметрально противоположно замыслу автора; отсутствие/низкая степень идентификации и эффекта «отнесения к себе»: «это не про меня (нас); мне не интересно» и пр., непрофессионально (ошибки в рисунке, композиции, колорите), слащаво, безвкусно, пошло (китч), пусто, тяжеловесно, высокопарно, бессмысленно («мазня»), усматривается подстрекательство к чему-либо («идеологическая диверсия»)</p> <p>(10) Произведение воспринимается и вызывает доверие зрителя: авторский замысел воспринимается адекватно, присутствует высокий уровень идентификации и эффекта «отнесения к себе»; актуально, точно подмечено, «это про меня (нас)»</p>

Таблица 2

Критерии для оценки и оценочные показатели эмоциональных аспектов оценки значимости арт-объектов урбанистического искусства

Критерий оценки (код)	Основная задача критерия	Оценочные показатели (от 1 до 10)
Эмоциональное измерение произведения в опыте художника (\mathcal{E}_1)	Определить степень чувствительности художника к проблемам, не вызывающим интереса у других людей	(1) В работе художника чувствуется стремление к монологичности, менторингу, ощущается отсутствие рефлексии, сокрытие истинных эмоций, чувств, состояний, истинного отношения автора к своей работе, стремление манипулировать симпатиями зрителя, желание «понравиться, угодить», подстроиться под вкусы зрителя или заказчика (10) Чувствуется стремление к диалогу со зрителем, созданию доверительных отношений, открытости, стремление сохранить собственное «лицо», быть честным по отношению к зрителю, отсутствие манипуляций и желания «понравиться, угодить».
Эмоциональное измерение произведения в опыте зрителя (\mathcal{E}_2)	Определить степень эмоционального отклика на произведение искусства	(1) Произведение вызывает чувство досады, негодования, раздражения, возмущения; работа провоцирует переживание эстетического страдания как «антиэстетического» чувства и отсутствие эмпатии к идее, заложенной художником (контрпереживание) (10) Определенно положительная оценка арт-объекта, провоцирующая сверхпереживание как эмоциональную «избыточность» эстетического наслаждения

В результате возникает возможность синтеза итоговой оценки каждого оцениваемого арт-объекта в виде пары значений: P и \mathcal{E} , вычисляемых в виде линейной свертки (взвешенной суммы отдельных критериев):

$$P = x_1 P_1 + \dots + x_8 P_8;$$

$$\mathcal{E} = y_1 \mathcal{E}_1 + y_2 \mathcal{E}_2.$$

Построение комплексной оценки в виде линейной свертки обосновано широко применяемым в задачах квалиметрии принципом компенсации, согласно которому при построении итоговой оценки высокий уровень значимости объекта по одним частным критериям может быть компенсирован менее высоким уровнем оценки по другим. Полученный результат при этом позволяет визуализировать итоговую оценку: в данном контексте — представить каждый арт-объект в виде точки с координатами (P , \mathcal{E}) на координатной плоскости.

Таким образом, сложность определения эстетической ценности произведения УИ вследствие неоднозначности его интерпретации может быть (в значительной степени) преодолена путем использования методологических принципов оценки произведения искусства (техногра-

фии, технологии, иконографии и иконологии), позволяющих выделить отдельные критерии значимости с последующим построением квалиметрической шкалы для каждого из них. Последующие шаги предлагаемой методики комплексной оценки рациональных и эмоциональных аспектов позволяют получать итоговую оценку значимости арт-объектов УИ в наглядном виде, допускающем на более или менее формальной основе их последующую классификацию, например, выделяя на плоскости кластеры точек, отвечающих объектам с высоким уровнем эмоциональной составляющей, но менее высоким уровнем рациональной составляющей.

Предполагается, что практическое использование методов квалиметрии снизит накал страстей вокруг «права на город» и, в конечном счете, позволит на более объективной научной основе регулировать визуальную культуру общественных пространств.

Список источников

1. *Shafiq H. Convivial Urban Spaces : Creating Effective Public Places.* London-Sterling, VA : Earthscan, 2008. 154 p.

2. Астафьева О.Н., Кузьмина Н.В. «Интересное» в эстетическом ландшафте города // *Обсерватория культуры*. 2018. Т. 15, № 6. С. 693–707. DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-6-693-707.
3. *Lefebvre H. Writing on Cities / selected, transl. and introduc. by E. Kofman, E. Lebas. Oxford : Blackwell Publishers, 1996. 250 p.*
4. Сунтес П., Зинес Дж. Основы теории измерений / пер. с англ. Е.Ю. Артемьевой; под ред. Л.Д. Мешалкина // *Психологические измерения : сб. научн. тр. Москва : Мир, 1967. С. 9–110.*
5. Пфанцагель И. Теория измерений. Москва : Мир, 1976. 248 с.
6. Хованов Н.В. Математические основы теории шкал измерения качества. Ленинград : ЛГУ, 1982. 185 с.
7. Зоря А.А. Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования // *Эстетика стрит-арта : сб. ст. / под общ. ред. К.А. Куксо. Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2018. С. 18–22.*
8. Поносов И.Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. Москва : Игорь Поносов, 2016. 208 с.
9. Schmidt N. Die Kunst und die Stadt // *Street Art, Legenden zur Straße / by ed. K. Klitzke, C. Schmidt. Berlin : Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009. S. 78–91.*
10. Вильчинская-Бутенко М.Э. Тема балета в урбанистическом искусстве // *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2018. № 6 (59). С. 52–73.
11. Пиликин Д.Г. Терминология уличного искусства : Опыт словарных дефиниций // *Эстетика стрит-арта : сб. ст. / под общ. ред. К.А. Куксо. Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2018. С. 4–9.*
12. Искусствоведение: методы точных наук и семиотики : [сб. ст.] / сост. и ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров ; предисл. Ю.М. Лотман ; послесл. В.М. Петров. Изд. 4-е. Москва : ЛИБРОКОМ/URSS, 2009. 370 с.
13. Huston A.J., Huston J.P. Aesthetic Evaluation of Art: A Formal Approach [Электронный ресурс] // Huston J.P., Nadal M., Mora F. et al. *Art, Aesthetics, and the Brain*. Oxford : Oxford Univ. Press, 2015. URL: <http://johnhuston.eu/wp-content/uploads/2016/03/Aesthetic-Evaluation-of-Art-A-Formal-Approach.pdf> (дата обращения 15.11.2019).
14. Schiavi S. Investigating the Neural Network Underlying Aesthetic Experience : PhD dissertation. Milano : La Scuola di Dottorato, Università degli Studi di Milano-Bicocca, 2017. 103 p. [Электронный ресурс]. URL: https://boa.unimib.it/retrieve/handle/10281/158175/225340/phd_unimib_787769.pdf (дата обращения 15.11.2019).
15. Pelowski M., Fuminori A. A Model of Art Perception, Evaluation and Emotion in Transformative Aesthetic Experience // *New Ideas in Psychology*. 2011. № 29. P. 80–97.
16. Leder H., Belke B., Oeberst A., Augustin D. A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments // *British Journal of Psychology*. 2004. № 95. P. 489–508.
17. Вдовюк Л.Н., Мотошина А.А. Методические приемы оценки эстетических свойств ландшафтов Тюменской области // *Вестник Тюменского государственного университета. Науки о Земле*. 2013. № 4. С. 58–66.
18. Дирин Д.А., Попов Е.С. Оценка пейзажно-эстетической привлекательности ландшафтов : методологический обзор // *Известия Алтайского государственного университета*. 2010. № 3. С. 120–124.
19. Красовская Т.М. Эстетические функции ландшафтов: методические приемы оценок и сохранения // *Геополитика и экогеодинамика регионов*. 2014. № 2. С. 51–55.
20. Демешонок Д.В. Оценка эстетического восприятия объектов архитектурной среды на перспективных изображениях и видах // *Дизайн. Теория и практика*. 2014. № 16. С. 6–15.
21. Roussos L., Dentsoras A. Formulation and Use of Criteria for the Evaluation of Aesthetic Attributes of Products in Engineering Design // *Proceedings of the 19th International Conference on Engineering Design (ICED13). Design for Harmonies*. Seoul, 2013. Vol. 7. P. 547–556.
22. Yan Ke, Xiaoou Tang, Feng Jing. The Design of High-Level Features for Photo Quality Assessment [Электронный ресурс] // *Proceedings of 2006 IEEE Computer Society Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*. New York, 2006. Vol. 1. P. 419–426. URL: <https://www.cs.cmu.edu/~yke/photoqual/cvpr06photo.pdf> (дата обращения 15.11.2019).
23. Datta R., Li D., Joshi J., Wang J.Z. Studying Aesthetics in Photographic Images Using a Computational Approach [Электронный ресурс] // *Proceedings*

- 2006 European Conference on Computer Vision (ECCV). Graz, 2006. Vol. 3. P. 288–301. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.81.5178&rep=rep1&type=pdf> (дата обращения 15.11.2019).
24. Прищенко С.В., Рильцев Є.В. Кваліметрична оцінка естетичних параметрів кольору в рекламній графіці // *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 72–77.
25. Вильчинская-Бутенко М.Э. Стрит-арт и анонимность художника // *Эстетика стрит-арта : сб. статей / под общ. ред. К.А. Куксо*. Санкт-Петербург, 2018. С. 39–48.
26. Тамойкин М.Ю., Тамойкин И.Ю., Тамойкин Д.М. Оценка культурных ценностей : Международный стандарт ТЭС-оценки предметов культурной ценности, антиквариата и коллекционирования по затратному подходу [Электронный ресурс] // DocPlayer. URL: <https://docplayer.ru/60392415-Тамойкин-м-ю-тамойкин-и-ю-тамойкин-д-м.html> (дата обращения 15.11.2019).
27. Дронова Н.Д., Аккалаева Р.Х. Оценка рыночной стоимости ювелирных изделий. Москва : Дело, 1998. 159 с.
28. Рождественский А.Е. Историко-культурные ценности как нематериальные активы // *Вопросы оценки*. 2009. № 4. С. 43–47.
29. Авторский метод оценки культурных ценностей – метод Жарова. [Электронный ресурс] // Национальный научно-исследовательский институт экспертизы и оценки объектов истории и культуры «Рускультурэкспертиза». URL: http://rosculturexpertiza.ru/files/valuation/metod_zharova.pdf (дата обращения 15.11.2019).
30. Гагарин А.Г. Особенности оценки произведений искусства // *Имущественные отношения в Российской Федерации*. 2006. № 3 (54). С. 61–65.
31. Пузыня Н.Ю., Локтионов А.Н., Михлин А.В. Вопросы оценки культурных ценностей // *Имущественные отношения в Российской Федерации*. 2012. № 3. С. 36–52.
32. Саати Т. Принятие решений : Метод анализа иерархий / пер. с англ. Р.Г. Вачнадзе. Москва : Радио и связь, 1993. 278 с.
33. Рожков Н.Н. Квалиметрия и управление качеством: Математические методы и модели : учебник и практикум для академического бакалавриата. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Юрайт, 2019. 167 с.
34. Бранский В.П. Искусство и философия : роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Москва, 1999. 704 с.
35. Рожков Н.Н. Квалиметрическая оценка качества услуг с помощью рандомизированных весовых коэффициентов // *Известия Международной академии наук высшей школы*. 2008. № 4 (42). С. 166–175.
36. Льюс Р., Галантер Е. Психологические шкалы // *Психологические измерения : сб. научн. тр.* Москва : Мир, 1967. С. 111–195.

An Approach to the Problem of Urban Art Objects Comprehensive Assessment Using Qualimetry Methods

Marina E. Vilchinskaya-Butenko ^{a*},
Nikolay N. Rozhkov ^{b**}

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18, Bolshaya Morskaya Str., Saint Petersburg, 191186, Russia

^a ORCID 0000-0002-8874-4527; SPIN 4397-9015

^b ORCID 0000-0001-7148-7723; SPIN 9584-4101

E-mail: * marina.gutd@gmail.com,

** nnr29@bk.ru

Abstract. *Over the past few years, the issue of developing common criteria for assessing the significance of urban art works has been constantly discussed in the context of the dialogue between the government and society. Meanwhile, the decisions made by local authorities (for example, deputies of the Moscow City Duma and the Legislative Assembly of St. Petersburg) are always of a private nature and do not rest upon a single science-based approach to legalizing the placement of urban art works in the urban environment. This study is aimed at justifying the use of qualimetric methods in a comprehensive assessment of the significance of urban art works. The study's methodology is presented by comparative and qualimetric methods for evalu-*

ating the aesthetic parameters of urban art works. The article notes the complexity of the assessment due to the pronounced specificity that makes it difficult to interpret urban art unambiguously. Basing on the methodological principles of artworks examination (technography, technology, iconography and iconology), the authors propose a number of criteria for evaluating rational and emotional aspects of the significance of urban art objects. To evaluate an art object for each of the criteria, the article offers its own qualimetric scale. It can be described using a set of “points”, for example, from 1 to 10, where the lowest (1) and the highest (10) levels are described in strict and understandable terms, and the middle points (from 2 to 9) are determined by an expert basing on the extent of difference between the level detected by the expert and the two specified extreme levels for this particular art object. With their help, the derived figures can be translated into evaluation categories, thus obtaining particular assessments that are separate for each criterion, and the final value can be derived from a generalization of the particular assessments. The scientific novelty of the study is determined by the fact that the qualimetric method can provide a systematic approach to assessing the rational and emotional aspects of artistic interpretation of urban art objects. The method’s practical application can provide a compromise for the opposing parties struggling to claim the “rights to the city”, and regulate the visual culture of public spaces on an objective scientific basis.

Key words: qualimetric scale, urban art, comprehensive assessment, art object significance, street art, public art, graffiti, artistic interpretation, theory and history of art, art studies.

Citation: Vilchinskaya-Butenko M.E., Rozhkov N.N. An Approach to the Problem of Urban Art Objects Comprehensive Assessment Using Qualimetry Methods, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 74–87. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-74-87.

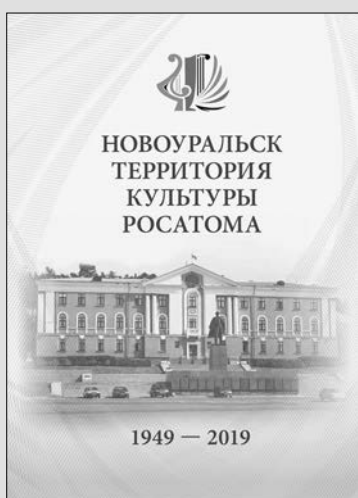
References

1. Shaftoe H. *Convivial Urban Spaces: Creating Effective Public Places*. London-Sterling, VA, Earthscan Publ., 2008, 154 p.
2. Astafyeva O.N., Kuzmina N.V. “Interesting” in the Aesthetic Landscape of the City, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 6, pp. 693–707 (in Russ.). DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-6-693-707.
3. Lefebvre H. *Writing on Cities*. Oxford, Blackwell Publishers, 1996, 250 p.
4. Suppes P., Zinnes J. Basic Measurement Theory, *Psikhologicheskie izmereniya: sb. nauchn. tr.* [Psychological Measurements: collected scientific papers]. Moscow, Mir Publ., 1967, pp. 9–110 (in Russ.).
5. Pfanzagl J. *Teoriya izmerenii* [Theory of Measurement]. Moscow, Mir Publ., 1976, 248 p.
6. Khovanov N.V. *Matematicheskie osnovy teorii shkal izmereniya kachestva* [Mathematical Foundations of the Theory of Quality Measurement Scales]. Leningrad, LGU Publ., 1982, 185 p.
7. Zorya A.A. The “Street Wave” Art as an Object of Art Studies, *Estetika strit-art: sb. st.* [Aesthetics of Street Art: collected articles]. St. Petersburg, SPbGUPTD Publ., 2018, pp. 18–22 (in Russ.).
8. Ponosov I.G. *Iskusstvo i gorod: graffiti, ulichnoe iskusstvo, aktivizm* [Art and the City: Graffiti, Street Art, Activism]. Moscow, Igor’ Ponosov Publ., 2016, 208 p.
9. Schmidt N. *Die Kunst und die Stadt, Street Art, Legenden zur Straße*. Berlin, Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009, pp. 78–91 (in German).
10. Vilchinskaya-Butenko M.E. Ballet Theme in Urban Art, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 6 (59), pp. 52–73 (in Russ.).
11. Pilikin D.G. Terminology of Street Art. Vocabulary Definition, *Estetika strit-art: sb. st.* [Aesthetics of Street Art: collected articles]. St. Petersburg, SPbGUPTD Publ., 2018, pp. 4–9 (in Russ.).
12. Lotman Yu.M., Petrov V.M. (eds). *Iskusstvometriya: metody tochnykh nauk i semiotiki* [Artmetry: Methods of the Exact Sciences and Semiotics]. Moscow, LIBROKOM/URSS Publ., 2009, 370 p.
13. Huston A.J., Huston J.P. *Aesthetic Evaluation of Art: A Formal Approach*, *Art, Aesthetics, and the Brain*. Oxford, Oxford Univ. Press, 2015. Available at: <http://johnhuston.eu/wp-content/uploads/2016/03/Aesthetic-Evaluation-of-Art-A-Formal-Approach.pdf> (accessed 15.11.2019).
14. Schiavi S. *Investigating the Neural Network Underlying Aesthetic Experience: PhD dissertation*. Milano, La Scuola di Dottorato, Università degli Studi di Milano-Bicocca, 2017, 103 p. Available at: <https://boa.unimib.it/retrieve/handle>

- /10281/158175/225340/phd_unimib_787769.pdf (accessed 15.11.2019).
15. Pelowski M., Fuminori A. A Model of Art Perception, Evaluation and Emotion in Transformative Aesthetic Experience, *New Ideas in Psychology*, 2011, no. 29, pp. 80–97.
 16. Leder H., Belke B., Oeberst A., Augustin D. A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments, *British Journal of Psychology*, 2004, no. 95, pp. 489–508.
 17. Vdovyuk L.N., Motoshina A.A. Systematic Techniques of Aesthetic Features Evaluation of the Tyumen Region Landscape, *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Nauki o Zemle* [Bulletin of the Tyumen State University. Earth Sciences], 2013, no. 4, pp. 58–66 (in Russ.).
 18. Dirin D.A., Popov E.S. Evaluation of Landscape and Aesthetic Appeal of Landscapes: A Methodological Review, *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Altai State University], 2010, no. 3, pp. 120–124 (in Russ.).
 19. Krasovskaya T.M. Landscapes' Aesthetic Functions: Methodology of Assessment and Preservation, *Geopolitika i ekogeodinamika regionov* [Geopolitics and Ecogeodynamics of Regions], 2014, no. 2, pp. 51–55 (in Russ.).
 20. Demeshonok D.V. Evaluation of the Aesthetic Perception of Architectural Environment Objects on Perspective Images and Views, *Dizain. Teoriya i praktika* [Design. Theory and Practice], 2014, no. 16, pp. 6–15 (in Russ.).
 21. Roussos L., Dentsoras A. Formulation and Use of Criteria for the Evaluation of Aesthetic Attributes of Products in Engineering Design, *Proceedings of the 19th International Conference on Engineering Design (ICED13). Design for Harmonies*. Seoul, 2013, vol. 7, pp. 547–556.
 22. Yan Ke, Xiaou Tang, Feng Jing. The Design of High-Level Features for Photo Quality Assessment, *Proceedings of 2006 IEEE Computer Society Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*. New York, 2006, vol. 1, pp. 419–426. Available at: <https://www.cs.cmu.edu/~yke/photoqual/cvpr06photo.pdf> (accessed 15.11.2019).
 23. Datta R., Li D., Joshi J., Wang J.Z. Studying Aesthetics in Photographic Images Using a Computational Approach, *Proceedings 2006 European Conference on Computer Vision (ECCV)*. Graz, 2006, vol. 3, pp. 288–301. Available at: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.81.5178&rep=rep1&type=pdf> (accessed 15.11.2019).
 24. Prishchenko S.V., Riltsev E.V. Qualimetric Assessment of the Aesthetic Parameters of Color in Advertising Graphics, *Kul'tura i suchasnist'* [Culture and Contemporaneity], 2017, no. 1, pp. 72–77 (in Ukr.).
 25. Vilchinskaya-Butenko M.E. Street Art and the Anonymity of the Artist, *Estetika strit-arta: sb. statei* [Aesthetics of Street Art: collected articles]. St. Petersburg, 2018, pp. 39–48 (in Russ.).
 26. Tamoikin M.Yu., Tamoikin I.Yu., Tamoikin D.M. Assessment of Cultural Values: The International Standard for the TES-Assessment of Items of Cultural Value, Antiques and Collectibles on a Cost-Based Approach, *DocPlayer*. Available at: <https://docplayer.ru/60392415-Tamoykin-m-yu-tamoykin-i-yu-tamoykin-d-m.html> (accessed 15.11.2019) (in Russ.).
 27. Dronova N.D., Akkalaeva R.Kh. *Otsenka rynochnoi stoimosti yuvelirnykh izdelii* [Assessment of the Market Value of Jewelry]. Moscow, Delo Publ., 1998, 159 p.
 28. Rozhdestvensky A.E. Historical and Cultural Values as Intangible Assets, *Voprosy otsenki* [The Appraisal Issues], 2009, no. 4, pp. 43–47 (in Russ.).
 29. The Author's Method of Evaluating Cultural Values – Zharov's Method, *Natsional'nyi nauchno-issledovatel'skii institut ekspertizy i otsenki ob'ektov istorii i kul'tury "Ruskul'turekspertiza"* ["Ruskulturekspertiza" National Research Institute for Examination and Evaluation of Historical and Cultural Objects]. Available at: http://roscultureexpertiza.ru/files/valuation/metod_zharova.pdf (accessed 15.11.2019) (in Russ.).
 30. Gagarin A.G. Features of Artworks Evaluation, *Imushchestvennye otnosheniya v Rossiiskoi Federatsii* [Property Relations in the Russian Federation], 2006, no. 3 (54), pp. 61–65 (in Russ.).
 31. Puzynya N.Yu., Laktionov A.N., Mikhlin A.V. Questions of Movable Cultural Property Valuation, *Imushchestvennye otnosheniya v Rossiiskoi Federatsii* [Property Relations in the Russian Federation], 2012, no. 3, pp. 36–52 (in Russ.).
 32. Saaty T. *Prinyatie reshenii: Metod analiza ierarkhii* [Decision Making: Analytic Hierarchy Process]. Moscow, Radio i Svyaz' Publ., 1993, 278 p.
 33. Rozhkov N.N. *Kvalimetriya i upravlenie kachestvom: Matematicheskie metody i modeli: uchebnik i praktikum dlya akademicheskogo bakalavriata* [Quali-

- metry and Quality Management: Mathematical Methods and Models: textbook and practicum for academic baccalaureate]. Moscow, Yurait Publ., 2019, 167 p.
34. Bransky V.P. *Iskusstvo i filosofiya: rol' filosofii v formirovanii i vospriyatii khudozhestvennogo proizvedeniya na primere istorii zhivopisi* [Art and Philosophy: The Role of Philosophy in the Formation and Perception of an Artwork by the Example of the History of Painting]. Moscow, 1999, 704 p.
35. Rozhkov N.N. Qualimetric Evaluation of the Quality of Services Using the Randomized Weighting Coefficients, *Izvestiya Mezhdunarodnoi akademii nauk vysshei shkoly* [Proceedings of the International Higher Education Academy of Sciences], 2008, no. 4 (42), pp. 166–175 (in Russ.).
36. Luce R., Galanter E. Psychophysical Scaling, *Psikhologicheskie izmereniya: sb. nauchn. tr.* [Psychological Measurements: collected scientific papers]. Moscow, Mir Publ., 1967, pp. 111–195 (in Russ.).
-
-

НОВОЕ ИЗДАНИЕ



Новоуральск — территория культуры Росатома (1949–2019) / Отдел культуры Администрации Новоуральского городского округа. Екатеринбург : Сократ, 2019. 488 с.

Издание о жизни и подлинном служении нескольких поколений деятелей культуры города Новоуральска — одного из крупных промышленных центров Урала. Руководители «атомного» проекта прекрасно понимали ограничения для жителей, которые накладывает режим «закрытого» города, и уровень досуга высокого качества, необходимого для удовлетворения культурных потребностей, прежде всего технической интеллигенции. В книге прослеживается сложный и творческий путь межведомственного взаимодействия муниципальных органов власти и ведущего социально ориентированного предприятия ПАО «Уральского электрохимического комбината», на долю которого приходится 49% всех российских обо-

гатительных мощностей, и реализуется миссия стратегической программы «Территория культуры Росатома» — создание особой культурной среды: самобытной, интеллектуальной, созидающей.

На 485 страницах воссоздана память в лицах о 6105 горожанах, служивших в искусстве с 1949 года. Раскрыты богатая история театральной, библиотечной, музыкальной культуры города, день сегодняшний и главное — те ценности и смыслы, которые транслируют новые поколения лидеров культуры. Особого внимания заслуживают разделы книги, посвященные успешным культурным практикам, партиципированным проектам, пилотным исследованиям по изучению культурных интересов элиты и жителей города, а также замыслам и идеям, которые достойны тиражирования в других регионах страны!

УДК 025.85:001.891
ББК 78.359.33с8
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-1-88-98

З.С. ВАХОВСКАЯ

О ЗНАЧИМОСТИ ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИЦЕВОГО СБОРНИКА ПОВЕСТЕЙ КОНЦА XVII—XVIII ВВ. ИЗ СОБРАНИЯ РГБ

Зинаида Станиславовна Ваховская,
Российская государственная библиотека,
отдел реставрации библиотечных фондов,
ведущий научный сотрудник,
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат химических наук,
ORCID 0000-0002-5081-2950; SPIN 6306-0757
E-mail: VakhovskayaZS@rsl.ru

Реферат. В статье приведены результаты комплексного исследования лицевого сборника повестей конца XVII—XVIII вв., проведенного в 2018 г. и являющегося важной частью процесса научной реставрации, одного из приоритетных направлений деятельности Российской государственной библиотеки (РГБ). В реставрации библиотечных фондов особое внимание уделяется рукописным источникам. Документ по-

ступил из отдела рукописей (ф. 178.1 № 315) в отдел реставрации библиотечных фондов для плановых реставрационных работ, связанных с неудовлетворительным состоянием сохранности. Применение современных методов анализа композиционного состава материалов документа (бумаги, чернил, клеевых составов и красочного слоя миниатюр) было дополнено изучением архивных документов и литературных источников. Данная методика позволила решить ряд задач, необходимых для разработки плана дальнейшей научной реставрации документа: охарактеризовать материалы рукописи и красочного слоя миниатюр, проанализировать имеющиеся разрушения и их причины. Рукопись содержит 212 листов. Ее художественное оформление включает иллюстрации к повестям (165 миниатюр); заголовки, выполненные вязью; красные инициалы с орнаментальными отростками. Оригинальный текст

написан черными чернилами, изготовленными на основе аморфного углерода, и красными — на основе киновари (HgS). На последнем (переплетном) листе имеется владельческая запись, которая выполнена чернилами железо-галловой природы, как и некоторые маргиналии на полях. Красочный слой миниатюр в качестве связующего вещества содержит белок, пигментами выступают охра, азурит и киноварь в смеси со свинцовым суриком. Несколько видов клеевых составов, использованных при прежних (вероятно, еще дореволюционных) вмешательствах, свидетельствуют о разновременности их применения. На основании полученных в ходе исследования результатов выбраны методы и разработан план научной реставрации памятника. Он включает необходимые вмешательства (с учетом их отдаленных последствий), максимально сохраняющие особенности рукописи, которые содержат ценные для исследователей сведения о среде ее бытования (пометы, маргиналии и проч.); технологиях изготовления; процессах, происходящих при хранении.

Ключевые слова: консервация и реставрация историко-культурных объектов, исследование рукописей, книжная миниатюра, музееведение, Российская государственная библиотека, «Сказание о Мамаевом побоище», ИК-Фурье спектроскопия, микро-РФА.

Для цитирования: Ваховская З.С. О значимости предреставрационного исследования лицевого сборника повестей конца XVII—XVIII вв. из собрания РГБ // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 88–98. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-88-98.

Специалисты отдела реставрации библиотечных фондов (ОРБФ) Российской государственной библиотеки (РГБ) ежегодно проводят реставрацию свыше 140 000 стандартных листов памятников, хранящихся в фондах библиотеки, в том числе и рукописных источников, которым, как правило, уделяется особое внимание. В 2018 г. из отдела рукописей (ОР) РГБ на реставрацию поступил лицевой сборник пове-

стей (ф. 178.1, № 3155; в содержании: «Александрия», «Сказание о Мамаевом побоище» и т. д.), датированный концом XVII — началом XVIII в., с большим количеством красочных миниатюр [1]. Степень сохранности памятника оказалась неудовлетворительной: листы сильно загрязнены, со множеством разрывов, утратами текста и фрагментов миниатюр; некоторые листы сохранились лишь частично — в виде тонких полосок шириной несколько сантиметров. Ситуацию усугубляли и многочисленные следы предшествующих вмешательств, довольно грубых и «кустарных»: использование большого количества клея, бумаги, сильно отличающейся по цвету, фактуре и толщине.

Состояние сохранности памятника определило реставрационное задание: очистку и реставрацию бумаги с удалением следов старых вмешательств (кроме фрагментов с дописанным текстом), удаление фрагментов хозяйственных документов в корешке и их сохранение (для дальнейшего изучения), восстановление переплета и целостности книжного блока (переплетные крышки были отделены от самой рукописи и прилагались к ней). Часть отреставрированных к 1980 г. рукописных листов помещалась в отдельной папке, и эти листы требовалось вшить в переплет.

Таким образом, прежде чем приступить к научной реставрации, требовалось провести комплексное исследование всех материалов рукописи (бумаги-основы, клеев, пигментов, связующих, чернил и т. д.) и разработать план реставрационных вмешательств. При этом было необходимо учесть ряд моментов: композиционный состав и качество материалов влияют на степень сохранности документа и играют существенную роль в процессе его бытования и хранения; кроме того, на степень сохранности воздействуют процессы, происходящие с течением времени, скорость их протекания, а также взаимное влияние материалов друг на друга.

Целью настоящей статьи является введение в научный оборот результатов проведенного предреставрационного исследования, необходимых для разработки плана дальнейшей научной реставрации документа: характеристика материалов рукописи и красочного слоя миниатюр, анализ имеющихся разрушений.

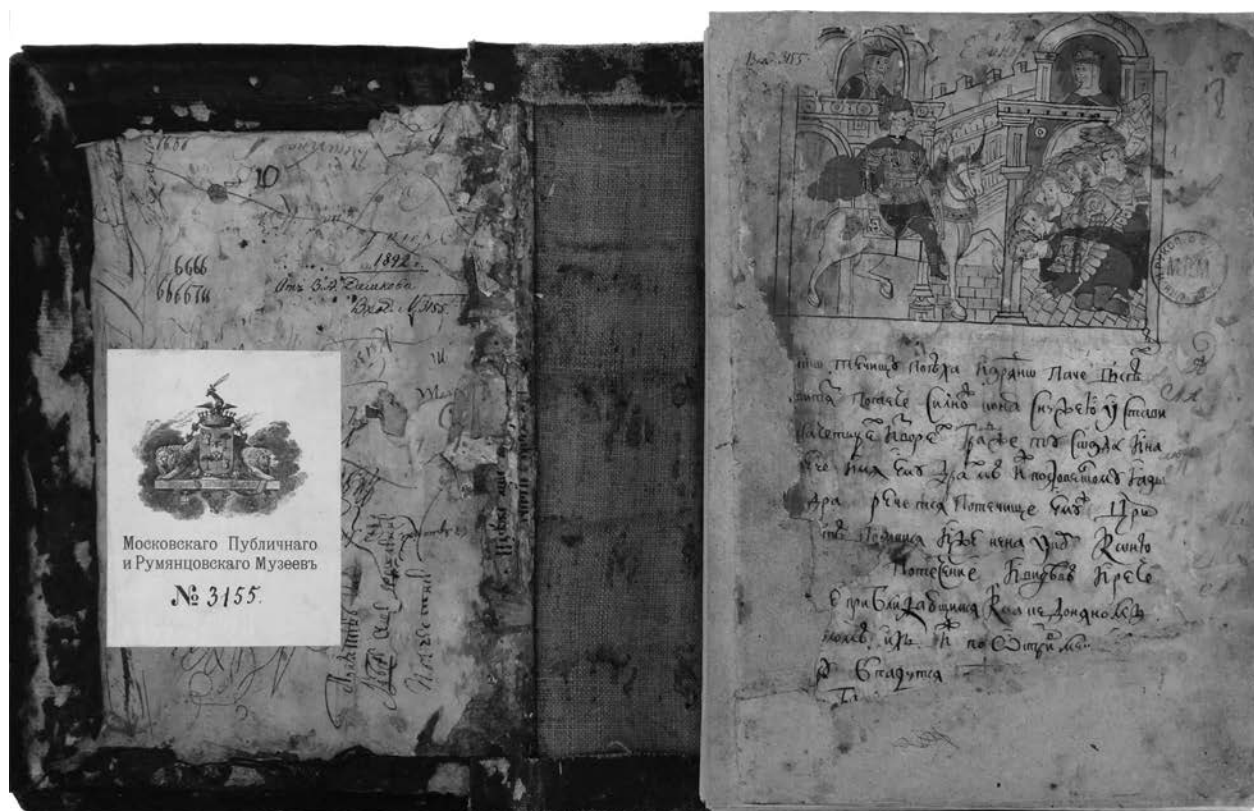


Рис. 1. Внешний вид рукописи с экслибрисом Московских публичных и Румянцевских музеев [1]

МАТЕРИАЛЫ И ОБОРУДОВАНИЕ

Автором статьи проведено комплексное исследование по следующим аналитическим методикам с применением соответствующего оборудования:

- ♦ для анализа степени сохранности рукописного текста, миниатюр и бумаги использовался метод микроскопии в отраженном свете на микроскопах БИОЛАМ-И и МБС-10 (ЛОМО);
- ♦ измерение величины рН проводилось рН-метром Portable PH-012 с контактным электродом E522BNC (Pometer);
- ♦ толщина бумаги определена на индикаторном микрометре GC (Tools Ltd);
- ♦ для осмотра в ультрафиолетовой (УФ) области спектра применялась лампа VISTA UV Handle с длиной волны 365 нм (Preservation Equipment Ltd);
- ♦ характеристика органических составляющих рукописи выполнена на основе ка-

чественного микрохимического анализа и метода инфракрасной (ИК-Фурье) спектроскопии прибором Scimitar 2000 с микроскопом UMA 400 и приставкой нарушенного полного внутреннего отражения (Varian Inc., USA). Измерения проводились в диапазоне 4000–450 см⁻¹ с разрешением 8 см⁻¹. Снятые приборами спектры обработаны с помощью программного обеспечения Resolution Pro. Оценка спектров проводилась путем сравнения с международными спектральными базами данных Infrared and Raman Users Group (IRUG) [2] и спектральной базой данных ОРБФ РГБ.

Элементный анализ проведен кандидатом физико-математических наук, руководителем отдела корпорации Bruker Nano Г.Б. Кузнецовым¹ с помощью микро-РФА M1 MISRAL (Bruker).

¹ Автор выражает благодарность Г.Б. Кузнецову за проведение элементного анализа и участие в обсуждении его результатов.

ИСТОРИЯ РУКОПИСИ И ЕЕ ЗНАЧИМОСТЬ

Исследуемая рукопись поступила в 1892 г. в Московский публичный и Румянцевский музеи (МПРМ), преемником которых выступает РГБ, через их директора В.А. Дашкова [3, с. 62; 4, с. 56]. В настоящее время документ хранится в ОР РГБ в фонде № 178 (фонд музейного собрания). На крышке переплета имеется клеенный экслибрис МПРМ, круглые фиолетовые штампы отдела старопечатных книг и рукописей Московского публичного музея (МПМ) стоят на первой странице каждой из тетрадей документа (рис. 1).

На обороте последнего (переплетного) листа читается владельческая запись чернилами: «Сия книга села Середы-Упины² принадлежит Петру Михайловичу Соловьеву. Писал сие своеручно его сын 17 летний Иван Петров Соловьев 1844-го году февраля 10 числа на первой неделе Великого поста и четверг во 2-м часу за полдень». Ниже записи указана дата: «1845 года январь 2». На л. 212 также проставлены даты: «1850 года сентябрь 28 числа», «1851-го августа 29 числа», «1852-го года августа 30 числа» и подпись «П. Соловьев».

Рукопись является неполной (без начала и окончания) и состоит из следующих повестей:

◆ «Александрия» сербской рукописи, начинается со слов: «...течищу поеха изрядно паче всех...» (л. 1–147 об.);

◆ «Сказание о Задонском бое и похвала великому князю Дмитрию Ивановичу и брату его князю Володимеру Андреевичю» (л. 148–207 об.);

◆ «Повесть о Бове королевиче», отрывок (л. 208–211 об.).

В описании музейного собрания водяные знаки рукописи атрибутированы по С.А. Клепикову: № 1022 – 1682 г. [1; 4, с. 56]. Всего в рукописи насчитывается 212 листов размером 1° (27,5 × 18,0 см).

Ни одному событию древнерусской истории не было посвящено столько литературных

памятников, сколько Мамаеву побоищу (Куликовской битве). «Сказание о Мамаевом побоище» дошло до наших дней в большом количестве списков XVI–XIX столетий (в настоящее время их известно 103). В данном случае речь идет об Основной редакции произведения [5, с. 412], считающейся наиболее близкой его первоначальному варианту.

Художественное оформление рукописи включает 165 миниатюр, представляющих иллюстрации к повестям; заголовки, выполненные вязью; красные инициалы с орнаментальными отростками. Миниатюры занимают, как правило, половину или две трети поверхности страницы, они выполнены в очерковой манере с раскраской. Цветовая палитра миниатюр состоит из нескольких цветов, с их переходами, смешением, многослойностью. Представляя интерес для исследователей, миниатюры рукописи неоднократно экспонировались на различных выставках. Как следует из листа использования, в 1992 г. на выставке находились листы 148, 156–157 и 158–159; в 1998 г. на экспозиции «Лицевое житие Сергия Радонежского» были представлены листы 148–212 и миниатюры «Благословение князя Дмитрия Донского Преподобным Сергием и окропление его» (л. 157 об., 158 об.).

Учитывая культурно-историческую значимость данного лицевого сборника повестей конца XVII–XVIII вв., предстояло выполнить сложную задачу: реставрацию памятника с максимальным сохранением для дальнейших поколений и для исследователей сведений о среде его бытования (пометы, маргиналии и проч.).

ОПИСАНИЕ СОХРАННОСТИ

В связи с предстоявшим в 1980 г. юбилеем Куликовской битвы в Научно-исследовательском центре консервации документов (НИЦКД, название ОРБФ до 2013 г.) были отреставрированы 65 из 212 листов (л. 148–212 и л. 89), с тех пор хранившиеся в отдельной папке. Реставрацией рукописи занималась опытный специалист, художник-ре-

² Село Середя-Упина (Упино) в настоящее время – город Фурманов Ивановской области.



Рис. 2. Микрофотография стыка основной бумаги рукописи с серо-голубой бумагой ранних вмешательств. Два вида чернил. Микроскоп МВС-10 с цифровой камерой MDS 200, увеличение 28

ставратор высшей категории В.П. Симутина³, 60 лет являвшаяся сотрудником отдела. В ее личном архиве сохранились уникальные черно-белые фотографии, запечатлевшие эту работу, целью которой стало придание листам экспозиционного вида для представления их на юбилейной выставке.

Реставрация остальных листов (л. 1–147) в то время не проводилась. Их состояние до начала реставрации 2016 г. характеризуется как неудовлетворительное, они не выдавались читателям по причине очень плохой сохранности. Листы порваны, с многочисленными утратами, некоторые сохранились лишь фрагментарно: л. 6 частично утрачен; на л. 30 вырезана часть миниатюры, у л. 40 оторван правый нижний угол, л. 44 утрачен наполовину; остались лишь фрагменты л. 145 а, л. 146 а.

В то же время хорошо сохранились следы предшествующих, более ранних вмешательств, выполненных, вероятно, в конце XIX столетия (предположительно, до поступления рукописи в фонды). Почти на всех листах, преимущественно снизу, имеются заклейки, выполненные довольно грубо, «кустарно» — бумагой серо-голубого цвета, которая сильно отличалась по цвету, толщине и фактуре от оригинальной бумаги-основы рукописи. В результате

³ Автор выражает благодарность В.П. Симутиной за ценные сведения и рассказы о проведенной работе.

такого вмешательства возникли неравномерность толщины, коробления книжного блока, волнистость листов. Часть заклеек сделана в середине листов широкими полосками голубой плотной бумаги, которая соединяет разрывы, но закрывает обширные фрагменты текста. На части заклеек сверху написан новый текст, не совпадающий с оригинальным текстом рукописи (рис. 2).

На бумаге наблюдаются загрязнения от применения большого количества клея: затеки, капли; встречаются также капли от воска и множество других пятен различной природы. Нижние правые углы листов вследствие частого использования рукописи сильно загрязнены и приобрели серый цвет. В корешковой части также выполнено множество заклеек тонкой белой бумагой с остатками рукописных пометок чернилами.

Книжный блок отделен от переплета (приложен отдельно) и представляет из себя деревянные доски, обтянутые кожей с тиснением, прикрепленные маленькими деревянными кольшками к корешку из плотной ткани плотняного переплетения и покрашен с лицевой стороны коричневой краской. На одной из переплетных крышек заметен след от крепления ремней.

История и условия бытования памятника представляются сложными и довольно неблагоприятными. Кроме имеющейся владельческой записи и дат, о которых говорилось выше, есть и другие многочисленные надписи: все поля сборника изрисованы разновременными маргиналиями. Страницы в середине рукописи перечеркнуты по диагонали цветным карандашом коричневого цвета. На ряде других нарисован большой круг тем же карандашом. На многих миниатюрах просматриваются и поздние добавления (у всадников дорисованы усы, копыта; у лошадей добавлены стремени, сбруя и т. д.). На одной из миниатюр в изображении церкви с тремя куполами кресты на маковках закрашены черными чернилами. Красные инициалы с орнаментальными отростками почти везде намеренно размазаны, есть множество пятен различной природы, сильные загрязнения, многие листы оборваны, от нескольких — остались лишь незначительные фрагменты.

Тем не менее красочный слой миниатюр в целом имеет хорошее сцепление с бумагой-основой рукописи и показывает удовлетворительную степень сохранности. Исключение составляют сине-зеленый и бордовый цвета. Там, где сине-зеленый цвет положен более толстым слоем, можно наблюдать незначительные осыпи. Бордовый цвет не применяется на миниатюрах в начале рукописи и используется, начиная с середины, редко, в небольших количествах. Степень сохранности бордового цвета плохая, почти везде наблюдаются осыпи, в некоторых местах цвет утрачен и заметен только на поверхности черных чернил.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Характеристика бумаги-основы документа. На светлой оригинальной бумаге рукописи толщиной 0,12 мм и величиной $pH = 5,68 \pm 0,01$ выполнено множество подклеек плотной вержированной бумагой серо-голубого цвета, толщиной 0,2 мм и величиной $pH = 5,21 \pm 0,01$. Кроме отличий по цвету, толщине и величине pH , качество бумаги подклеек более низкое: она неравномерного отлива, состоит из различно окрашенных волокон (серого, синего, красного, желтого цвета).

В корешке рукописи много подклеек, выполненных аккуратно вырезанными полосками белой бумаги хорошего качества, толщиной 0,11 мм. На подклейках заметна разлиновка от руки, тонкие красные линии полей и множество рукописных цифр, выполненных чернилами железо-галловой природы.

На ряде листов, отреставрированных в НИЦКД РГБ, зафиксировано изменение цвета реставрационной бумаги: с одной стороны листа наблюдалось ее пожелтение, с обратной же — цвет почти не отличается от цвета оригинальной бумаги рукописи (при том, что применялась подходящая по цвету бумага, содержащая 100% целлюлозных волокон). Как известно, бумага является многокомпонентным материалом, содержащим, помимо основной составляющей — целлюлозы, ряд других добавок для придания необходимых свойств (наполнители, проклейка и т. д.).

Для анализа этих изменений проведена ИК-Фурье спектроскопия (л. 148, 151). Это чувствительный метод для определения компонентов бумаги и изменений в структуре целлюлозы [6]. На основе полученных ИК-спектров отражения с поверхности листов можно заключить, что для реставрационных целей применяли бумагу, полученную по сульфатному способу варки целлюлозы из древесины хвойных пород. Явление реверсии (падения) белизны бумаги связывают с содержанием остаточного лигнина в беленой целлюлозе, а также урсонных кислот, которые являются следствием окислительных процессов.

Высокая чувствительность метода позволяет фиксировать даже незначительное содержание остаточного лигнина, который не определяется другими методами, по характерной полосе поглощения колебаний ароматического кольца лигнина при 1510 см^{-1} [7], присутствующей на спектрах реставрационной бумаги и более интенсивной в области пожелтения. При снятии и сравнении спектров с одной и той же области (л. 148, 148 об.) наблюдаются изменения в тонком спектре, выраженные увеличением интенсивности полосы поглощения 1262 см^{-1} и одновременным уменьшением интенсивности полосы поглощения 899 см^{-1} . Это может говорить об изменении деформационных колебаний групп C=O и C=C , что интерпретируется как уменьшение упорядоченности целлюлозы в области пожелтения [8; 9].

Процесс деструкции целлюлозы сопровождается протеканием необратимых химических реакций и изменениями в ее структуре. Листы, на которых произошло пожелтение, неоднократно экспонировались и подвергались воздействию света только с одной стороны (с которой со временем и произошло пожелтение). В результате воздействия света начинается необратимый процесс образования оксигеллюлозы и запускается окислительный процесс.

Изменения на оригинальной тряпичной бумаге рукописи менее заметны. Тряпичная бумага более устойчива к различным воздействиям по ряду причин: она производилась из того растительного сырья (лён, хлопок), в котором средняя длина макромолекулы целлюлозы значительно выше, чем у макромолекул целлюлозы, полученной из древесины [10]. Тряпичная

бумага, как правило, содержит меньше различных примесей и веществ, применяемых при отбелке (хлор, серная кислота и проч.) [11]. Неблагоприятное влияние света (особенно УФ-диапазона) на различные музейные объекты известно и отражено в межгосударственном стандарте [12].

Клеевой состав. Книга неоднократно подвергалась различного вида ремонтам и реставрации, которые проводились в разное время, разными видами бумаги и клеевыми составами. Так, для подклейки голубой бумаги использовали неоднородный клей коричневого цвета растительного происхождения (вероятно, ржаной клейстер). Затем те места, которые отклеились или были плохо подклеены изначально, повторно подклеили с применением желтоватого однородного клея на основе белка животного происхождения, который также применяли и для подклейки в корешковой части рукописи.

Чернила. Основной текст написан чернилами черного цвета на основе аморфного углерода в качестве пигмента. Кроме оригинальных чернил рукописи, на полях часто встречаются поздние записи темными черными, в основном они выполнены сильно разведенными чернилами сажевой природы. Единичные отдельные буквы на полях листов по центральному обрезу выполнены чернилами железо-галловой природы, в которых присутствует незначительное количество водорастворимых соединений железа [13]. Владельческая запись на последнем листе с подписью «П. Соловьев» также сделана чернилами железо-галловой природы.

Красные чернила в рукописи присутствуют почти на каждом листе — в качестве инициалов, отдельных букв или строк, пигментом служит киноварь (HgS). Инициалы и буквы, выполненные красными чернилами, размазаны по листам рукописи намеренно.

Красочный слой миниатюр. Для исследования красочного слоя миниатюр рукописи был проведен анализ миниатюры на шестом листе (л. 6). Установлено, что в качестве связующего использован белковый клей животного происхождения, две характеристические полосы поглощения колебаний белковых макромолекул присутствуют в области 1500–1700 см⁻¹ и в нашем случае находятся на ча-

стотах 1635 см⁻¹ и 1525 см⁻¹. Первая — полоса поглощения амида I — связана с валентными колебаниями связи C=O и зависит от конформационного состояния белковой молекулы. Вторая — полоса поглощения амида II — возникает в результате смешанных колебаний связей NH и CN [14]. Красочный слой миниатюр обладает низкой водостойкостью. Его полупрозрачность говорит в пользу акварельной техники, хотя до XVII в. границы между живописью на животном клее и акварелью были довольно условны [15, с. 85].

В качестве красного пигмента на миниатюрах выступает тот же пигмент, что и в чернилах: киноварь (HgS), в которую добавлен свинцовый сурик. Желтым пигментом в красочном слое служит охра. Зеленая краска на миниатюрах присутствует в различных оттенках: от сине-зеленого до желто-зеленого, иногда наблюдается ее значительная неоднородность. Зеленым пигментом в красочном слое выступает минерал азурит, характеристические полосы поглощения которого присутствуют в спектре зеленой краски на 3428 см⁻¹, 1412 см⁻¹, 952 см⁻¹, 836 см⁻¹ [16]. Азурит широко использовался в эпоху Средневековья и Ренессанса, особенно в темперной живописи, являясь одним из основных пигментов в Западной Европе вплоть до середины XVII в. [17]. Этот минерал синего цвета представляет из себя основной карбонат меди с химической формулой 2CuCO₃ · Cu(OH)₂. По химическому составу азурит сходен с другим природным медьсодержащим минералом — малахитом, в который он с течением времени медленно трансформируется, изменяя свою окраску на зеленую [18]. Данным свойством объясняется разнообразие оттенков зеленого на миниатюрах рукописи. Кроме того, автор миниатюр для получения зеленого пигмента использовал смесь синего и желтого, в которой азурит также со временем претерпел изменения цвета. Это добавляет оттенков желто-зеленого в палитру красочного слоя.

Известно разрушительное влияние медьсодержащих пигментов на материалы (бумага, пергамент). Изучением этого феномена детально занимался Г. Баник (G. Banik) с группой коллег [19; 20]. Степень разрушения зависит от многих факторов, прежде всего от условий хра-

нения и бытования памятника (были ли затеки, повышенная влажность и проч.). Считается, что максимальные разрушения от пигментов на основе меди наблюдаются при использовании красителей, которые получены искусственным путем, особенно ацетата меди (ярь-медянки), и объясняются тем, что в то время сложно было получить стехиометрический состав краски [21]. Разрушающие влияния распространяются не только на материалы основы документа, но и на составляющие [22].

Несмотря на применения пигментов на основе меди, в рукописи не наблюдается значительных деструктивных явлений (крошения листов, выпадения фрагментов). Это связано с применением медьсодержащих минералов естественного происхождения и хранением рукописи в условиях, не допускающих ее намокания или высокой влажности. На многих листах заметен выход зеленого пигмента на оборот листа. Если миниатюры помещены с обеих сторон листа, то зеленый проявляется сквозь красочный слой в виде зеленоватых ореолов. На некоторых листах заметно растрескивание бумаги около корешка, возникшее, вероятно, из-за начавшейся от зеленого пигмента деструкции и перегиба бумаги.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ВЫВОДЫ

В результате проведенного реставрационного исследования установлен состав чернил оригинального текста рукописи, маргиналий на полях и владельческих записей, исследованы пигменты и связующее красочного слоя миниатюр. Определены клеевые композиции и характеристики бумаги, использованной как при изготовлении самого памятника, так и при последующих реставрационных вмешательствах.

Исследование изменения цвета (пожелтение) реставрационной бумаги, проведенное методом ИК-Фурье спектроскопии, выявило необратимые процессы в целлюлозе, которые обычно происходят под действием света в результате экспонирования книжных памятников.

По результатам исследований выполнена научная реставрация рукописи, включавшая

сухую очистку различными методами, очистку водно-спиртовым раствором по полям, где это было необходимо, восполнение утрат тряпичной бумагой встык. В процессе бытования памятника на его листах появилось много поздних помет и дорисовок, которые не представляют угрозы, поэтому было решено оставить их как часть ее истории. Заклейки из голубой бумаги, закрывающие оригинальный текст, было решено снять и оставить для дальнейших исследований.

Список источников

1. Александрия [лицевая рукопись] : Сказание о Мамаевом побоище. [Б. м.], конец XVII — начало XVIII в. // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 178.1. Инв. № 3155. 212 л.
2. Infrared and Raman Users Group (IRUG) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irug.org/search-spectral-database> (дата обращения: 23.10.2019).
3. Ф[онд] 178. Музейное собрание (русская [и славянская] часть). Раздел I. Т. 2 : № 640.2, 3006—4500 // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Опись. Москва, 1968. 554 с.
4. Музейное собрание : описание / Рос. гос. б-ка, отдел рукописей, [подгот. Т.А. Исаченко]. Т. 2. № 3006—4500. Москва : Скрипторий, 1997. 496 с.
5. Повести о Куликовской битве / [отв. ред. М.Н. Тихомиров]. Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1959. 511 с.
6. Сухов Д.А., Деркачева О.Ю., Федоров А.В., Казанский С.А. Молекулярная спектроскопия как неразрушающий метод изучения структурных изменений в целлюлозосодержащих образцах // Исследования в консервации культурного наследия = Studies in conservation of cultural heritage : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 12—14 окт. 2004 г. Москва : Индрик, 2005. Вып. 1. С. 247—250.
7. Афанасьев Н.И., Прошкин Г.Ф., Личутина Т.Ф., Гусикова М.А., Вишнякова А.П., Сухов Д.А. Оценка влияния остаточного лигнина на изменение надмолекулярной структуры сульфатной лиственной целлюлозы методом ИК-Фурье спектроскопии // Журнал прикладной химии. 2007. Т. 80. № 10. С. 1695—1698.

8. *Proniewicz L.M., Paluszkiwicz C., Weselucha-Birczyńska A., Majcherczyk H., Barański A., Konieczna A.* FT-IR and FT-Raman study of hydrothermally degraded cellulose. // *Journal of Molecular Structure*. 2001. Vol. 596. № 1. P. 163.
9. *Lin-Vien D., Colthup N.B., Fateley W.G., Grasselli J.G.* The Handbook of Infrared and Raman Characteristic Frequencies of Organic Molecules. San-Diego : Academic Press, 1991. 503 p.
10. Диагностические признаки недревесных растительных и химических волокон / под ред. Н.П. Золотовой-Спановской. Москва : Лесная промышленность, 1981. 120 с.
11. *Fellers C., Norman B.* Paper Technology. Stockholm : Kungliga Tekniska Högskolan, 1998, 432 p.
12. ГОСТ 7.50-2002. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Консервация документов. Общие требования = System of standards on information, librarianship and publishing. Document conservation. General requirements / Межгосударственный совет по стандартизации, метрологии и сертификации. Москва : Издательство стандартов, 2002. II, 9 с.
13. *Neevel J.G., Reissland B.* Bathophenanthroline Indicator Paper: Development of a New Test for Iron Ions // *Papier Restaurierung*. 2005. Vol. 6 (1). P. 28–36.
14. *Chirgadze Yu. N., Shestopalov B.V, Vernyaminov S.Yu.* Intensities and Other Spectral Parameters of Infrared Amide Bands of Polypeptides in the β - and Random forms // *Biopolymers*. 1973. Vol. 12. P. 1337–1351.
15. *Фармаковский М.В.* Акварель. Ее техника, реставрация и консервация. Москва : Шевчук, 2000, 296 с.
16. Interactive IRUG Spectrum IMP00001 Azurite [Электронный ресурс] // Infrared and Raman Users Group (IRUG) : сайт. URL: <http://www.irug.org/jcamp-details?id=1385> (дата обращения: 23.10.2019).
17. *Gettens R.J., Stout G.L.* Paining Materials: A Short Encyclopedia. New York : Dover Publications Inc., 1966. 352 p.
18. *Славский Б.* Техника живописи. Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 378 с.
19. *Banik G., Stachelberger H., Wächter O.* Investigation of the destructive action of copper pigments on paper and consequences for conservation // *Studies in Conservation*. 1982. Vol. 27, №1. P. 75–78.
20. *Banik G., Ponahlo J.* Some Aspects of Degradation Phenomena of Paper Caused by Green Copper-Containing Pigments // *The Paper Conservator*. 1982. Vol. 7 (1). P. 3–7.
21. *Писарева С.А.* Медные пигменты древнерусской живописи XI—XVII вв. Москва : РИО ГосНИИР, 1998. 100 с.
22. *Kireyeva V.N.* Destruction of the Binding Media of the Green Paint Layer in an Eleventh-century Greek Manuscript // *Restaurator*. 1995. Vol. 16, № 2. P. 86–92.

Иллюстрации предоставлены автором статьи

On the Importance of the Pre-Restoration Study of the Late 17th—18th Century Illustrated Collection of Stories from the Russian State Library Collection

Zinaida S. Vakhovskaya

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0002-5081-2950; SPIN 6306-0757
E-mail: VakhovskayaZS@rsl.ru

Abstract. *The article presents the results of a comprehensive study of the illustrated collection of stories of the late 17th—18th century, which was conducted in 2018 and is a substantial part of the process of scientific restoration, one of the priority areas of the Russian State Library's (RSL) activity. Library collections restoration pays special attention to manuscript sources. The document arrived from the Department of Manuscripts (coll. 178.1, no. 315) to the Department of Restoration of Library Collection for the planned restoration activities connected with the poor preservation status. The study of archival and literature sources was complemented by the application of modern methods for analyzing the composi-*

tion of the document's materials (the paper, ink, adhesives, and the paint layer of the miniatures). This technique allowed to settle a range of tasks necessary for developing a plan for further scientific restoration of the document: to characterize the materials of the manuscript and the paint layer of the miniatures and to analyse the existing losses and their causes. The manuscript contains 212 pages. Its artistic decoration includes illustrations to the stories (165 miniatures); headings written by ligature; red initials with ornamental appendices. The original text is written with black ink made on the basis of amorphous carbon and red ink on the basis of cinnabar (HgS). The last (binding) page has an owner's entry, which is made with ink of iron gall nature likewise some marginalia in the margins. The paint layer of the miniatures contains protein as a binder; the pigments are ochre, azurite and cinnabar in a mixture with red lead. Several types of adhesives, used in previous (probably even pre-revolutionary) interventions, indicate the time diversity of their use. Based on the results of the study, methods have been selected and a plan of scientific restoration of the monument has been developed. It includes necessary interventions (taking into account their remote effects) that preserve as much as possible the manuscript's features, which contain valuable information for researchers about the environment of its existence (notes, marginalia, etc.); its manufacturing techniques; processes occurring during its storage.

Key words: conservation and restoration of historical and cultural objects, manuscript study, book miniature, museology, Russian State Library, Tale of Mamay's Battle, IR Fourier-transform spectroscopy, micro X-ray fluorescence

Citation: Vakhovskaya Z.S. On the Importance of the Pre-Restoration Study of the Late 17th—18th Century Illustrated Collection of Stories from the Russian State Library Collection, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 88–98. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-88-98.

References

1. Alexandria: The Tale of Mamay's Battle, *Manuscripts Department of the Russian State Library*, coll. 178.1, no. 3155, 212 p. (in Russ.).
2. *Infrared and Raman Users Group (IRUG)*. Available at: <http://www.irug.org/search-spectral-database> (accessed 23.10.2019).
3. Description of Manuscripts in the Museum Collection, Collection 178: Museum Collection (Russian Part)], section I, vol. 2, no. 3006—4500, *Manuscripts Department of the Russian State Library*, aids. Moscow, 1968, 554 p. (in Russ.).
4. *Muzeinoe sobranie: opisanie* [Museum Collection: Description], vol. 2, no. 3006—4500. Moscow, Skriptorii Publ., 1997, 496 p.
5. *Povesti o Kulikovskoi bitve* [Tales of the Battle of Kulikovo]. Moscow, Akademii Nauk SSSR Publ., 1959, 511 p.
6. Sukhov D.A., Derkacheva O.Yu., Fedorov A.V., Kazansky S.A. Molecular Spectroscopy as a Non-Destructive Method for Studying Structural Changes in Cellulose-Containing Samples, *Issledovaniya v konservatsii kul'turnogo naslediya: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Moskva, 12–14 okt. 2004 g.* [Proceedings of the Int. Sci.-Prac. Conf. "Studies in Conservation of Cultural Heritage" (Moscow, October 12–14, 2004)]. Moscow, Indrik Publ., 2005, issue 1, pp. 247–250 (in Russ.).
7. Afanasyev N.I., Prokshin G.F., Lichutina T.F., Gusikova M.A., Vishnyakova A.P., Sukhov D.A. Effect of Residual Lignin on the Supramolecular Structure of Sulfate Hardwood Cellulose: A Fourier IR Study, *Zhurnal prikladnoi khimii* [Russian Journal of Applied Chemistry], 2007, vol. 80, no. 10, pp. 1695–1698 (in Russ.).
8. Proniewicz L.M., Paluszkiwicz C., Wesełucha-Birczyńska A., Majcherczyk H., Barański A., Konieczna A. FT-IR and FT-Raman Study of Hydrothermally Degradated Cellulose, *Journal of Molecular Structure*, 2001, vol. 596, no. 1, p. 163.
9. Lin-Vien D., Colthup N.B., Fateley W.G., Grasselli J.G. *The Handbook of Infrared and Raman Characteristic Frequencies of Organic Molecules*. San Diego, Academic Press Publ., 1991, 503 p.
10. Zolotova-Spanovskaya N.P. (ed.) *Diagnosticheskie priznaki nedrevesnykh rastitel'nykh i khimicheskikh volokon* [Diagnostic Signs of Non-Wood Plant and Chemical Fibers]. Moscow, Lesnaya Promyshlennost' Publ., 1981, 120 p.
11. Fellers C., Norman B. *Paper Technology*. Stockholm, Kungliga Tekniska Högskolan Publ., 1998, 432 p.
12. *GOST 7.50-2002. Sistema standartov po informatcii, biblioteknomu i izdatel'skomu delu. Konservatsiya dokumentov. Obshchie trebovaniya* [State

- Standard 7.50-2002. System of Standards on Information, Librarianship and Publishing. Document Conservation. General Requirements]. Moscow, Izdatel'stvo Standartov Publ., 2002, II, 9 p.
13. Neevel J.G., Reissland B. Bathophenanthroline Indicator Paper: Development of a New Test for Iron Ions, *Papier Restaurierung*, 2005, vol. 6 (1), pp. 28–36.
14. Chirgadze Yu. N., Shestopalov B.V., Vernyaminov S.Yu. Intensities and Other Spectral Parameters of Infrared Amide Bands of Polypeptides in the β - and Random Forms, *Biopolymers*, 1973, vol. 12, pp. 1337–1351.
15. Farmakovskiy M.V. *Akvarel'. Ee tekhnika, restavratsiya i konservatsiya* [Watercolor. Its Technique, Restoration and Conservation]. Moscow, Shevchuk Publ., 2000, 296 p.
16. Interactive IRUG Spectrum IMP00001 Azurite, *Infrared and Raman Users Group (IRUG): website*. Available at: <http://www.irug.org/jcamp-details?id=1385> (accessed 23.10.2019).
17. Gettens R.J., Stout G.L. *Painting Materials: A Short Encyclopedia*. New York, Dover Publications Inc., 1966, 352 p.
18. Slavsky B. *Tekhnika zhivopisi* [Painting Techniques]. Moscow, Akademii Khudozhestv SSSR Publ., 1962, 378 p.
19. Banik G., Stachelberger H., Wächter O. Investigation of the Destructive Action of Copper Pigments on Paper and Consequences for Conservation, *Studies in Conservation*, 1982, vol. 27, no. 1, pp. 75–78.
20. Banik G., Ponahlo J. Some Aspects of Degradation Phenomena of Paper Caused by Green Copper-Containing Pigments, *The Paper Conservator*, 1982, vol. 7 (1), pp. 3–7.
21. Pisareva S.A. *Mednye pigmenty drevnerusskoi zhivopisi XI–XVII vv.* [Copper Pigments of Old Russian Painting of the 11th–17th Centuries]. Moscow, RIO GosNIIR Publ., 1998, 100 p.
22. Kireyeva V.N. Destruction of the Binding Media of the Green Paint Layer in an Eleventh-Century Greek Manuscript, *Restaurator*, 1995, vol. 16, no. 2, pp. 86–92.

АНОНС

Корпоративный университет «ЛЕНИНКА» Российской государственной библиотеки (лицензия Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки № 0010 от 29.05.2012, серия 90Л01 № 0000010) принимает заявки на повышение квалификации на краткосрочных курсах РГБ по теме:

ПРЕВЕНТИВНАЯ КОНСЕРВАЦИЯ ДОКУМЕНТОВ

Цель курса: обучение ориентирует на овладение теоретическими и практическими знаниями в области превентивных мер сохранения библиотечных документов посредством режима хранения и стабилизации.

Курс является базовым для сотрудников библиотек, работающих с фондами библиотеки, и консерваторов-хранителей.

Продолжительность обучения: от 16 академических часов.

Форма занятий: очная.

После окончания обучения и успешного прохождения аттестации обучающимся выдается документ о квалификации — удостоверение о повышении квалификации установленного образца.

Телефоны для справок: +7 (495) 695-98-89; +7 (499) 557-04-62
E-mail: uchcenter@rsl.ru

Министерство культуры Российской Федерации,
Российская государственная библиотека,
Библиотечная Ассамблея Евразии

Международная научно-практическая конференция

РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2020

21—23 апреля 2020 года

Цель Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения» — привлечь внимание к вопросам сохранения и изучения мирового культурного наследия, а также к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, способствовать поиску путей инновационного развития, расширению сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки и межкультурному взаимодействию.

Тематика конференции:

- ◆ библиотеки в контексте истории: частные коллекции и государственные книгохранилища;
- ◆ роль библиотек в сохранении исторической памяти (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне);
- ◆ раскрытие универсальных и специализированных фондов библиотек: формы и методы;
- ◆ книжные памятники: регистрация и представление в реестре;
- ◆ вопросы терминологии и методики описания старопечатных книг и рукописей;
- ◆ библиотека в современном мире: управление и развитие;
- ◆ библиотека как площадка для межкультурного диалога;
- ◆ библиотечная наука в XXI веке;
- ◆ подготовка библиотечных кадров: требования времени, запросы и возможности библиотек.

Традиционно будет рассматриваться широкий спектр вопросов по теории и практике библиотековедения, библиографоведения, книговедения, актуальным направлениям деятельности библиотек.

В год 75-летия Победы в рамках Румянцевских чтений планируется организовать работу круглых столов «Посвящение 75-летию Победы в Великой Отечественной войне» (совместно с Секцией музыкальных библиотек РБА), «Правовые акты периода Великой Отечественной войны и источники их публикаций в фондах библиотек», Международного круглого стола «Сохранение культурной памяти о Великой Отечественной войне библиотеками стран СНГ».

100-летию выдающегося библиотечного деятеля, библиотековеда и педагога будет посвящен семинар «Библиотечная биография: К 100-летию К.И. Абрамова».

К участию приглашаются специалисты библиотек, архивов, музеев, вузов, научно-исследовательских институтов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

Дополнительная информация и регистрация участников —
на сайте <http://www.rumchteniya2020.rsl.ru>.

Контакты: e-mail: ivanovaea@rsl.ru; rum@rsl.ru
тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 22-52

УДК 94(470)"19"(09)Сталин И.В.
ББК 63.3(2)6-8Сталин И.В., 2
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-1-100-111

И.И. РУЦИНСКАЯ

СТАЛИНИАНА КАК ИНСТРУМЕНТ ЗАКРЕПЛЕНИЯ МИФА: ЕЩЕ РАЗ О ВИЗИТАХ И.В. СТАЛИНА В РАЗЛИВ

Ирина Ильинична Руцинская,
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
кафедра региональных исследований,
профессор
Ленинские горы, д. 1, стр. 13,
Москва, 119991, Россия

доктор культурологии, доцент
ORCID 0000-0002-4033-8212; SPIN 4563-6188
E-mail: irinaru2110@gmail.com

Реферат. Сюжет о посещении В.И. Ленина И.В. Сталиным в Разливе давно и детально изучают историки. Главный предмет их интереса — имело ли место данное событие в реальности. Вердикт большинства современных авторов — не имело. В данной статье он не оспаривается. Речь идет не о самом событии, а об истории зарождения мифологемы и формах ее репрезентации в культуре сталинской эпохи. Вопрос о том, почему данный сюжет был введен И.В. Сталиным в обновленную версию соб-

ственной официальной биографии лишь спустя тридцать лет после описанных в нем событий, до сих пор не поднимался исследователями. Между тем обращение к нему дает возможность не только осмыслить причины и цели мифологизации отдельных эпизодов биографии вождя на кульминационном этапе утверждения его культа, но и изучить способы и формы задействования инструментария культуры для выполнения подобных задач.

В статье исследуются главным образом визуальные репрезентации мифологического сюжета. Однако важно было не просто проанализировать и классифицировать новые, до сих пор никем специально не изученные иконографические схемы в живописи и графике эпохи, но и увидеть их в историко-культурном контексте. Такой подход позволил продемонстрировать, как «работали» советские репрезентационные стратегии в условиях перманентного удлинения и расширения «жития» вождя, как со временем корректировался повсеместно провозглашаемый лозунг о безмерном почитании учеником-Сталиным учителя-Ленина. Тот

факт, что сюжет «Сталин в Разливе» долгое время оставался за пределами внимания самого вождя и идеологов его культа (то есть считался недостойным специальных усилий) и был вписан в его биографию лишь за семь лет до смерти, делает предложенный анализ более наглядным.

Ключевые слова: культурная политика, искусствоведение, сталиниана, биография, иконография, миф, репрезентация, изобразительное искусство.

Для цитирования: Руцинская И.И. Сталиниана как инструмент закрепления мифа: еще раз о визитах И.В. Сталина в Разлив // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 100–111. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-100-111.

Канонизированный советский нарратив о завоевании власти большевиками содержит несколько ярких и выразительных, но не главных, «не обязательных» эпизодов. Таков эпизод «Ленин в Разливе». Действие в нем разворачивается где-то на обочине магистральных событий, в стороне от того, что происходило в Петрограде в период, который принято называть «между двумя революциями», «в преддверии Октября». Тем не менее он постоянно привлекает внимание историков, причем не только биографов В.И. Ленина (что естественно), но и биографов И.В. Сталина, что представляется менее естественным. В «Краткой биографии» И.В. Сталина по данному поводу приведена одна единственная фраза: «Сталин два раза посещает Ленина в Разливе» [1, с. 27]. Однако появилась она только во втором издании книги — в 1947 году. На протяжении предшествующих тридцати лет Разлив не был частью биографии и географии вождя.

Большинство современных исследователей убеждены: указанная фраза не имеет никакого отношения к действительности: И.В. Сталин в Разлив не приезжал. Солидаризируясь с уважаемыми авторами и принимая их систему доказательств и рассуждений, мы тем не менее хотим обратить внимание на один вопрос: зачем спустя тридцать лет после описанных со-

бытий понадобилось вносить это изменение? Историки, как правило, либо вовсе обходят данный вопрос, либо в качестве объяснения используют словесные клише: «по мере того, как все более усиливался “культ личности”, такое положение становилось нетерпимым...» [2, с. 17]; «по мере формирования культа Сталина появилось утверждение...» [3, с. 81].

Понятно, что указанное изменение стало ответом на некие новые запросы и задачи, оказавшиеся важными для И.В. Сталина во второй половине 1940-х годов. Причем это не был вопрос сколько-нибудь серьезной смены акцентов в трактовке исторических событий. Это не был (как мы покажем в дальнейшем) вопрос усиления роли И.В. Сталина в событиях лета 1917 года. Это был вопрос обрисовки взаимоотношений двух вождей, внесения новых нюансов в их давно провозглашенный «нерушимый союз».

Задача данной статьи — не интерпретировать интенции вождя, а увидеть итоги произведенной перемены, проследить, как в культуре и в искусстве сталинской эпохи был трансформирован хорошо известный сюжет, какими новыми смыслами он оброс в ответ на одну добавленную фразу — «два раза посещает Ленина в Разливе». Важно подчеркнуть, что нас интересует не само событие, а особенности его репрезентации в культуре 1930–1950-х годов. Соглашаясь с тезисом Е. Добренко о том, что «основная функция соцреализма — создавать социализм — советскую реальность, а не артефакт. Точнее, реальность-артефакт...» [4, с. 7], мы, по сути, будем иметь дело именно с этим феноменом — «реальностью-артефактом».

Итак, на протяжении первых послереволюционных лет пребывание в Разливе было эпизодом из биографии В.И. Ленина, а еще — из биографии Г.Е. Зиновьева, скрывавшегося вместе с вождем, частично — из биографии Г.К. Орджоникидзе и Я.М. Свердлова, приезжавших на встречу с В.И. Лениным, а также — из биографии рабочего Н.А. Емельянова, который прятал революционеров сначала в своем доме, а затем в шалаше на берегу озера.

Сразу же после смерти В.И. Ленина в 1924 г. были изданы мемуары непосредственных участников событий: Г.Е. Зиновьева [5, 6] и Н.А. Емельянова [7]. Оба автора много раз



Рис. 1. Ленин в шалаше.

Художник И. Блохин.

Репродукция из журнала «Искусство в массы» [8]

в устной и письменной форме рассказывали о пребывании вождя в Разливе, наполняя свои описания живыми, повседневными деталями. Следом появлялись воспоминания других авторов, так или иначе причастных к указанным событиям. Все эти тексты были несколько раз переизданы, отрывки из них печатали на страницах газет. На основе изложенных в мемуарах фактов были написаны историко-революционные книги для взрослых и детей, созданы живописные полотна.

Необычное, но чрезвычайно яркое свидетельство популярности сюжета находим в журнале «Искусство в массы», на страницах которого в 1930 г. размещена статья под названием «Халтура и ее радители» [8]. Автор, некий А. Михайлов описал типичную для тех лет ситуацию, когда «ответственный работник» срочно заказывает картины к очередному революционному празднику, указывая художнику требуемую тематику: «Калинина, Сталина и Ленина в двух видах — портрет и в шалаше. Всего четыре штуки» [8, с. 26]. Рассказывая о подобной «революционной халтуре», журналист приводил в качестве основного примера именно работы на тему «Ленин в шалаше»: «По сведениям редакции, такие “картинки” встречаются по клубам и чайным во многих уголках Союза и даже в Москве, и даже в Му-

зее Революции (например, Пчелин «Ленин и Зиновьев в шалаше»)» [8, с. 27]. Редакция сочла необходимым разместить репродукцию одного из таких образцов (рис. 1). Как указывала подпись, очередная картина «Ленин в шалаше» выполнена художником И. Блохиным и «висит в советской чайной ЦРК в Самаре» (рис. 1).

Было в этом сюжете нечто способствовавшее его особенной популярности. Для клубов и чайных 1920-х гг. данный образчик советского китча стал почти таким же распространенным элементом, как репродукция «Охотники на привале» В. Перова для курортов и санаториев 1970-х годов.

Нетрудно заметить то общее, что объединяет оба сюжета: незамысловатое действие, разворачивающееся на фоне природы.

Костер, котелок, лес, озеро, шалаш занимали на полотнах такое же важное место, как и примостившийся (чаще всего на пеньке) вождь мирового пролетариата. «Ленин в Разливе» (или как чаще любили говорить в 1920-х гг. — «Ленин в шалаше») представлял собой тот редкий сюжет, когда бесспорно революционная тема сочеталась с уютным, «мещанским» антуражем.

О существовании (и, что не менее важно, — об осознании) подобного сближения свидетельствуют воспоминания известного художника А.А. Рылова, который несколько позже — в 1934 г. — получил заказ на картину данной тематики: «Зашел ко мне племянник Миша Юдин (композитор) и я пожаловался ему, говоря: “Не по силам мне эта историческая тема, у меня выходит не вождь пролетариата, не гений революции, а обыкновенный обыватель на отдыхе, дачник”. Миша посоветовал мне не писать Ленина у шалаша, а изобразить его идущим, погруженным в мысль о революции» [9, с. 216].

Опытный мастер А.А. Рылов увидел непроизвольно возникающий «бидермейеровский» эффект и целенаправленно от него избавился. Но для тех, кому предстояло украшать неофициальные или не самые официальные интерьеры, данный эффект, напротив, таил особую,

пусть и не рефлекслируемую, но явно ощущаемую привлекательность и (как, очевидно, казалось) адекватность. «Ленин на трибуне» для подобного пространства не подходил, «Ленин в шалаше» был в самый раз.

Трансформации сюжета, триумфально существовавшего на протяжении первого послереволюционного десятилетия, начались в 1930-х годах. Они были вполне традиционными для эпохи: исчезли, словно никогда и не было, важнейшие действующие лица. Прежде всего, репрессированный в 1934 г. Г.Е. Зиновьев, а затем осужденный в 1935 г. Н.А. Емельянов.

Когда в 1934 г. вышел сборник воспоминаний «Последнее подполье Ильича» [10], Г.Е. Зиновьев среди авторов уже не фигурировал, хотя мемуары Н.А. Емельянова в книгу еще были включены. А вот в фильме «Великое зарево»¹, появившемся на экранах страны в 1938 г., В.И. Ленин не только скрывался в шалаше один, но и корреспонденцию ему привозил не Н.А. Емельянов или кто-то из его сыновей, а некий придуманный персонаж под фамилией Ершов.

В живопись 1930-х гг. сочиненные персонажи не проникали, там фигурировали только реальные исторические фигуры, но опустевшие места, ранее занятые главными действующими лицами, теперь были отданы «эпизодическим персонажам»: Я.М. Свердлову, Г.К. Орджоникидзе и Ф.Э. Дзержинскому. (А.М. Любимов. «Я.М. Свердлов у В.И. Ленина в Разливе». 1937). Подобные изображения были полностью согласованы с содержанием книг так называемой историко-революционной тематики и прежде всего с биографиями перечисленных большевиков. Например, в книге М.Д. Орахелашвили, посвященной биографии Серго Орджоникидзе, указывалось: «Для получения директив Ленина т. Орджоникидзе по поручению Сталина дважды ездил к Ленину в шалаш» [11, с. 34].

Приведенная цитата интересна также с двух других точек зрения. Во-первых, она указывает на важную параллель: одновременно с исчезновением со сцены главных действующих лиц за кулисами все явственнее проявлялся, все

ощутимей укреплялся новый главный герой — И.В. Сталин (здесь важно это указание — за кулисами, на «сцену Разлива» в этот период вождь не выходил). Во-вторых, любопытна сама формулировка, использованная в книге, — «для получения директив Ленина». В 1936 г. она еще была распространенной, но уже несколькими годами позже в массовой литературе стали использовать совсем другие фразы. Например, такие: «Около трех месяцев скрывался Ленин. Все это время Ленин и Сталин не могли видаться. Их разделяли теперь десятки километров — леса и поля, озера и болота. И все же они были как бы вместе: Ленин писал письма, они доставлялись тайком в Петроград, в Центральный комитет большевистской партии, Сталину. О чем писал Ленин, о чем советовался он со Сталиным? Ленин писал о вооруженном восстании. Ленин обсуждал со Сталиным план восстания» [12, с. 4]. Или такие: «сам Сталин ни разу не ездил к Ленину, ни разу не встречался с ним вплоть до возвращения Ленина в Петроград накануне Октябрьского восстания. Тем поразительнее полное единомыслие и единомыслие Ленина и Сталина по всем вопросам революции, оценки момента, определения тактики партии в этот период. Нельзя найти между этими двумя гениями революции не только тени разногласия, но и малейшего оттенка или оттеночка в оценке обстановки, несмотря на чрезвычайную ее сложность» [13, с. 17]. Путь от «директив» Сталину до «писем», в которых Ленин «советовался со Сталиным», и далее — к абсолютному «единомыслию и единомыслию» — был пройден всего за несколько лет.

Итак, в массовой литературе, в живописи и кино 1930-х гг. сотни раз было заявлено: И.В. Сталин в Разлив не приезжал². Подобные утверждения не могли быть личным мнением отдельного автора или же обоснованным выводом исследователя, опирающегося на свидетельства очевидцев. Такие «вольности» остались в прошлом. В 1930-х гг. любое утверждение должно было соответствовать линии партии.

² К приведенным примерам можно добавить и многочисленные методички по изучению биографии И.В. Сталина, и тематические планы разнообразных выставок этих лет, и длинный список книг так называемой историко-революционной тематики.

¹ Тбилисская киностудия, 1938 г. Режиссер — М.Э. Чиатурели, в роли И.В. Сталина — М.Г. Геловани.

Во второй половине десятилетия сверяться с этой линией стало намного проще, поскольку в распоряжение советского народа были представлены два основополагающих, программно-моделирующих документа: своеобразный идеологический «катехизис» — «Краткий курс истории ВКП(б)» [14] и «житие» вождя — «Иосиф Виссарионович Сталин. Краткая биография» [15]. Изданные почти одновременно (с интервалом в один год) данные тексты фиксировали, закрепляли и распространяли «единственно верные» конструкции, интерпретации, оценки относительно прошлого, настоящего и будущего советского общества и, соответственно, относительно биографии вождя.

Важно, что обе канонические книги не содержали ни единого упоминания о поездках И.В. Сталина в Разлив. Правда, в них не было и радикальных фраз, подобных приведенным выше: «не могли видаться», «ни разу не ездил», «не встречался» и т. д. Однако логика «не упоминать — не значит отрицать» будет задействована в истории с Разливом лишь несколько лет спустя. В 1930-х гг. работала иная: «не написано — значит не происходило в реальности». Вся система советской пропаганды подготовила советского человека именно так видеть соотношение канонического текста и действительности.

Исследуя историю появления сюжета о визитах И.В. Сталина в Разлив, В.Т. Логинов пишет: «В 1935 году Емельянов, его жена, а потом и сын Николай — неизменный спутник Владимира Ильича в Разливе — были арестованы. После допросов 64-летний Николай Александрович заболел, оглох и “вспомнил”, что Сталин приезжал в шалаш “раза два”. Его и Надежду Кондратьевну выпустили, а Николай погиб. С тех пор — даже после смерти Емельянова в 1958 году — во всех интервью и “литературных записях” его воспоминаний всегда содержалось упоминание о приезде Сталина, Дзержинского, Свердлова и т. д.» [2, с. 263–264].

Однако ни в 1935-м, ни в последующие двенадцать лет данный сюжет не был внесен в канонические тексты. «Краткую биографию» И.В. Сталина переиздавали в первой редакции еще несколько раз. Книга продолжала хранить полное молчание по данной теме. Сам В.Т. Логинов указывает, что и «в 3-й том сочинений Сталина этот факт не включили» [2, с. 264].

Очевидно, что в данный период в нем просто не было необходимости. В текстах массовой пропаганды оказалось важным акцентировать два других аспекта, выделить два других сюжета, свидетельствовавших о чрезвычайно важной, по сути, главной роли И.В. Сталина летом 1917 года. Они звучали следующим образом: «Сталин спас Ленина»; «Сталин заменил собой Ленина».

Под спасением В.И. Ленина понималось возражение против его явки на суд Временного правительства (по обвинению в шпионаже в пользу Германии), за которую выступали некоторые большевистские лидеры. До 1939 г. (до появления «Краткой биографии») в массовых текстах И.В. Сталин не фигурировал в качестве единственного спасителя. Однако в «Краткой биографии» акценты были расставлены иначе: «Сталин спас для партии, для нашего народа, для всего человечества драгоценную жизнь Ленина, решительно высказавшись против явки Ленина на суд контрреволюционеров, воспротивившись предложению предателей Каменева, Рыкова, Троцкого выдать Ленина на суд контрреволюционного Временного правительства» [15, с. 27].

После появления такого пассажа в каноническом тексте писать иначе было невозможно. Не упоминать о великой миссии Сталина-спасителя отныне значило исказить историю. Поэтому книги запестрели многочисленными, но только более развернутыми и красочными описаниями.

Второй тезис — «Сталин заменил собой Ленина» — звучал еще более пафосно: «Ленин уходит в подполье. Необходимо было немедленно заменить его у руля руководства партией. И таким человеком, таким признанным руководителем, верным ленинцем был товарищ Сталин» [13, с. 14]. Отныне он стоял во главе всего: «непосредственно руководил Центральным Комитетом и центральным органом партии» [15, с. 27], «никакая партийная конференция, никакое серьезное организационное совещание не обходилось без политического выступления Сталина» [16, с. 291]. И, конечно же, И.В. Сталин был главным действующим лицом на VI съезде партии: «VI съезд партии, происходивший нелегально под руководством товарища Сталина, нацеливает партию и рабочий класс на вооруженное восстание, на социа-

листическую революцию. В этот период во весь рост встает фигура товарища Сталина как организатора сил революции» [17, с. 7].

Как видим, нарратив на тему «И.В. Сталин между двумя революциями» обрел завершенность и стройность. Применительно к этому периоду И.В. Сталин впервые был выдвинут на роль «протагониста»: руководил, направлял, спасал, вел к цели, громил и разоблачал. Его фигура впервые выросла до подобных — все-российских — масштабов. Предшествовавшие этапы сталинской биографии — также мифологизированные, «раскрашенные», дополненные недостающими деталями — на фоне этого этапа все же кажутся сдержанными и почти скромными в своих репрезентационных стратегиях. Именно в контексте лета 1917 г. обрел плоть и кровь тот образ И.В. Сталина, которому приписывались все достижения и победы. Именно применительно к лету 1917 г. было обосновано, сформулировано, донесено до каждого советского человека право И.В. Сталина называться вождем. Герой мифа встал во весь свой исполинский рост.

Усилия советской пропаганды 1930-х гг. были направлены на достижение этого масштабного результата.

В подобном контексте история с поездками И.В. Сталина в Разлив кажется пустяком, незначительным эпизодом, ничего не добавляющим к созданному образу. Всего-то опосредованное (через посланников, через письма) общение двух вождей заменено на личное; просто И.В. Сталин из-за кулис выведен на сцену.

Как известно, определения «верный ленинец», «друг», «соратник», «наследник» и «продолжатель дела» В.И. Ленина входили в число главных имиджевых характеристик И.В. Сталина, на которых и он сам, и все органы советской пропаганды настаивали особенно активно и последовательно. Данные определения были задействованы, начиная с 1924 г., когда они являлись важнейшими стратегическими инструментами борьбы за власть. Казалось бы, в условиях установления культа их значение должно было ослабевать. Однако этого не произошло. Более того, количество тем и сюжетов, описаний и словословий, в которых имена двух вождей были буквально соединены в единое целое, продолжало нарастать.

Литературные, изобразительные, кинематографические сюжеты, посвященные непосредственному общению двух вождей, затрагивали период с 1905 г. (первая встреча на Таммерфорской конференции) по 1923 г. (последние встречи в Горках). Все первые сцены общения проходили за границей, на партийных съездах и конференциях. В.И. Ленин этого периода часто изображался без И.В. Сталина, Последний же появлялся только рядом с ним. Он как бы актуализировался через старшего товарища и наставника. Однако начиная с лета, и даже раньше — с апреля 1917 г. большинство сюжетов — из числа тех, которые структурировали историю подготовки и проведения революции, выстраивались так, что В.И. Ленин практически всегда оказывался в сопровождении В.И. Сталина: он на броневике — И.В. Сталин рядом, он в Смольном — И.В. Сталин рядом, В.И. Ленин на съезде Советов — И.В. Сталин рядом. О таких изменениях писала Н. Тумаркин, изучавшая сложение и трансформацию культа В.И. Ленина в СССР: «Ранее в культе Ленина систематически и настойчиво поднималась на щит возможность прямого, непосредственного общения преданных коммунистов с вождем, его отзывчивость и доступность. Способность к тесной связи вождя с массами не была утрачена и после его смерти... Все ритуалы ленинского культа как раз и были разработаны с целью укрепить эмоциональную связь между народом и вождем, пробудить в массах решимость продолжать работу, предпринятую Лениным для их блага. Подобный расклад снимался с повестки дня, когда Сталин сделался живым воплощением Ленина. Мифология сталинского культа превращала его в связующее звено между Лениным и народом; дух Ленина становился доступным всем через посредство личности Сталина, через его слова и дела» [18, с. 164].

По сути, мы имеем дело с чрезвычайно тонкими механизмами социальной манипуляции: чем больше, чаще и восторженнее говорили о нерушимой дружбе двух вождей, чем чаще их показывали стоящими рядом, тем явственней менялись их роли, тем ощутимее становилась роль И.В. Сталина и убавлялась, урезалась роль В.И. Ленина.

Со временем изменилось и количественное соотношение сюжетов, в которых вожди,

наконец, «расставались»: иконографический набор ленинианы сокращался, а сталинианы, наоборот, неуклонно разрастался. Данный процесс отражали тематические планы и каталоги грандиозных Всероссийских художественных выставок. Например, согласно тематическому плану к 1950 г. история непосредственного взаимодействия двух вождей разрослась до 15 эпизодов (включая и две картины на тему «у шалаша»), за тот же хронологический период В.И. Ленин без своего младшего соратника появлялся в 11 эпизодах, а «самостояние» Сталина «доросло» до 10 эпизодов (не считая 18 картин, в которых была отражена его деятельность после смерти В.И. Ленина) [19].

Таким образом, в культуре 1930–1950-х гг. протекали два почти незаметных глазу взаимозависимых процесса: по мере того как И.В. Сталин обретал репрезентационную самостоятельность, В.И. Ленин ее постепенно утрачивал. И даже в те сюжеты, где его образу, казалось бы, прочно удавалось «автономизироваться», настойчиво «проникал» соратник. «Ленин в Разливе» — из их числа.

Не вызывает сомнения факт, что И.В. Сталин лично участвовал в процессе трансформации данного сюжета. Согласно описанию В.Т. Логинова, «в 1946 году, когда издавались сочинения Сталина, директор ИМЭЛ В. Кружков написал помощнику Сталина Поскребышеву о том, что Емельянов вспомнил о двух приездах Иосифа Виссарионовича в Разлив. Поскребышев ответил: “Тов. Сталин подтверждает приезд к Ленину в Разлив дважды”» [2, с. 264]. И хотя сам И.В. Сталин ни устно, ни письменно не упоминал об этих приездах, однако, как известно, он лично редактировал второе издание «Краткой биографии», внося туда немало правок и дополнений. Добавленную фразу — «два раза посещает Ленина в Разливе» — он оставил без изменений.

Как это влияло на характер репрезентаций сюжета? Отныне не письменные директивы или письма получал И.В. Сталин от В.И. Ленина — отныне два вождя вместе обсуждали, обдумывали, советовались, принимали решения, касающиеся стратегии и тактики партии в переломный момент революционной истории. Фразы, которые по мере нарастания культа все чаще проскальзывали в речах и официальных

текстах («Ленин советовался со Сталиным», «Сталин оказал влияние на Ленина»), получили еще одно наглядное подтверждение.

В последние годы жизни И.В. Сталина подобное утверждение, очевидно, было для него особенно важным. Об этом же свидетельствует интересный фрагмент из мемуаров Н.С. Хрущева: «Сталин в своих выступлениях всегда высоко отзывался о Ленине и себя называл ленинцем. В узком кругу лиц мне приходилось слышать его воспоминания о встречах с Лениным, его беседах с Лениным. Он рассказывал, какую позицию занимал Ленин по тому или другому вопросу, и всегда у него получалось так, что Ленин, узнав точку зрения Сталина, потом выступал с таким же положением, выдавая его за свое. То есть Сталин давал понять, что эти мысли он подбросил Ленину, а Ленин использовал их». Заявлять об этом напрямую И.В. Сталин не мог, но для того и существовала советская культура и соцреалистическое искусство, чтобы улавливать невысказанное и как бы помимо воли вождя доносить идеи до сознания миллионов [20, с. 115].

Конечно, способы репрезентации отрецензированного сюжета существенно отличались в зависимости от используемых каналов. Наиболее сдержанной оказалась литература. Как правило, книжные тексты — художественные или научно-популярные, для детей или для взрослых — просто повторяли фразу из «Краткой биографии», не пытаясь ее расширить, наполнить деталями и эмоциями. Для того чтобы внести изменения, особенно в случае переиздания книги, зачастую не нужен был и автор: редактор сам вставлял требуемые слова в подходящем месте. Ярким примером может служить популярная и многострадальная книга Л.С. Савельева³ «Штурм Зимнего» (1938), адресованная детям среднего возраста. Ее переиздавали в «Детгизе» несколько раз. И каждый раз текст «резали» либо, напротив, дополняли, в строгом соответствии с меняющимися установками. Так, при предпечатной подготовке книги в 1938 г. (напомним, что в этом же году издан «Краткий

³ Л. Савельев — псевдоним Л.С. Липавского — известного обэриута — участника содружества поэтов, писателей, философов ОБЭРИУ (Объединения Реального Искусства) в Ленинграде в начале 1930-х годов.

курс истории ВКП(б)), редактор информировал автора о внесенных правках: «Все исправления я делал, сообразуясь с учебником истории партии и учебником Шестакова. Некоторые выражения взяты дословно и это не беда. Посмотрите» [21, с. 94]. В варианте 1952 г. вместо уже знакомого нам утверждения, фигурировавшего в предыдущих изданиях: «Все это время Ленин и Сталин не могли видеться» [12, с. 4], появилась фраза: «Два раза Сталин приезжал к Ленину в Разлив» [22, с. 4]. И это тоже была почти дословная цитата, только теперь из «Краткой биографии». И, конечно же, это тоже рассматривалось как «не беда». В итоге художественный текст буквально обрастал канцеляризмами, позаимствованными из официальных партийно-государственных изданий.

Художники не могли использовать подобный прием. Визуальный нарратив тем и отличается от вербального, что требует воссоздания обстановки, продумывания мизансцены. В случае с Разливом помогали сформированные ранее традиции и стереотипы построения сюжета.

За предшествующий период, когда В.И. Ленина еще «отпускали» в шалаш без соратника, сложились основные типы изображений: сидящий на пеньке у костра; сидящий на одном из двух пеньков в так называемом зеленом кабинете; идущий по берегу озера. В эти композиции и был «подселен» И.В. Сталин.

Наиболее «теплым» и дружеским получалось произведение, когда два героя сидят у шалаша — рядом с костром, на котором дымился котелок. Однако именно этот вариант возвращал изображение к образам «дачников», «охотников на привале», от которого стремились уйти наиболее чуткие художники. Классический пример подобного композиционного решения представляет картина П.М. Митюшева «И.В. Сталин у В.И. Ленина в Разливе» (1949, рис. 2). Тщательно прописанный пейзаж и все его детали, вплоть до спускающегося на землю тумана, струящихся столбиков дыма над костром, начинающих сгущаться сумерек, создают атмосферу подчеркнутой задушевности. Герои, расположившиеся на фоне шалаша, вполне соответствуют окружающей их уютной обстановке: сидят близко друг к другу, ведут явно интересную для обоих беседу. Неформальный, нигде более не повторяемый жест



Рис. 2. И.В. Сталин у В.И. Ленина в Разливе. Художник П.М. Митюшев. 1949, Сыктывкар. Холст, масло. 124 × 157. Инв. № 289.

Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16666743>

И.В. Сталина (он прикуривает трубку от взятой из костра веточки), его повышенная, выходящая за рамки традиционного лимита подвижность (во многом обусловленная тем, что он сидит на невысоком пеньке), чрезвычайная, почти демонстративная внимательность В.И. Ленина — все это, учитывая антураж, никак не способствует созданию «революционного настроения», подчеркиванию «исторического значения» происходящего (даже несмотря на газету в руках у В.И. Ленина), скорее вызывает ассоциации с «охотничьими рассказами».

Однако к подобным композициям авторы сталинианы прибегали не часто. Как правило, «появление Сталина» в Разливе серьезно меняло общую тональность работ. «Пасторальная» композиция с двумя вождями у костра была востребована намного реже, нежели с одним вождем. Неформального В.И. Ленина, лежащего на траве или неудобно присевшего на пеньке, изображали бесчисленное количество раз, но рядом с И.В. Сталиным он выпрямлялся, поднимался, утрачивал медитативную сосредоточенность и романтическую отрешенность. Вождей любили представлять в полный рост: либо идущими по берегу озера, либо неподвижно стоящими у кромки воды. Один из ярких примеров подобного решения — работа известного совет-



Рис. 3. В.И. Ленин и И.В. Сталин в Разливе.
Художник Н.Н. Жуков. 1949. [23, с. 73]

ского графика Н.Н. Жукова (рис. 3, [23, с. 73]). Главные эмоции, которые транслируют изображенные персонажи — собранность и суровая сдержанность. Они шагают нога в ногу, ритмичность видна в движениях ног и рук. Лица и тела

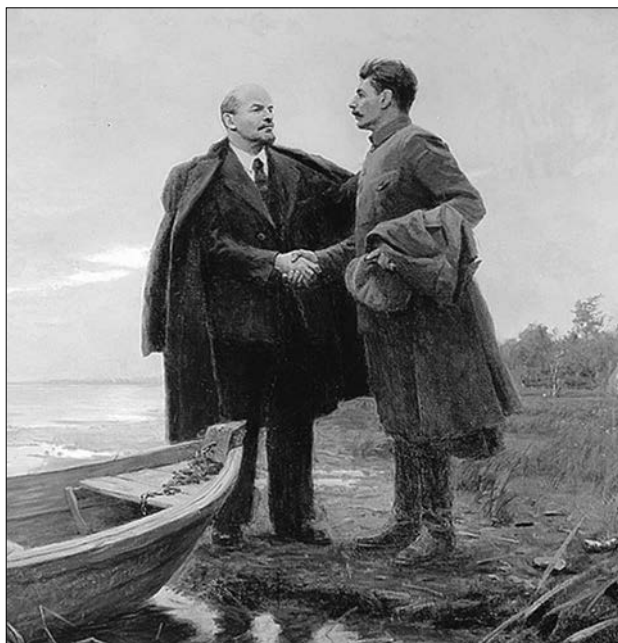


Рис. 4. В.И. Ленин и И.В. Сталин в Разливе (фрагмент).
Художник П.И. Розин. 1950. Холст, масло. 177 × 219.
Инв. № ФМЛ К-372.

Государственный исторический музей, Москва.

Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7028286>

напряжены. В.И. Ленин решительно и даже воинственно сжимает кулаки. Природа, естественно, вторит настроению людей, в ней нет красоты и уюта: низкие травы, набегающие тучи, никаких костров, пеньков, шалашей, даже деревьев. Вожди революции перед схваткой, решительные и целеустремленные, — такова идея данного рисунка. Конечно, Н.Н. Жуков использовал схему, найденную А.А. Рыловым (В.И. Ленин, идущий по берегу Разлива на фоне тревожного неба), но снизил градус отрешенности и романтизма, усилив действенную воинственную непреклонность своих героев.

Одной из самых популярных работ на данную тему стала картина П.И. Розина «В.И. Ленин и И.В. Сталин в Разливе» (рис. 4). Ее экспонировали на всесоюзных выставках, репродуцировали на календарях и открытках и, что совсем удивительно, в Китае, где она была горячо любима, воспроизводили в технике шелкографии. Правда, китайские производители предпочитали придавать изначальной композиции больше аскетизма, поэтому обрезали часть изображения с мальчиком в лодке как ненужную деталь, снижающую высокий пафос картины.

Вожди, расположенные на переднем плане, действительно, монументальны и значительны, больше напоминают скульптурную, нежели живописную группу. Крепкое мужское рукопожатие, объединяющее персонажей, буквально вызывает к зрителю: увидите, как тверда дружба, как велико доверие и согласие этих великих людей.

Ни на одной из живописных работ данной тематики нельзя увидеть даже намек на старшинство В.И. Ленина. Рядом стоят (или сидят) два равных героя. Один — сугубо гражданский, другой — обретший военизированную одежду и военную выправку, но оба равно значимы и значительны.

Таким образом, к концу 1940-х гг. сталиниана обогатилась еще одной иконографической схемой. В иконописи рождение новых канонов нередко было связано с обращением к апокрифическим текстам. В советской живописи основой живописного сюжета о жизни И.В. Сталина мог стать только текст канонический (читай: им самим проверенный и утвержденный). Сакрализация живого вождя создавала уникальные ситуации, при которых его «житие» с течением времени не

только удлинялось по хронологии, но и расширялось за счет новых эпизодов. Не был пропущен ни один эпизод сакральной большевистской истории (даже, казалось бы, такой незначительный, как «Ленин в Разливе»), всюду, где была возможность инкорпорировать И.В. Сталина, это было сделано.

Советская пропаганда позаботилась о том, чтобы сюжет о пребывании И.В. Сталина в Разливе был донесен до каждого советского человека. Как всегда, главный способ, используемый для достижения этой цели, — бесконечное упоминание о нем в самых разных текстах. Однако именно живопись превратила сухую фразу в яркий и достоверный образ, по сути, «витализировала» новый миф, наполнив его убедительными эмоциями и живыми деталями. Как писал М. Маклюэн, «Русским достаточно адаптировать свои традиции восточной иконы и построения образа к новым электрическим средствам коммуникации, чтобы быть агрессивно эффективными в современном мире информации. Идея Образа, которую с огромным трудом пришлось осваивать Мэдисон Авеню, была единственной идеей, которой располагала русская пропаганда. Русские не проявили в своей пропаганде никакой изобретательности и работы воображения. Они просто делали то, чему их учили религиозные и культурные традиции, а именно — строили образы» [24, с. 394].

Список источников

1. Иосиф Виссарионович Сталин : Краткая биография / сост: Г.Ф. Александров, М.Р. Галактионов, В.С. Кружков, М.Б. Митин, В.Д. Мочалов, П.Н. Поспелов. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Госполитиздат, 1947. 244 с.
2. Логинов В.Т. Неизвестный Ленин. Москва : Эксмо, 2010. 576 с.
3. Хлевнюк О. Сталин. Жизнь одного вождя: [биография]. Москва : АСТ : CORPUS, 2018. 464 с.
4. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. Москва : Новое лит. обозрение, 2007. 592 с.
5. Зиновьев Г.Е. В.И. Ленин — гений, учитель, вождь и человек. (Речь на заседании Ленинград. сов. 7 февр. 1924 г.). 3-е изд. Ленинград : Гос. изд-во, 1924. 61 с.
6. Зиновьев Г. Ленин и июльские дни. К десятилетию июльских дней // Пролетарская революция. 1927. № 8–9. С. 67–68.
7. Емельянов Н. Таинственный шалаш. Ленинград : Гос. изд-во, 1924. 13 с.
8. Михайлов А. Халтура и ее радетели // Искусство в массы. 1930. № 2. С. 26–27.
9. Рылов А. Воспоминания. Москва : Искусство, 1954. 288 с.
10. Последнее подполье Ильича. Воспоминания. Москва : Старый Большевик, 1934. 91 с.
11. Орахелашвили М.Д. Серго Орджоникидзе. Биографический очерк. Москва : Партиздат ЦК ВКП(б), 1936. 143 с.
12. Савельев Л.С. Штурм Зимнего. Москва ; Ленинград : Детиздат, 1938. 72 с.
13. Крушол Н.Б. Сталин — руководитель Шестого съезда большевистской партии. Ленинград : Газетно-журнальное книжное издательство, 1939. 48 с.
14. История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) : Краткий курс / под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). [Москва] : Госполитиздат, 1938. 352 с.
15. Александров Г.Ф. и др. Иосиф Виссарионович Сталин : (Краткая биография). Москва : Воениздат, 1939. 76 с.
16. Троицкий Л. Сталин. В 2 т. Т. 1. Москва : ТЕРРА-TERRA, 1996. 324 с.
17. Ярославский Е.М. Сталин — это Ленин сегодня // Историк-марксист. 1940. № 1. С. 3–13.
18. Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. Санкт-Петербург : Академический проект, 1997. 288 с.
19. Художественная выставка, 1950 : живопись, скульптура, графика: каталог. Москва : Советский художник, 1950. 192 с.
20. Хрущев Н.С. Время. Люди. Власть : [Воспоминания]. В 4 кн. Москва : Московские новости, 1999. Кн. 3. 703 с.
21. Валиева Ю.М. Ленин и очки: об источниках книги Л. Савельева «Штурм Зимнего» // Детские чтения. 2018. Т. 13. № 1. С. 92–113.
22. Савельев Л. Штурм Зимнего. Москва ; Ленинград : Детгиз, 1952. 64 с.
23. Долматов В. Сталин. 1878—1953. Главные документы. Москва : ИД «Комсомольская правда», 2018. 456 с.
24. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. Москва : КАНОН-пресс-Ц ; Жуковский : Кучково поле, 2003. 462 с.

Иллюстрации предоставлены автором статьи

Staliniana as a Tool for the Myth Fortification: Once Again about Stalin's Visits to Razliv

Irina I. Rutsinskaya

Lomonosov Moscow State University, 1,
Building 13, Leninskie Gory Str., Moscow, 119991,
Russia
ORCID 0000-0002-4033-8212; SPIN 4563-6188
E-mail: irinaru2110@gmail.com

Abstract. *Historians have long been studying in detail the story of I.V. Stalin visiting V.I. Lenin in Razliv. The main subject of their interest is whether this event took place in reality. Most of modern authors agree that it did not. This article does not dispute this verdict, because it is not about the event itself, but about the history of the mythologeme's origin and the forms of its representation in the culture of the Stalin era.*

Researchers have not yet raised the question of why this story was introduced by Stalin into the updated version of his own official biography only thirty years after the events described in it. Meanwhile, appealing to it makes it possible not only to comprehend the reasons and goals of mythologizing individual episodes of the leader's biography at the culmination stage of building his cult, but also to study the methods and forms of using cultural tools to achieve such goals.

The article focuses mainly on visual representations of the mythological story. However, it was important not only to analyze and classify the new unstudied iconographic schemes that had never been studied by anyone before, but also to see them in a historical and cultural context. This approach made it possible to demonstrate how the Soviet representation strategies had been "working" under the conditions of the permanent expansion of the leader's "life story", as well as how the universally proclaimed slogan about the immense veneration of the teacher Lenin by his student Stalin had been adjusted over time. The fact that the story of "Stalin in Razliv" had remained for a long time beyond the attention of the leader himself and the ideologists of his cult (i.e. it had been considered unworthy of special efforts) and was included in his biography only seven years before his death,

makes the analysis proposed in the article even more comprehensive.

Key words: cultural policy, art history, Staliniana, biography, iconography, myth, representation, fine art.

Citation: Rutsinskaya I.I. Staliniana as a Tool for the Myth Fortification: Once Again about Stalin's Visits to Razliv, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 100–111. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-100-111.

References

1. Aleksandrov G.F., Galaktionov M.R., Kruzhkov V.S., Mitin M.B., Mochalov V.D., Pospelov P.N. (eds). *Iosif Vissarionovich Stalin: Kratkaya biografiya* [Joseph Vissarionovich Stalin: Brief Biography]. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1947, 244 p.
2. Loginov V.T. *Neizvestnyi Lenin* [The Unknown Lenin]. Moscow, Eksmo Publ., 2010, 576 p.
3. Khlevnyuk O. *Stalin. Zhizn' odnogo vozhdya* [Stalin. A Leader's Life]. Moscow, AST Publ., CORPUS Publ., 2018, 464 p.
4. Dobrenko E. *Politekonomiya sotsrealizma* [Political Economy of Social Realism]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2007, 592 p.
5. Zinov'ev G.E. *V.I. Lenin – genii, uchitel', vozhd' i chelovek. (Rech' na zasedanii Leningrad. sov. 7 fevr. 1924 g.)* [V.I. Lenin – A Genius, a Teacher, a Leader, and a Man. (A Speech at the Meeting of the Leningrad Council on February 7, 1924)]. Leningrad, Gosudarstvennoe Publ., 1924, 61 p.
6. Zinov'ev G. Lenin and the July Days. To the Tenth Anniversary of the July Days, *Proletarskaya revolyutsiya* [Proletarian Revolution], 1927, no. 8–9, pp. 67–68 (in Russ.).
7. Emelyanov N. *Tainstvennyi shalash* [The Mysterious Hut]. Leningrad, Gosudarstvennoe Publ., 1924, 13 p.
8. Mikhailov A. Hackwork and its Champions, *Iskusstvo v massy* [Art to the Masses], 1930, no. 2, pp. 26–27 (in Russ.).
9. Rylov A. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954, 288 p.
10. *Poslednee podpol'e Il'icha. Vospominaniya* [Ilyich's Last Underground. Memories]. Moscow, Staryi Bol'shevik Publ., 1934, 91 p.
11. Orakhelashvili M.D. *Sergo Ordzhonikidze. Biograficheskii ocherk* [Sergo Ordzhonikidze. Biographi-

- cal Essay]. Moscow, Partizdat TsK VKP(b) Publ., 1936, 143 p.
12. Savelyev L.S. *Shturm Zimnego* [Storming the Winter Palace]. Moscow, Leningrad, Detizdat Publ., 1938, 72 p.
 13. Krushkol N.B. *Stalin — rukovoditel' Shestogo s'ezda bol'shevistskoi partii* [Stalin — The Head of the Sixth Congress of the Bolshevik Party]. Leningrad, Gazetno-Zhurnal'noe Knizhnoe Publ., 1939, 48 p.
 14. *Istoriya Vsesoyuznoi Kommunisticheskoi partii (bol'shevikov): Kratkii kurs* [The History of the All-Union Communist Party (Bolsheviks): A Short Course], Gospolitizdat Publ., 1938, 352 p.
 15. Aleksandrov G.F. and others. *Iosif Vissarionovich Stalin: (Kratkaya biografiya)* [Joseph Vissarionovich Stalin: (Brief Biography)]. Moscow, Voenizdat Publ., 1939, 76 p.
 16. Trotsky L. *Stalin*, in 2 volumes, vol. 1. Moscow, TERRA-TERRA Publ., 1996, 324 p. (in Russ.).
 17. Yaroslavsky E.M. *Stalin Is the Lenin of Today, Istoriik-markсист* [Marxist Historian], 1940, no. 1, pp. 3–13 (in Russ.).
 18. Tumarkin N. *Lenin zhiv! Kul't Lenina v Sovetskoi Rossii* [Lenin Is Alive! The Cult of Lenin in Soviet Russia]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 1997, 288 p.
 19. *Khudozhestvennaya vystavka, 1950: zhivopis', skul'ptura, grafika: katalog* [Art Exhibition, 1950: Painting, Sculpture, Graphics: catalogue]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1950, 192 p.
 20. Khrushchev N.S. *Vremya. Lyudi. Vlast'* [Time. People. Power], in 4 books. Moscow, Moskovskie Novosti Publ., 1999, book 3, 703 p.
 21. Valieva Yu.M. *Lenin and the Glasses: On the Sources of L. Savelyev's Book "Storming the Winter Palace"*, *Detskie chteniya* [Children's Readings], 2018, vol. 13, no. 1, pp. 92–113 (in Russ.).
 22. Savelyev L. *Shturm Zimnego* [Storming the Winter Palace]. Moscow, Leningrad, Detgiz Publ., 1952, 64 p.
 23. Dolmatov V. *Stalin. 1878–1953. Glavnye dokumenty* [Stalin. 1878–1953. Main Documents]. Moscow, Komsomol'skaya Pravda Publ., 2018, 456 p.
 24. McLuhan H.M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Moscow, KANON-press-Ts Publ., Zhukovsky, Kuchkovo Pole Publ., 2003, 462 p. (in Russ.).

СОБЫТИЕ

Российская государственная библиотека, главное здание,
 Центр документов международных организаций (А-326).
 С 1 февраля по 31 декабря 2020 года. Вход по читательскому билету

В БОРЬБЕ С ФАШИЗМОМ МЫ БЫЛИ ВМЕСТЕ

В 2020 году страны — участники Содружества Независимых Государств отмечают одну из великих дат, объединяющих народы СНГ, — 75-летие Победы над фашизмом. Годы войны изменили ход мировой истории и карту мира. За победу была заплачена самая высокая цена — жизни миллионов людей. Первый раздел выставки представлен документами СНГ, данными об участии в Великой Отечественной войне республик Советского Союза (ныне суверенных государств и стран — участниц СНГ), а также сведения о заботе и внимании этих государств о ветеранах войны в настоящее время.

Второй раздел выставки раскрывает документы, характеризующие обстановку в Советском Союзе накануне войны, события Великой Отечественной, военно-политические итоги и уроки войны.

Название самого большого третьего раздела выставки — «Дорогами великой войны». Экспонаты этого раздела показывают события военных лет: защиту Брестской крепости, великие битвы под Москвой, блокаду Ленинграда, трагедию белорусской деревни Хатынь, бои на реке Днепр, за Курск, Севастополь, Крым, Берлин.

Выставка организована совместно с Исполнительным комитетом СНГ.

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 через систему электронной редакции на сайте <http://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 (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ORCID, SPIN, 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 – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи (8–10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подзаголовки (с подзаголовками).

Список источников (не менее 20 наименований) 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 РФНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подрисуночные 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 через систему электронной редакции как дополнительные материалы 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 через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Журнал также публикует список источников на английском языке в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала.

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.



Один адрес для 4,8 млн документов

rusneb.ru

- Удобный формат чтения
- Понятный интерфейс
- Эффективный поиск
- Уникальные материалы
- Редкие книги
- Рекламные плакаты
- Музыкальные коллекции



Новое издание
Российской государственной
библиотеки



Библиотеки нового поколения

издание о библиотеках,
которые нужны людям

полноцветный
иллюстрированный
журнал
о модернизации
муниципальных
библиотек
в рамках
национального
проекта
«Культура»

2 раза в год
подписной индекс
в Объединенном каталоге
«Пресса России» Э85487

Библиотека
в социокультурной среде
территории и региона

Пространство,
дизайн, архитектура

Управление,
коммуникации, персонал

Муниципальная
библиотека нового
поколения: теория

Нормативно-правовое
обеспечение деятельности
библиотеки



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА



ПРИЛОЖЕНИЕ
К ЖУРНАЛУ
«БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ»

Всероссийский библиотечный конгресс:
XXV Юбилейная конференция РБА

БИБЛИОТЕКА 2030: СТРОИМ БУДУЩЕЕ СЕГОДНЯ

16–21 МАЯ 2020 ГОДА
ПЕТРОЗАВОДСК



Стратегические цели Конгресса:

- определение основных тенденций развития библиотечного дела
- формирование образа библиотеки будущего



Штаб-квартира РБА

Телефон: +7 812 718-85-36, факс +7 812 310-01-95

www.rba.ru/activities/conference/conf-2020





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



28.02.2020-28.06.2020

ГОРОДСКАЯ ФЕЕРИЯ

РУССКИЙ ПЛАКАТ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

ИВАНОВСКИЙ ЗАЛ РГБ

МОСКВА, УЛ. ВОЗДВИЖЕНКА, 3/5, СТР. 7,
ВХОД СО СТАРОВАГАНЬКОВСКОГО ПЕРЕУЛКА

18+

МУЗЕЙ МОСКВЫ



iab.
russia

НАВК



АКАР
АССОЦИАЦИЯ
КОММУНИКАЦИОННЫХ
АГЕНТСТВ РОССИИ

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., д. 3/5, 1 подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: bvdgovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141 (полугодовой), 93613 (годовой).

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в Вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала

ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

**Главный редактор,
директор департамента —
издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибалева Екатерина Александровна

**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Баранчук Е.П.,

Волхонская Е.Н., Солдаткина О.П.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.

Индексирование Адаменко А.С.

Перевод Зуев А.Е.

Маркетинг и реклама

Кувшинова А.О.

Начальник отдела предпечатной

подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Елифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Коршунова Г.В.,

Макаров А.Н.

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия,

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 11-75

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.

Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 11.02.2020

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: Octava, Helios, Spectral,

Open Sans

Отпечатано в соответствии с предостав-

ленными материалами в ООО «Амирит»

Чернышевского ул., д. 88,

Саратов, 410004, Россия

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zakaz@amirit.ru <http://amirit.ru>

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 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

1/2020

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

