

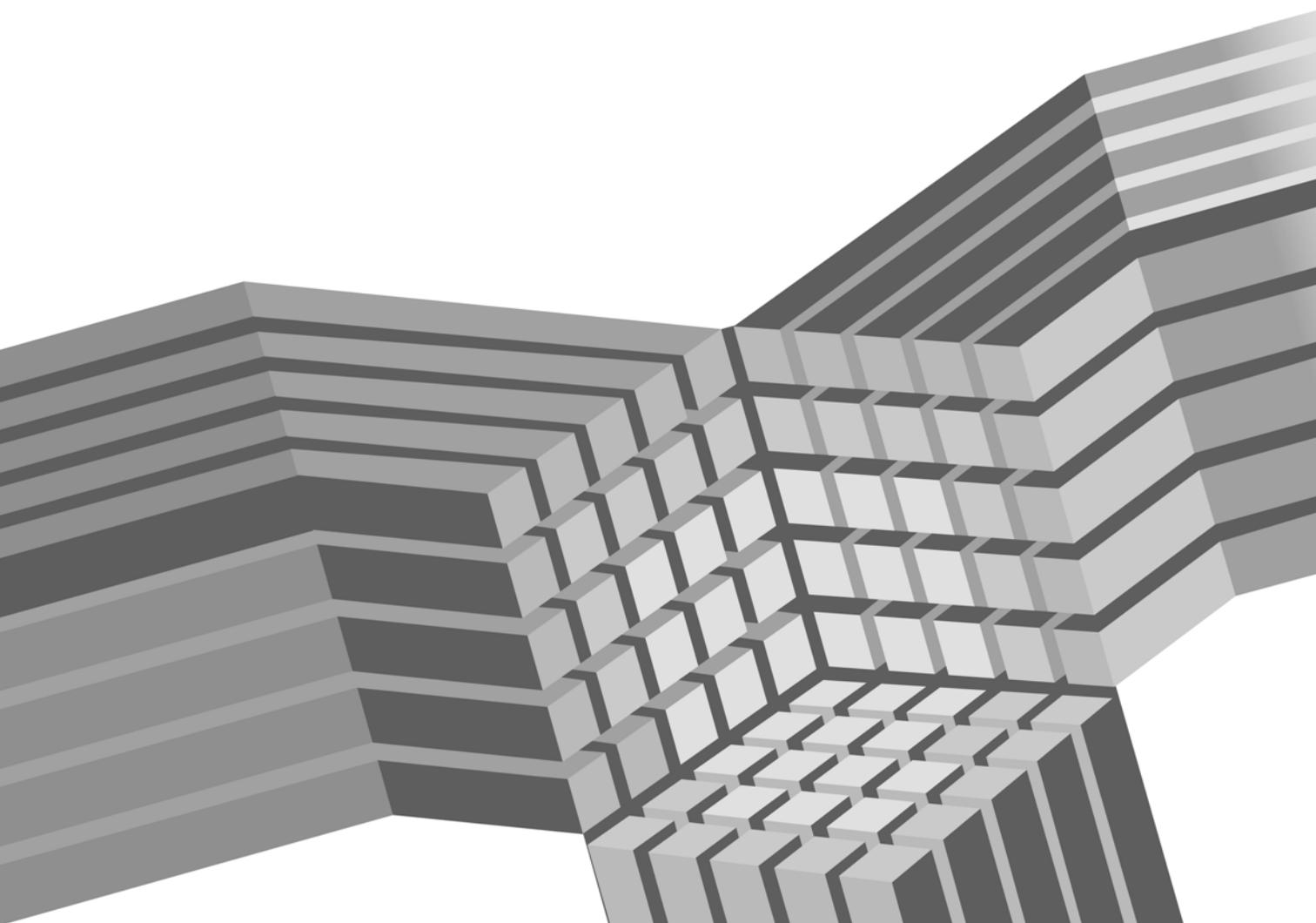
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

3/2020

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

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

Шibaева Екатерина Александровна,
заместитель главного редактора —
ответственный секретарь

Гаджиева Анна Аркадьевна,
заместитель 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,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
(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 рус-
ской культуры им. Е. Дашковой,
Эдинбургский 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, Челяби-
нский 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)

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 Vörlinger (Berlin, Germany)
Oleg R. Khromov (Sergiev 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

3/2020

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 Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). 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.

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17 3/2020 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

**Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г.,
Посашков С.А.** Искусственный интеллект
как проблема культуры.....228

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Гринько И.А. Стратегические документы
в музейной сфере: международный
опыт..... 242

Савицкая Т.Е. Формирование
новых информационно-коммуникативных
моделей в работе с пользователем в рамках
библиотечного проекта Google.....251

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Пудов А.Г. Мифологическая
концептуализация в фильмах
А.О. Балабанова и интерпретация
фильма «Река»262

НАСЛЕДИЕ

Есюнин Е.А. Азбуки революции278

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Злотникова Т.С. Чеховский дискурс
мировой культуры (к 160-летию
со дня рождения А.П. Чехова)292

Виртуальный тур по Российской
государственной библиотеке305

ORBIS LITTERARUM

Сапожникова Ю.Л. Темнокожая прислуга
глазами белого писателя: на материале
романа «Прислуга» К. Стокетт306

Всероссийский мониторинг состояния
библиотечных фондов319

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Портнова Т.В. Архитектура античных
театров как элемент мирового культурного
ландшафта320

к сведению авторов

Этика научных публикаций в журнале
«Обсерватория культуры».....333

Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»336

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 17

3/2020

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

**Akhromeeva T.S., Malinetsky G.G.,
Posashkov S.A.** Artificial Intelligence
as a Cultural Problem228

CULTURAL REALITY

Grinko I.A. Strategic Documents
in the Museum Sphere: International
Experience242

Savitskaya T.E. Creating New Information
and Communication Models
in Working with Users within the Google
Library Project251

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

Pudov A.G. Mythological
Conceptualization in A.O. Balabanov's
Films and Interpretation
of "The River"262

HERITAGE

Yesyunin E.A. ABCs of the Revolution278

NAMES. PORTRAITS

Zlotnikova T.S. Chekhov's Discourse
of World Culture (To the 160th
Anniversary of A.P. Chekhov's Birth)292

Virtual Tour of the Russian State Library305

ORBIS LITTERARUM

Sapozhnikova Yu.L. Dark-Skinned
Servants Through the Eyes of
a White Author: a Case Study
of K. Stockett's Novel "The Help" 306

All-Russian Monitoring of the Library
Collections' Physical Condition319

JOINT OF TIME

Portnova T.V. Architecture of Antique
Theaters as an Element of the World
Cultural Landscape320

Information for Authors

Publication Ethics
of "Observatory of Culture" Journal333

Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in "Observatory
of Culture" Journal336

Он стал важным фактором геоэкономики и геополитики, ареной соперничества сверхдержав. Человек существует в рациональном, эмоциональном и интуитивном пространствах. Последние три столетия были связаны с освоением рационального пространства. Мы мало знаем об эмоциональном и почти ничего не знаем об интуитивном пространствах. Эти сферы познания мира связаны с искусством, художественным и социальным творчеством, философией. Роль этих сфер в XXI в. будет расти. Сейчас происходит переход от индустриальной к постиндустриальной фазе развития цивилизации, от мира машин к миру людей. Поэтому попытки свести деятельность человека к рациональному решению задач, заменить его во многих сферах ИИ будут шагом назад, в прошлое, а не вперед, в будущее.

Ответ на вызов, связанный с развитием ИИ, со стремительным распространением компьютерных технологий, должен быть дан, прежде всего, в культурном пространстве, в сфере смыслов и ценностей. Требуется переосмысление сущности и ограничений человека, природы тех инструментов, которые он может создать, и тех, от которых следует отказываться. Речь идет о пересмотре возможностей человека и его места в мире, а также о кардинальных переменах в организации общества. Показано, что стратегия «безответственных богов» и препоручение ИИ «последних вопросов» может привести к глобальной катастрофе. Однако осознанное использование открывающихся возможностей может помочь человечеству выйти на новый, более высокий уровень. Выбор между этими альтернативами сейчас делается в культурном пространстве.

Ключевые слова: теоретическая культурология, культура познания и рефлексии, искусственный интеллект, культурное пространство, гуманитарно-технологическая революция, осознанность, рефлексия, барьер Лема, сознание и интеллект, самоорганизация, проектирование будущего.

Для цитирования: Ахромеева Т.С., Малинецкий Г.Г., Посашков С.А. Искусственный интеллект как проблема культуры // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 228–241. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-228-241.

Сегодня мы находимся на пороге революции, связанной с искусственным интеллектом (ИИ). Термин «искусственный интеллект» (artificial intelligence) впервые появился в 1956 г. на семинаре в Дартмутском колледже (США). Семинар с аналогичным названием был посвящен разработке методов решения логических, а не вычислительных задач. Русский перевод не точен: intelligence означает «умение рассуждать разумно», а не интеллект — очень широкое и плохо определяемое понятие, для которого в английском есть отдельное слово intellect [1].

ПОСТАНОВКА ЗАДАЧИ

Одной из центральных [задач] будет защита человечества и вообще планеты от угроз, заключенных в нашей собственной мощи.

Ю. Харари

Специалисты возлагают на ИИ огромные надежды, они полагают, что широкое использование этой технологии кардинально изменит не только экономику, военное дело, систему международных отношений, но и сам уклад жизни [2]. При этом работа значительной части общества в сфере производства, управления, обслуживания может оказаться ненужной. Множество социальных связей, сформированных в ходе получения образования и трудовой деятельности, порвется. Изменения могут оказаться очень быстрыми, их темп не позволит приспособиться к ним ни обществу в целом, ни большинству людей. Это может привести к культурному шоку, ставящему под угрозу само существование нашей цивилизации в ее нынешнем виде. Генеральный секретарь ООН Антониу Гутерриш, выступая перед делегатами Генеральной Ассамблеи ООН в январе 2020 г., сравнил опасности, возникающие в связи со стремительным развитием компьютерных технологий, с одним из всадников Апокалипсиса [3]. Ответ на эту угрозу должен быть дан, прежде всего, в культурном про-

странстве, в сфере смыслов и ценностей; связан с новым осмыслением сущности и ограничений человека, природы тех инструментов, которые он может создать, и тех, от которых следует отказываться.

Этот круг проблем, который быстро становится все более актуальным, мы и обсудим в данной статье.

ТЕЗИС

*Религий темных больше нет,
царит блаженная наука.*

У. Блейк

Следует уточнить несколько понятий, смысл которых существенно изменился за последние годы. Это можно сделать, обратившись к Национальной стратегии развития искусственного интеллекта до 2030 г., которая гласит:

«5. Для целей настоящей Стратегии используются следующие основные понятия:

а) интеллект — комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма) и получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека. Комплекс технологических решений включает в себя информационно-коммуникационную инфраструктуру, программное обеспечение (в том числе, в котором используются методы машинного обучения), процессы и сервисы по обработке данных и поиску решений;

б) технологии искусственного интеллекта, технологии, основанные на использовании искусственного интеллекта, включая компьютерное зрение, обработку естественного языка, распознавание и синтез речи, интеллектуальную поддержку принятия решений и перспективные методы искусственного интеллекта;

в) перспективные методы искусственного интеллекта — методы, направленные на создание принципиально новой научно-технической продукции, в том числе в целях разработки универсального (сильного) искусственного интеллекта (автономные решения различных задач,

автоматический дизайн физических объектов, автоматическое машинное обучение, алгоритмы решения задач на основе данных с частичной разметкой и (или) незначительных объемов данных, обработка информации на основе новых типов вычислительных систем, интерпретируемая обработка данных и другие методы)...» [4].

Это удивительные формулировки! Если перевести их с научно-административного языка на обыденный, то сразу становится понятно, что речь идет о сказочных вещах! В пункте а (так называемый слабый искусственный интеллект) речь идет об идеальном работнике, умеющем видеть, слышать, соображать не хуже человека. На память приходит Балда из пушкинской сказки или джинн средней руки из сказок «1001 ночи», «два молодца из одного ларца». Впечатляет.

В пункте б (сильный искусственный интеллект) рассматривается Бог из машины, многократно превосходящий человека, волшебник, который может «пойти туда, не знаю куда», «принести то, не знаю что», и решающий, в конце концов, все проблемы.

Почему же сейчас и во многих статьях, и в официальных документах начали появляться формулировки, которые еще недавно казались сказочными или научно-фантастическими?

Многие современные технологии представляют собой практическое воплощение идей, которые более полувека назад разрабатывались в области фундаментальных исследований (в рамках которых ученые добывают новое знание, касающееся природы, общества и человека). Эти идеи родились в ходе развития кибернетики — междисциплинарного подхода, мыслившегося как общая теория управления и связи в машине, организме, обществе. Одним из основоположников ИИ является выдающийся математик Алан Тьюринг. В 1952 г. в книге «Может ли машина мыслить?» он предложил игру в имитацию [5]. По ту сторону экрана находится то человек, то машина. Мы печатаем свои вопросы, стремясь выяснить, кто находится за экраном (мужчина или женщина). Задача находящегося за экраном — обмануть спрашивающего. Если алгоритм, в соответствии с которым запрограммирована машина, таков, что, «беседуя» с ним, спрашивающий будет ошибаться не реже, чем в случае человека, то, по

мысли Тьюринга, это будет означать, что машина мыслит. Это испытание, называемое тестом Тьюринга, сейчас проходит множество программ, создавая иллюзию сознательных действий, мышления.

Более точно и определенно поставил подобный вопрос создатель теории информации Клод Шеннон. Шахматы в западной культуре рассматривались как изысканная игра разума. И.В. Гете называл шахматы «пробным камнем интеллекта» [цит. по: 6, с. 6]. Шеннон полагал, что создание программы, играющей в шахматы, будет очень полезно: «Цель исследований, связанных с созданием шахматной машины, заключается в том, чтобы разработать техническое средство, которое можно было бы применить в практически более важных приложениях. Построение шахматной машины является идеальным началом по нескольким причинам. Задача строго определена как в смысле дозволенных операций (шахматных ходов), так и в смысле конечной цели (поставить «мат» королю). Она не настолько проста, чтобы не быть тривиальной, но и не настолько трудна, чтобы не поддаваться решению. Кроме того, такая машина могла бы соревноваться с человеком, что позволило бы однозначно судить о способности машины к логическим рассуждениям подобного типа» [цит. по: 6, с. 6].

Подобные исследования велись и в Институте прикладной математики АН СССР под руководством выдающегося специалиста по системному программированию М.Р. Шуры-Буры при активном участии чемпиона мира по шахматам М.М. Ботвинника. Ученые хотели понять, как мыслят выдающиеся шахматисты, и перенести их алгоритмы в компьютерные программы. Тем не менее решающего успеха добились американские аспиранты, решившие, что компьютер должен играть не «по-человечески», а «по-машинному», разыгрывая свой главный козырь — огромное быстроедействие. Уже в 1990 г. машина могла анализировать больше миллиона позиций в секунду. В те годы гроссмейстеры А. Карпов и Г. Каспаров могли противостоять лучшим программам [6], но, когда это число перевалило за миллиард, преимущество машин стало абсолютным. В 1997 г. компьютер победил Гарри Каспарова...

Число возможных позиций во многих настольных играх может быть огромно: в русских шашках их 10^{28} , в шахматах — 10^{57} , в игре «го» — 10^{123} . Напомним, что число атомов во вселенной — примерно 10^{82} . Поэтому нельзя перечислить все позиции и «объяснить» машине, какой ход в данной ситуации лучший, ей приходится оценивать позиции «самой», исходя из предложенной человеком программы.

Прошло 20 лет со времени победы машины над Каспаровым. В Древнем Китае игра «го» была важным элементом культуры и входила в число четырех искусств, которые был обязан освоить любой китайский ученый. Древние считали, что эта игра дает мудрость и изящество мысли. В 2017 г. машина AlphaGo убедительно обыграла чемпиона мира Кэ Цзе. Существовало важное отличие между событиями, которые разделяли два десятилетия. Шахматные компьютеры «помнили» миллионы партий, сыгранных людьми (многие гроссмейстеры говорят, что помнят не более 10 тыс. партий) и огромную библиотеку дебютов и окончаний. Машина AlphaGo «училась» иначе — суперкомпьютер был разделен на две части, которые, «зная» правила игры, сражались друг с другом несколько месяцев, совершенствуя свои алгоритмы оценки позиций и решающие правила. Другими словами, в данном случае человек «научил учиться» машину.

Общественный резонанс этого матча был велик. В США сочли его результат свидетельством победы западных технологических компаний над всем остальным миром. В Китае он был воспринят как вызов и источник вдохновения. Известный специалист в области распознавания речи Ли Кай-Фу сравнивает реакцию на него с той, которую вызвал в США запуск в Советском Союзе в 1957 г. первого искусственного спутника [7]. Тогда в США были выделены большие средства на развитие математики, естественных наук и образование, создано Национальное управление по аэронавтике и исследованию космического пространства и Департамент перспективных исследований министерства обороны. В задачи последнего входил поиск перспективных и прорывных направлений для защиты страны от неожиданностей в технологическом пространстве. Дж. Кеннеди заявил о начале лунного проекта

«Аполлон», и через 12 лет Н. Амстронг вступил на поверхность Луны.

В 2017 г. Госсовет КНР выпустил план по развитию и внедрению ИИ, направленный на то, чтобы догнать и перегнать США и к 2030 г. сделать Китай центром глобальных инноваций в этой области. Страну охватила лихорадка ИИ, уже в 2017 г. китайские инвесторы вложили в развивающие такие технологии стартапы рекордные суммы, составившие 48% всего мирового финансирования данного направления, в чем они обогнали США [7]. В противовес этому в России реакция на достижения в сфере ИИ студентов, инженеров, ученых, руководителей оказалась очень спокойной.

За 500 лет до нашей эры достижения математики привели к появлению пифагорейской школы, считавшей, что числа лежат в основе мироздания, что «все есть число».

Повсеместное использование компьютеров приводит исследователей к той же точке зрения на новом уровне. Так, автор нескольких бестселлеров последних лет израильский историк Ю. Харари пишет: «Алгоритм — это ряд последовательных шагов, который может использоваться для проведения расчетов, решения задач, принятия решений. Алгоритм — это не единичный расчет, а метод, которым руководствуются при расчетах... Люди — это алгоритмы, производящие не чашечки чая, а реплики самих себя (наподобие вендингового автомата, который при соответствующем наборе клавиш производит другой вендинговый автомат)... Алгоритмы, управляющие людьми, делают это при помощи ощущений, эмоций и мыслей» [8, с. 102–103].

Выдающийся фантаст и популяризатор науки А. Азимов в 1960-х гг. много писал о роботах и придумал «три закона робототехники» [9]. Он рассматривал роботов как ответственных и исполнительных помощников человека, играющих вспомогательную роль в этом мире.

В представлении многих нынешних авторов будущее связано с кардинально иной ситуацией. Знаковой является книга «Происхождение» Д. Брауна, автора всемирно известных детективов [10]. В ней описывается, как постоянный персонаж книг — профессор Роберт Лэнгдон отправляется на презентацию новой теории своего бывшего студента Эдмон-

да Кирша. По этой теории развитие ИИ приводит к новому, седьмому царству обитателей планеты — Техниуму (наряду с растительным и животным царствами). Главным преступником, по-видимому, впервые в мировой литературе, стала созданная Киршем компьютерная программа. По его приказу на глазах миллиардов людей она уничтожает своего создателя, чтобы эта жертва легла в основание новой религии. Последняя исходит из того, что в результате симбиоза роботов и людей возникает «новый человек», новый вид. Кирш обращается к миру с «молитвой к будущему»: «Да живут в согласии философия и технология. Да будет сила всегда сострадательной. И да движет нами не страх, но любовь» [10, с. 511].

По мысли Ю. Харари, люди сольются с машинами в одно целое, а демократия и свободный рынок рухнут, когда социальные сети будут знать наши вкусы, предпочтения, привычки, покупки и состояние нашего здоровья лучше, чем мы сами. Он описывает новую возникшую религию *датаизм*, считающий, что человечество — это, прежде всего, система обработки данных, в которой каждый человек исполняет роль микропроцессора. Девиз датаизма — «Видишь что-то — запиши. Записал — загрузи. Загрузил — поделись с другими» [8, с. 453].

В 2007 г. лауреат Нобелевской премии по экономике Р. Солоу провел исследование, чтобы выяснить, в каких отраслях американской экономики применение компьютеров дало значимый экономический эффект [11]. Исследование показало, что таких отраслей нет, кроме... производств компьютеров. Эксперты полагают, что ИИ кардинально изменит эту ситуацию: «По оценкам PwC, Соединенные Штаты и Китай намерены получить как минимум 70% от \$15,7 трлн, которыми ИИ обогатит мировую экономику к 2030 г., причем на долю Китая придется \$7 трлн. Другим государствам останется подбирать остатки, в то время как сверхдержавы ИИ будут наращивать производительность труда внутри страны и получать потоки прибыли из всех стран земного шара» [7, с. 169–170].

Другими словами, речь идет о геэкономике и геополитике. Важнейшей ареной соперничества сверхдержав становится не космос, не мировая торговля, не гонка стратегических вооружений, а ИИ.

По оценке Ли Кай-Фу, соотношение сил в сфере искусственного интеллекта (Китай/США) в различных волнах ИИ видится следующим образом [7, с. 138]:

Волны ИИ	Китай/США	
	2018	2023
ИИ Интернета	5/5	6/4
ИИ бизнеса	1/9	3/7
ИИ восприятия	6/4	8/2
Автономный ИИ	1/9	5/5

Промышленные революции, связанные с использованием энергии пара, двигателем внутреннего сгорания и электричеством, избавили человека от тяжелого физического труда. Цифровые революции, связанные с компьютерами и ИИ, могут освободить людей от рутинной умственной работы [12]. Иначе говоря, сегодня многие видят ИИ в качестве ключа, открывающего дверь в дивный новый мир.

АНТИТЕЗИС

Угроза человеку всегда исходит в первую очередь не от потенциально смертоносных машин и технологического аппарата. Настоящая угроза всегда направлена против сути человека.

М. Хайдегер

Создается иллюзия, что ИИ «понимает», «предвидит» и «решает» лучше нас просто потому, что считает быстрее. Возникает соблазн препоручить ему принятие важных решений и тем самым освободить себя от ответственности. У. Голдинг в повести «Повелитель мух» описывает ситуацию, как подростки, попавшие на необитаемый остров, создают свою религию, поклоняясь отрубленной свиной голове, и доходят до убийств, оправдывая их этим культом [13]. В нашем случае в роли этой свиной головы сейчас оказывается искусственный интеллект.

Мы живем в рациональном, эмоциональном и интуитивном пространствах. Роль последних двух пространств очень важна, они являются основой культуры. Культуру можно рассматривать как систему ограничений, кото-

рые мы берем на себя и которым далее стремимся следовать. Посмотрим на 10 заповедей. Логически, просчитав, нельзя обосновать заповеди «не убий», «не укради». Ежедневно показываемые по TV детективы и новости убеждают, что иногда полезно и выгодно убивать и красть. Тем не менее моральный компас необходим. Культура и совесть являются очень важными социальными регуляторами для нашей цивилизации, в то время как для западного мира в качестве такового выступает закон.

Почему же нравственные и культурные ориентиры так важны? Вероятно, одной из основных концепций в культуре XXI в. и в ее части — науке — станут представления о самоорганизации [14]. Это связано с тем, что возможности отдельного человека оценивать весьма ограничены — принимая решения, как утверждают психологи, он может учесть не более 5–7 факторов или параметров. Компенсируя это, можно создавать узко специализированные иерархические или сетевые структуры, которые также имеют свои серьезные ограничения. Культура, моральные и нравственные нормы, язык являются, прежде всего, инструментами самоорганизации, сборки таких структур. Одно дело, когда в обществе доминирует императив «Каждый за себя, один Бог за всех», и совсем другое, когда «Сам погибай — товарища выручай».

Наш внутренний мир можно разделить на две неравные части. Первая, собственно, и связана с интеллектом, его способностью решать задачи, с рациональным осмыслением мира. Вторая — со всеми остальными сущностями: восприятием, рефлексией (одна из важных форм которой — совесть), чувствами, эмпатией, вдохновением, творчеством и постановкой целей, со многим из того, что делает нас людьми. Интересно сформулировала отличие между наукой и искусством писательница З. Журавлева. По ее мнению, наука возникла «из страха и любопытства», а искусство «из любопытства и восторга» [15]. Еще об одном интересном различии между умом и мудростью говорится в поговорке: «Умный человек найдет выход из любой ситуации, а мудрый просто не попадет в ситуацию, из которой надо искать выход». Роль и значение мудрости в современном мире объективно должны возрастать.

И. Кант считал, что человечество развивается по пути, ведущему ко все большей свободе. Но с развитием виртуальной реальности и ИИ мы можем начать двигаться вспять — по пути к Новому Средневековью. Бывший спец-агент Э. Сноуден опубликовал материалы, из которых следует, что США располагают техническими возможностями отслеживать, фиксировать и анализировать *каждый* телефонный звонок, переданное сообщение, электронное письмо *каждого* человека на Земле [16].

Системы ИИ позволяют пойти еще дальше — отслеживать местоположение каждого человека, его покупки, запросы новостей, т. е. мир становится «прозрачным»: вначале для спецслужб, потом для криминала, затем для транснациональных компаний, желающих продать побольше и манипулирующих общественным сознанием. Личное исчезает, остается только публичное. Французский социолог Ж. Аттали назвал время, в котором это произойдет, «эпохой гиперконтроля» [17].

По прогнозу К. Шваба, этот контроль будут осуществлять уже к 2025 г. более 1 трлн «наблюдателей», подключенных к Интернету и системам ИИ [12]. Это культурный слом, равного которому в истории не было...

Многие выдающиеся изобретения на первых порах вызвали большую эйфорию, но в дальнейшем ожидания не оправдались. Так было с радио, телевидением, компьютерами... Сейчас много пишут и говорят о «безлюдных войнах», в которых роботы будут сражаться с роботами, а люди, как в компьютерных играх, просто будут сидеть перед терминалами. Вот, например, мнение одного известного эксперта С. Карелова: «AI (artificial intelligence, ИИ. — Т. А., Г. М., С. П.) меняет главную парадигму ядерного сдерживания. В ситуации, когда у вас и у меня хватает оружия, чтобы уничтожить друг друга десять тысяч раз, становится понятно, что соревноваться в дальнейшем совершенствовании этого оружия бессмысленно. Все системы управления сейчас переключаются понемножку на то, что называется AI против AI, потому что он быстрее... Более того, главное, на что полагались со времен Карибского кризиса, — это так называемый прямой телефон, где очень быстро успевают переговорить двое. А с AI они успеют переговорить, допустим, шестьдесят миллионов раз. Задать

друг другу два миллиарда уточняющих вопросов и получить два миллиарда уточняющих ответов» [цит. по: 18, с. 45].

Таким образом, эксперты готовы к тому, чтобы передать системам с ИИ решение главных, последних вопросов, причем в небывалой ранее ситуации, в которой, очевидно, оппоненты придумают немало неожиданностей друг для друга. Собственно, это и будет концом. Когда судьба мира определяется компьютерной ошибкой, то наступление финала становится лишь вопросом времени... Мир не должен играть в «русскую рулетку»!

Интересно, что именно такой поворот событий описал С. Лем в шутовском эссе «Системы оружия двадцать первого века», которое оказалось пророческим: «Появляющиеся одна за другой новые системы оружия характеризовались возрастающим быстродействием, начиная с принятия решений (атаковать или не атаковать, где, каким образом, с какой степенью риска, какие силы оставить в резерве и т. д.); и именно это возрастающее быстродействие снова вводило в игру фактор случайности, который принципиально не поддается расчету. Это можно выразить так: системы неслышанно быстрые ошибаются неслышанно быстро» [19, с. 551]. Другими словами, активно развивая применение ИИ в области вооружений, включая стратегические, человечество сейчас кует меч, от которого может само погибнуть...

Однако это не все, что относится к «оборотной стороне» ИИ. В течение многих веков важнейшими отношениями (скелетом, который держит все общество), были те, что возникали в процессе совместной трудовой деятельности. Современный предприниматель заинтересован в том, чтобы у него трудились квалифицированные, добросовестные, здоровые и довольные своим положением работники. Выдающийся промышленник Г. Форд считал, что работникам на его предприятиях следует платить достаточно, чтобы они могли покупать те машины, которые делают. Этот подход заложил основу для создания «общества потребления» — огромного социально-экономического проекта второй половины XX столетия.

Но и здесь ИИ, который часто называют «электричеством XXI в.», за очень небольшой срок может кардинально изменить ситуацию.

По прогнозу Ли Кай-Фу, в течение ближайших 10–15 лет ИИ технически сможет заменить 40–50% работников США. Люди предпринимателям во многих случаях будут не нужны [7]. Это может привести к огромным социально-экономическим потрясениям. Парадоксальным образом ИИ может стать «могильщиком» современного капитализма.

На пути к этому стремительно будет расти социальное неравенство. Оно и так велико — состояние восьми богатейших людей планеты уже превышает то, чем владеют 3,6 млрд беднейших [8]. Богатство в руках новых магнатов ИИ будет расти астрономическими темпами. Например, компания Uber по предоставлению услуг такси уже является одним из самых дорогих стартапов в мире, при этом 75% от стоимости каждой поездки получает водитель [7]. Но если водителей заменит ИИ, то предприятие станет еще более выгодным.

Создатель кибернетики Н. Винер уже в 1950-х гг. предвидел ситуацию, когда автоматизация приведет к тому, что большей части людей будет просто нечего продать на рынке труда, и это потребует изменения основ общественного устройства [20]. И мы уже находимся на пороге этих перемен...

Отдавая часть своих дел, знаний и умений машинам, мы не только кое-что приобретаем, но и довольно много теряем. Шахматы — это древняя и прекрасная игра людей, а не машин. Компьютеры погубили ее, интерес к шахматам катастрофически упал. Да и как может быть иначе, когда поединки выдающихся мастеров игры воспринимаются как «интеллектуальный стриптиз»? Шахматные компьютеры у зрителей «знают» лучше гроссмейстеров, как нужно ходить. Додумается ли человек до хода, рекомендуемого машиной? Это все равно, что сменить свои органы на протезы, может быть, очень качественные, но чужие.

Интернет развивает клиповое мышление и рефлекторное стремление «погуглить» вместо того, чтобы подумать, вспомнить, догадаться. Вероятно, мы стоим на пороге принятия новых правил орфографии — наш язык быстро упрощается. Хорошего редактора, уверенно владеющего русским языком, сейчас найти нелегко. Популярный «албанский» язык — не редкость в Интернете, использующие его бра-

вируют своим невежеством. Сегодня даже трудно представить, какие потери принесет нашей культуре «цифровое» образование и ИИ.

СИНТЕЗ

Человек создан для счастья, как птица для полета. Но счастье не всегда создано для человека.

Вл. Короленко

Нужны ли мы нам?

Братья Стругацкие

Греческий философ Гераклит говорил, что нельзя дважды войти в одну реку. Это в полной мере относится и к ИИ. В отличие от российских программ и стратегий, делающих акцент на исследованиях, кадрах и правовом обеспечении, США и Китай, сверхдержавы искусственного интеллекта, вкладывают усилия в развитие этой стремительно растущей отрасли промышленности. На данном этапе основные научные проблемы решены, инженерные разработки выполнены. Речь сегодня идет о масштабировании, внедрении, снабжении уже созданных систем все большим объемом данных. Назад уже не повернуть, сейчас надо двигаться вперед, энергично решая возникающие проблемы, которые начинают осознаваться все яснее.

Чтобы будущее состоялось, нужно отодвинуть мир от черты, за которой возможно «уничтожение по ошибке». В XX в. человечеству удалось проявить не только ум, но и мудрость. Исходя из высших ценностей (а не только из конъюнктурных интересов или технических возможностей), руководители ведущих держав смогли поставить под запрет химическое и бактериологическое оружие, договориться о запрете вывода оружия в космос и ограничении стратегических ядерных сил. На этом историческом повороте культура справилась с очень серьезным военно-технологическим вызовом.

По-видимому, сейчас мы имеем дело с такой же серьезной ситуацией, связанной с ИИ. Вопрос лишь в том, насколько быстро будет осознана серьезность этой угрозы и удастся ли договориться об эффективных мерах по ее парированию. И вновь очень многое зависит от самоорганизации, способности людей поста-

вить общее будущее выше корпоративных, национальных и многих других интересов.

Два обстоятельства вселяют надежду. В свое время Д. Белл выдвинул концепцию постиндустриального развития, к которому человечество будет переходить по мере совершенствования используемых технологий [21]. В этой теории историю можно представить как смену трех больших эпох.

Первая связана с традиционным обществом, в котором человек ощущал себя частью природы, развивавшемся с античных времен до начала XX века. Вторая — индустриальное общество, мир машин. В этом представлении дом — это машина для жилья, человек — деталь, винтик огромной социально-технологической машины. Императив эпохи — взаимозаменяемость и стандартизация. Вероятно, четвертая промышленная революция, о которой пишет К. Шваб [12], — последний всплеск такого технократического восприятия реальности. И, наконец, третья эпоха — постиндустриальная — мир людей, в котором разнообразие, творчество, самоорганизация в большей, чем когда-либо, степени становятся источниками развития. Важнейшими технологиями оказываются гуманитарные. Переход к постиндустриальному обществу настолько стремителен, а масштаб происходящих перемен так велик, что можно говорить о *гуманитарно-технологической революции* [22]. Эта революция принесла огромные достижения, большие вызовы и одновременно с ними — новые способы самоорганизации. Если Библия советовала «возлюбить ближнего как самого себя», то Интернет и социальные сети дают возможность «возлюбить дальнего», убедить его, помочь, предупредить об опасности. Разумеется, это не предопределенность, а шанс. Воспользуется ли им человечество, сумеет ли защитить будущее и наш общий дом, зависит от происходящего в культурном пространстве.

Другим обстоятельством, дающим надежду, является то, что в точках бифуркации (а именно в такой точке сейчас находится человечество) малые точные воздействия могут определить сценарий дальнейшего развития сложной системы [14].

История показывает, что накануне больших потрясений у некоторых людей появляется по-

нимание истинного масштаба выбора, который делается здесь и сейчас. И в этом отношении очень интересна состоявшаяся в январе 2020 г. беседа между авторами двух мировых бестселлеров: уже упоминавшимся израильским историком Ю. Харари и математиком и космологом М. Тегмарком [23]. Первый еще недавно проповедовал прелести слияния людей и машин [8]. В книге Тегмарка вся вселенная рассматривалась как огромный компьютер, возрождая на новом уровне пифагорейскую традицию [24].

Однако по мере приближения к точке бифуркации, постиндустриальному барьеру (что во многом связано с ИИ), взгляды Ю. Харари и М. Тегмарка кардинально изменились. Оба они пришли к одним и тем же выводам: люди ведут себя, как безответственные боги. Следует опасаться не восстания машин, не появления «сильного искусственного интеллекта», который превзойдет людей и начнет манипулировать ими, а совсем другого: примитивный ИИ полностью разрушит экономику, политическую систему и человеческую жизнь просто в ходе гибридной войны ядерных держав. Именно сейчас следует принимать меры, чтобы этого не произошло.

Ю. Харари и М. Тегмарк разделяют интеллект, понимаемый как способность решать задачи, и сознание, которое связано, в частности, с чувствами — способностью любить или ненавидеть. По их мысли, сейчас в исследования естественного интеллекта надо вкладывать не меньше усилий и средств, чем в изучение искусственного.

У животных и людей сознание и интеллект объединены. Но у ИИ это не так. Если раньше Харари полагал, что и эмоции, и сознание — это продукт вычислений, то сейчас в этом появились сомнения. Собеседники согласились, что мы не знаем, является ли сознание результатом неких вычислений или отдельным физическим явлением, природа которого нам пока неизвестна [23]. Встает вопрос, возможно ли неорганическое сознание или это прерогатива органического мира.

Следует подчеркнуть, что при самом благоприятном развитии этой технологии ИИ может вернуть нас в мир мифов и сказок с его волшебством, колдунами, прорицателями. В ходе развития культуры огромные усилия были направлены на выстраивание своеобразной

«лестницы», восходя по которой, люди, имеющие способности и желание, могут подняться от элементарных навыков к вершинам мастерства, касается ли это сочинения музыки, доказательств теорем или игры в шахматы.

С ИИ всё не так — он «думает» по-другому. Специалисты называют это «проблемой прозрачности». Человек руководствуется расчетом вариантов на определенную глубину. И в сравнении с компьютером мы можем рассмотреть не так уж много вариантов (и глубина их небольшая). Но это компенсируется знанием принципов, интуицией, опытом (формализация которого — отдельная интересная проблема). Компьютер может добиться такого же результата, подстраивая тысячи или сотни тысяч весов связей в нейронной сети, лежащей в основе ИИ.

Допустим, что ИИ советует нам принять управленческое решение, которого мы не понимаем. Как быть? Может быть, это прекрасное решение, которое спасает ситуацию, а может быть, оно ведет к катастрофе, потому что ИИ чего-то «не учел» (например, этого не встречалось в его обучающей выборке). В сказках, помнится, были и те, и другие ситуации. Довериться «волшебной палочке» или отказаться, тем самым упустив открывавшиеся возможности? Наверное, одной из массовых профессий будущего станет исследователь и специалист по тестированию систем с ИИ...

Кроме того, диалектика говорит, что жизнь противоречива и эти противоречия могут быть источником развития или индикатором того, что мы не понимаем чего-то важного. Это демонстрирует множество парадоксов, хорошо известных математикам. Например, один из наиболее популярных — *дилемма заключенного*. Представим, что два человека подозреваются в совершении преступления. Улик нет, все определяется их показаниями. Если оба отрицают вину, то каждый получит по 3 года тюрьмы. Если оба признаются, то каждый получает по 1 году тюрьмы. Если один признается, а другой отрицает вину, то первый получает 5-летний срок, а второй выпускается на волю. Вы оказались в положении подозреваемого. Следует ли вам признаваться? Вы не знаете ни показаний другого подозреваемого, ни его самого. Как быть? Никакие расчеты не позволят вам ответить на этот вопрос. Приходится опираться на свою интуицию, жиз-

ненные принципы или пытаться получить дополнительную информацию. А что делать ИИ?

Задача кажется нереалистичной? Да нет, напротив, именно эту задачу решают руководители сверхдержав, оценивая возможность обезоруживающего ядерного удара, с учетом развития технологий, средств защиты и нападения [25]. Допустим, что со всеми этими угрозами удалось справиться, проявленная мудрость позволила сберечь наш мир. Но тогда во весь рост встает еще одна проблема: что делать, чем заниматься людям, которых машины освободили от тяжелой физической работы, а компьютеры — от рутинной умственной деятельности?

Вопрос этот относится не к экономике, а, скорее, к социальной психологии и сфере культуры. В самом деле, все большей популярностью сейчас пользуется идея *безусловного базового дохода* — систематической выплаты всем гражданам страны (или их части) некоторой суммы, сравнимой с прожиточным минимумом. Вопрос о выплате такого пособия выносился на референдум в Швейцарии (большинство проголосовало против). С такими социальными программами сейчас активно экспериментируют в Финляндии.

Проведенный в странах ЕС социологический опрос показывает, что жители ряда государств позитивно относятся к этой идее. В Испании к таковым относится 71%, в Италии — 69%, Германии — 63%, Польше — 62%, Великобритании — 62%, Франции — 58%. Интересно, как повлияют такие выплаты, по мысли опрошенных, на изменение их образа жизни. В частности, 34% респондентов полагают, что никак не повлияет, 20% думают, что это позволит им получить дополнительные навыки, 15% — больше времени проводить с семьей, 7% — меньше работать [26]. Развитие технологий приведет к тому, что всем развитым странам придется в той или иной форме воплощать идею безусловного базового дохода.

Но что будут делать люди, которым не надо работать ради хлеба насущного? Известная мудрость гласит, что праздный мозг — мастерская дьявола. Катастрофа античного мира, в котором плебс, имевший все возможности не работать и требовавший «хлеба и зрелищ», наглядно подтверждает эту мудрость. Основная социальная функция компьютеров в современ-

ном мире — «сжигать» свободное время миллиардов людей, которое пока не удается использовать более разумным способом [22].

Это огромный культурный вызов и еще одна точка бифуркации. Один путь ведет к «наркотической культуре», виртуальному миру нехитрых развлечений, разнообразным симулякрам. Достаточно посмотреть первые кнопки нашего TV с бесконечными сериалами, мелодрамами, в которых «богатые тоже плачут», скандальными ток-шоу и рептилоидами, чтобы понять, что мы уже давно далеко продвинулись по этому пути.

Альтернатива — мир творчества, развитие самоорганизации. Как гласит французская поговорка, «найдите дело по душе, и вам не придется работать». Человеку не должно быть скучно и грустно в нашем огромном мире наедине с собой, тем более, когда есть «роскошь человеческого общения» с другими. Именно это и должно быть результатом семейного воспитания, итогом работы всей системы образования и культурной политики. Именно сейчас есть возможность открыть двери в сказку, выявить высшие способности миллионов людей и помочь воплотить их. На этом историческом переломе решается, пойдет человечество вверх или вниз. Искусственный интеллект может выступать здесь не в качестве соглядатая, контролера или конкурента, а в качестве зеркала, помогающего людям лучше понять себя.

Когда Ли Кай-Фу в 1983 г. поступал в аспирантуру Колумбийского университета, он писал в анкете: «Исследование искусственного интеллекта — это анализ того, как человек усваивает знания, количественная оценка его мышления, объяснение человеческого поведения и разгадка того, что делает существование интеллекта возможным: это решающий шаг человечества к пониманию самого себя» [7, с. 20]. И эта перспектива также у нас есть!

Душа, совесть, ответственность, осознанность, моральный выбор, рефлексия — важнейшие сущности для человека, к которым наука, искусство, философия, религия нащупывают свой путь. Исследования ИИ, возникающие в результате самоорганизации, в ответ на информацию о мире, могут многое прояснить, помочь перебросить мост над пропастью двух культур — естественно-научной и гуманитар-

ной, о котором писал Ч. Сноу [27]. И это путь к обретению целостности культуры. Направление мысли в ИИ, показывающее, что наше сознание не является машиной Тьюринга или какой-либо другой машиной, сейчас активно развивается [28; 29]. Оно показывает: мы сложнее, мы другие. Выдающийся математик XX в. К. Гёдель доказал, что даже предельно абстрактные и точные математические теории не могут быть достроены «до конца» [30]. Что же тогда говорить об ИИ и нас с вами?

Христос советовал оставить Богу богово, а кесарю кесарево. Нам тоже сейчас следует разобраться, что можно отдать ИИ, а что оставить себе. Роль культуры состоит в том, чтобы мудро и точно провести эту черту.

Список источников

1. Смолин Д.В. Введение в искусственный интеллект : конспект лекций. 2-е изд. Москва : Физматлит, 2007. 264 с.
2. Тегмарк М. Жизнь 3.0 : Быть человеком в эпоху искусственного интеллекта. Москва : Corpus, 2019. 560 с.
3. Глава ООН рассказал о своих приоритетах на 2020 год [Электронный ресурс] // Новости ООН. URL: <https://news.un.org/ru/story/2020/01/1371131> (дата обращения: 12.03.2020).
4. О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации : Указ Президента Российской Федерации // Собрание законодательства Российской Федерации. 2019. № 4. Ст. 5700.
5. Тьюринг А.М. Может ли машина мыслить? Саратов : Колледж, 1999. 100 с.
6. Сюй Ф.-С., Анантараман Т., Кэмбелл М., Новацки А. Шахматная машина — гроссмейстер // В мире науки. 1990. № 12. С. 6–13.
7. Ли Кай-Фу. Сверхдержавы искусственного интеллекта : Китай, Кремниевая долина и новый мировой порядок. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2019. 240 с.
8. Харари Ю.Н. Номо Деус: Краткая история будущего. Москва : Синдбад, 2018. 496 с.
9. Азимов А. Мечты роботов. Москва : Эксмо, 2004. 848 с.
10. Браун Д. Происхождение. Москва : АСТ, 2018. 576 с.
11. Гурова Т., Полунин Ю. Наступление «синих воротничков» // Эксперт. 2017. № 3. С. 13–17.

12. Шваб К. Четвертая промышленная революция. Москва : Э, 2017. 208 с.
13. Голдинг У. Повелитель мух. Москва : АСТ, 1994. 190 с.
14. Горизонты синергетики: структуры, хаос, режимы с обострением / ред. Г.Г. Малинецкий. Москва : Ленанд, 2019. 464 с.
15. Журавлева З. Искусство как феномен жизни // Математика и искусство : труды Международной конференции (23–28 сентября, 1996 г., Суздаль). Москва, 1997. С. 252–255.
16. Сноуден Э. Личное дело. Москва : Эксмо, 2020. 416 с.
17. Аттали Ж. Краткая история будущего. Санкт-Петербург : Питер, 2014. 288 с.
18. Гурова Т. Хакнуть человечество // Эксперт. 2019. № 10. С. 40–46.
19. Лем С. Библиотека XXI века. Москва : АСТ, 2003. 602 с.
20. Винер Н. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. Москва : Советское радио, 1958. 216 с.
21. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество : Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. Москва : Academia, 1999. 956 с.
22. Контуры цифровой реальности : Гуманитарно-технологическая революция и выбор будущего / ред. В.В. Иванов, Г.Г. Малинецкий, С.Н. Сиренко. Москва : Ленанд, 2018. 344 с.
23. On Consciousness, Morality, Effective Altruism & Myth with Yuval Noah Harari & Max Tegmark [Электронный ресурс] // Future of Life Institute. URL: <https://futureoflife.org/2019/12/31/on-consciousness-morality-effective-altruism-myth-with-yuval-noah-harari-max-tegmark> (дата обращения: 12.03.2020).
24. Тегмарк М. Наша математическая Вселенная : В поисках фундаментальной природы реальности. Москва : АСТ ; Corpus, 2017. 592 с.
25. Дьюдни А. «После ГВУ»: Компьютерная игра, в которой моделируется стратегия боя с применением ядерного оружия // В мире науки. 1987. № 12. С. 110–114.
26. Гордеев А. Гармония и деградация : Куда ведет выплата всеобщего безусловного дохода [Электронный ресурс] // РБК. URL: <https://www.rbc.ru/business/02/03/2017/58b7fb8c9a794746daefbb5c> (дата обращения: 12.03.2020).
27. Сноу Ч.П. Две культуры и научная революция // Сноу Ч.П. Портреты и размышления. Москва : Прогресс, 1985. С. 195–226.
28. Хофштадтер Д., Деннет Д. Глаз разума. Самара : Бахрах-М, 2003. 432 с.
29. Пенроуз Р. Новый ум короля : О компьютерах, мышлении и законах физики / пер. с англ. Изд. 4. Москва : ЛКИ, 2011. 400 с.
30. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара : Бахрах-М, 2001. 752 с.

Artificial Intelligence as a Cultural Problem

Tatiana S. Akhromeeva^{1a*},
Georgy G. Malinetsky^{1b**},
Sergey A. Posashkov^{2c***}

¹ Keldysh Institute of Applied Mathematics of the Russian Academy of Sciences, 4, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

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

^a ORCID 0000-0002-8340-5796; SPIN 1960-9996

^b ORCID 0000-0001-6041-1926; SPIN 5684-2049

^c ORCID 0000-0002-1699-9942; SPIN 8681-8426

E-mail: * Akhromeyeva@gmail.com,

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

Abstract. *We are currently experiencing a revolution associated with the rapid development and widespread introduction of artificial intelligence (AI) systems. This process provides great opportunities and is associated with great risks. It has become an important factor in geoeconomics and geopolitics, an arena for superpower rivalry.*

Human being exists in rational, emotional and intuitive spaces. The last three centuries have been associated with the development of rational space. We know little about the emotional space and know almost nothing about the intuitive one. These areas of cognition of the world are associated with art, artistic and social creativity, with philosophy. In the 21st century, the role of these areas will grow. There is a transition now happening from the industrial phase of the civilization deve-

lopment to the post-industrial one, from the world of machines to the world of people. Therefore, attempts to reduce human activity to the rational solving of problems, to replace human in many areas with artificial intelligence, will be a step backward, into the past, and not forward, into the future.

The response to the challenge associated with the AI development, with the rapid spread of computer technologies, should be given, first of all, in the cultural space, in the area of meanings and values. It is necessary to rethink the essence and limitations of people, the nature of the tools that they can create, and those that should be abandoned. This is about redefining the capabilities of human beings and their place in the world, as well as about fundamental changes in the organization of society. The article shows that the strategy of “irresponsible gods” and entrusting AI with the “last issues” can bring us to a global catastrophe. However, conscious using of the opening opportunities can help humanity reach a new, higher level. And the choice between these alternatives is now being made in the cultural space.

Key words: theoretical cultural studies, cognition and reflection culture, artificial intelligence, cultural space, humanitarian and technological revolution, awareness, reflection, Lem’s Barrier, consciousness and intelligence, self-organization, future design.

Citation: Akhromeeva T.S., Malinetsky G.G., Posashkov S.A. Artificial Intelligence as a Cultural Problem, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 228–241. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-228-241.

Acknowledgements.

This article is written with the support of the Russian Foundation for Basic Research, projects No. 19-010-00423 and 18-011-00567.

References

1. Smolin D.V. *Vvedenie v iskusstvennyi intellekt: konsept lektsii* [Introduction to Artificial Intelligence: lecture notes]. Moscow, Fizmatlit Publ., 2007, 264 p.
2. Tegmark M. *Zhizn' 3.0: Byt' chelovekom v epokhu iskusstvennogo intellekta* [Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence]. Moscow, Corpus Publ., 2019, 560 p.
3. UN Chief Outlines Priorities for 2020, *Novosti OON* [UN News]. Available at: <https://news.un.org/ru/story/2020/01/1371131> (accessed 12.03.2020) (in Russ.).
4. On the Development of Artificial Intelligence in the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2019, no. 4, art. 5700 (in Russ.).
5. Turing A.M. *Can Machines Think?* Saratov, Kolledzh Publ., 1999, 100 p. (in Russ.).
6. Hsu F.-H., Anantharaman T., Campbell M., Nowatzyk A. A Grandmaster Chess Machine, *Scientific American*, 1990, no. 12, pp. 6–13 (in Russ.).
7. Lee Kai-Fu. *Sverkhderzhavy iskusstvennogo intellekta: Kitai, Kremnievaya dolina i novyi mirovoi poryadok* [AI Superpowers: China, Silicon Valley, and the New World Order]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2019, 240 p.
8. Harari Yu.N. *Homo Deus: Kratkaya istoriya budushchego* [Homo Deus: A Brief History of Tomorrow]. Moscow, Sindbad Publ., 2018, 496 p.
9. Asimov I. *Robot Visions*. Moscow, Eksmo Publ., 2004, 848 p. (in Russ.).
10. Brown D. *Origin*. Moscow, AST Publ., 2018, 576 p. (in Russ.).
11. Gurova T., Polunin Yu. Blue Collars' Coming In, *Ekspert* [Expert], 2017, no. 3, pp. 13–17 (in Russ.).
12. Schwab K. *Chetvertaya promyshlennaya revolyutsiya* [The Fourth Industrial Revolution]. Moscow, E Publ., 2017, 208 p.
13. Golding W. *Lord of the Flies*. Moscow, AST Publ., 1994, 190 p. (in Russ.).
14. Malinetsky G.G. (ed.) *Gorizonty sinergetiki: struktury, khaos, rezhimy s obostreniem* [Horizons of Synergetics: Structures, Chaos, Escalating Regimes]. Moscow, Lenand Publ., 2019, 464 p.
15. Zhuravleva Z. Art as a Phenomenon of Life, *Matematika i iskusstvo: trudy Mezhdunarodnoy konferentsii (23–28 sentyabrya, 1996 g., Suzdal')* [Proc. of the Int. Conf. “Mathematics and Art” (September 23–28, 1996, Suzdal)]. Moscow, 1997, pp. 252–255 (in Russ.).
16. Snowden E. *Permanent Record*. Moscow, Eksmo Publ., 2020, 416 p. (in Russ.).
17. Attali J. *Kratkaya istoriya budushchego* [A Brief History of the Future]. St. Petersburg, Piter Publ., 2014, 288 p.
18. Gurova T. To Hack the Humanity, *Ekspert* [Expert], 2019, no. 10, pp. 40–46 (in Russ.).
19. Lem S. *Biblioteka XXI veka* [Library of the 21st Century]. Moscow, AST Publ., 2003, 602 p.

20. Wiener N. *Cybernetics, Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Moscow, Sovetskoe Radio Publ., 1958, 216 p. (in Russ.).
21. Bell D. *Gryadushchee postindustrial'noe obshchestvo: Opyt sotsial'nogo prognozirovaniya* [The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting]. Moscow, Academia Publ., 1999, 956 p.
22. Ivanov V.V., Malinetsky G.G., Sirenko S.N. (eds). *Kontury tsifrovoi real'nosti: Gumanitarno-tekhnologicheskaya revolyutsiya i vybor budushchego* [The Contours of Digital Reality: The Humanitarian and Technological Revolution and the Choice of the Future]. Moscow, Lenand Publ., 2018, 344 p.
23. On Consciousness, Morality, Effective Altruism & Myth with Yuval Noah Harari & Max Tegmark, *Future of Life Institute*. Available at: <https://futureoflife.org/2019/12/31/on-consciousness-morality-effective-altruism-myth-with-yuval-noah-harari-max-tegmark> (accessed 12.03.2020).
24. Tegmark M. *Nasha matematicheskaya Vselennaya: V poiskakh fundamental'noi prirody real'nosti* [Our Mathematical Universe: My Quest for the Ultimate Nature of Reality]. Moscow, AST Publ., Corpus Publ., 2017, 592 p.
25. Dewdney A. "After the GPU": A Computer Game That Simulates the Strategy of Combat with the Use of Nuclear Weapons, *V mire nauki* [In the World of Science], 1987, no. 12, pp. 110–114 (in Russ.).
26. Gordeev A. Harmony and Degradation: Where the Universal Basic Income Leads, *RBK*. Available at: <https://www.rbc.ru/business/02/03/2017/58b7fb8c9a794746daefbb5c> (accessed 12.03.2020) (in Russ.).
27. Snow Ch.P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 195–226 (in Russ.).
28. Hofstadter D., Dennett D. *The Mind's I*. Samara, Bakhrakh-M Publ., 2003, 432 p. (in Russ.).
29. Penrose R. The Emperor's New Mind: Concerning Computers, *Minds and the Laws of Physics*. Moscow, LKI Publ., 2011, 400 p. (in Russ.).
30. Hofstadter D. Gödel, Escher, Bach: *An Eternal Golden Braid*. Samara, Bakhrakh-M Publ., 2001, 752 p. (in Russ.).

АНОНС

КНИГИ НА КАРАНТИНЕ. ПРАВИЛА ОБРАЩЕНИЯ С ДОКУМЕНТАМИ

На сайте Российской государственной библиотеки (РГБ) собраны рекомендации для библиотек по работе с книгами в условиях борьбы с коронавирусом. В текущей ситуации важно не только соблюдать правила дезинфекции, но и сохранить целостность документов.

*Регулярно обновляющийся перечень рекомендаций доступен по адресу:
<https://www.rsl.ru/ru/all-news/knigi-na-karantine-pravila>*

А. Кашеев, заведующий сектором превентивной консервации документов Управления обеспечения сохранности фондов РГБ, провел вебинар «Как изменится жизнь книг после карантина: что важно, а что делать нельзя», на котором были подняты следующие вопросы:

- ◆ проблема дезинфекции в консервации документов;
- ◆ почему кварцевание и дезинфекция может быть опасной для книг;
- ◆ советы профессионалам по обращению с книгами во время выхода из карантина. Вместе с экспертом мы разберемся как соблюсти грань между безопасностью читателей и сохранностью книг.

*Видеозапись вебинара доступна на канале РГБ в YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=QLU-IA56gl4>*

УДК 069.4
ББК 79.14
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-3-242-250

И.А. ГРИНЬКО

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ДОКУМЕНТЫ В МУЗЕЙНОЙ СФЕРЕ: МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОПЫТ

*На вопросы «Что, почему, где и когда должно быть предпринято?»
отвечает стратегия.*

Н.Л. Кладо. Этюды по стратегии

Иван Александрович Гринько,
ГАУК «МОСГОРТУР»,
управление музейно-туристского развития,
начальник управления
Огородная слобода пер., д. 9, стр. 1,
Москва, 101000, Россия
кандидат исторических наук
ORCID 0000-0002-1594-0244; SPIN 1477-6946
E-mail: IAGrinko@yandex.ru

Реферат. *Наличие документов стратегического развития в настоящее время уже стало официально зафиксированным стандартом музейной деятельности в некоторых странах Европы и постепенно становится обязательным элементом музейного менеджмента в Российской Федерации. В связи с этим возникает насущная необходимость хотя бы в общем описании ситуации с подготовкой и структуриро-*

ванием подобных документов. Как показывает практика, проблема создания документов стратегического планирования по-прежнему актуальна для отечественной музейной сферы. Одним из вариантов ее разрешения является обращение к современному международному опыту. Статья посвящена анализу форматов стратегических планов в музейной сфере Великобритании и США, созданных как отдельными музеями, так и музейными объединениями. Всего рассмотрено девять подобных документов. Основное внимание было уделено их структуре, т. е. основным смысловым элементам и формату представления. Можно отметить следующие моменты в подготовке стратегических документов музеев: очевидна тенденция к их сокращению и представлению в итоговом тексте самых важных элементов. В число последних, как правило, попадают следующие разделы: миссия (и/или ценности), основные цели/

направления деятельности и задачи, образ будущего. Гораздо реже включаются принципы и анализ основных вызовов. Аналитическая часть обычно не выделяется в отдельный раздел и либо выносится в приложение, либо оформляется в виде врезок к соответствующим частям текста. Большое внимание уделяется внешне-му виду стратегических документов и их воздействию на реальных и потенциальных стейкхолдеров: и тексты, и дизайн в первую очередь ориентированы на внешнюю аудиторию. Практика показывает, что современная музейная стратегия становится не просто инструментом музейного менеджмента, но и крайне важным инструментом public relations.

Ключевые слова: музейный менеджмент, музеи, стратегии развития, стратегическое планирование, концепции развития, Великобритания, США, музейные стандарты, public relations.

Для цитирования: Гринько И.А. Стратегические документы в музейной сфере: международный опыт // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 242–250. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-242-250.

Дискуссии вокруг проектов Стратегии развития музейной деятельности в Российской Федерации до 2030 г. показали, что вопрос подготовки подобных документов для музейной сферы до сих пор актуален. Последние исследования отечественных организаций и инициатив, работающих со сферой наследия, выявили, что стратегическому планированию не уделяется должного внимания [1], а это негативно сказывается как на устойчивости, так и на долгосрочном развитии институтов.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Культура обсуждения и формат подобных стратегических документов в музейной среде, к сожалению, практически не подвергались теоретическому ос-

мыслению. Исключение составляют коммуникационные стратегии [2; 3; 4] и отдельные ведомственные или узкопрофессиональные интересы, например, освещение элементов музейных стратегий, связанных с образованием [5]. Естественно, вопросы стратегирования и подготовки подобных документов косвенно затрагивались в работах, посвященных музейному маркетингу [6], управлению коллекциями [7] или проектированию музеев [8]. В последние годы были предприняты попытки анализа стратегий отдельных музеев [9; 10], иногда опытом делились зарубежные коллеги [11], но в целом этот вопрос оставался за пределами интересов музеологического сообщества. Причиной этого, на мой взгляд, стал как общий низкий уровень аналитической культуры, так и убежденность профессионального сообщества в формально-ритуальной сущности стратегического планирования.

Наличие документов стратегического развития сегодня уже стало официально зафиксированным стандартом музейной деятельности в некоторых странах Европы, например в Великобритании, и постепенно становится обязательным элементом музейного менеджмента и в Российской Федерации. В связи с этим возникает насущная необходимость хотя бы в общем описании ситуации с подготовкой и структурированием подобных документов. Кроме того, обсуждение стратегии развития музейной деятельности Российской Федерации вскрыло несколько важных вопросов, связанных с музейными стратегиями, которые остались без ответа:

- ◆ Какова целевая аудитория документа: на кого он рассчитан (на музейное сообщество, учредителей или на внешних партнеров)? Какой эффект должен произвести документ на потенциальных читателей?

- ◆ Как необходимо оформлять подобные тексты?

- ◆ Должны ли подобные документы охватывать все сферы музейной деятельности (по сути, дублируя учебники по музееведению) или концентрироваться на приоритетных направлениях?

- ◆ Должны ли в стратегических документах присутствовать критерии эффективности?

ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА

Для решения данных вопросов желательно ознакомиться с международным опытом, поэтому статья посвящена анализу нескольких иностранных стратегических документов. Акцент был сделан на Великобританию — одном из неоспоримых мировых лидеров в музейной сфере, но для сравнения были взяты несколько аналогичных документов из музеев США. Для того чтобы увидеть более полную картину, были взяты стратегии трех уровней, которые представляют как крупные столичные музеи мирового уровня, так и региональные музейные сети:

♦ *региональный*: Национальная стратегия музеев и галерей Шотландии (National Strategy for Scotland's Museums and Galleries), Стратегический план Музейной Ассоциации Нью-Йорка (The Museum Association of New York Strategic Plan);

♦ *локальный или отраслевой*: Стратегия наследия, музеев и архивов Милтон Кейс (Heritage, Museums & Archives Strategy Milton keys), Стратегические приоритеты Научных музеев (Strategic priorities The Science Museum Group 2017–2030), Стратегический план Национальных музеев Ливерпуля (National museums Liverpool Strategic Plan);

♦ *институциональный*: Стратегия Британского музея (Towards 2020 The British Museum's Strategy), Стратегический план Музея Лондона (Museum of London Strategic Plan), Стратегический план Художественного музея Делавэра (The Delaware Art Museum Strategic Plan), Стратегический план Музея Манчестера (The Manchester museum Strategic Plan).

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Основной целью исследования является повышение культуры работы со стратегическими документами в российской музейной практике. Ключевой задачей статьи является сравнительный анализ трех основных элементов:

- ♦ формат документа (объем, дизайн и т. д.) и его инструментальные особенности;
- ♦ структура/ключевые разделы;
- ♦ содержание.

МУЗЕЙНЫЕ СТАНДАРТЫ И СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ДОКУМЕНТЫ

Как уже говорилось, наличие эффективной системы долговременного планирования, включающей в себя и создание стратегического плана, является стандартом музейной деятельности в Великобритании [12].

Более того, в аккредитационных стандартах прописаны необходимые элементы подобных документов, правда, они распространяются только на музеи [13]. В предыдущей редакции от 2011 г. они выглядели следующим образом:

«1.4. Стратегический план музея должен содержать:

- 1.4.1. Формулировку миссии музея;
- 1.4.2. Характеристику предыдущего стратегического плана;
- 1.4.3. Анализ ситуации, в которой осуществляется деятельность музея;
- 1.4.4. Анализ различных взглядов на дальнейшее развитие музея;
- 1.4.5. Цели музея;
- 1.4.6. Задачи, которые необходимо решить в рамках каждой из целей;
- 1.4.7. Методы решения стоящих перед музеем задач;
- 1.4.8. План использования кадровых и финансовых ресурсов для решения стоящих перед музеем задач;
- 1.4.9. Время следующей ревизии и корректировки стратегического плана» [12].

В новом варианте музейного стандарта от 2018 г. они практически не изменились, однако в реальности в Великобритании публичные редакции стратегических документов далеко не всегда соответствуют данной схеме, хотя большая часть пунктов так или иначе учитывается.

ФОРМАТ И СТРУКТУРА СТРАТЕГИЧЕСКИХ ДОКУМЕНТОВ

Первое, что обращает на себя внимание, — формат документов. В большинстве случаев это структурированный текст, хотя Музейная ассоциация Нью-Йорка представила стратегический план в виде таблицы, где каждый раздел представляет одну из ключевых целей, а дальше указаны конкретные задачи, их исполнители и сроки реализации. Иногда в стратегических документах сочетаются эти два подхода, и тогда в таблицу опять же попадают конкретные цели, задачи, стейкхолдеры и основные элементы реализации [14].

В первую очередь, обращает на себя внимание объем подобных документов. Несмотря на то что он варьируется от шести [15] до 50 страниц [16], в среднем он составляет 21 страницу. При этом надо учитывать, что в большинстве случаев текст сопровождается большим количеством иллюстраций, что также уменьшает фактический объем текста документа. Подобный формат является компактным и доступным для работы.

Отдельно необходимо упомянуть дизайн большинства стратегических документов. Он сделан крайне привлекательным, и предполагает большое количество иллюстраций. В ряде случаев [17] музеи фактически создавали самостоятельный арт-бук с уникальной инфографикой. Здесь очевидна тенденция привлечь и максимально заинтересовать читателя, а не разрабатывать сухой официальный документ, ориентированный исключительно на внутреннего пользователя. Надо отметить, что Стратегический план Музея Лондона на 2018–2023 гг. сделан по тому же шаблону, что и предыдущая стратегия 2013–2018 гг., хотя и с несколько измененным дизайном, что подчеркивает преемственность управления и показывает важность традиций для музея.

Что касается целевой аудитории, то иногда в стратегических документах прямо указываются ключевые для музея сообщества и институты. Например, в случае с музеями Ливерпуля ими являются сотрудники, попечители, стра-

тегические партнеры и региональное управление культурой.

Горизонты планирования также чаще всего сводятся к диапазону трех–пяти лет, при этом очевидна зависимость между уровнем планирования и его горизонтом. Так, Стратегические приоритеты Научных музеев рассчитаны на тринадцать лет (2017–2030), а Стратегия наследия, музеев и архивов Милтон Кейс — на девять (2014–2023).

Переходя к структуре документов, надо обозначить, что она совершенно индивидуальна, однако в большинстве случаев содержит ряд обязательных элементов.

Прежде всего, речь идет о публичном обозначении своей миссии, которую в отечественных документах часто считают сугубо формальным элементом. «Формулировки миссии проектов говорят о том, что сфере в целом необходима рефлексия о том, какие именно социальные, культурные и другие глобальные задачи их проекты решают... Миссия участниками исследования не рассматривается в ряду таких понятий стратегического менеджмента, как видение проекта или ключевая идеология» [1, с. 19]. В зарубежных стратегических документах она официально сформулирована в шести из девяти документов, и в большинстве случаев именно с нее и начинается стратегический план. Значение миссии для стратегического планирования подчеркивается и в теоретических пособиях по менеджменту музеев [18]. Важно отметить, что раздела про миссию может не быть в стратегиях локального и регионального уровня, но на уровне музея она считается обязательным элементом.

«В Музее Лондона мы соединяем людей с живым опытом Лондона. История, которую мы рассказываем, о людях и местах. Мы фиксируем сложность столицы и ее контрасты через лондонские коллекции. Мы суммируем то, что мы делаем, в двух словах: Мы — Лондон. Это одновременно и наше устремление, и наша ответственность» [17, р. 3].

В ряде случаев [19; 20] миссия дополняется специальным разделом, посвященным ценностям музея или музейной сети. Подобное внимание к аксиологии, вероятнее всего, вызвано желанием привлечь различные группы стейкхолдеров, обозначив сходные ценност-

ные ряды, чтобы позднее превратить их в доноров музея.

Ценности могут быть сформулированы и в побудительном ключе, например:

- ◆ мысли масштабно;
- ◆ ищи чудеса;
- ◆ делись настоящими историями;
- ◆ возбуждай любопытство;
- ◆ будь открытым для всех [19, р. 9].

В отечественной практике чаще всего стратегические документы начинаются с большого аналитического раздела [21; 22]. В иностранных аналогах он не всегда является обязательным для итогового варианта. Иногда аналитика может присутствовать в основном тексте в виде врезок [19], иногда может формулироваться в виде достижений за последние годы [17], однако в большинстве случаев это две-три страницы аналитики и статистики, описывающие текущую ситуацию музея или сети. В Стратегии музеев Шотландии эту часть вообще вынесли в приложение, однако в ней же использован интересный прием — во врезках даны кейс-стади из шотландских музеев, которые приводят пример развития по тому или иному направлению. Это делает текст более конкретным и дает читателям понимание того, что предложения в стратегии реальны и апробированы.

Полноценного SWOT-анализа ситуации не было ни в одной из выбранных стратегий. Лишь в двух были кратко описаны ключевые вызовы [14] или вызовы и возможности [17]. Это не значит, что подобный анализ не проводился при подготовке документа, но общей тенденцией становится вынос его за рамки итоговой публичной редакции.

Основное место в стратегических документах естественно отведено под определение стратегических направлений развития. Они могут быть оформлены по-разному, чаще всего как стратегические цели. В большинстве случаев их количество не превышает шести. Реже данный раздел формулируется как Основные направления деятельности или Приоритеты [19]. В Стратегии же Британского музея этот ключевой раздел, по сути, стал описанием образа будущего, и по этой причине включает в себя целых 11 подразделов.

В зависимости от уровня документа и горизонта планирования цели делятся на более кон-

кретные задачи, число которых, как правило, варьирует от двух до четырех.

Вот как сформулированы стратегические задачи в Стратегическом плане Музея Лондона:

- ◆ дотянуться до большего числа людей;
- ◆ стать более известным;
- ◆ изменить образ мышления;
- ◆ вовлечь каждого школьника;
- ◆ твердо стоять на ногах [17, р. 4].

Каждой цели отведена отдельная страница плана, где она кратко описывается, и одновременно указываются конкретные задачи, которые необходимо решить для ее воплощения в жизнь. Например, первая цель подразумевает охват пятимиллионной аудитории. Такого результата планируется достичь за счет:

- ◆ увеличения числа посетителей;
- ◆ расширения целевой аудитории;
- ◆ программирования;
- ◆ развития цифровых программ;
- ◆ создания филиала музея в районе Доклендс.

В Стратегии музеев и галерей Шотландии сформулированы следующие цели:

- ◆ максимально использовать потенциал коллекций;
- ◆ развивать сотрудничество;
- ◆ развивать работу с кадрами;
- ◆ обеспечивать устойчивое развитие;
- ◆ способствовать культуре сотрудничества;
- ◆ работать в глобальной перспективе [16, р. 17].

Сравнение указанных целей показывает, что документы стратегического развития являются не ритуальными текстами, а инструментами управления, поэтому основные направления могут широко варьироваться в зависимости от конкретной ситуации. Вместе с тем, нельзя отрицать, что некоторые пункты становятся общим трендом — например, устойчивое развитие или работа с культурным разнообразием [16; 19; 20].

При этом формулировки и целей, и задач отличаются четкостью и краткостью. Тексты доступны не только профессионалам, но и большинству потенциальных стейкхолдеров, т. е. даже без формального комментария видно, что документ в первую очередь ориентирован на внешнюю аудиторию. Более того, зачатую сам дизайн документа служит тому, чтобы

привлечь случайных читателей и сделать знакомство со стратегией максимально комфортным и интересным. Такой подход в корне противоречит традиционной для отечественных стратегических документов ориентации на внутреннего пользователя (музейного работника) или учредителя. Именно подобная непубличность может приводить к имитированию реальных документов стратегического планирования и замене их на формальные тексты, не пригодные к использованию в управлении музеем. Ярким примером подобного формального подхода является последний вариант Стратегии развития деятельности музеев в Российской Федерации на период до 2030 года.

Важно, что стратегические планы британских музеев объединяют в себе два жанра, традиционно разделяемые в отечественном музейном проектировании — концепцию и стратегию развития, хотя, по сути, они ближе к первой.

Показательно, что ни в одном из рассмотренных стратегических документов не было раздела, посвященного критериям эффективности реализации данной стратегии, хотя этому вопросу сейчас уделяется очень большое внимание [23; 24]. Возможно, как и в случае с аналитикой, данный раздел был оставлен для служебного пользования, хотя логика публичности требует его обсуждения всеми заинтересованными сторонами.

ВЫВОДЫ

Резюмируя, можно отметить следующие моменты в подготовке стратегических документов музеев. Очевидна тенденция к их сокращению и представлению в итоговом тексте самых важных элементов. В число последних, как правило, попадают следующие разделы: миссия (и/или ценности), основные цели/направления деятельности и задачи, образ будущего. Гораздо реже включаются принципы и анализ основных вызовов. Аналитическая часть обычно не выделяется в отдельный раздел и либо выносится в приложение, либо оформляется в виде врезок к соответствующим частям текста. Большое внимание уделяется внешнему виду стратегических документов и их воздействию на реальных

и потенциальных стейкхолдеров: и тексты, и дизайн в первую очередь ориентированы на внешнюю аудиторию, не всегда знакомую с профессиональной терминологией и проблематикой. Если российские музеи планируют расширение своих партнерских связей и привлечение внимания к себе различных социальных групп, то этот опыт должен быть ими проанализирован и учтен. При этом очевидно, что данный подход не является универсальным и единственно возможным в стратегическом музейном менеджменте.

В завершение хотелось бы процитировать один из разделов Стратегии музеев и галерей Шотландии, посвященный обоснованию необходимости самой стратегии. Данный вопрос вызывает много споров в отечественных профессиональных кругах, и представляется важным показать ответ на него, сформулированный британскими коллегами: «Национальная стратегия определяет, как музейный сектор может отвечать на вызовы, продвигать изменения и создавать больше мериторных благ, используя социальные активы музеев и их коллекции. Определение единых целей и задач скоординирует деятельность музеев, чтобы увеличить их влияние, поспособствует развитию новых навыков и поощрит дух предприимчивости. Впервые весь музейный сектор будет объединен, чтобы продвигать общую стратегию, отражающую конкретные проблемы, приоритеты и реалии, с которыми сталкиваются музеи» [16, p. 12].

Список источников

1. Исследование некоммерческих и низовых инициатив в сфере сохранения культурного наследия России / под ред. А.Р. Тукаевой. Москва : Благотворительный фонд «Центр возрождения культурного наследия “Крохино”», 2019. 44 с.
2. Комлев Ю.Э. Формирование стратегии управления музейными коммуникациями // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 5 (30). С. 373–377.
3. Зиновьева Ю.В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 3 (16). С. 102–107.

4. Михайлова А.В. Стратегия работы с социальными сетями // Справочник руководителя учреждения культуры. 2014. № 8. С. 54–56.
5. Шмуратко Д.В. Нужны ли школьные музеи в современной России? Анализ государственных программ и стратегий // Преподавание истории в школе. 2015. № 10. С. 42–43.
6. Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources / N.G. Kotler, P. Kotler, W.I. Kotler. 2nd ed. San Francisco : Jossey-Bass, 2008. 545 p.
7. Gardner J.B., Merritt E.E. The AAM Guide to Collections Planning. Washington, DC : American Association of Museums, 2004. 93 с.
8. Crimm W.L., Morris M., Wharton L.C. Planning successful museum building projects. Lanham : AltaMira Press, 2009. 304 с.
9. Ковриков Р.В. Механизмы стратегического планирования в музее (на примере ГМЗ «Петергоф») // Государственное управление и развитие России: модели и проекты : сборник статей Международной научно-практической конференции / Институт государственной службы и управления (ИГСУ) Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. Москва, 2017. С. 245–252.
10. Федькович А.Г. Стратегическое планирование в музее: анализ программы развития Государственного музея истории Санкт-Петербурга // Государственное управление и развитие России: модели и проекты : сборник статей Международной научно-практической конференции / Институт государственной службы и управления (ИГСУ) Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. Москва, 2017. С. 357–364.
11. Иванова Б. Ведущие музеи Софии: концепция, стратегия, ситуация // Вопросы музеологии. 2013. № 1. С. 148–155.
12. Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom : Accreditation Standard. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Accreditation_Standard_Nov2018_0.pdf (дата обращения: 20.03.2020).
13. Музейные стандарты: международный опыт : коллективная монография / под ред. И.А. Гринько, М.Б. Гнедовского. Москва : Перспектива, 2019. 97 с.
14. Heritage, Museums & Archives Strategy 2014–2023. URL: <http://www.destinationmiltonkeynes.co.uk/upload/managerFile/Downloads/Heritage%20Strategy%20NEW%20v4%20FULL.pdf> (дата обращения: 20.03.2020).
15. The Museum Association of New York : Strategic Plan. URL: <https://nysmuseums.org/Strategic-Plan> (дата обращения: 20.03.2020).
16. National Strategy for Scotland's Museums and Galleries. URL: <https://www.museumsgalleryscotland.org.uk/media/1094/going-further-the-national-strategy-for-museums-and-galleries-in-scotland.pdf> (дата обращения: 20.03.2020).
17. Museum of London Strategic Plan 2018–2023. URL: https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/4215/2646/1105/Museum_of_London_Strategic_Plan_2018-2023.pdf (дата обращения: 20.03.2020).
18. Cashman S. Thinking Big!: A Guide to Strategic Marketing Planning for Arts Organisations. Arts Council England. Cambridge : The Arts Marketing Association, 2010. 90 p.
19. Inspiring Futures Strategic Priorities: The Science Museum Group 2017–2030. URL: <https://www.sciencemuseumgroup.org.uk/wp-content/uploads/2017/06/Inspiring-Futures-Strategic-Priorities-2017-2030.pdf> (дата обращения: 20.03.2020).
20. Manchester Museum Strategic Plan 2015–2018. URL: <http://documents.manchester.ac.uk/Docu-Info.aspx?DocID=24713> (дата обращения: 20.03.2020).
21. Стратегия развития ГАУК «Государственный музей-заповедник С.А. Есенина» на 2014 – 2025 годы. Константиново, 2013. 42 с.
22. Концепция развития музейной сферы в Свердловской области на период до 2020 года. Екатеринбург, 2012. 174 с.
23. Mottner S., Ford J.B. Measuring nonprofit marketing strategy performance: the case of museum stores // Journal of Business Research. 2005. Vol. 58, № 6. P. 829–840.
24. Jacobsen J.W. Measuring museum impact and performance. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2016. 186 с.

Strategic Documents in the Museum Sphere: International Experience

Ivan A. Grinko

MOSGORTUR, 9, Building 1, Ogorodnaya Sloboda Lane, Moscow, 101000, Russia
ORCID 0000-0002-1594-0244; SPIN 1477-6946
E-mail: IAGrinko@yandex.ru

Abstract. *In some European countries, strategic development documents have already been included in the official standard of museum work, and this is gradually becoming a mandatory element of the museum management in the Russian Federation as well. In this regard, there is an urgent need for at least a general description of the scenario for preparing and structuring such documents. As evidenced in practice, the issue of creating strategic planning documents is still relevant for the museum sphere in Russia. One of the ways to solve this problem is use modern international experience. The article analyzes the formats of strategic plans created by individual museums and museum associations in the museum sphere of the United Kingdom and the United States. There are reviewed nine such documents. The article focuses on their structure, i.e. the main semantic elements and presentation format. In the preparation of strategic documents of museums, the following points can be noted: there is an obvious tendency to reduce the documents and present the most important elements in their final text. The elements usually include the following sections: mission (and/or values), main goals/activities and tasks, image of the future. Much less often, they include principles and analysis of the major challenges. The analytical part is usually not allocated to a separate section, being either included in an appendix, or designed as insets to the corresponding parts of the text. There is paid much attention to the visual appearance of strategic documents and their impact on actual and potential stakeholders: both texts and design are primarily aimed at the external audience. As evidenced in practice, the modern museum strategy is becoming not just a tool for museum management, but also an extremely important tool for public relations.*

Key words: museum management, museums, development strategies, strategic planning, development concepts, UK, USA, museum standards, public relations.

Citation: Grinko I.A. Strategic Documents in the Museum Sphere: International Experience, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 242–250. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-242-250.

References

1. Tukaeva A.R. (ed.) *Issledovanie nekommercheskikh i nizovykh initsiativ v sfere sokhraneniya kul'turnogo naslediya Rossii* [Research of Non-Profit and Grassroots Initiatives in the Field of Preserving the Cultural Heritage of Russia]. Moscow, Blagotvoritel'nyi Fond "Tsentri Vozrozhdeniya Kul'turnogo Naslediya 'Krokhino'", 2019, 44 p.
2. Komlev Yu.E. The Strategy Formation of Museum Communication Management, *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture and Education], 2011, no. 5 (30), pp. 373–377 (in Russ.).
3. Zinovyeva Yu.V. Communication Strategies for Museum: Twenty Years of Post-Soviet Development, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Saint Petersburg State University of Culture and Arts], 2013, no. 3 (16), pp. 102–107 (in Russ.).
4. Mikhailova A.V. A Strategy for Working with Social Networks, *Spravochnik rukovoditelya uchrezhdeniya kul'tury* [Reference Guide for a Cultural Institution Manager], 2014, no. 8, pp. 54–56 (in Russ.).
5. Shmuratko D.V. Do We Need School Museums in Russia Today? An Analysis of Government Programs and Policies, *Prepodavanie istorii v shkole* [The Teaching of History in Schools], 2015, no. 10, pp. 42–43 (in Russ.).
6. Kotler N.G., Kotler P., Kotler W.I. *Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. San Francisco, Jossey-Bass Publ., 2008, 545 p.
7. Gardner J.B., Merritt E.E. *The AAM Guide to Collections Planning*. Washington, DC, American Association of Museums Publ., 2004, 93 p.
8. Crimm W.L., Morris M., Wharton L.C. *Planning Successful Museum Building Projects*. Lanham, AltaMira Press Publ., 2009, 304 p.

9. Kovrikov R.V. The Mechanisms of Museum Strategic Planning (On the Example of the Peterhof Museum), *Gosudarstvennoe upravlenie i razvitie Rossii: modeli i proekty: sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Public Administration and Development of Russia: Models and Projects: Collected Articles of the International Scientific and Practical Conference]. Moscow, 2017, pp. 245–252 (in Russ.).
 10. Fedkovich A.G. Museum Strategic Planning: Analysis of the Development Program of the State Museum of the History of St. Petersburg, *Gosudarstvennoe upravlenie i razvitie Rossii: modeli i proekty: sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Public Administration and Development of Russia: Models and Projects: Collected Articles of the International Scientific and Practical Conference]. Moscow, 2017, pp. 357–364 (in Russ.).
 11. Ivanova B. The Major Museums in Sofia: Conception, Strategy and Situation, *Voprosy muzeologii* [The Problems of Museology], 2013, no. 1, pp. 148–155 (in Russ.).
 12. *Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom: Accreditation Standard*. Available at: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Accreditation_Standard_Nov2018_0.pdf (accessed 20.03.2020).
 13. Grinko I.A., Gnedovsky M.B. (eds). *Muzeinye standardy: mezhdunarodnyi opyt: kollektivnaya monografiya* [Museum Standards: International Experience: collective monograph]. Moscow, Perspektiva Publ., 2019, 97 p.
 14. *Heritage, Museums & Archives Strategy 2014–2023*. Available at: <http://www.destinationmiltonkeynes.co.uk/upload/managerFile/Downloads/Heritage%20Strategy%20NEW%20v4%20FULL.pdf> (accessed 20.03.2020).
 15. *The Museum Association of New York: Strategic Plan*. Available at: <https://nysmuseums.org/Strategic-Plan> (accessed 20.03.2020).
 16. *National Strategy for Scotland's Museums and Galleries*. Available at: <https://www.museumsgalleriesscotland.org.uk/media/1094/going-further-the-national-strategy-for-museums-and-galleries-in-scotland.pdf> (accessed 20.03.2020).
 17. *Museum of London Strategic Plan 2018–2023*. Available at: https://www.museumoflondon.org.uk/application/files/4215/2646/1105/Museum_of_London_Strategic_Plan_2018-2023.pdf (accessed 20.03.2020).
 18. Cashman S. *Thinking Big!: A Guide to Strategic Marketing Planning for Arts Organisations*. Arts Council England. Cambridge, The Arts Marketing Association Publ., 2010, 90 p.
 19. *Inspiring Futures Strategic Priorities: The Science Museum Group 2017–2030*. Available at: <https://www.sciencemuseumgroup.org.uk/wp-content/uploads/2017/06/Inspiring-Futures-Strategic-Priorities-2017-2030.pdf> (accessed 20.03.2020).
 20. *Manchester Museum Strategic Plan 2015–2018*. Available at: <http://documents.manchester.ac.uk/DocuInfo.aspx?DocID=24713> (accessed 20.03.2020).
 21. *Strategiya razvitiya GAUK "Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina" na 2014 – 2025 gody* [Development Strategy of the State Museum-Reserve of S.A. Esenin for 2014–2025]. Konstantinovo, 2013, 42 p.
 22. *Kontseptsiya razvitiya muzeinoi sfery v Sverdlovskoi oblasti na period do 2020 goda* [Development Concept of the Museum Sphere in the Sverdlovsk Region for the Period up to 2020]. Yekaterinburg, 2012, 174 p.
 23. Mottner S., Ford J.B. Measuring Nonprofit Marketing Strategy Performance: The Case of Museum Stores, *Journal of Business Research*, 2005, vol. 58, no. 6, pp. 829–840.
 24. Jacobsen J.W. *Measuring Museum Impact and Performance*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2016, 186 p.
-
-

Т.Е. САВИЦКАЯ

ФОРМИРОВАНИЕ НОВЫХ ИНФОРМАЦИОННО- КОММУНИКАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ В РАБОТЕ С ПОЛЬЗОВАТЕЛЕМ В РАМКАХ БИБЛИОТЕЧНОГО ПРОЕКТА GOOGLE

Татьяна Евгеньевна Савицкая,

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

ORCID 0000-0001-5357-2182

E-mail: eneklessa@yandex.ru

Реферат. В статье анализируются характерные особенности и логика развития библиотечного проекта компании Google — сначала в рамках знаменитого проекта Google Book Search (известного также как Google Books и Google Print), а позднее — как Google Play Books в составе мультимедийного многоплатформенного сервиса Google Play. Разработка и апробация новых социально-коммуникативных моделей в работе с пользователем, сочетающих комплексность и глобальность охвата аудитории с использованием ее интерактивного потенциала, — неизменный тренд деятельности корпорации на протяжении десятилетий. В начале 2000-х гг. компания положила начало массовому сканированию библиотечных коллекций, тем

самым инициировала разработку новой институциональной парадигмы электронных библиотек. Позднее, выработав в ходе многочисленных судебных разбирательств по обвинению в нарушении авторских прав новые бизнес-модели распространения электронных копий печатной продукции, она же выступила первопроходцем в освоении нового информационного рынка.

С самого начала сервис Google Book Search был ориентирован на массового пользователя, чему способствовали постоянно расширяющийся набор опций и повышение уровня комфортности доступа к ресурсу. В 2006–2010 гг. в рамках сервиса пользователи получили возможность скачивать книги, свободные от действия закона об авторском праве, в формате pdf; был добавлен новый интерфейс просмотра «Об этой книге»; предоставлена возможность оперировать текстами в рамках опции «Моя библиотека»; запущена мобильная версия сервиса; предоставлен доступ к статистической информации о диахронической частотной динамике словопотребления на основе собранной базы данных. Анализируется дальнейшее развитие библиотечного проекта в рамках сервиса Google Play Books, предоставляющего возможность пользователям читать, приобретать и продавать

электронные книги, пользоваться закладками, загружать собственные книги в форматах pdf и EPUB, синхронизировать данные на всех устройствах пользователя. Дается оценка социального значения проекта в контексте развития глобальной электронной цивилизации.

Ключевые слова: электронная цивилизация, информационно-коммуникативные модели, массовый пользователь, интерфейс просмотра, электронная книга, сервис, опция, информационный рынок, IT-отрасль, культура социальной коммуникации, цифровые гуманитарные науки.
Для цитирования: Савицкая Т.Е. Формирование новых информационно-коммуникативных моделей в работе с пользователем в рамках библиотечного проекта Google // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 251–261. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-251-261.

Одна из ключевых ролей в конструировании глобальной электронной цивилизации удобств и услуг принадлежит, безусловно, Google — американской мегакорпорации, более 20 лет с большим успехом конвертирующей веками сложившиеся модели человеческой жизнедеятельности в новые форматы предоставления информационно-коммуникативных услуг. Разработка и апробация новых социально-коммуникативных моделей в работе с пользователем, сочетающих комплексность и глобальность охвата аудитории с использованием ее интерактивного потенциала, — неизменный тренд деятельности корпорации на протяжении десятилетий. Об этом же свидетельствует логика развития библиотечного проекта корпорации — сначала в рамках знаменитого проекта Google Book Search [1; 2], известного также как Google Books и Google Print, а позднее как Google Play Books в составе мультимедийного многоплатформенного сервиса Google Play.

Именно компания Google в 2004 г. положила начало массовому сканированию библиотечных коллекций и, по сути, инициировала разработку новой институциональной парадигмы электронных библиотек. Она же, выработав в ходе многочисленных судебных разбира-

тельств по обвинению в нарушении авторских прав новые бизнес-модели распространения электронных копий печатной продукции, выступила первопроходцем в освоении нового информационного рынка. Неслучайно новые электронные библиотеки, активно формировавшиеся в этот период, либо прямо базировались на сервисе Google Book Search, как Hathi Trust Digital Library, либо развивались в диалоге, а подчас и конфронтации с ним (Project Gutenberg, Internet Archive, Europeana, Digital Public Library of America) [3]. Несмотря на построение вполне успешных альтернативных электронных библиотечных систем, трудно не согласиться с мнением аналитика журнала Wired С. Розенберга относительно того, что Google так далеко продвинулась вперед, что едва ли хоть одна из них может конкурировать с компанией на равных [4].

Дело не только в том, что электронные библиотеки, опирающиеся во многом на благотворительные ресурсы, не в состоянии соперничать с финансовой и технологической мощью глобального бренда. Необходимо осознать: изначально сервис полнотекстового поиска по книгам, оцифрованным компанией, строился как неотъемлемая часть глобальной онлайн-империи, новый фрагмент Googleverse¹, нацеленный на безграничную аудиторию. Как отмечают маркетологи, секрет успеха мегакорпорации, стоимость которой на фондовой бирже на 10 января 2019 г. составляла 125 млрд долл. США, кроется не только в чудодейственной модели продажи пользовательских запросов (опробованной, кстати сказать, более ранними поисковиками AltaVista и GoTo), а в последовательной сфокусированности на продвижении топового бренда [5].

Отсюда беспрецедентная амбициозность первоначального проекта Google Book Search: оцифровать все книги в мире (их число в 2010 г. оценивалось в 129 864 880 штук [6]) и сделать доступными для любого потенциального пользователя, т. е. основать крупней-

¹ Неологизм, возникший из объединения слов Google и universe, означающий буквально «вселенная Google». Часто используется в американской научной публицистике для выражения совокупного действия многообразных сервисов компании, охватывающих практически все стороны жизни человека.

ший онлайн-ресурс. П. Самуэлсон, профессор права Калифорнийского университета в Беркли, назвала его коммерческим предприятием, нацеленным на монетизацию миллионов изданных книг, дерзкой попыткой монополизировать интеллектуальное достояние человечества [7]. Как известно, конечные цели проекта Google Book Search вплоть до начала судебной эпопеи находились под густым покровом тайны. Однако практика мониторинга запросов пользователей, что запрещено в США законом и противоречит традиционной библиотечной этике, с последующей продажей накопленной базы данных рекламщикам красноречиво свидетельствует: проект с самого начала был коммерческим, торгово-рекламным, а не просветительским предприятием.

Сказанное, возможно, объясняет так называемый парадокс Google Book Search: вопиющее несоответствие между филантропическими интенциями проекта, который сравнивался разработчиками с полетом на Луну, достижением сингулярности и т. д., и жесткой коммерческой реальностью его реализации. Дж. Сомерс из журнала *The Atlantic* может сколько угодно сетовать о несостоявшейся новой Александрийской библиотеке, «сожженной» корыстными правообладателями [8]; Т. Ву, профессор Школы права при Колумбийском университете, — недоумевать, почему компания с самого начала не заявила о некоммерческом характере проекта, надеясь, что люди поверят ей, потому что она — Google [9], но фактом остается то, что Google с самого начала снабдил книжный сервис интерфейсом платного доступа, иной раз получая плату за предоставление информации в двойном размере (вставляя, например, рекламу в платную подписку на свой ресурс).

НОВЫЕ УСЛУГИ ДЛЯ ГЛОБАЛЬНОЙ АУДИТОРИИ

Корпорация Google, являясь продуктом нового киберпротезированного массового общества и одновременно агентом его построения, год за годом целенаправленно формирует динамическую инфраструктуру оперирования электронными ресурсами, неу-

станно создает и оптимизирует новые модели циркуляции информации от поставщика к потребителям. С самого начала сервис Google Book Search был ориентирован на массового пользователя, чему, безусловно, способствовали постоянно расширяющийся набор опций и повышение уровня комфортности доступа к ресурсу.

Так, уже в 2006 г., через год после официального старта Google Book Search (до того именовавшегося Google Print), пользователям была предоставлена возможность скачивать книги, свободные от действия закона об авторском праве в формате pdf; также был добавлен новый интерфейс просмотра «Об этой книге»; в сентябре 2007 г. пользователи получили доступ к выдержкам из общедоступной литературы. Тогда же им была предоставлена возможность оперировать текстами в рамках опции «Моя библиотека», составляя персонализированные подборки электронных копий, как полнотекстовых, так и фрагментарных. В декабре 2008 г. сервис предоставил доступ к некоторым популярным журналам (*New York Magazine*, *Popular Mechanics* и т. д.); в феврале 2009 г. запущена мобильная версия Google Book Search, позволившая владельцам iPhone и телефонов на платформе Android читать общедоступные книги из США и других стран. В декабре 2010 г. заработал сервис Ngram Viewer, открывающий доступ к статистической информации о диахронической-частотной динамике словоупотребления на основе собранной базы данных [10].

Знаменательно то, что последовательная многоаспектная адаптация коллекции к пользователю не замедляла ее стремительного роста: в ноябре 2008 г. было отсканировано 7 млн книг, в июне 2010 г. — 12 млн, в марте 2012 г. — 20 млн, в октябре 2015 г. — уже 25 млн книг, после чего статистика пополнения коллекции не обнародовалась. Динамичное развитие проекта как сложной социотехнической системы заключалось в организации нового баланса взаимодействия между развивающимися технологиями, социальными институтами и пользователями. Как отметила А. Хофман из Университета Милуоки (США), Google Books формировала сообщества практиков и сама формировалась ими; в частно-

сти, этот процесс преодоления локализованных практик заключался в изъятии книжных коллекций из контекстов, традиционно сопряженных с женской работой, и подчинении их технической рациональности технологической мужской индустрии [11]. Книжный проект Google как инструмент глобализации не только резко ускорил модернизацию библиотечного дела (например, продемонстрировав библиотекам в рамках партнерских программ продвинутое сканирование и новые принципы организации электронных ресурсов), но и косвенно способствовал изменению социального состава работающих в отрасли: появился приток молодых IT-специалистов, сократилась доля рутинного «женского» труда с последующим размытием гендерных стереотипов.

Драматическое изменение статуса проекта (фактически ушедшего в тень под натиском судебных преследований за массовое нарушение авторских прав, когда вместо претензии на создание крупнейшей в мире общедоступной цифровой коллекции Google Books достигла разве что тихого средневековья, раздавая цитаты и фрагменты из более чем 25 млн книг своей базы [4]), мало что изменило в его глобалистских интенциях. Сейчас продолжается сканирование книг с использованием усовершенствованных технологий (светодиодное подсвечивание, автоматизированное переворачивание страниц, сканирование со скоростью 6 тыс. страниц в час), идет обработка коллекции, отлаживается алгоритм поиска и т. д. Что же сейчас представляет собой некогда громкий проект, потерявший свою силу и умеривший амбиции?

С точки зрения пользователя, как действующий ресурс Google Books, по сути, — сервис суперкаталога (именного, предметного и т. д.) для мегабиблиотеки [12] своей базы с возможностью дифференцированного доступа в четырех различных режимах: полный просмотр (Full View) для книг с истекшим копирайтом; предварительный просмотр (Preview), полный показ лимитированного числа страниц; показ отрывка (Snippet View) из нескольких строк, содержащих искомое слово или последовательность слов (не больше трех отрывков на одну книгу); запрет на предварительный просмотр

(No Preview), когда книга либо отсутствует в базе, либо доступ к ней закрыт.

Как и в электронном каталоге крупных библиотек, в состав метаданных каждой книги помимо ее названия включаются: фамилия автора, название издательства и год издания, международный стандартный номер книги (ISBN), знак копирайта, предметный указатель, в некоторых случаях — оглавление и краткий реферат. Но есть и новации, внесенные в стандартную концепцию метаданных. Каждая книга в поисковой базе сервиса снабжена интерфейсом просмотра «Об этой книге», где содержится соотнесенная с ней аналитическая информация (карта наиболее употребляемых слов и выражений; перечень соотносимых книг; перечень научных статей, а также источников, где книга цитируется; оглавление). Эта информация, по большей части собираемая в автоматическом режиме, необходима сервису для правильной выборки выдержек, однако она может быть весьма полезной для исследовательского микро- и макропоиска в рамках проектов цифровых гуманитарных наук.

На странице может также отображаться краткое содержание источника и информация об авторе. Библиографическую информацию можно экспортировать в виде цитат в форматах BibTeX (распространенная система программного обеспечения для управления ссылками), а также EndNote и RefMan (коммерческие системы управления библиографией, позволяющие форматировать ссылки). Зарегистрированные пользователи в своих аккаунтах в Google могут оставлять отзывы о книге, отображаемые на ее странице, сюда же поступают отзывы о ней, выложенные на ресурсе Goodreads — интернет-портале «общественной каталогизации», свободной базе данных, содержащей аннотации, обзоры и пр. Если книга находится в печати, даются ссылки на веб-сайты книгоиздателя и книгопродавца. В электронные адреса отсканированных книг, представленных на Google Books, включены регистрационные номера по ISBN, LCCN (Контрольному номеру Библиотеки Конгресса) или регистрационному номеру электронного межбиблиотечного сервиса OCLC.

Если проанализировать разрабатываемую компанией парадигму репрезентации элек-

электронных источников, становится очевидным ее соответствие логике формирования сетевого общества: книга трактуется как узел технологической коммуникации, системно вписанный в доступную электронную среду. Комплексный характер предлагаемого формата репрезентации электронных источников (отзывы о книгах пользователей с личных аккаунтов наряду с отзывами, аккумулируемыми на популярном общественном ресурсе Goodreads), соседствуют со сносками на научные статьи и маркетинговой информацией от издателей и т. д. Внедрение в библиографическую информацию читательских отзывов — новация библиотечного обслуживания. Она реализуется в последнее время в зарубежных библиотеках, например, с помощью радиочастотной идентификации (RFID), в том случае, если RFID-считыватель интегрирован в стационарный компьютер, через который осуществляется выход в онлайн-каталог [13]. Как видим, сервис Google Books значительно раньше задействовал интерактивный потенциал информационно-коммуникативных технологий для модернизации схемы библиографического описания.

Возможность составлять персонализированные коллекции, предоставленная пользователям в рамках опции «Моя библиотека» в 2007 г., когда большинство современных электронных библиотек либо еще не существовало, либо делало первые шаги, значительно повышает уровень комфортности сервиса. Интересующую книгу можно включить в личную подборку литературы, поместить на одну из четырех условных полок, отражающих статус книги («Любимые», «Читаемые сейчас», «Прочитать», «Прочитанные»); поделиться информацией с друзьями, открыв доступ к своим полкам; импортировать списки книг в библиотеку, используя номера ISBN и ISSN (Международный стандартный серийный номер); классифицировать отобранные книги по некоторым другим персонально удобным категориям («Купленные», «Рецензированные», «Мои книги в Google Play», «Недавно просмотренные», «История просмотров», «Книги для вас»). Тем не менее пользователям запрещено переименовывать виртуальные полки, вводить новые, самостоятельно изымать собранную литературу и т. д.,

поскольку это может привести к сбою автоматического режима управления опцией.

Ориентация на массового пользователя в сочетании с повышенной комфортностью сервиса, безусловно, является залогом его успешности. Так, С. Уитмер, библиотекарь из Университета Северного Техаса, в полемической статье «Google Books: проклинаемый снобами, ресурс для нас, остальных» отмечает наиболее востребованные учащимися функции сервиса: упрощенность тематической классификации книг по разделам (по сравнению со сложно организованными каталогами библиотек), доступ к отзывам на книги, возможность размещать книгу в местной библиотеке и создавать персональную онлайн-библиотеку, используя опцию «Добавить в Мою библиотеку» [14].

Отметим, что в отличие от массового пользователя, зарубежное научное сообщество, особенно в США, с первых шагов становления проекта Google Books отнеслось к нему с недоверием: в целом ряде исследований указывалось на недочеты массового сканирования текстов и регулярные ошибки в метаданных [15], а также на упрощенность схемы книжной классификации; подвергалась сомнению сама концепция проекта, зиждущаяся на абсолютизации алгоритма ссылочного ранжирования и деформирующая культурно-исторический контекст бытования книг [16].

Пожалуй, единственный сервис проекта, который ученые восприняли с умеренным оптимизмом, — это Ngram Viewer, позволяющий вести статистический анализ текстов, не скачивая и даже не читая их, т. е. заведомо не нарушая закон об авторском праве. Так, на базе собранных корпорацией Google текстов было проведено сенсационное исследование гендерного баланса среди англоязычных литераторов за период 1800–2007 гг., в результате которого выяснилось, что число женщин-авторов с 1850 по 1950 г. не возросло, как предполагалось, а, напротив, резко уменьшилось [17].

Значительный энтузиазм в освоении научного потенциала сервиса проявляют российские ученые. Как известно, сервис работает с девятью корпусами языков общим объемом 8 116 746 текстов. Корпус русского языка содержит 591 310 текстов (книг), образующих

массив объемом более 67 млрд слов, временной охват — с 1720-х по 2008 год. Система строит графики частоты встречаемости слов в заданный период времени, суммирует, вычитает их и т.д. Поиск ведется лишь по книжной базе без учета журналов и газет [18]. Несмотря на неполноту и несбалансированность базы данных по русскому языку, частые ошибки в датировке произведений и прочие недочеты сервиса, В.Д. Соловьев приходит к выводу: «Использование Google Books Ngram позволяет обнаружить новые закономерности эволюции отдельных лексем и групп лексем, а также всего лексикона языка, которые раньше не могли быть даже сформулированы» [18]. Впрочем, некоторые ученые, блюстители высоких стандартов научных исследований, подвергают сомнению релевантность использования поисковой базы Google Books для проектов цифровых гуманитарных наук, указывая на недостаточную прозрачность данной базы в количественном и качественном отношении, преобладание в ней научной литературы со специальной терминологией, что неизбежно искажает диаграммы словоупотребления, и т. д. [19].

GOOGLE PLAY BOOKS: НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Корпорация Google еще в 2009 г. на ежегодной книжной выставке Book Expo в Нью-Йорке заявила о намерении запустить программу, которая позволяла бы издателям продавать электронные версии вновь вышедших книг через саму компанию. Однако в полной мере маркетинговый потенциал библиотечного проекта IT-гиганта развернулся лишь в рамках многоплатформенного мультимедийного сервиса Google Play Books, действующего с марта 2012 года. Сервис Google Play Книги — составная часть Google Play (раньше эта служба называлась Adroid Market) наряду с Google Play Музыка и Google Play Фильмы — огромного магазина приложений, книг, музыки и фильмов, которые могут быть установлены на устройствах с операционной системой Android.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в колоссальной электронной им-

перии Google Play, представляющей 3,5 млн приложений для пользователей из 145 стран, сервис по распространению электронных книг Google Play Books с 5 млн книг для продажи занимает довольно скромное место по сравнению с куда более быстро растущими секторами мультимедийной продукции, в первую очередь, компьютерными играми, музыкальными произведениями, фильмами, приложения с которыми доступны для смартфонов, планшетов, ноутбуков, нетбуков и пр. Иначе говоря, книга (даже в модусе книги электронной) явно теряет статус приоритетного канала трансляции информации в орбите глобальной электронной цивилизации, усердным и изобретательным строителем которой как раз и является компания Google [20].

Сервис Google Play Books (<http://books.google.com>), возникший в декабре 2010 г. на базе Google eBookstore, весьма удобен в использовании: позволяет читать и приобретать книги, пользоваться закладками, загружать собственные книги в форматах pdf и EPUB (не более 1 тыс. штук, каждая книга не более 50 MB), синхронизировать данные на всех устройствах пользователя [21]. В некоторых смартфонах пакеты приложений, в том числе Google Play Books, уже предустановлены. Страница книжного магазина (<https://play.google.com/store-books>) представляет каталог книг (демонстрируется обложка, название, автор), структурированных по жанрам и тематике с добавлением рекламных классификаторов («Новые книги», «Самые продаваемые», «Для больших экранов»). На странице книги содержится аннотация, отзывы, информация об авторе, условия приобретения или онлайн-чтения.

«Минималистичный дизайн и понятный интерфейс», по отзыву пользователя [22], делают чтение с экрана необременительной процедурой: через настройки можно менять шрифт, межстрочный интервал, цвет страниц, пользоваться ночным или дневным режимом чтения; читать как в вертикальном, так и в горизонтальном формате страницы; делать закладки внутри книг, выделять другим цветом фрагменты текста, сохранять, отправлять или переводить их. Можно воспользоваться такими уникальными опциями, как чтение вслух с помощью синтезатора речи или сенсорное пере-

листвывание страниц, используя создаваемую при помощи 3D-технологии объемную оптическую иллюзию в сопровождении соответствующего звукового эффекта [22].

Сервис Google Play не свободен, разумеется, от выстраиваемых компанией геополитических приоритетов. Так, несмотря на то что Google Play Books доступен в Российской Федерации с 11 декабря 2012 г., для жителей Крыма он заблокирован. Этим сервисом, доступным первоначально лишь для граждан США, в настоящее время можно пользоваться в 58 странах Европы, Азии и Латинской Америки (при полном отсутствии в этом списке стран Африки). Введенный в 2013 г. сервис Google Play Newsstand, открывающий доступ к новостным лентам, а также статьям из газет и журналов, открыт только для пользователей из США, Великобритании, Австралии, Канады, Германии, Нидерландов, Италии, Испании, Франции, Индии, Украины и Российской Федерации.

Список государств, граждане которых могут бесплатно распространять свои приложения через Google Play, включает более 140 стран; список стран, граждане которых могут продавать свои приложения и получать за это деньги, сужен до 27. Граждане Российской Федерации могут продавать книги только в приложениях через подкаталог «Книги и справочники»: вначале надо конвертировать книгу в транслируемый формат (услуга стоит примерно 79 долл. США), затем оплатить регистрацию в качестве разработчика приложений (25 долл.). Существуют также списки стран, гражданам которых открыт доступ через Google Play к фильмам (для РФ с 11 декабря 2012 года), к музыкальным произведениям (для России — с 1 октября 2013 г.) и т. д. Разработан и перечень государств, гражданам которых разрешено приобретать выпускаемые компанией планшеты и смартфоны, а также аксессуары к ним (зарядные устройства, чехлы и пр.), где наша страна, кстати, отсутствует. Иначе говоря, выстраивая глобальную онлайн-империю, своего рода торгово-развлекательный Вавилон, Google четко следует в форватере внешней политики США, соблюдая баланс собственных коммерческих интересов и санкционных запретов, диктуемых властным истеблишментом.

Разработка новых информационно-коммуникативных моделей для охвата разных категорий пользователей при активизации их интерактивного потенциала и масштабная маркетинговая стратегия (гибкая система оплаты, введение подписки, разнообразных мер стимулирования и поощрения) закономерно ведут к неуклонному росту аудитории, охваченной сервисами Google Play. Так, в марте 2009 г. компания представляла всего 2 300 приложений; в декабре 2011 г. 500 тыс. приложений было скачано 10 млрд пользователей; в 2013 г. 1 млн приложений был востребован уже 50 млрд пользователей; а в 2017 г. число приложений выросло до 2,7 млн с общим числом пользователей 1 млрд из 190 стран [23]. Не следует забывать и о том, что на книжном онлайн-рынке Google ведет ожесточенную борьбу за пользователя со своими конкурентами. Прежде всего это компания Amazon, мировой лидер онлайн-продаж культурных товаров, а также Apple с ее разветвленной сетью тематических приложений, охватывающей книги (iBookstore), музыку и видео (iTunes), программное обеспечение (Appstore).

В целом, книжный проект Google столь же амбивалентен по своим социальным импликациям, как и другие разработки мегакорпорации — лидера развития авангардных информационно-коммуникативных технологий в условиях глобального капитализма. С одной стороны, продавая книги индивидуальным пользователям, оформляя платную подписку на базы данных для университетов, библиотек, музеев и других научно-просветительских учреждений, компания расширяет и улучшает доступ к печатной продукции в электронном формате, дает новую жизнь устаревшим книгам, предоставляет новые возможности количественного анализа текстов, т. е. продвигает информационные права и свободы граждан, причем в глобальном масштабе. С другой стороны, последовательно монетизируя рынок электронных книг, создавая новые бизнес-модели распространения электронных копий, предоставляя облегченный доступ к продукции глобальной массовой культуры, выстраивая геополитические приоритеты, компания увеличивает цифровое неравенство, способствует снижению интеллектуальных стандартов,

в конечном счете, превращает информацию не только в товар, но и в рычаг глобального управления. Тем не менее формирование интерактивных информационно-коммуникативных моделей в работе с пользователем с опорой на его креативный потенциал, в изобретении которых Google поистине неистощим, — это опыт, который потенциально может быть востребован библиотеками.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Савицкая Т.Е. Проект Google Book Search: за и против // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 420–428. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-4-420-428.
2. Савицкая Т.Е. Уроки Google Book Search: что дальше? // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 534–538. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-5-534-538.
3. Савицкая Т.Е. Проект Google Book Search и альтернативный опыт формирования электронных библиотек // Библиотековедение. 2016. Т. 65, № 5. С. 522–530. DOI: 10.25281/0869-608X-2016-65-5-522-530.
4. Rosenberg S. How Google Book Search Got Lost [Электронный ресурс] // Wired. 04.11.2017. URL: <https://www.wired.com/2017/04/how-google-book-search-got-lost/> (дата обращения: 04.03.2019).
5. Райс Э. Гуглизация маркетинговой отрасли [Электронный ресурс] // Advertology. Наука о рекламе. URL: <http://www.advertology.ru/article27806.html> (дата обращения: 05.03.2019).
6. Taycher L. Books of the World, Stand Up and Be Counted! All 129,864,880 of You [Электронный ресурс] // Google Book Search. URL: <http://book-search.blogspot.com/2010/08/books-of-world-stand-up-and-be-counted.html> (дата обращения: 05.03.2019).
7. Samuelson P. Google Books Is Not a Library [Электронный ресурс] // HuffPost. May 25, 2011. URL: https://www.huffpost.com/entry/google-books-is-not-a-lib_b_317518 (дата обращения: 05.03.2019).
8. Somers J. Torching the Modern-Day Library of Alexandria [Электронный ресурс] // The Atlantic. April 20, 2017. URL: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/04/the-tragedy-of-google-books/523320/> (дата обращения: 12.03.2019).
9. Wu T. What Ever Happened to Google Books? [Электронный ресурс] // The New Yorker. September 12, 2015. URL: <https://www.newyorker.com/business/currency/what-ever-happened-to-google-books> (дата обращения: 05.03.2019).
10. Google Books History [Электронный ресурс] // Google Books. URL: <https://books.google.com/googlebooks/about/history.html> (дата обращения: 07.03.2019).
11. Hoffmann A.L. Google Books as Infrastructure of In/justice: Towards a Sociotechnical Account of Rawlsian Justice, Information, and Technology [Электронный ресурс] // University of Wisconsin Milwaukee. UWM Digital Commons. May 2014. URL: <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1535&context=etd> (дата обращения: 07.03.2019).
12. Петров И. Google Books: что произошло и что делать? [Электронный ресурс] // Livejournal. 07.11.2016. URL: <https://labas.livejournal.com/1158059.html> (дата обращения: 11.03.2019).
13. Walsh A. Blurring the Boundaries between Our Physical and Electronic Libraries : Location Aware Technology, QR codes and RFID-Tags // The Electronic Library. 2011, Vol. 29, № 4. P. 429–437. DOI: 10.1108/02640471111156713.
14. Whitmer S. Google Books: Shamed by Snobs, a Resource for the Rest of Us // The Computer Guide to Using Google in Libraries / ed. by C. Smallwood. Vol. 2 : Research, User Applications and Networking. New York : Rowman and Littlefield, 2015. P. 241–250.
15. Townsend R.B. Google Books: Is It Good for History? [Электронный ресурс] // Perspectives on History. 2007. September. URL: <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/september-2007/google-books-is-it-good-for-history> (дата обращения: 18.03.2019).
16. Nunberg G. Google Book Search: A Disaster for Scholars [Электронный ресурс] // The Chronicle of Higher Education. August 31, 2009. URL: <https://www.chronicle.com/article/Googles-Book-Search-A/48245> (дата обращения: 18.03.2019).
17. Howard J. What Happened to Google s Effort to Scan Millions of University Library Books? [Электронный ресурс] // EDSurge. August 10, 2017. URL: <https://www.edsurge.com/news/2017-08->

- 10-what-happened-to-google-s-effort-to-scan-millions-of-university-library-books (дата обращения: 18.03.2019).
18. Соловьев В.Д. Что корпус Google Books Ngram может дать для понимания механизмов сохранения и передачи знаний в человеческом обществе? [Электронный ресурс] // Казанский федеральный университет. URL: <https://kpfu.ru/portal/docs/F1429724929/doklad.na.kognitivnom.seminare.Chernigovskoj.pdf> (дата обращения: 19.03.2019).
19. Захаров В.П., Масевич А.Ц. Опыт корпусно-ориентированного историко-культурного исследования исторической и политической лексики // Библиосфера. 2016. № 2. С. 47–55. DOI: 10.20913/1815-3186-2016-2-47-55.
20. Heyman S. Google Books: A Complex and Controversial Experiment [Электронный ресурс] // The New York Times. October 28, 2015. URL: <https://www.nytimes.com/2015/10/29/arts/international/google-books-a-complex-and-controversial-experiment.html> (дата обращения: 19.03.2018).
21. Статус и доступность книги [Электронный ресурс] // Справка Google. URL: <https://support.google.com/books/partner/answer/3291443?hl=ru> (дата обращения: 20.03.2019).
22. Трофимова Т. Что и от кого скрывает Google Books? : Опыт читателя [Электронный ресурс] // Частный корреспондент. 27 декабря 2009. URL: http://www.chaskor.ru/article/chto_i_ot_kogo_skrivaet_google_books__13088 (дата обращения: 19.03.2019).
23. 75 Interesting Google Play Statistics and Facts (2020) By the Numbers [Электронный ресурс] // DMR. Business Statistics. URL: <https://expandedramblings.com/index.php/google-play-statistics-facts/> (дата обращения: 21.03.2019).

Creating New Information and Communication Models in Working with Users within the Google Library Project

Tatiana E. Savitskaya

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0001-5357-2182
E-mail: eneklessa@yandex.ru

Abstract. *The article analyzes characteristic features and development logic of the library project by Google, which started from the famous Google Book Search project (also known as Google Books and Google Print), and later as Google Play Books within the multi-platform multimedia service Google Play. For decades, a constant trend of the corporation's activity has been the development and testing of new social and communication models in working with users, combining the complexity and global reach of the audience with the use of its interactive potential. In the early 2000s, the company initiated mass scanning of library collections, thus starting the development of a new institutional paradigm for electronic libraries. Later, having developed new business mo-*

dels for the distribution of electronic copies of printed products in the course of numerous legal proceedings on charges of copyright infringement, it also pioneered the new information market development.

From the very beginning, Google Book Search was aimed at the mass user, which was facilitated by its constantly expanding set of options and increasing level of comfort of access to the resource. In 2006–2010, the service presented an opportunity for users to download, in pdf format, books free of copyright law; a new viewing interface “About this book” was added; an opportunity to operate texts using “My library” option was provided; a mobile version of the service was launched; access to statistical information on diachronic frequency dynamics of word usage based on the collected database was provided. The article analyzes the further development of the library project within the Google Play Books service, which allows users to read, buy and sell e-books, use bookmarks, download their own books in pdf and EPUB formats, and synchronize data on all user's devices. There is assessed the social significance of the project in the context of the global electronic civilization development.

Key words: electronic civilization, information and communication models, mass user, viewing

interface, option, e-book, service, information market, IT industry, social communication culture, digital humanities.

Citation: Savitskaya T.E. Creating New Information and Communication Models in Working with Users within the Google Library Project, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 251–261. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-251-261.

References

1. Savitskaya T.E. Google Book Search Project: The Pros and Cons, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 4, pp. 420–428. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-4-420-428 (in Russ.).
2. Savitskaya T.E. Lessons of the Google Book Search: What Is Next? *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 5, pp. 534–538. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-5-534-538 (in Russ.).
3. Savitskaya T.E. Google Book Search Project and Alternative Experience of Formation of E-Libraries, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2016, vol. 65, no. 5, pp. 522–530. DOI: 10.25281/0869-608X-2016-65-5-522-530 (in Russ.).
4. Rosenberg S. How Google Book Search Got Lost, *Wired*, 04.11.2017. Available at: <https://www.wired.com/2017/04/how-google-book-search-got-lost/> (accessed 04.03.2019).
5. Ries A. Googlization of Marketing, *Advertology. Nauka o reklame* [Advertology. The Science of Advertising]. Available at: <http://www.advertology.ru/article27806.html> (accessed 05.03.20019) (in Russ.).
6. Taycher L. Books of the World, Stand Up and Be Counted! All 129,864,880 of You, *Google Book Search*. Available at: <http://booksearch.blogspot.com/2010/08/books-of-world-stand-up-and-be-counted.html> (accessed 05.03.2019).
7. Samuelson P. Google Books Is Not a Library, *HuffPost*, May 25, 2011. Available at: https://www.huffpost.com/entry/google-books-is-not-a-lib_b_317518 (accessed 05.03.2019).
8. Somers J. Torching the Modern-Day Library of Alexandria, *The Atlantic*, April 20, 2017. Available at: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/04/the-tragedy-of-google-books/523320/> (accessed 12.03.2019).
9. Wu T. What Ever Happened to Google Books? *The New Yorker*, September 12, 2015. Available at: <https://www.newyorker.com/business/currency/what-ever-happened-to-google-books> (accessed 05.03.2019).
10. Google Books History, *Google Books*. Available at: <https://books.google.com/googlebooks/about/history.html> (accessed 07.03.2019).
11. Hoffmann A.L. Google Books as Infrastructure of In/justice: Towards a Sociotechnical Account of Rawlsian Justice, Information, and Technology, *University of Wisconsin Milwaukee. UWM Digital Commons*, May 2014. Available at: <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1535&context=etd> (accessed 07.03.2019).
12. Petrov I. Google Books: What Happened and What to Do? *Livejournal*, 07.11.2016. Available at: <https://labas.livejournal.com/1158059.html> (accessed 11.03.2019) (in Russ.).
13. Walsh A. Blurring the Boundaries between Our Physical and Electronic Libraries: Location Aware Technology, QR codes and RFID-Tags, *The Electronic Library*, 2011, vol. 29, no. 4, pp. 429–437. DOI: 10.1108/02640471111156713.
14. Whitmer S. Google Books: Shamed by Snobs, a Resource for the Rest of Us, *The Computer Guide to Using Google in Libraries. Vol. 2: Research, User Applications and Networking*. New York, Rowman and Littlefield Publ., 2015, pp. 241–250.
15. Townsend R.B. Google Books: Is It Good for History? *Perspectives on History*, 2007, September. Available at: <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/september-2007/google-books-is-it-good-for-history> (accessed 18.03.2019).
16. Nunberg G. Google Book Search: A Disaster for Scholars, *The Chronicle of Higher Education*, August 31, 2009. Available at: <https://www.chronicle.com/article/Googles-Book-Search-A/48245> (accessed 18.03.2019).
17. Howard J. What Happened to Google s Effort to Scan Millions of University Library Books? *ED-Surge*, August 10, 2017. Available at: <https://www.edsurge.com/news/2017-08-10-what-happened-to-google-s-effort-to-scan-millions-of-university-library-books> (accessed 18.03.2019).
18. Solovyov V.D. What Can the Google Books Ngram Corpus Give for Understanding the Mechanisms of Preserving and Transmitting Knowledge in Human Society? *Kazanskii federal'nyi universitet* [Kazan

- Federal University]. Available at: <https://kpfu.ru/portal/docs/F1429724929/doklad.na.kognitivnom.seminare.Chernigovskoj.pdf> (accessed 19.03.2019) (in Russ.).
19. Zakharov V.P., Masevich A.Ts. The Experience of Corpus-Subjected Historical-Cultural Studies of Historical and Political Vocabulary, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2016, no. 2, pp. 47–55. DOI: 10.20913/1815-3186-2016-2-47-55 (in Russ.).
20. Heyman S. Google Books: A Complex and Controversial Experiment, *The New York Times*, October 28, 2015. Available at: <https://www.nytimes.com/2015/10/29/arts/international/google-books-a-complex-and-controversial-experiment.html> (accessed 19.03.2018).
21. Book Status and Availability, *Spravka Google* [Google Help]. Available at: <https://support.google.com/books/partner/answer/3291443?hl=ru> (accessed 20.03.2019) (in Russ.).
22. Trofimova T. What Is Google Books Hiding and From Whom?: A Reader's Experience, *Chastnyi korrespondent* [Private Correspondent], December 27, 2009. Available at: http://www.chaskor.ru/article/chto_i_ot_kogo_skryvaet_google_books__13088 (accessed 19.03.2019) (in Russ.).
23. 75 Interesting Google Play Statistics and Facts (2020) By the Numbers, *DMR. Business Statistics*. Available at: <https://expandeddrablings.com/index.php/google-play-statistics-facts/> (accessed 21.03.2019).

НОВИНКА



Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. Москва : Директ-Медиа, 2019. 167 с.

В книге кандидата культурологии, доцента кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета Е.А. Карцевой «Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация» впервые исследуется смена выставочных парадигм сквозь призму культурологического подхода.

В современном мире выставки являются тем, что помогает в продвижении художников на современном арт-рынке. Внимание арт-критики смещается с произведения на кураторские контексты. Галеристы и коллекционеры запрашивают выставочное портфолио, принимая решение сотрудничать ли с художником? Музеи и галереи славятся не только собраниями, но и выставками. Международные биеннале выступают основными способами, за счет которых искусство рефлексивирует, осмысливается и функционирует.

Для зрителя выставки имеют не меньшее значение — именно там происходит взаимодействие аудитории с искусством. При этом посещаемость выставок растет год от года.

Автор обращает внимание, что художественная выставка является для изобразительного искусства примерно тем же, чем роман для художественной литературы или концерт для композитора. Выставки переживают сегодня настоящий бум и ходить на них не менее популярно, чем в кинотеатры. При этом, изучению самих выставок до сих пор уделяется незаслуженно мало внимания, что и стало поводом для написания книги.

Книга состоит из 6 глав, в которых рассматривается, что представляла собой художественная выставка в разные культурные эпохи, когда и в силу каких факторов зародились современные формы показа искусства, какие трансформации происходят с выставкой в условиях глобализации, а также современной цифровой культуры. Издание иллюстрировано архивными фото и будет интересно как искусствоведам, культурологам и арт-менеджерам, так и широкой аудитории людей, интересующихся искусством.

УДК 791.071 Балабанов А.О.
ББК 85.374.3(2)64-8 Балабанов А.О., 43
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-3-262-277

А.Г. ПУДОВ

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ В ФИЛЬМАХ А.О. БАЛАБАНОВА И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛЬМА «РЕКА»

Алексей Григорьевич Пудов,

Якутская государственная сельскохозяйственная академия,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
доцент

Сергеляхское шоссе, 3 км, д. 3,
Якутск, 677007, Россия

кандидат философских наук
ORCID 0000-0001-6215-9461; SPIN 1902-7104
E-mail: agro_on_line@mail.ru

Реферат. Автором дана попытка раскрыть смысловой посыл недоснятого фильма «Река», который предполагался новым программным продуктом в творчестве Алексея Октябрьновича Балабанова. В начале статьи раскрывается режиссерский способ концептуализации своих кинополотен, апеллирующих к мифоло-

гическому конципированию структуры повествования помимо сюжета и жанровой принадлежности фильма. Последнее проясняется в процессе сопоставления фильмов со структурой волшебной сказки, что ранее также отмечено некоторыми исследователями творчества А.О. Балабанова. Новизна статьи связана с философским анализом указанной концептуализации незаконченного фильма «Река» (2002 г.) и попыткой выявления эстетических эффектов и символических смыслов, закодированных в кинопроизведении.

Пристальное внимание режиссера проекта «Река» к культурам традиционного общества и особенно к культуре северян — тофалар (тофа), якутов (саха) обусловлено, по мнению автора статьи, близостью традиций народов Севера и Арктики к мифологическому способу конципирования в культуре. В этом смысле проект «Река» должен был, по всей вероятности,

стать экспериментом режиссера по выстраиванию архаичного топоса с кристальным мифологическим концептом избытка природного над культурным и соответствующей ему ментальностью и психологией поступков «ветхой эпохи». Главное в этом кинематографическом эксперименте заключалось в вынесении культуры «за скобки» и анализе стихийности в природе человека с последующим «раскалыванием» мифологического сознания; в разрыве эпического круга традиции с символическим выходом через концепт «лодка» и «река» к универсальному человеческому началу, метафизическому топосу мысли. Пророческий дар режиссера, воплощенный в ряде его авторских кинокартин, интерпретируется на примере фильма «Река» и отражает посыл к пути саморазвития культур российских народов.

Ключевые слова: Алексей Октябринович Балабанов, кино, Якутия, якуты, саха, миф, сказка, этномодерн, мифологическое концепирование, социальный код, культурный код, теория и история искусства.

Для цитирования: Лудов А.Г. Мифологическая концептуализация в фильмах А.О. Балабанова и интерпретация фильма «Река» // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 262–277. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-262-277.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КИНОТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА

Страсти по фильмам Алексея Октябриновича Балабанова (1959–2013) как будто улеглись на фоне смысловой законченности посылки этому миру, и актуализировалась возможность их объективной оценки.

Фильмы А.О. Балабанова не оставляли равнодушными ни критиков с журналистами, ни простых зрителей. Мнения разделялись и вызвали не только споры, но порой раздражение и ненависть. Фильмы являлись отражением внутренней лаборатории мысли художника без оглядки на чужие мнения. Короткая эпоха некоммерциализованного российского кинематографа

позволила это сделать. Внутреннее кредо режиссера, обозначаемое словами «стоять ровно» в любой ситуации, дарило зрителю откровения и давало ответы на запросы российского общества начала двухтысячных годов, а теперь первой четверти XXI века.

Режиссер не называл себя художником, подчеркивая факт командной работы над кинопроизведением, часто опровергал кинокритиков, рассказывающих о приемах и методах его работы над фильмом. У него всегда было на этот счет личное мнение, своя скрытая «алхимия» выстраивания киноленты. Мы считаем его эстетические приемы до конца не раскрытыми. Необходимо время для того, чтобы исследователи смогли в полноте раскрыть художественный подтекст в его всегда на поверку жанровом кинематографе. На сегодняшний день дважды проведены Балабановские чтения, вышли первые книги-обзоры [1; 2], публицистические и научные статьи, документальные фильмы о творчестве, ведутся многочисленные видеоблоги.

В одной из статей о работах А.О. Балабанова продюсер С.М. Сельянов, характеризуя фильм «Я тоже хочу», невзначай заметил: «И в XIX веке, и в XVII существовали какие-то сказочные пространства...» [3], выражая сказочную необычность некоторых российских кинолокаций. Если сказка (миф) проводится подсознательным кодом, то есть два варианта осуществить это в жанровом фильме. А.О. Балабанов применял оба — саундтрек и (или) визуальное пространство. В фильме «Река» использованы вообще три способа. Архаичное пространство традиционного якутского общества, которому присуще мифологическое мировоззрение, позволило использовать музыкальный народный фольклор и прямую ссылку на известную якутскую сказку «Старушка Бэйбэрикээн с пятью коровами», которая рассказывается по ходу фильма Джангой [4]. Погружение в аутентичный мифологический концепт, — наверное, единственная попытка режиссера реализовать подобное в своем фильме. Возникшее на съемке мифологическое пространство «поглотило» одну из главных героинь из нашей реальности. Мистические происшествия на съемках фильма становятся проводниками этого варианта развертывания событий [5].

Вообще «русскому человеку надо обязательно во что-то верить», рассказывал впоследствии А.О. Балабанов, — в светлое коммунистическое будущее, религию [6]. Видимо, путешествия по Сибири приблизили режиссерское мировоззрение к мифологической топике, давшей знать в творчестве его жанровых кинокартин. Почти не встречается это в его «безжанровых» фильмах [7] — «Трофиме», «Грузе 200», оперирующих кризисом социальной идентичности, где он становится тончайшим инструментом раннего предсказания едва заметных колебаний общественной среды [8, с. 504].

Даже не критичный взгляд улавливает в фильме «Река» раздвоение на два мира — преуспевающих якутских людей и «людишек», подверженных инфернальному недугу проказы [9]. В тонком, эстетически преподнесенном А.О. Балабановым концепте сказочного «двоемирья», оно привносится специальными приемами, ярко представленными в жанровых боевиках «Брате» и «Брате 2». Так, о специфике кодирования кинопроизведений, немалую роль в которых играла подобранная музыкальная рок-композиция, идущая тезой или антитезой к визуальному ряду, писала Е.М. Мамиова, отмечая рок-музыку В. Бутусова в «Брате» как собственно волшебный триггер переключения сюжетного кода в одну из сфер «двоемирья», либо бандитского и темного, либо светлого [10]. Автор отмечает важные для нас стилистические черты балабановского кино, подчеркнутого саундтреком, — наличие всех основных фабульных сюжетов волшебной сказки (нарушение социальных табу, мщение, встреча помощников и т. д.) [10, с. 117, 125]. Кроме того, музыкальное кодирование вскрывает второе, истинное дно сюжета [11, с. 95] или вносит определенные чувства, например «обреченности всей эпохи», или отражает «витринную реальность» [12, с. 257, 268]. Будучи временной формой выражения смысла, музыка фильма может быть дополнена ее пространственным разрешением, заточенным у А.О. Балабанова снова на выстраивании своего мира, отличного от поверхностной сюжетной линии. Впервые этот эксперимент передачи вымышленного смыслового пространства Ф. Кафки реализован у А.О. Ба-

лабанова в фильме «Замок», где он активно работал с объемными ракурсами и точками съемки с целью передачи сути романа, его более глубоких смыслов [13, с. 272].

Проблематика статьи обусловлена, во-первых, сложностью применения анализа к концептуально и эстетически незаконченному кинофильму «Река» как цельной форме производства мыслей; во-вторых, скудным вниманием со стороны критиков и исследователей творчества режиссера к данному, официально отсутствующему кинопроизведению. Вместе с тем анализ фильмографии А.О. Балабанова позволяет провести параллели с указанным проектом, выстраивая аналогии между ними на основе определенных типологических однородностей.

Целью статьи является выявление и перенос доминирующей структуры в жанровых фильмах А.О. Балабанова на незавершенный кинопроект «Река» с попыткой прояснения его смысловой законченности и должного эстетического эффекта, задуманного режиссером. Для достижения указанной цели решаются следующие задачи: обозначаются типовые стилистические решения автора на основе обобщения некоторых кинофильмов; выделяется фундаментальная структура волшебной сказки, кодирующая фильмы А.О. Балабанова, проводится их сопоставительный анализ; указанная структурность переносится на проект «Река» с последующим вычерчиванием смысловой топики фильма и его эстетического эффекта, предназначенного потенциальному якутскому зрителю.

Художник — суть провидец, а его произведения искусства — своеобразный шаманский обряд камлания, из которого он возвращается с истиной. А.О. Балабанов обладал чувствительностью выцеживать из массы окружавшего социального материала зерна истины. Они составляли культурный код российского социума, его психоментальный и душевный строй. Делал с ним режиссер большее. Он заселял сознание адекватной коду формой, охочей до подражания и последующего поступка, даже если сознание не принимало героев его фильмов. Зрительский интерес и в противовес антипатия к фильму объяснялись именно этим, но если пойти дальше, обладали еще

одним важным качеством — киноповествование сопровождалось скрытыми или явными аттракторами символических конструктов и мифологическим способом структурирования кинопроизведения.

Опираясь на точно подмеченные социальные императивы, выстроенные режиссером формы дарили предсказания, вкладываемые в уста героев лент, а также символический текст сюжета. Невзначай сказанные с экрана фразы со временем обретали историческую плотность. Правда жизни, предельным поборником которой являлся А.О. Балабанов, продолжает стимулировать исторические события культуры. «Как люди думают, так я и снимаю», — рассказывал режиссер. Вспомним лежащие на поверхности и обернувшиеся к реальной жизни киноцитаты про Крым из «Брата 2», а теперь уже не столь «хайповые»: «Скоро всей вашей Америке кирдык» и «Прощай, Америка!» из уст молодого российского поколения. Может политики и использовали плоды его работы с общественным подписанием страны, но если не так, стоит отдать должное тонкому социальному чутью, подспудно вынимающему на свет кинематографическим приемом спрятанную истину о нас самих. Фильмы А.О. Балабанова стали философскими притчами о судьбе нашей культуры. Такими они видятся и сегодня.

А.О. Балабанов стал своеобразным воплощением пророческого видения. Он по-своему пытался справиться с недугами общества, попутно ставя диагноз и предлагая эстетические средства лечения. Можно сделать такое предположение: фильмография неординарного режиссера стала трагически трудным поиском Бога. Это была стезя, которая направляла его от картины к картине, приведя к храму в буквальном значении слова в последнем фильме «Я тоже хочу» (2013 г.).

Казалось бы, вполне вписывающаяся в жанровую канву сюжетная линия фильма на поверку оказывается надводной частью киноповествования. Глубинная, как правило закодированная у А.О. Балабанова, она способна всплывать в подсознании. Явить ее в сознании не просто, нужно поработать, так как она облечена в структуру мифа-сказки и возможна для распаковки на языке культурного па-

лимпсеста — наложившихся символических слоев и метафор в его фильмах [14] — мифологических, метафизических, христианских [15; 16]. Первые, используя свою особенность, напрямую проникают в подсознание, формируя модели поведения. Их рациональное прочтение противоречиво, всегда перверсивно, вызывает неприятие и культурный шок. В этом ракурсе режиссер близок к позиции мифотворца, «архаического» сочинителя современного героического эпоса-сказания. Неспроста в нем проявилась страсть к традиционной культуре, ближе к которой оказались этнические культуры северян. Оттуда он интуитивно черпал живое архаичное начало, соединяющее человека с природным через быт и символы сакрального. Кинематографический стиль А.О. Балабанова оказался комплиментарен языку мифа. Так, А.О. Балабанов уделил культурному феномену мифотворчества «грез синематографа» пристальное внимание. Эта страсть проявлялась в самих фильмах. Так, он подчеркнул ее напрямую в ленте «Трофимъ» с «прибытием поезда», в фильме «Про уродов и людей», где с идеализированной восторженностью отец Лизы отзывается о синематографе, а также во множестве визуальных метафор, отсылающих к кинематографу в последующих работах.

Тяга к традиционной этнокультуре в фильмах А.О. Балабанова проявилась не сразу. Поначалу путь пролегал через освоение ярких представителей европейского постмодерна и модерна — С. Беккета и Ф. Кафки. Трамплин сработал движением от запрещенных в советское время авторов. Появились в фильмографии первые полнометражные художественные фильмы — «Счастливые дни» по С. Беккету и «Замок» по Ф. Кафке.

Последующая «самобытность» в тематике сценарно-режиссерской работы пролегла через преломление модерна на российской почве. Настало время высказаться художнику о судьбе российской культуры, проявляющейся в рядовом гражданине — герое «киносказки». Начальной точкой отсчета замысла могло стать что-то кинематографически выпуклое на историко-бытовом фоне, расширенное далее философски на языке метафор и символов до масштабов противоречий культуры. Это был один

из стилистических приемов, лежащих в основе большинства фильмов, но поначалу — в фильме «Про уродов и людей», рассказывающем о зарождении порнографического кинематографа в имперской столице, в «Реке», с рефреном к этнографической глубинке, тонущей в натуралистичных язвах inferнального недуга. Далее этот прием гипернатуралистичного отклонения от нормы взорвался в «Грузе 200», вызвав волну зрительского негодования, неосознавшего в убаюканной ментальности привычку жить, когда «бога отменили и еще науку под это подвели» [17]. Все это стало авторской экспериментальной лабораторией для работы с киноформой, нежели дешевой провокацией зрителя.

В интервью у Ю. Дудя в YouTube супруга Надежда Васильева дала метафорический ответ на вопрос о привязанности кинорежиссера к «якутской теме», которую он приносил в свои фильмы: «Якуты считают, что Леша якут... а это Север... он любил холод во всем...». Будем считать, что это было символическое сопряжение автора с эстетически поданным символом прерывности жизни, который роковыми событиями прочертил линию в жизни и творчестве. Это был трагический «ледниковый» уход близких друзей и коллег — Сергея Бодрова-младшего и почти половины съемочной команды А.О. Балабанова, занятой в фильме «Связной».

Режиссер считал, что фильм «Река»¹ по мотивам произведения Вацлава Серошевского «Предел скорби» мог стать лучшим, а якутская актриса Туйаара Свинобоева стать известной в кинематографическом мире. В фильме снялись якутские профессиональные актеры театра и кино. Авторская версия недоснятого

¹ «Река». Кинокомпания «СТВ», 2002 год. Авт. сцен. Эверт Паязатян, Алексей Балабанов; реж.-пост. Алексей Балабанов; опер.-пост. Сергей Астахов; худ.-пост. Павел Пархоменко; худ.-костюм. Надежда Васильева; худ.-грим. Тамара Фрид; звукоопер. Максим Беловолов; закадровый текст читает Семен Пухов; продюсер Сергей Сельянов. В ролях: Туйаара Свинобоева (Мергень), Джанга (Михаил Скрябин), Василий Борисов (Киргелей), Анна Флегонтова (Анчик), Маша Кычкина (Бытерхай), Мария Канаева (Кутуяхсыт), Спартак Федотов (Салбан), Михаил Семенов (князь), Геннадий Турантаев (якут). Другие якутские кинематографисты, задействованные в проекте: второй реж. Алексей Романов, помощник оператора Юрий Бережнев, художники-бутафоры: Дария Дмитриева, Петр Бояркин.

кинофильма по причине трагической гибели якутской актрисы Туйаары Свинобоевой сегодня доступна на YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=gtpWwhXIEQc>).

К МИФОЛОГИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ФИЛЬМАХ РЕЖИССЕРА

Авторский прием, часто раздражавший зрителя, по нашему мнению, возникал от избытка символов и метафор в киноленте, их становилось больше, нежели сюжетных знаков. Каждый кинематографический кадр, фраза, саундтрек-цитата [18], имена героев и кинематографические «пасхалки» к ранним авторским фильмам и фильмам других режиссеров чрезмерно загромодили фильмы «Война» и «Брат 2», перегрузив символической деланностью. Автор в них будто надиктовывал символы, в то время как в других его работах — «Счастливые дни», «Брат», «Река» — символы сами вливались в поле его кинематографического сознания и «диктовали» режиссерский ход и рождающийся на его глазах смысл. Такая мистерия либо происходила, либо нет. Надуманность иногда мешала органике его фильмов. Может быть, поэтому они считаются менее удачными в балабановском послужном списке. Например, ломали кинематографические шаблоны и раздражали зрителя длительные проходы героев по городу, сопровождаемые знаковыми музыкальными треками, или немногословие и скупость фраз героев [19], выражающих не тонкий психологический контекст, а символический посыл.

Все это есть в творчестве А.О. Балабанова, по всей видимости, оттого, что автор был погружен в мифоструктурный концепт. Он был растворен в нем и жил им, может быть подчас чрезмерно, или, скажем так, — миф жил через творчество А.О. Балабанова, помогал ему сделать яркое произведение киноискусства. Наверное, это можно назвать главным формообразующим элементом его постановок, сочетаемым с четко подмеченными социаль-

ными кодами и нравственными императивами общества. Вместе с товарищем и продюсером С.М. Сельяновым, который, несомненно, по-своему преломил талант режиссера, они решали задачу создания зрительского кино с главным положительным героем, который успешно проходит испытания в чужом пространстве двоемирия. Архетипическим героем волшебной сказки стал Данила Багров, вторгающийся в пространства «чужих городов», населенных антигероями, но одновременно и волшебными помощниками. «Гофман», персонаж с говорящей немецкой фамилией, спасает героя от смертельного недуга. «Света» — вагоновожатая ремонтного трамвая, «Кэт», гуляющая сама по себе, «Свои», представленные в сюжете рок-тусовкой с Вячеславом Бутусовым, подарившие «волшебную музыку», открывают герою новые смыслы жизни. «Волшебная музыка» Бутусова впоследствии спасает героя от открытого зла и пуль из-за угла. Под ее сопровождение персонажи-проводники — водители большегрузов, метафорические «сказочные волки», вывозят героя в другие

«эпические пространства» для новых испытаний в чужих землях.

Архитектоника сказки структурирует под сознание зрителя, наделяет противоречивого героя, бывшего воина, а сегодня наемного убийцу, положительными склонениями, записывает в лагерь тех, с кого надо брать пример. В каждом фильме А.О. Балабанова все больше проявлялась структурность сказки. Так, в последнем фильме режиссера «Я тоже хочу» прослеживаются аллюзии со сказками и литературными произведениями русской классики [20, с. 102; 21]. Это важный эстетический эффект в работах А.О. Балабанова, прочитываемый массовым зрителем с российским культурным кодом. В этом контексте его фильмы выполняют функцию привития культурных вопреки рациональности императивов, кодирующих в социальные модели поведения нравственные ценности — ответственность, сдержанное достоинство [22], патриотизм и честь. А категория «истина», пребывающая в российском культурном коде термином «правда», находит точную и понят-

Таблица 1

Сопоставление функционалов сказки с изоморфной структурностью фильмов А.О. Балабанова

Функционалы (персонажи) сказки	Фильм «Брат»	Фильм «Брат 2»	Фильм «Река»
а) Герой	Данила Багров	Данила Багров	Анчик
б) Антагонист	Бандит Круглый	Американец Мэннис	Суровая природа Севера (мифологический одушевленный предмет в рамках гилозоизма)
в) Даритель	Родная культура	Национальная культура, субкультура	Якутская культура
г) Помощники	Гофман, Света, «Свои» — рок-музыканты, музыка В. Бутусова и текст его песен	Илья Сетевой — боевой друг, Салтыкова, охранник Салтыковой Борис, музыка, текст песен и стихотворения про Родину (пер. с юкагирского)	Джанга, Бытерхай
д) Родители	Мать Данилы, отец-рецидивист	Мать Данилы, отец-рецидивист	Нет
е) Приз	Справедливость	Справедливость, правда	Жизнь, еще один прожитый день
ж) Ложный герой	Брат Виктор («Татарин»)	Брат Виктор, Дмитрий (Митя) Громов-хоккеист	Мергенъ

ную многим моральную формулировку «кто прав, тот и сильней». Можно констатировать, что фильмами А.О. Балабанова транслируется на уровне массовой культуры основа национальной идеи, представляющая значимую социальную ценность.

Стоит обратиться к структурному анализу волшебной сказки [23; 24] для того, чтобы отразить сюжеты балабановских фильмов, промодулированных сказкой. Так, ее персонажами являются четко определенные функционалы: а) герой; б) антагонист; в) даритель; г) помощники; д) роди-

тели; е) приз; ж) ложный герой. Как видим, многие из них присутствуют в фильмах режиссера-сценариста.

Далее в фабуле сказки часто происходят следующие события: 1) отлучка; 2) запрет и его нарушение; 3) выведывание антагонистом и выдача сведений о жертве; 4) обман и пособничество; 5) вредительство/-а или недостача; 6) герой узнает о беде; 7) герой-искатель соглашается или решается на противодействие; 8) герой покидает дом. Эти восемь событий почти точно дают описание зачина двух фильмов «Брат» и «Брат 2». Подробнее см. табл. 2.

Таблица 2

Сопоставление фабульных событий сказки с изоморфной структурой фильмов А.О. Балабанова

Фабульные события сказки (функционалы, связанные с героем)	Фильм «Брат»	Фильм «Брат 2»	Фильм «Река»
1) Отлучка	Нет отца у героя, мать к нему холодна и отстранена, старший брат, который был вместо отца, не рядом — в Москве	По-прежнему отца у героя нет	Нет ни родителей, ни родственников, на которых можно положиться; Петручан бросил Анчик, как бросил в лесу Мергень ее муж
2) Запрет и его нарушение	Выход на съемочную площадку	Снова выход на съемочную площадку рекламы, съемки на телевидении	Анчик остается в поселении прокаженных
3) Выведывание антагонистом и выдача сведений о жертве	Служка бандой Круглого	Служка бандой Белкина и украинской диаспорой в США	Хозяйственная деятельность поселения согласно природным циклам; непогода, застигающая врасплох
4) Обман и пособничество	Брат подставляет Данилу под убийство чеченцев, постоянно его обманывает, заставляя убивать	Обман Белкиным трех боевых товарищей в лице Кости Громова; покупка Данилой негодной машины в Нью-Йорке у Куйбышева; обман со стороны афроамериканцев при поиске Даши	Мергень предает сообщество, перебравшись на остров с лодкой и сетями
5) Вредительство/-а или недостача	Отсутствие наставника у героя (отца, старшего брата); отсутствие хорошей музыки на CD-плеере у героя	Отсутствие наставника у героя	Не на кого опытного положиться поселению больных, некому предсказать погоду; отсутствие добычи и т. п.

6) Герой узнает о беде	Узнает о притеснении русских чеченцами на рынке; об угрозе невиновным — режиссеру Степану, Гофману, потенциальному музыканту В. Бутусову, автору музыки; узнает о надругательстве над Светой	Несправедливый контракт Дмитрия Громова в Америке и убийство посланника вести о беде — Константина Громова	Анчик узнает, что утрачены рыболовные снасти (лодка и сети), нож и котел
7) Герой-искатель соглашается или решается на противодействие	Решается на разбирательство на рынке с чеченцами; на разбирательство с бандитами, а впоследствии — с бандой Круглого	Решается на разбирательство с бандитами Белкина в Москве, с Мэннисом — в Америке	Дабы не умереть с голоду зимой, Анчик приходится два раза сходить к якутам за помощью
8) Герой покидает дом	Уход из дома; уход из снятой квартиры в Санкт-Петербурге	Уход из квартиры в Москве; отъезд из России	Путь к якутам

Затем в сказке герой испытывается на последующее дарение ему волшебных помощников или средств с одновременным повторением табу на запрет, которое героем принципиально нарушается. Далее следует: 9) путь героя; 10) бой с антагонистом; 11) маркировка героя; 12) победа; 13) ликвидация беды или недостачи; 14) возвращение героя; 15) преследование героя; 16) спасение от преследования; 17) незнанное прибытие героя; 18) необоснованные

притязания ложного героя; 19) трудная задача и решение; 20) узнавание героя; 21) изобличение ложного героя или антагониста; 22) герою дается новый облик; 23) наказание врага; 24) свадьба, воцарение, долгая и счастливая жизнь. На этом сказка завершается с возможной последующей рекурсивной претензией сил зла на свою долю. Подобное описано в пункте № 24 табл. 3 при переходе от фильма «Брат» к «Брату 2».

Таблица 3

Сопоставление фабульных событий сказки с изоморфной структурой фильмов А.О. Балабанова

Фабульные события сказки (функционалы, связанные с героем)	Фильм «Брат»	Фильм «Брат 2»	Фильм «Река»
9) Путь героя и обретение волшебного средства от дарителя	Путь пешком; езда на трамвае; обретение пистолета; покупка диска с музыкой	Путь пешком; езда на автомобиле (в т. ч. на грузовике); полет на самолете; приобретение немецких автоматов и гранат в Москве; покупка кассет с музыкой на Брайтон-Бич; захват пистолетов у афроамериканцев	Путь пешком; получение лодки и сетей, а затем — коровы с телятком

10) Бой с антагонистом	Устранение чеченского мафиози; перестрелка с бандитами Круглого; перестрелка с киллером	«Захват» Белкина; перестрелка с бандитами Белкина; разбирательство в клубе Мэнниса; разбирательство с афроамериканцами, сутенерами Даши	Выживание, но уже с наличием коровы
11) Маркировка героя	Избиение на съемке фильма; ранение после разбирательства на рынке	Избиение афроамериканцами; автоинцидент с ведущей телепрограммы	Анчик становится беременной
12) Победа	Смог скрыться на трамвае со Светой; убил двоих бандитов и спас Степана	Данила нашел и отбил Дашу у афроамериканцев	Джанга притягивается к Анчик, возвращает лодку и сети, украденные Мергень. Джангу манит ее открытый и позитивный мир
13) Ликвидация беды или недостачи	Определился с товарищами — рок-музыкантами и их музыкой; нашел светлое пространство в музыке «Наутилуса Помпилиуса»	Даша остается с Данилой, поверив ему	Зажили с лодкой и сетями, начали готовиться к зимовке; наступила осень
14) Возвращение героя	Возвращение в квартиру к Зине; возвращение к обычной жизни с Кэт и Светой	Секс с телеведущей афроамериканкой; звонки к Салтыковой в Москву	Покой союза Анчик с Киргелием в отсутствии Мергень
15) Преследование героя	Бандиты Круглого ищут Данилу	Преследование афроамериканцами	Возвращаются промозглой осенью Джанга с Мергень
16) Спасение от преследования	Музыка, а конкретнее CD-плеер спасает от пули киллера	Устранение афроамериканцев в доме у Даши под зачитанный текст стихотворения про Родину	Постройка нового дома-коровника
17) Неузнанное прибытие героя	Данила просто сливается с толпой горожан Санкт-Петербурга	Данила ждет брата Виктора в Чикаго у моста	Приходит зима, начинается жизнь поселения прокаженных в двухдомишках, подготовленных к зимовке
18) Необоснованные притязания ложного героя	Поиск Виктором Данилы и его предательство	Ночной разговор Данилы у костра в Америке с Виктором и Дашей	Мергень жаждет внимания Киргелия
19) Трудная задача и решение	Конфликт с мужем Светы; выбор с кем оставаться — со Светой или с Кэт?	Появление у Даши желания вернуться на Родину с Данилой	Мергень настаивает на обострении конфликта с семьей Анчик

20) Узнавание героя	Встреча Данилы со Светой после надругательства бандитами над ней	Приезд на квартиру к телеведущей афроамериканке и помощь водителя большегруза Бэна	Анчик беременна и ждет ребенка в неопределенных чувствах, Киргелий успокаивает ее
21) Изобличение ложного героя или антагониста	Раскаяние и крах Виктора после предательства	Желание Виктора остаться в Америке и его захват американской полицией	Мергень изобличает себя после поджога дома беременной Анчик, бросаясь в пламя к возлюбленному Киргелию
22) Герою дается новый облик	Новый CD-плеер; Данила становится «человеком с ружьем»	Данила становится «человеком с ружьем»	Анчик покидает этот мир в огне, но нерожденный ребенок остается живым в утробе погибшей матери, его и находит Бытерхай на пепелище
23) Наказание врага	Данила разобрался с бандой Круглого и ее главарем	Разбирательство с нарко- и порнобизнесом Мэнниса, признание его неправды; возвращение денег Дмитрию Громову	Погибают все, кроме младенца, уплывающего в лодке по реке в неизведанные дали
24) Свадьба, воцарение, долгая и счастливая жизнь	Транзит на «волке-грузовике» в другое «сказочное пространство» Москвы и рекурсивная повторяемость сюжета сказки в «Брате 2»	Возвращение на Родину, заказ четырех мест в Метрополе	<i>Неопределенность и отсутствие счастливого конца разрывают обычную структуру сказки, делают концовку открытой, что вообще меняет ее форму от сказки к философской притче</i>

ЛОДКА КАК СИМВОЛ ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА ЯКУТИИ

Лодка плыла. Течение вынесло ее на середину реки и понесло в неизвестные таежные дали...²

Для якутского зрителя недоснятый по причине гибели актрисы, но завершённый в 2002 г. в сокращенном варианте фильм «Река» стал неразвернутой рефлексией над российской культурой, сторонней рефлексией над

якутской культурой. Е. Грачева и А. Востриков в своей статье отмечают: «В якутском лепрозозии режиссера интересует то же, что и в эпохе декаданса («Про уродов и людей») или современной России («Брат», «Брат 2», «Война»), а именно: невыдуманный замкнутый социум, у которого — по разным причинам произошел разрыв с прошлым, не предвидится никакого будущего и есть только настоящее» [25]. Можно добавить: социум все время на пороге самобытия, связываемый вязким подсознанием традиции. Это уже в чистом виде не сказочный сюжет. Этим приемом режиссер достигает двух целей. С одной стороны, он держит внимание зрителя на непредсказуемой смене сюжета и сопереживании ему, с другой, — это выход на проблему бытия, а именно — вопрос живого

² Цитируется фрагмент из сценария Э. Паязатяна «Река».

отклика на вызовы бытия «быть или не быть!», главного человеческого достоинства перед лицом антижизни.

«Первобытность» поселения прокаженных притягивает автора, пытающегося снять шаблоны поведения в определенном культурном сообществе. Поселение больных лепрой становится экспериментальной площадкой для моделирования ситуации поведения абстрагированного социального объекта, где сквозь его природу автору удалось бы лучше прояснить сущность человеческого общежития, выйти на первозданные каноны человеческого социума, не обросшего культурными нормами, стереотипами, ритуалами и традициями эпохи премодерна, которые мы должны иметь в виду. Интересный подход не только для кинематографа, но и для социальной антропологии, пытающейся вычленивать «единички социального», нащупать исторический акт разрывания мифологического круга «ветхой традиции». Автор решается на эстетический эксперимент, средствами которого являются кинематографические приемы. Подобное в кинематографе встречается у режиссера Ларса фон Триера, выбирающего «предельные (трансгрессивные) экзистенциальные ситуации», где человек испытывается на прочность и «вместе с фундаментальными ценностями (добро, свобода, любовь, нравственная чистота, человечность) терпит поражение» [26, с. 69].

Отметим символический посыл лодки в фильме, который перекликается с лодкой, принесшей в якутскую культуру конца XX в. важные смыслы. Так, в театральном мире Якутии лодка стала «путеводной птицей» [27] и одновременно олицетворяла культуру Республики Саха (Якутия), культуру многоликой России, которая попала в водоворот разных течений. Как сохранить порядок жизни обитателям лодки, не растерять груз и выбраться из стихии? Единственным выжившим на театральной лодке по произведению Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» стал мальчик, рано ступивший на стезю взрослого мужчины-добытчика. Он вынес все наставления старших, и главное, сумел найти верный путь в отсутствие ориентиров, следя за направлением полета птицы. В период смены эпох от домодерна к модерну якуты следили за символиче-

ским полетом «птицы театра», сделав на него ставку, а сегодня ставя и на кинематограф. Та «якутская» лодка стала символом якутского премодерна, и через нее забрезжил якутский модерн [28].

Балабановская лодка обозначила иную ситуацию культуры — якутский модерн, а если быть точнее — якутский этномодерн [28]. Как на той, так и на балабановской лодке в путь отправляется живой, причем совсем юный человек, что символизирует новую культурную поросль. Отличие лишь в том, что в якутской театральной лодке мальчик возвращается домой не с пустыми руками, а с «Театром Олонхо». В балабановской — младенец всего лишь с локковским сознанием *tabula rasa* устремляется к неизведанным берегам. В первой якутской лодке — мальчик, что-то успевший перенять как завет от предков. А в случае лодки «якутского этномодерна» ничего неизвестно. Только метафизическая связь через лодку-символ и молоко коровы способна что-то передать младенцу.

Сценарий «Реки» заканчивался словами: «Лодка плыла. Мальчик не плакал. Он сосал молоко и смотрел в небо. Лодка вошла в устье большой реки, впадающей в огромный Ледовый океан» [29]. А.О. Балабанов провел антитезу к кинематографическим лодкам, уплывающим с умирающим человеком. Это было показано у Д. Джармуша в «Мертвец» (1995 г.), у самого А.О. Балабанова [30] в «Счастливых днях» (1991 г.), а позже в «Возвращении» (2003 г.) А.П. Звягинцева и «Эйфории» (2006 г.) И.А. Вырыпаева. Если во множестве балабановских фильмов звучит диагноз культуре, то в «Реке» очевидна неопределенность или «невозможная возможность» культуры.

В недоснятом фильме мы не увидели сюжета нападения медведя на девочку, хотя организация его шла, и Машу Кычкину (девочка Бытерхай) готовили к встрече с животным. Читатели сами могут это представить. А ведь это еще одна метафора и предсказание А.О. Балабанова о судьбе, которая может закружить смыслами.

Лодка уплывает с беспомощным младенцем, Бытерхай не смогла его сопроводить, оступившись на льду. Концовка безнадежна. Сама природа не позволила включить в кадр элемент спасения младенца в лодке. Все это становится философским посылом представителям север-

ных народов в эпоху глобализации — научить-ся жить без надежды.

«Река» стала универсальным метафизическим топосом. Гераклитова река в фильме А.О. Балабанова является посылом бытия, историческим актом рождения «нового человека из человека ветхого». Она навсегда уносит младенца прочь из мира inferнального недуга, из мира вязкого подсознания и природных инстинктов выживания. В фильме даны едва заметные христианские коннотации, тот самый неуловимый поворот А.О. Балабанова к Богу. Только так, жестко порывая с «грехами» жизни по обычаю, вязкой натуралистичной традицией прошлого, можно начать иной исторический акт жизни в «новом завете», который у А.О. Балабанова — чистый философский акт. Только молоко — «пища богов» у якутов и бескрайнее Небо — единственное связующее с жизнью. Режиссеру удалось прочувствовать эти символические концепты в якутской культуре.

* * *

В работе показано, что боевики «Брат» и «Брат 2» сняты по лекалам структуры волшебной сказки. Сценарии будто бы писались под кальку волшебной сказки со всеми функционалами и их действиями. Можно предположить, что А.О. Балабанов создавал свои жанровые боевики и роуд-муви («Я тоже хочу») под довлеющей над ним структурностью сказки. Недоснятый фильм «Река», запущенный в проект сразу после упомянутых культовых фильмов начала двухтысячных, также вобрал в себя структурность волшебной сказки. Как показано в трех таблицах выше, четко прослеживается фабульная структурность волшебного фольклорного сказания в «Брате» и «Брате 2» и отчасти в «Реке». Однако у последней есть свои особенности.

Проект «Река» имеет в качестве антагониста не персонифицированную личность, которая в сказке обычно представлена антропоморфным или зооморфным персонажем, а обезличенную абстрактную природу Севера. Это одно из главных нарушений мифологического способа конципирования, говорящее о том, что автор в данном случае принципиально разрушает сказку, становясь на позицию мифолога, а не мифотвор-

ца. Демифологизация позволяет режиссеру выйти на метафизический концепт, дающий в конце фильма переключку с христианскими и философскими смыслами. Имеется в виду образ невинного младенца в лодке.

Сочетание символических конструкций (текст музыкальных композиций саундтреков, визуальные образы — архитектурные строения, «пасхалки» разного рода) и структурность сказки в кинопроизведениях А.О. Балабанова позволили создать мощный эстетический эффект воздействия на осмысление зрителем, который на бессознательном уровне испытывал приятие или неприятие указанных фильмов. Таким образом, зритель становился либо в позицию мифолога, рефлексирующего миф и поэтому не принимающего его, либо в позицию сотворческого участника мифа. Миф вбирал последнего, как и сказка, основная функция которой вобрать в себя слушателя и инициировать его к усвоению ее смысла. При всем при этом чутко улавливаемые А.О. Балабановым социальные императивы и коды россиян, встраиваемые в сюжет «фильма-сказки», позволяли произвести истину, другими словами, предсказать социально-историческую динамику российского общества. Можно резюмировать: кинематографический язык А.О. Балабанова активно использовал язык мифа, по сути являясь процессом порождения культурного мифа. Миф-сказка был формообразующим стержнем некоторых работ в фильмографии режиссера, представляющих важную социальную ценность.

Проведенные по аналогии параллели к незавершенному проекту «Река» позволяют сказать, что законченный фильм являлся бы новым поворотом в творчестве А.О. Балабанова от мифа к логосу. Демифологизация в проекте завершается выходом на метафизику символических конструкторов, означающих для зрителей-якутян (так как фильм построен на исторических событиях Якутии) новое качество их культуры, а именно — «научиться жить без надежды», совершая акт «второго рождения» от человека ветхого к человеку новой культурной эпохи. Последнее в терминах культуры можно обозначить завоеванием европейского модерна и переходом к состоянию этно-модерна.

Список источников

1. Балабанов. Перекрестки : по материалам Первых Балабановских чтений / [ред. : Алексей Артамонов и др.]. Санкт-Петербург : Сеанс, 2017. 191 с.
2. *Шишова Е.М.* Российское кино в поисках реальности. Свидетельские показания. Москва : Аграф, 2013. 460 с.
3. *Сельянов С.* «Он любил сильное, откровенное высказывание, радикальное действие» : Сергей Сельянов об Алексее Балабанове. Ч. 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://rusrep.ru/balabanov2> (дата обращения: 14.05.2020).
4. *Сергеева Т.* «Река»: от истока до устья. О фильме рассказывают: Владимир Дмитриев, Эверт Паязатян, Сергей Сельянов, Алексей Балабанов, Сергей Астахов, Павел Пархоменко, Максим Беловолов, Тамара Фрид, Надежда Васильева, Андрей Чертков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/188/> (дата обращения: 14.05.2020).
5. *Усков О.* Якутский режиссер рассказал о мистике на съемках «Реки» Балабанова [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2016/05/31/iakutskij-rezhisser-rasskazal-o-mistike-na-semkah-reki-balabanova.html> (дата обращения: 14.05.2020).
6. *Балабанов А.* Кино — это энергия, ты ее все время отдаешь, с каждым фильмом [Электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/interviews/kino-eto-energiya-ty-ee-vse-vremya-otdaesh-s-kazhdym-filmom> (дата обращения: 14.05.2020).
7. *Ярко А.Н.* Сценарий и фильм как единое произведение (на материале сценария и фильма «Трофимъ» А.О. Балабанова) // Литература — Театр — Кино: проблемы диалога : коллективная монография. Самара: Самарский государственный университет, 2014. С. 147–157.
8. *Петровская Е.* «На стороне новых варваров»: знаки поколения у Балабанова // Новое литературное обозрение. 2018. № 1 (149). С. 489–508.
9. NOSTALGIA07. «Река» Балабанова [Электронный ресурс]. URL: <https://nostalgia07.livejournal.com/5989.html> // (дата обращения: 14.05.2020).
10. *Мамиова Е.М.* Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат») // Временник Zubovskogo института. 2015. Вып. 1 (14). С. 113–132.
11. *Журкова Д.А.* «Брат 2» Алексея Балабанова: непрочитанное признание в любви // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 3. С. 92–114.
12. *Журкова Д.А.* Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова // Художественная культура. 2018. № 4 (26). С. 252–271.
13. *Кузнецова Л.В.* Поэтика пространства литературного текста на экране // Уральский филологический вестник. Серия : Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2016. № 3. С. 261–272.
14. *Лепихова И.В.* Герменевтика кинореальности // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2014. № 5. С. 64–85.
15. *Доценко Е.Г.* Петербургское пространство Балабановского Беккета // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2014. № 1. С. 182–190.
16. *Кузнецова Л.В.* Образ литературного героя на экране: интертекстуальные проблемы // Уральский филологический вестник. Серия : Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2017. № 3. С. 155–164.
17. *Скрябина Т.Л.* «Жестокий талант»: Ф.М. Достоевский и кинодраматургия (А. Балабанов «Груз 200», В. Сорокин «4», Вуди Аллен «Матч-пойнт») // Культурология. 2011. № 4 (59). С. 23–29.
18. *Сикоева Е.Ю.* Песня как объект цитирования в фильмах режиссера А. Балабанова // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2017. №3 (11). С. 24–32.
19. *Суховеров А.* Пространство подростка. Киноязык Алексея Балабанова // Искусство кино. 2001. № 1. С. 65–74.
20. *Орищенко С.С.* Традиция или куда ведет дорога смерти (кинокартина Алексея Балабанова «Я тоже хочу») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Серия : Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18. № 1. С. 101–104.
21. *Рахманова Т.Д.* Феномен дороги в отечественном кинематографе 2000–2010-х гг. // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России : сборник научных трудов, посвященный Году российского кино :

- в 2 ч. / А.Д. Евменов (отв. ред.). Санкт-Петербург. 2016. Ч. 2. С. 110–118.
22. Григорьян К.Э. Последний герой российской кинематографии // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. 2011. № 1. С. 170–173.
 23. Структура волшебной сказки. Москва : Российский государственный гуманитарный ун-т, 2001. 232 с.
 24. Соколов Д.Ю. Маленькая теоретическая глава № 5 «Структура волшебной сказки» [Электронный ресурс]. URL: <https://psy.wikireading.ru/54721> (дата обращения: 14.05.2020).
 25. Грачева Е., Востриков А. Предел скорби: О незаконченном «якутском» проекте Алексея Балабанова «Река» [Электронный ресурс]. URL: <https://charaev.media/articles/4541> (дата обращения: 14.05.2020).
 26. Закс Л.А. Эстетические ценности в современном искусстве: классическое и постнеклассическое // Studia Culturae. 2015. № 26. С. 64–72.
 27. Пудов А.Г. Национальное бытие на театральных подмостках. Якутск : СМИК. 2016. 92 с.
 28. Пудов А.Г. Идентификация продуктивной парадигмы художественной культуры Якутии // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 3. С. 251–262. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-3-251-262.
 29. Авченко В. Якутская река Балабанова. «Американец», «Река», «Кочегар»: сибирские и дальневосточные замыслы культового режиссера [Электронный ресурс]. URL: <https://dv.land/people/yakutskaya-reka-balabanova> (дата обращения: 14.05.2020).
 30. Доценко Е.Г. Беккет по-русски в «Счастливых днях» Алексея Балабанова: подводя итоги // Филологический класс. 2013. №3 (33). С. 114–118.

Mythological Conceptualization in A.O. Balabanov's Films and Interpretation of "The River"

Aleksey G. Pudov

Yakut State Agricultural Academy, 3, 3 km,
Sergelyakhskoe Rd., Yakutsk, 677007, Russia
ORCID 0000-0001-6215-9461; SPIN 1902-7104
E-mail: agro_on_line@mail.ru

Abstract. *This paper attempts to uncover the semantic message of "The River", an unreleased film that was supposed to be a new program product in the filmwork of Aleksei Oktyabrinoich Balabanov. At the beginning of the article, the author reveals the director's method of conceptualizing his films that appeal to the mythological conceptualization of the narrative structure in addition to the plot and genre of the film. The latter is clarified in the process of comparing the films with the structure of a fairy tale, which has also already been noted by some researchers of Balabanov's movies. The novelty of the article is connected with a philosophical analysis of the indicated conceptualization of "The River" film-project (2002) and an attempt*

to identify aesthetic effects and symbolic meanings encoded in the film production.

The author believes that the close attention of "The River" project's director to the cultures of traditional society, and especially the culture of northerners — the Tofalars (Tofa), the Yakuts (Sakha), is due to the proximity of the traditional cultures of the North and the Arctic to the mythological method of conception in culture. In this sense, "The River" project was, in all likelihood, to become the director's experiment in building an archaic topos with a crystalline mythological concept of the abundance of the natural over the cultural and the corresponding mentality and psychology of the actions of the "old era". The main thing in this cinematic experiment was to take the culture "off the table" and analyze the natural spontaneity in human nature, with the subsequent "splitting" of mythological consciousness, breaking the epic circle of tradition with a symbolic outcome, through the concept of "boat" and "river", to a universal human principle, metaphysical topos of thought. The prophetic gift of the director, embodied in a number of his films, is interpreted on the example of "The River" and reflects the message for the path of self-development of the cultures of Russian peoples.

Key words: Aleksei Oktyabrinoich Balabanov, cinema, Yakutia, Yakuts, Sakha, myth, fairy tale, ethno-modern, mythological conception, social code, cultural code, theory and history of art.

Citation: Pudov A.G. Mythological Conceptualization in A.O. Balabanov's Films and Interpretation of "The River", *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 262–277. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-262-277.

References

1. Balabanov. *Perekrestki: po materialam Pervykh Balabanovskikh chtenii* [Balabanov. Crossroads: According to the Materials of the First Balabanov Readings]. St. Petersburg, Seans Publ., 2017, 191 p.
2. Stishova E.M. *Rossiiskoe kino v poiskakh real'nosti. Svidetel'skie pokazaniya* [Russian Cinema in Search of Reality: Eyewitness Testimony]. Moscow, Agraf Publ., 2013, 460 p.
3. Selyanov S. "On lyubil sil'noe, otkrovennoe vyskazyvanie, radikal'noe deistvie": *Sergei Sel'yanov ob Aleksee Balabanove. Ch. 2* ["He Loved a Strong, Frank Statement, Radical Action": Sergey Selyanov about Aleksei Balabanov. Part 2]. Available at: <https://rusrep.ru/balabanov2> (accessed 14.05.2020).
4. Sergeeva T. "Reka": *ot istoka do ust'ya. O fil'me rasskazyvayut: Vladimir Dmitriev, Evert Payazatyan, Sergei Sel'yanov, Aleksei Balabanov, Sergei Astakhov, Pavel Parkhomenko, Maksim Belovolov, Tamara Frid, Nadezhda Vasil'eva, Andrei Chertkov* ["The River": From Source to Mouth. About the Film: Vladimir Dmitriev, Evert Payazatyan, Sergey Selyanov, Aleksei Balabanov, Sergey Astakhov, Pavel Parkhomenko, Maksim Belovolov, Tamara Frid, Nadezhda Vasilyeva, Andrey Chertkov]. Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/188/> (accessed 14.05.2020).
5. Uskov O. *Yakutskii rezhisser rasskazal o mistike na s'emkakh "Reki" Balabanova* [A Yakut Director Talked about Mysticism on the Set of "The River" by Balabanov]. Available at: <https://rg.ru/2016/05/31/iakutskij-rezhisser-rasskazal-o-mistike-na-semkah-reki-balabanova.html> (accessed 14.05.2020).
6. Balabanov A. *Kino – eto energiya, ty ee vse vremya otdaesh', s kazhdym fil'mom* [Cinema Is Energy, You Radiate It All the Time, with Every Movie]. Available at: <https://kinoart.ru/interviews/kino-eto-energiya-ty-ee-vse-vremya-otdaesh-s-kazhdym-filmom> (accessed 14.05.2020).
7. Yarko A.N. The Script and the Film as a Single Composition (Based on the Script and Film "Trofim" by A.O. Balabanov), *Literatura – Teatr – Kino: problemy dialoga: kollektivnaya monografiya* [Literature – Theater – Cinema: Problems of Dialogue: collective monograph]. Samara, Samarskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2014, pp. 147–157 (in Russ.).
8. Petrovskaya E. "On the Side of the New Barbarians": Balabanov's Semiotics of a Generation, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2018, no. 1 (149), pp. 489–508 (in Russ.).
9. NOSTALGIA07. "Reka" Balabanova [NOSTALGIA07. "The River" by Balabanov]. Available at: <https://nostalgia07.livejournal.com/5989.html> (accessed 14.05.2020).
10. Mamiova E.M. Rock Music in a Film as a Means of Typifying the Life of a Movie Character (On the Example of Aleksei Balabanov's Film "Brother"), *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute], 2015, issue 1 (14), pp. 113–132 (in Russ.).
11. Zhurkova D.A. "Brother 2" by Alexei Balabanov: The Unread Love Confession, *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2018, vol. 14, no. 3, pp. 92–114 (in Russ.).
12. Zhurkova D.A. Musical Dramaturgy of Alexei Balabanov's "Morphine" Movie, *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 4 (26), pp. 252–271 (in Russ.).
13. Kuznetsova L.V. Poetics of Space in Cinema Representations of Literary Text, *Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya* [Ural Philological Bulletin. Series: Russian Literature of the 20th–21st Centuries: Directions and Trends], 2016, no. 3, pp. 261–272 (in Russ.).
14. Lepikhova I.V. Hermeneutics of Movie Reality, *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 2014, no. 5, pp. 64–85 (in Russ.).
15. Dotsenko E.G. Petersburg as a Space in Aleksey Balabanov's "Happy Days", *Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem* [Ural Philological Bulletin. Series: Russian Classic: The Dynamics of Artistic Systems], 2014, no. 1, pp. 182–190 (in Russ.).
16. Kuznetsova L.V. An Image of Literary Hero on Screen: Intertextual Problems, *Ural'skii filologi-*

- cheskii vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya* [Ural Philological Bulletin. Series: Russian Literature of the 20th–21st Centuries: Directions and Trends], 2017, no. 3, pp. 155–164 (in Russ.).
17. Skryabina T.L. "A Cruel Talent": F.M. Dostoevsky and Film Dramaturgy (A. Balabanov "Cargo 200", V. Sorokin "4", Woody Allen "Match Point"), *Kul'turologiya* [Cultural Studies], 2011, no. 4 (59), pp. 23–29 (in Russ.).
 18. Sikoeva E.Yu. Song as an Object of Citation in Films Directed by A. Balabanov, *Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture], 2017, no. 3 (11), pp. 24–32 (in Russ.).
 19. Sukhoverov A. Teenager's Space. Aleksei Balabanov's Film Language, *Iskusstvo kino* [Film Art], 2001, no. 1, pp. 65–74 (in Russ.).
 20. Orishchenko S.S. Tradition or Where the Road of Death Leads (Alexey Balabanov's Movie "I Want Too"), *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Seriya: Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki* [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Series: Social, Humanitarian, Medicobiological Sciences], 2016, vol. 18, no. 1, pp. 101–104 (in Russ.).
 21. Rakhmanova T.D. The Phenomenon of Road in the Russian Cinema of the 2000s–2010s, *Aktual'nye voprosy razvitiya industrii kino i televideniya v sovremennoi Rossii: sbornik nauchnykh trudov, posvyashchennyi Godu rossiiskogo kino: v 2 ch.* [Topical Development Issues of the Film and Television Industry in Modern Russia: Collected Scientific Papers Dedicated to the Year of Russian Cinema: in 2 parts]. St. Petersburg, 2016, part 2, pp. 110–118 (in Russ.).
 22. Grigoryan K.E. Last Hero of the Russian Cinematography, *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and the Arts], 2011, no. 1, pp. 170–173 (in Russ.).
 23. *Struktura volshebnoi skazki* [The Structure of a Fairy Tale]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet Publ., 2001, 232 p.
 24. Sokolov D.Yu. *Malen'kaya teoreticheskaya glava № 5 "Struktura volshebnoi skazki"* [Small Theoretical Chapter No. 5 "The Structure of a Fairy Tale"]. Available at: <https://psy.wikireading.ru/54721> (accessed 14.05.2020).
 25. Gracheva E., Vostrikov A. *Predel skorbi: O nezakonchennom "yakutskom" proekte Alekseya Balabanova "Reka"* [The Limit of Sorrow: On Aleksei Balabanov's Unfinished "Yakut" Project "The River"]. Available at: <https://chapaev.media/articles/4541> (accessed 14.05.2020).
 26. Zaks L.A. Aesthetic Values in Contemporary Art: The Classical and the Post-Nonclassical, *Studia Culturae*, 2015, no. 26, pp. 64–72 (in Russ.).
 27. Pudov A.G. *Natsional'noe bytie na teatral'nykh podmostkakh* [National Being on the Stage]. Yakutsk, CMIK Publ., 2016, 92 p.
 28. Pudov A.G. Identification of the Productive Paradigm of the Artistic Culture of Yakutia, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 3, pp. 251–262. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-3-251-262 (in Russ.).
 29. Avchenko V. *Yakutskaya reka Balabanova. "Amerikanets", "Reka", "Kochegar": sibirskie i dal'nevostochnye zamysly kul'tovogo rezhissera* [The Yakut River of Balabanov. "The American", "The River", "The Stoker": Siberian and Far Eastern Ideas of the Cult Director]. Available at: <https://dv.land/people/yakutskaya-reka-balabanova> (accessed 14.05.2020).
 30. Dotsenko E.G. Beckett in Russian in Aleksey Balabanov's Happy Days: Summing Up, *Filologicheskii klass* [Philological Class], 2013, no. 3 (33), pp. 114–118 (in Russ.).

УДК 7.067.3(47)(091)
ББК 85.103(2=411.2)6-003
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-3-278-291

Е.А. ЕСЮНИН

АЗБУКИ РЕВОЛЮЦИИ

Егор Алексеевич Есюнин,

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

ORCID 0000-0001-8655-3295; SPIN 4680-9393
E-mail: Yyegor27@gmail.com

Реферат. *Статья посвящена сатирическим агитационным азбукам, появившимся в период Гражданской войны и ранее не выделяемым исследователями в отдельный вид агитационного искусства. Азбука, имевшая ранее узкое предназначение — обучать детей грамоте, — становится в руках художников и писателей своеобразной формой агитационного искусства. Этому способствовало то обстоятельство, что азбука, в отличие от букваря, меньше нагружена учебным материалом и, соответственно, в ней большее место отводится иллюстрациям. В статье представлена история развития агитационной азбуки. Подробнее проанализированы «Совет-*

ская азбука» В.В. Маяковского, «Азбука красноармейца» Д.С. Моора, «Азбука революции» А.И. Страхова и «Антирелигиозная азбука» М.М. Черемных. Также вкратце рассмотрена «Наша азбука»: плакаты «Окна» ТАСС, созданные разными художниками во время Второй мировой войны. Отмечено особое значение первой агитационной азбуки В.В. Маяковского, на которую потом ориентировались многие художники. Авторы первых сатирических азбук времен Гражданской войны сознательно использовали традиционную форму народного лубка, а также частушки, поговорки для того, чтобы создать образы, близкие к народу. Уделено внимание иконографическим связям азбук с плакатами в творчестве Д.С. Моора и М.М. Черемных, которые переносили свои решения из плаката в азбуку.

Ключевые слова: азбука, сатира, агитационное искусство, советский плакат, В.В. Маяковский, Д.С. Моор, А.И. Страхов, М.М. Черемных.

Для цитирования: Есюнин Е.А. Азбуки революции // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 278–291. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-278-291.

Азбука для взрослых. Сейчас такое словосочетание звучит странно. Но в начале XX в. в России был очень низкий уровень грамотности. Согласно переписи населения 1897 г., лишь 21% жителей Российской империи были грамотными. Более того, «грамотными» считались лица, умеющие только читать. Несколько лучше ситуация сложилась в армии, где с 1901 г. было введено обязательное обучение грамоте для молодых солдат в течение четырех месяцев, но, во-первых, это относилось только к пехоте и артиллерии, а, во-вторых, количество грамотных все равно оставалось незначительным. После Октябрьской революции было введено всеобщее обязательное образование (Декрет от 30 декабря 1919 г. «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР»). Ликвидация неграмотности началась еще раньше в рядах Красной армии. В первое время приоритетной задачей большевиков стало создание *полностью* грамотной Красной армии¹. Присущая армии дисциплина способствовала успеху. В 1923 г. в армии было уже всего 7% неграмотных. Неудивительно, что первые агитационные азбуки для взрослых создавались именно для красноармейцев. Кроме того, в условиях Гражданской войны они были призваны воодушевлять и развлекать солдат!

После Октябрьской революции нехватка подходящих учебников стала серьезной проблемой. Возникла потребность в новых букварях по причине реформы орфографии (Декрет от 10 октября 1918 г.) и из-за того, что содержание дореволюционных учебников было неприемлемо для нового режима. Да! В азбуках также есть идеология! Тексты в букварях для взрослых как в дореволюционную, так и в советскую эпоху несли в себе определенную идеологию, т. е. формировали мировоззрение человека и его политические ориентиры. До революции воспитывали «защитника Веры, Царя и Отечества». «Посредством грамоты мы должны узнать наши обязанности к Богу, Го-

сударю и Отечеству» [2, с. 24]. В дореволюционных букварях печатали портреты членов царской семьи, а также посвященные им молитвы. В «Азбуке» Н. Лутковского (1884 г.) изображен идеал «слепо повинующегося» русского солдата. Петр I и немецкий король поспорили, чьи солдаты исполнительнее. Для этого приказали им выпрыгнуть из окна. Немец, понятное дело, не решился. Русского молодца только в самый последний момент остановили [3, с. 34–35].

В первое время после Октябрьской революции не подходящие по идеологическим причинам места просто вырезали из уже имеющихся букварей и добавляли новые, например, «Интернационал» или стихи Демьяна Бедного [4, р. 78]. Вскоре появляется «Военный букварь» (1919 г.), созданный специально для красноармейцев. В букваре впервые используются слова новой идеологии: «большевик», «коммуна», «коммунизм» и т. д. [5, с. 175]. В конце букваря говорится, что солдат Красной армии «идет сражаться не по приказу царей и генералов, а по собственному сознательному желанию» [6, с. 31]. Он «сам себе хозяин и батрак» [6, с. 29].

Д.Ю. Элькина вспоминает о том, как ей пришла идея обучать красноармейцев *на политическом материале*. Она создала букварь для красноармейцев «Долой безграмотность!» (1919 г.), когда ее послали на южный фронт для того, чтобы обучать солдат грамоте. Д.Ю. Элькина рассказывает, как ей удалось достать с трудом старый букварь для детей и кусочек мела для своих четырнадцати солдат. Она написала на доске: «Маша ела кашу». Раздался смех. Д.Ю. Элькина была на грани отчаяния, но ей удалось найти выход: она стала обсуждать с учениками, почему они не могут быть со своими Машами, и почему в стране так мало каши. После этого Д.Ю. Элькина написала знаменитую фразу-палиндром на доске: «Мы не рабы, рабы не мы». Она пришла к выводу, что взрослых нельзя обучать, как детей [1, с. 40–49]. Это уязвляло солдат. «Такое же отношение к детским букварям со стороны красноармейцев наблюдалось во многих случаях» [1, с. 50].

Азбуки являются дополнением к букварям — основным учебным пособиям. Посколь-

¹ «4 сентября 1919 г. приказом Революционного Военного Совета Республики была установлена обязательность обучения красноармейцев грамоте» [1, с. 40].

ку основная учебная нагрузка приходится на буквари, в азбуках иллюстрации играют бóльшую роль, чем в букварях. Это обстоятельство, наряду с обучением на актуальном политическом материале, также способствовало тому, что во время Гражданской войны в азбуках для взрослых акцент смещается с образовательных целей на политическую сатиру. Таким образом, азбука, имевшая ранее узкое предназначение — обучать детей грамоте — становится в руках художников и писателей формой агитационного искусства. Если сравнить азбуки и буквари того времени, иллюстрации как к дореволюционным букварям для солдат, так и к советским букварям для красноармейцев 1920-х гг. не несли в себе ничего сатирического в отличие от красочных сатирических азбук. С точки зрения формы иллюстрации к букварям представляли собой типичные книжные черно-белые иллюстрации². Также следует упомянуть «Теребневскую азбуку» 1812 г. для детей как отдаленную предшественницу советских сатирических «агит-азбук». Действительно, «Теребневская азбука» отвечает критериям сатирической азбуки. Но «Теребневская азбука» предназначалась для детей. Если же сравнить с советской «Антирелигиозной азбукой» М.М. Черемных для детей, то разница будет в ее применении: она не имела агитационной направленности, не побуждала к действию.

Первой советской сатирической агитационной азбукой стала «Советская азбука» В.В. Маяковского, изданная в сентябре 1919 года. В.В. Маяковский сделал литографские рисунки к каждой букве алфавита и подкрасил их вручную акварелью. Поэт так прокомментировал «Азбуку» в речи на своей юбилейной выставке 1930 г.: «Это очень интересная страница из истории нашей революционной поэзии. Она (азбука. — Е. Е.) была написана как пародия на старую, была такая порнографическая азбука. Не в этом дело. Она была написана, кажется, в 19-м или 20-м к одной из годовщин — “помощь Красной Армии”. Она была написана для армейского употребле-

² Советские буквари для Красной армии: *Балаянский С.* Букварь красноармейца [7]; *Темкин М.Б.* Грамотный красноармеец [8]; *Сычев П.А.* Красноармеец: Букварь для красноармейцев и допризывников [9] и др.

ния. Там были такие остроты, которые для са-лонов не очень годятся, но которые для окопов шли очень хорошо» [10, т. 12, с. 428]. В.В. Маяковский рассказывал очень интересный случай. В конце 1920-х гг. конфисковали его книгу, и этой книгой оказалась как раз «Азбука». «В чем же дело? А в том, что на этой книжке написано “Азбука” и ее какой-то чиновник взял и отправил в детские дома Ленинграда. Учительница берет и читает: “Воткнуть перо бы в ягодицы”, и ругается, какие Маяковский для детей скверные книжки пишет. Вот это показывает, — резюмирует Маяковский, — как неправильно применяются стихотворения, написанные не на ту аудиторию, на которую они распространяются...» [10, т. 12, с. 429]. Поэт рассказывал, как он пытался напечатать ее в Центропечати, но получил отказ. Машинистка «с большой злобой сказала: “Лучше я потеряю всякую работу, но эту гадость я переписывать не буду”». Ему пришлось делать работу самостоятельно. «Типографии не было. Я нашел одну пустующую типографию тогдашнего Строгановского училища, сам перевел на камень. Мне самому пришлось пускать ее в ход. Не было никого, кто бы принял уже напечатанные листы. У меня были приятели, с которыми я это делал. Нужно было покрасить, не хватало краски, мы от руки 3–5 тысяч раскрашивали и дальше весь этот груз на собственной спине разносили. Это по-настоящему ручная работа в пору самого зловещего окружения Советского Союза» [10, т. 12, с. 429].

В.В. Маяковский сделал изображения в виде литер алфавита. Одна буква-рисунок служит началом сразу первой и второй строки. Сатирический эффект двустихий достигается отсутствием прямой логической связи между двумя строками. Этот прием восходит к методу построения народной сатирической *частушки*, для которой, по словам В.В. Маяковского, нужна «неожиданная рифмовка при полном несоответствии первого двухстрочья со вторым» [11, с. 213]. Для стихотворений характерна каламбурная рифма: «Железо куй, пока *горячее*. Жалеть о прошлом дело *рачье*» [12, с. 9].

Многие образы «Советской азбуки», которые, вероятно, были понятны любому красноармейцу, сейчас воспринимаются как ребусы. Для их расшифровки нужно знать историче-

ский контекст. Кроме того, поэтический язык предполагает многозначность, поэтому я подробно рассмотрю некоторые картинки. Например, рисунок на букву «И» (рис. 1). Букву образуют две фигуры: городской с плеткой и кланяющийся перед ним интеллигент. Из заднего кармана брюк интеллигента выглядывает листок с надписью «речь». Текст: «Интеллигент не любит риска. И красен в меру, как редиска» [12, с. 11]. В революционное время «редиской» называли не «нехорошего человека», как в фильме Г. Данелия, а двуличного — красного снаружи (социалистически настроенного), но белого внутри (настоящие убеждения — монархические). Оттого и редисочный хвостик торчит у интеллигента.

На букву «З» изображен лидер кадетов П.Н. Милуков, держащий в руке свернутый лист с надписью «проливы». «Земля собой шарообразная. За Милукова сволочь разная» [12, с. 10]. П.Н. Милуков был сторонником продолжения войны и получил прозвище «Дарданелльский» за требования, чтобы Россия получила контроль над проливами Босфор и Дарданеллы. В другой композиции (буква «Ц») Николай II сажает цветы. «Цветы благоухают к ночи. Царь Николай любил их очень» [12, с. 24]. Дело в том, что на следующий день после отречения Николая II в газете «Утро России» была напечатана нашумевшая корреспонденция со станции Дно, «где описывались последние часы царствования Николая и приводилась ставшая исторической фраза царя: “Я так люблю цветы!”» [13, с. 21]. Комический эффект возникает из-за несоответствия (и неадекватности!) содержания фразы Николая II и важности исторического события, когда она была произнесена. Впоследствии В.В. Маяковский использовал тот же образ в «Окнах РОСТА», вкладывая в уста А.В. Колчака такие слова: «Сибирь совершенно профукал. Дошел я, братцы, до точки, и нет ни двора, ни кола! Пойду и буду цветочки сажать, как сажал Николя» [10, т. 3, с. 18–19].

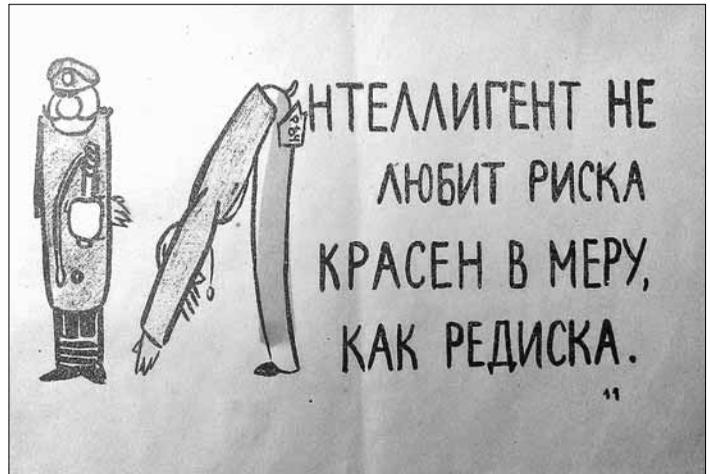


Рис. 1. В.В. Маяковский. «Советская азбука» (Буква «И») 1919 г. Литография, акварель, бумага. 25 × 20 см. Шифр хранения: МК МК VII.А.16 /8, Инв. № X-23652. Российская государственная библиотека, Москва [12, с. 11]

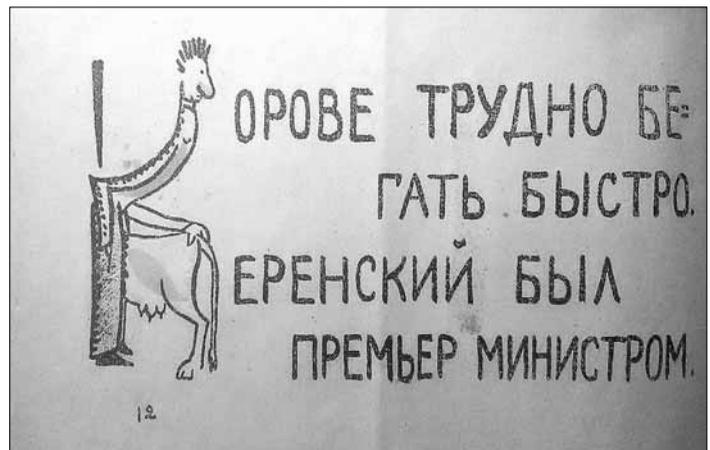


Рис. 2. В.В. Маяковский «Советская азбука» (Буква «К») 1919 г. Литография, акварель. 25 × 20 см. Шифр хранения: МК МК VII.А.16 /8, Инв. № X-23652. Российская государственная библиотека, Москва [12, с. 12]

Гораздо сложнее дело обстоит с литерой «К» (рис. 2): «Корове трудно бегать быстро. Керенский был премьер министром» [12, с. 12]. Мне только в карикатуре Д.С. Моора удалось найти нечто подобное. На карикатуре «Коалиционное порождение» А.Ф. Керенский с трудом пытается удержаться верхом на полуконе-полукорове, символизирующей коалицию противоборствующих сил. Я долго думал, какая может быть связь между А.Ф. Керенским и коровой? Может, все идет от случая в Павловске, где А.Ф. Керенский на белом коне царя принимал смотр гарнизона. Стало быть, заменяя коня коровой (снижение!), В.В. Маяковский высмеивает А.Ф. Керенского как не-

состоявшегося Наполеона. После этого пошли слухи, что он хочет стать царем. Выражение В.В. Маяковского «глаза наполеоньи» [10, т. 8, с. 240], возможно, происходит от выражения «глаза коровьи». А.Ф. Керенский имел большие круглые глаза. В.В. Маяковский мог в этом словосочетании связать свою зрительную ассоциацию с образом неудавшегося Наполеона. В конце концов, я обратился к историку Б.И. Колоницкому, написавшему книгу о том, как современники воспринимали Керенского³. Б.И. Колоницкий считает, «что тут отсылка к медному всаднику: Керенский — плохой наездник, ему нельзя доверить коня / Россию».

Коротко пройду по некоторым другим буквам. Очень веселая картинка на букву «Т», на которой изображен летящий на небо буржуй. «Тот свет буржуям отдых сладкий. Трамваем Б, без пересадки!» [12, с. 20]. Трамвайный маршрут «Б» москвичи прозвали «Букашкой». Раздвоенные полы сюртука напоминают надкрылья жука, а ресницы — усы. Кроме того, «жуком» называют плута, «хапугу».

В.В. Маяковский сделал «Советскую азбуку» в сентябре 1919 г., т. е. раньше, чем он начал работать в Окнах РОСТА [10, т. 2, с. 500]⁴. В Окнах РОСТА он повторил от руки некоторые двустушия с рисунками из своей «Азбуки»: «А» в Окне РОСТА № 4, «Ж» — в № 5, «Ц» (с царем Николаем II) в № 16. Рисунки к буквам «А» и «Ж» были незначительно видоизменены в сторону большей детализации.

Под влиянием «Азбуки» В.В. Маяковского М.М. Черемных нарисовал в Окнах РОСТА две композиции к буквам «А» и «Б»⁵. Тексты написал В.В. Маяковский. Из воспоминаний Н.А. Черемных известно, что «еще в Окнах РОСТА Черемных предложил Маяковскому сделать «Азбуку» по такому принципу: четыре слова на одну и ту же букву... Маяковский сделал только две буквы “А” и “Б” и больше делать не стал. Антанты аппетит — Антанта полетит. Будешь смелым — беда белым» [15, с. 102]. Что нам здесь будет интересно? То, что это попытка

сделать агитационную азбуку именно для детей. Здесь действующие лица — дети, которые сражаются врагов Революции. Окна РОСТА обслуживали и школы. Хотя педагогам школ такая политически заостренная «Азбука» показалась несколько «кровожадной», что повлекло за собой прекращение работы [16, с. 43]. М.М. Черемных в 1933 г. все же сделает «Антирелигиозную азбуку» для детей. Но об этом позже.

Д.Ю. Элькина пишет, что ко времени, когда она получила «Советскую азбуку» от автора в начале 1920 г., «Азбука» «стала уже библиографической редкостью» [1, с. 77]. О популярности «Азбуки» можно судить по следующим сведениям. Д.Ю. Элькина отмечает, что «московские политпросветчики переписывали ее, и политические двустушия Маяковского получили широкую известность. “Советская азбука” была так же популярна, как и Окна РОСТА [1, с. 78]. «Советская азбука» распространялась среди солдат Красной армии, отправлявшихся в поездах на фронт, с целью поднять у них боевой дух [17, р. 158].

В 1921 г. выходит «Азбука красноармейца» Д.С. Моора. Азбука издана Отделом военной литературы при Реввоенсовете Республики в Госиздате. Д.С. Моор также является автором текста к картинкам.

«Азбука красноармейца» создана в тот период творчества Д.С. Моора, когда он в своих плакатах активно использовал лубок. В «Азбуке» лубок проявляется в ярком цветовом решении и условной трактовке среды: солнечном диске, состоящем из разноцветных кругов, полукруглых линиях холмов, декоративных цветах.

В «Азбуке» Д.С. Моор использует композиции со своих предыдущих плакатов. Композиция с дезертиром (буква «В») в несколько упрощенном виде повторяет его плакат «Белогвардейцы и дезертир». Змей империализма, обвивающий своим туловищем фабрики, «выполз» из плаката «Смерть мировому империализму» (1919 г.). Но при этом совершенно исчезает характерный для плакатов Д.С. Моора героический пафос и драматизм (рис. 3). Змей кажется в «Азбуке» «белым и пушистым». Даже земля вокруг вся в «лубочных» цветочках.

Д.С. Моор использует удачные находки других плакатистов. В частности, композиция на букву «И» с текстом: «Ильич железную мет-

³ Колоницкий Б.И. Товарищ Керенский [14].

⁴ И.С. Эвентов считает, что азбука была сделана летом 1919 г. [11, с. 116]. Д.Ю. Элькина пишет, что «Азбука» появилась в сентябре [1, с. 77].

⁵ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 336. Оп. 1. Ед. хр. 1. А. л. 1.

лой сметает сволочь с мостовой» [18]. Образ В.И. Ленина, выметающего железной метлой антибольшевистские элементы⁶, мы впервые встречаем у М.М. Черемных. Позже его рисунок использовал В. Дени в плакате «Тов. Ленин очищает землю от нечисти» (1919 г.). Но есть и совершенно оригинальные образы. На картинке к букве «Щ» изображен красноармеец в лодке, пронзающий острогой щуку в цилиндре буржуя. Остальные рыбы — поп и царь — уже плавают вверх брюхом. В это же время на берегу рабочий разжигает костер революции. Центральное место в «Азбуке» отводится красноармейцу. Он отрубает мечом головы трехглавому змею — царю, генералу и буржуя (буква «Ш»). Он окружен девичьим вниманием: «Фоме пристала хоть куда — красноармейская звезда!» [18, с. 20].

Странное дело, я не нашел практически никакой информации об «Азбуке красноармейца» в многочисленной литературе, посвященной Д.С. Моору. Нет упоминаний о ней и в автобиографических текстах самого Д.С. Моора. А он самый популярный плакатист в советское время! Думаю, это не случайно. Возможны несколько объяснений. Во-первых, его «Азбука» на страницах журнала «Книга и революция» (№ 5 (17) 1922 г.) подверглась разгромной критике. Анонимный автор считает, что «красноармеец, по Д. Моору, — продолжение винтовки и нагайки. Он палач, убийца, погромщик. К этому и сведена вся революция, вся роль Красной армии. Идея социализма не выражена... и смысл великой борьбы с социальными явлениями пошло сведен к погромной борьбе с лицами... Безграмотность и тупость текста спорит с безграмотностью и тупостью рисунка» [20, с. 68]. Во-вторых, «Азбука» могла быть попросту «проходным» заказом для Д.С. Моора. Композиции «Азбуки» проработаны в меньшей степени, чем его плакаты. Многие фигуры

⁶ Вероятно, мотив метлы, выметающей врагов, плакатисты заимствовали из речи В.И. Ленина. См.: *Ленин В.И.* Письмо к рабочим и крестьянам по поводу победы над Колчаком (от 24 августа 1919 г.): «Рабочие и крестьяне Урала и Сибири с восторгом встречают Советскую власть, ибо она выметает железной метлой всю помещичью и капиталистическую сволочь...» [19, т. 39, с. 151]. Первый рисунок М.М. Черемных также датируется 1919 годом. Кстати, мотив выметания врагов встречается уже в европейской карикатуре XIX века.



Рис. 3. Д.С. Моор.
«Азбука красноармейца» (Буква «З») 1921 г. Хромолитография, бумага. 24,1 × 17,1 см.
Шифр хранения: FB W 213/150,
Российская государственная библиотека, Москва [18, с. 10]

не пропорциональны. Возможно, автору было неудобно работать в мелком формате или же он был очень ограничен во времени. Хотя во время Гражданской войны многокрасочные литографии печатали только, когда было время.

В том же 1921 г. в Екатеринославе (ныне — г. Днепр, ранее — г. Днепропетровск) издается «Азбука революции» с иллюстрациями харьковского художника Адольфа Страхова. А.И. Страхов — очень интересный и многогранный художник. Он работал в графике, плакате, скульптуре, книжной иллюстрации. За плакат «В. Ульянов (Ленин)» (1924 г.), созданный в связи со смертью В.И. Ленина, А.И. Страхов был удостоен золотой медали на Международной выставке декоративного искусства в Париже в 1925 году.

Автор монографии об А.И. Стракове С. Равевский пишет, что в 1921 г. художник «создает ряд агитационных плакатов для Красной армии и, в частности, по поручению Политуправления



Рис. 4. А.И. Страхов. «Азбука революции» (Буква «Д») 1921 г. Хромофотография, бумага. 29 x 38,4 см. Шифр хранения: IZO 17/2.73. Российская государственная библиотека, Москва

Харьковского Военного Округа работает над изданием «Азбуки революции»...» [21, с. 20]. «Азбука революции» представляет собой набор открыток и состоит из 28 листов. Она посвящена четырехлетию Октябрьской революции. В ней разворачиваются основные события Гражданской войны. Поэтому, в отличие от «Азбуки красноармейца» Д.С. Морозова, А.И. Страхов располагает картинками во временной последовательности. Порядок и содержание каждой композиции были подробно определены условиями конкурса на тексты к плакатам ко дню четвертой годовщины Октябрьской революции⁷. С. Раевский нашел объявление в екатеринославской газете «К труду!» (за август 1921 г.) о конкурсе на тексты к плакатам. Причем, на создание самих плакатов конкурс не объявлялся. В Екатеринославе хорошо знали возможности художника и «еще до объявления конкурса на стихотворные тексты к «Азбуке» ху-

дожник начал работу над эскизами к будущим плакатам» [22, с. 3]. Автор текстов остался неизвестным.

Октябрьскую революцию тогда видели как начало нового мира, словно родившегося в результате Большого взрыва. События в «Азбуке революции» приобретают характер *эпоса*. Это ощущение усиливается тем обстоятельством, что во многих композициях «Азбуки» действие разворачивается на округлой поверхности Земного шара. Эти события выходят за рамки России и приобретают общемировое значение! «Азбука революции» А.И. Страхова должна была дать взгляд на пройденный революционный путь и увековечить новый общественный строй.

А.И. Страхов, как и предыдущие авторы, обращается к народному лубку. Это заметно в характере штриха, имитирующем гравюру на дереве. Используется ограниченное количество цветов: черный, зеленый, желтый и красный. Чередование цветов — по декоративному принципу. Художник умело разделяет планы с помощью цвета. Из лубка времен Русско-японской войны в «Азбуку» перекочевал

⁷ Подробности конкурса и описание каждой композиции см. в книге: *Страхов А.И. Азбука революции 1917–1921* [22].



Рис. 5. А.И. Страхов. «Азбука революции» (Буква «К»)

1921 г. Хромофотография, бумага. 29 × 38,4 см

Шифр хранения: IZO 17/2.73. Российская государственная библиотека, Москва

прием «населенной карты» — карты, населенной действующими лицами. Такой прием мы видим в композиции № 5, где на карте изображены в качестве действующих лиц немецкие солдаты, а под их сапогом — Киев (рис. 4). Одновременно штыком к Киеву тянется Петлюра, находящийся под марширующими немцами. В центре стоит красная фигура большевика с винтовкой над Москвой. Сзади него подкрадывается эсер. На листе «Л» на карте России Юденич и Деникин близко подбираются к Москве и Петрограду. За ними тянется шлейф крови, а в руках у них окровавленные ножи. На листе «Ч» Деникин сидит на Крыме, а на дальнем плане — обобщенный красный силуэт фабрик с фигурами рабочего и крестьянина. Кстати, такая обобщенная трактовка встречается часто в этой серии: красноармейская конница передана единым красным силуэтом. Одна из наиболее динамичных композиций — буква «К» (рис. 5). Фигура убегающего гигантскими прыжками Колчака образует диагональ. Трактовка складок на рукавах говорит о некотором футуристическом влиянии. С. Раевский писал: «распространенная в тысячных тиражах среди

красноармейских масс и трудового населения, (азбука. — Е. Е.) сыграла большую агитационную роль именно благодаря той популярной гротескной форме, в которой было вложено революционное содержание» [21, с. 20].

Во время Гражданской войны были созданы и другие агитационно-сатирические азбуки. Как писал анонимный автор рецензии на азбуку Д.С. Моора: «Такой “метод” обучения (по азбукам. — Е. Е.) по “лозунгам” и “речениям” имеет сейчас своих сторонников» [20]. Например, в Тюменском областном краеведческом музее сохранилась «Азбука» 1921 г., изданная в Екатеринбурге. Художник неизвестен. В «Азбуке» есть портреты В.И. Ленина и Л.Д. Троцкого. «Троцкий — красный предводитель, всем буржуйам грозный мститель» [23, с. 128]. Николай II изображен водочным монополистом. Скипетр его — виселица, держава — бутылка со спиртным («Царь для всех имел обновку — или водку, иль веревку»). Есть интересный «Букварь для взрослых» [24], изданный в Харькове в 1920 году. Там, в отличие от азбуки, под черно-белыми картинками написаны политические лозунги без привязки к алфави-



Рис. 6. М.М. Черемных.

«Антирелигиозная азбука» (Буква «Д»)

1933 г. Хромофотография, бумага. 40,6 × 29,5 см

Государственный исторический музей, Москва

Источник: <https://humus.livejournal.com/6438499.html>

ту⁸. Как и в случае с «Азбукой» А.И. Страхова, автор стремится писать революционный эпос. В конце прилагаются тексты, разъясняющие сущность коммунизма и рисующие светлое будущее. В Российской государственной библиотеке (РГБ) сохранился многоцветный плакат «Мы несем волю народу» — таблица-приложение к букварю «Червона зброя» («Красное оружие») (Харьков, начало 1920-х гг., 71 × 56 см). На нем мы видим большую фигуру красноармейца с мечом. В другой руке он держит знамя с надписью на украинском языке «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». На заднем

⁸ «Букварь для взрослых» [24]. Хотя это и в сторону, не могу не упомянуть «Азбуку пионера». Там есть замечательная строфа:

«Крепче смычку держи,
Город к деревне приблизь, —
Видишь в колосьях ржи
Молот и Серп обнялись» [25, с. 12].

плане — освобождение заключенных из царской тюрьмы с поврежденным двуглавым орлом над входом. Также представляет интерес плакат, на котором изображены идущие строем в школу солдаты с «букварями для красноармейцев». «Рота, в школу за букварь по неграмотности жарь!» (Харьков, 1923 г.).

Спустя много лет после Гражданской войны Михаил Черемных вновь обращается к форме агитационной азбуки. В то время штатный художник журнала «Безбожник», в 1933 г. он создает «Антирелигиозную азбуку» для школьников. Создание «Азбуки» было инициативой М.М. Черемных. Его жена Н.А. Черемных писала о том, как художник сказал ей: «Давай-ка, сделаем Азбуку, только антирелигиозную. Сделаешь текст на все буквы, а я — рисунки» [15, с. 102]. Из воспоминаний Н.А. Черемных также известно, что они опирались на «Азбуку» В.В. Маяковского. Но в отличие от него, они хотели, чтобы каждое слово коротких двусиловых начиналось на одну букву. В конце концов, Н.А. Черемных поняла, почему В.В. Маяковскому, «поэту, была совершенно неинтересна эта, отнюдь не творческая, задача. Голая техника, хотя и головоломная, плюс терпение и усидчивость — больше ничего» [15, с. 103].

Это было время усиления антирелигиозной пропаганды в 1930-х годах. В секретном письме Л.М. Кагановича «О мерах по усилению антирелигиозной работы» (от 14 февраля 1929 г.) указывалось на необходимость «преодолеть нейтралитет школы к религии и разработать методы антирелигиозной пропаганды в школе». Антирелигиозная политика государства была тесно связана с преодолением сопротивления коллективизации со стороны имущих слоев крестьянства. Церковь же призывала крестьян не вступать в колхоз. Большую роль в антирелигиозной кампании сыграл Союз воинствующих безбожников, который устраивал «антирелигиозные вечера» в клубах [26]. Читались доклады и книги антирелигиозного характера, показывались диапозитивы, устраивались антирелигиозные пьесы. В школах создавались школьные ячейки Союза воинствующих безбожников, а также группы Юных безбожников. «Азбука» предназначалась, скорее всего, для внеурочных занятий

в таких добровольных группах. Или же для школьных занятий по грамоте.

Герой «Азбуки» — мальчик, одетый в не по размеру большую для него форму красноармейца. Спрашивается, почему мальчик в форме красноармейца? Вероятно потому, что это сознательный мальчик из кружка Юных воинствующих безбожников. В 1931 г. М.М. Черемных сделал несколько иллюстраций для журнала «Юные безбожники», где таким же образом изобразил мальчика в буденовке [27]. На обложке журнала «Юные безбожники» (1932. № 11–12) мальчик, одетый в красноармейскую форму, ведет остальных ребят на «штурм небес» [28]. В самой «Азбуке» мальчик в буденовке пронзает пером тиару папы римского. В руках он в качестве щита держит журнал «Безбожник».

Центральный мотив «Азбуки» — противопоставление старого и нового уклада. Трактор, один из центральных образов «Азбуки», — это символ индустриализации и коллективизации. Часто в плакатах тех лет он имеет символический красный цвет⁹. В «Азбуке» он появляется сразу в нескольких композициях. Композиция с трактором в картинке на букву «Д»: «Долой древнюю дедовскую деревню» [29] (рис. 6) М.М. Черемных очень похожа на композицию плаката Кукрыниксов «Уничтожим кулака как класс» (1930 г.), в котором трактор в том же ракурсе сметает маленькие фигурки «злых» кулаков и ветхие церкви. В другой композиции красный трактор тащит стрелку с надписью «коллективизация» на круглом поле, неутомимо сокращая сектор частного хозяйства и увеличивая общественный. Поп и кулак тщетно пытаются остановить трактор.

В «Азбуке» отображена предгрозовая атмосфера 1930-х годов. В фигуре папы римского мы узнаем Пия XI, который заключил соглашение с Муссолини (Латеранские соглашения, 1929 г.), а в 1933 г. и с Гитлером. На букву «Ф» изображена большая голова промышленника Генри Форда. На его шляпе со свастикой расположились солдаты, расстреливающие рабочих из пулеметов. В руках Г. Форд держит раскры-

⁹ Плакаты «Крестьянка, коллективизируй деревню и иди в ряды красных трактористок» (1930 г.), В.В. Лебедева «Сектантские братцы — кулацкие святцы».



Рис. 7. М.М. Черемных
«Антирелигиозная азбука» (Буква «Ю») 1933 г. Хромолитография, бумага. 40,6 × 29,5 см
Государственный исторический музей, Москва
Источник: <https://humus.livejournal.com/6438499.html>

тую книгу с надписью: «Все люди — братья». Видимо, художник отсылает к антисемитской книге Г. Форда «Международное еврейство» (1920 г.), которую активно использовали нацисты в пропаганде расизма. Также автор разоблачает М. Ганди, который объявил голодовку в 1932 г., сорвав тем самым предложение Б.Р. Амбедкара о предоставлении равных избирательных прав самым низшим слоям населения Индии. А ведь ранее М. Ганди позиционировал себя как защитник прав этих самых «неприкасаемых».

На букву «Ю» изображен юродивый, отговаривающий набожную старушку вступать в колхоз (рис. 7). Им управляет за нити рука с наброшенной кепкой, которая должна указать зрителю на то, что именно кулак управляет юродивым. Таким образом, художник хотел показать кулаков, использующих религию в борьбе против большевиков. Чем примечательна эта



Рис. 8. Н. Денисовский,
С. Маршак «Наша азбука» («Окно» ТАСС № 658)
1943 г. Трафарет, бумага. 124 × 82,5 см.
Источник: <https://inomoderator.livejournal.com/171790.html>

иллюстрация? Она перекликается с плакатом М.М. Черемных «Сектант — кулацкий Петрушка» (1930 г.). Известно, что «М. Черемных увлекался и кукольным театром. Вместе со своими друзьями Шалимовым и Хвостенко он сделал балаганного Петрушку. Коллективно была ими написана антирелигиозная пьеса... Он сам выступал в роли «Петрушки»» [30, с. 36].

Иллюстрации сделаны в стилистике журнальной графики 1920—1930-х годов. Для нее характерна плоскостность и лаконичность. Силуэты на условном фоне. Этот стиль можно встретить и в живописи Общества художников-станковистов (ОСТ). В «Азбуке» есть также иллюстрация, использующая модный в начале 1930-х гг. фотомонтаж. Кузнец перековывает колокола на металлические детали. Здесь отразилась так называемая борьба с колокольным звоном, когда колокола сни-

мались и переплавлялись на нужды индустриализации.

Во время Второй мировой войны советские художники снова обращаются к жанру сатирической агитационной азбуки в своих «Окнах ТАСС». Материала у меня немного, поэтому я скажу лишь несколько слов о них. Художники ориентировались на «Советскую азбуку» В.В. Маяковского [31, с. 26]. Это заметно и по некоторым совпадениям с «Азбукой» В.В. Маяковского. Например, на буквы «Ц» и «Р», речь идет о царе и о Риме, на «Ш» в начале второй строки начинается с того же слова: У В.В. Маяковского: «Шумел Колчак, что пароход. *Шалишь* Верховный! Задний ход!». В «Окне ТАСС» № 48: «Шпион горазд менять окраски. *Шалишь!* В любой узнаем маске!». Точно так же как и у В.В. Маяковского, обе строки начинаются с одной буквы. Всего за время войны было издано две азбуки. Первая серия плакатов издавалась с июля по ноябрь 1941 г. (первое «Окно ТАСС» № 29). Каждый плакат состоял из трех композиций, которые делали разные художники: А. Радаков, П. Соколов-Скаля, В. Козлинский, С. Костин, Н. Радлов, В. Сайфертис и др. Текст коллективно писала Литбригада. И вновь азбука имела успех! «Фронтвики, постоянно присылавшие в редакцию «Окон ТАСС» письма, просили художников не прекращать издание «Нашей азбуки». Ее тексты легко запоминались, а иногда становились фронтвыми пословицами» [31, с. 26]. Вторая азбука появилась в 1943 г., и изображения стали более реалистичными. Все тексты к ней писал С.Я. Маршак (рис. 8).

Рассмотренные примеры позволяют сделать вывод, что сатирические агитационные азбуки представляли собой особый вид агитационного искусства, наряду с агитпоездами, агитпарходами, агитфарфором. Все они появились во время Гражданской войны. В.В. Маяковский первым сделал из азбуки сатирическо-агитационное оружие. И.С. Эвентов справедливо утверждает, что «такие пародийные азбуки писались и до Маяковского, — одна из них была, например, в «Сатириконе» в 1908 г.» [32, с. 20] (сатира на писателей, основанная на частушечных двустихиях [33]). Но в этой азбуке не было иллюстраций. Более того, в ней нет агитационной направленности. Именно у В.В. Ма-

яковского в азбуке соединилась сатира и агитация, явив миру качественно новый сплав! Во многих азбуках, особенно периода Гражданской войны, художники использовали народный лубок. Сатирическая направленность лубка хорошо подходила для агитационных задач и отвечала вкусам потребителей. Многие авторы были также и плакатистами и, естественно, переносили образы и приемы из своих плакатов в азбуки.

Список источников

1. *Элькина Д.Ю.* На культурном фронте: Из истории борьбы за ликвидацию неграмотности в СССР / Акад. педагогических наук РСФСР. Москва : Издательство Академии пед. наук РСФСР, 1959. 143 с.
2. *Плахов П.М.* Азбука для обучения грамоте молодых солдат. Киев : Изд. П. Плахова, 1903. 32 с.
3. *Лутковский Н.* Азбука для солдат. Санкт-Петербург : Изд. В. Березовский, 1885. 48 с.
4. *Kenepz P.* The Birth of Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929. Cambridge : Cambridge University Press, 1985. 308 p.
5. От азбуки Ивана Федорова до современного букваря / [сост. : В.П. Богданов, Г.В. Карпук]. Москва : Просвещение, 1974. 238 с.
6. Военный букварь. Москва : Общеобразовательная секция при Военном отд. издательства ВЦИК, [1919]. 32 с.
7. *Балясный С.* Букварь красноармейца. Москва : Высший военный редакционный совет, 1923. 47 с.
8. *Темкин М.* Грамотный красноармеец : Коммунистический букварь для Красной Армии. Москва ; Ростов-на-Дону : Прибой, 1923. 68 с.
9. *Сычев П.А.* Красноармеец : Букварь для красноармейцев и допризывников. Москва ; Ленинград : Государственное издательство, 1929. 128 с.
10. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / Акад. наук СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. Москва : Гослитиздат, 1955–1961.
11. *Эвентов И.С.* Маяковский-сатирик. Ленинград : Гослитиздат, 1941. 224 с.
12. *Маяковский В.* Советская азбука. [Москва : Б. и., 1919]. 30 с.
13. *Халаминский Ю.* Моор. Москва : Советский художник, 1961. 222 с.
14. *Колоницкий Б.И.* Товарищ Керенский: антимо-нархическая революция и формирование культа «вождя народа» : март — июнь 1917 года / Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 511 с.
15. *Черемных Н.А.* Хочется, чтоб знали и другие... : Воспоминания о М.М. Черемныхе. Москва : Советский художник, [1965]. 192 с.
16. *Земенков Б.С.* Ударное искусство окон сатиры. Москва : АХР, 1930. 104 с.
17. *Rowell M.* The Russian avant-garde book 1910–1934. New York : The Museum of Modern Art, 2002. 304 p.
18. *Моор Д.С.* Азбука красноармейца. Москва : Отд. военной литературы при Рев. воен. сов. Респ. — Государственное издательство, 1921. 32 с.
19. *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений : в 55 т. 5-е изд. Москва : Издательство политической литературы, 1970. Т. 39. С. 151.
20. Рецензия на «Азбуку красноармейца» Д. Моора // Книга и революция. 1922. № 5 (17). С. 68.
21. *Раевский С.* Плакат А. Страхова. Харьков : Мистецтво, 1936. 41 с.
22. *Страхов А.И.* Азбука революции 1917–1921: комплект плакатов А. Страхова / [вступ. ст. С. Раевского]. 3-е изд. Киев : Мистецтво, 1969. 28 л.
23. *Костко О.Ю.* «Азбука» на службе идей революции 1917 года // Казачество Сибири от Ермака до наших дней (история, язык, культура) : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, г. Тюмень, 26–28 октября 2017 г. Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2017. С. 126–129.
24. Букварь для взрослых. Харьков : Политотделы Южфронта и Укрсовтрударма, 1920. 41 с.
25. *Каринский В.* Азбука пионера / при сотрудничестве Алексея Масленникова и худ. Рома. Худож. монтаж М. Мурашева. [Москва] : Московский рабочий, 1925. 31 с.
26. *Стернин А.* Клубная работа школы (библиотека школьника-активиста). Москва : Молодая гвардия, 1930. 40 с.
27. Юные безбожники. 1931. № 1. С. 23–25 ; 1931. № 3–4. С. 1.
28. Юные безбожники. 1932. № 11–12. С. 1.
29. *Черемных М.М.* Антирелигиозная азбука. Москва ; Ленинград : Утильбюро ИЗОГИЗА, 1933. 12 л.

30. Абрамский И. Классик советской карикатуры // Художник. 1973. № 5. С. 32–36.
31. Колесникова Л.Е. «Окна ТАСС», 1941/1945. Оружие победы. Москва : Братишка, 2005. 214 с.
32. Эвентов И.С. Маяковский-плакатист : Критический очерк. Ленинград ; Москва : Искусство, 1940. 74 с.
33. [Аноним]. Азбука для детей и литераторов // Сатирикон. 1908. № 5. С. 11 ; № 6. С. 11.

ABCs of the Revolution

Egor A. Yesyunin

Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov under the Russian Academy of Arts, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia
ORCID 0000-0001-8655-3295; SPIN 4680-9393
E-mail: Yyegor27@gmail.com

Abstract. *The article is devoted to the satirical agitation ABCs that appeared during the Civil War, which have never previously been identified by researchers as a separate type of agitation art. The ABCs, which used to have the narrow purpose of teaching children to read and write before, became a form of agitation art in the hands of artists and writers. This was facilitated by the fact that ABCs, in contrast to primers, are less loaded with educational material and, accordingly, they have more space for illustrations. The article presents the development history of the agitation ABCs, focusing in detail on four of them: V.V. Mayakovsky's "Soviet ABC", D.S. Moor's "Red Army Soldier's ABC", A.I. Strakhov's "ABC of the Revolution", and M.M. Cheremnykh's "Anti-Religious ABC". There is also briefly considered "Our ABC": the "TASS Posters" created by various artists during the Second World War. The article highlights the special significance of V.V. Mayakovsky's first agitation ABC, which later became a reference point for many artists. The authors of the first satirical ABCs of the Civil War period consciously used the traditional form of popular prints, as well as ditties and sayings, in order to create images close to the people. The article focuses on the iconographic connections between the ABCs and posters in the works of D.S. Moor and M.M. Cheremnykh, who transferred their solutions from the posters to the ABCs.*

Key words: ABC, satire, agitation art, Soviet poster, V.V. Mayakovsky, D.S. Moor, A.I. Strakhov, M.M. Cheremnykh.

Citation: Yesyunin E.A. ABCs of the Revolution, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 278–291. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-278-291.

References

1. Elkina D.Yu. *Na kul'turnom fronte: Iz istorii bor'by za likvidatsiyu negramotnosti v SSSR* [On the Cultural Front: From the History of the Struggle to Eliminate Illiteracy in the USSR]. Moscow, Akademiya Pedagogicheskikh Nauk RSFSR Publ., 1959, 143 p.
2. Plakhov P.M. *Azbuka dlya obucheniya gramote molodykh soldat* [ABC for Teaching Young Soldiers to Read and Write]. Kiev, P. Plakhova Publ., 1903, 32 p.
3. Lutkovsky N. *Azbuka dlya soldat* [ABC for Soldiers]. St. Petersburg, V. Berezovskii Publ., 1885, 48 p.
4. Kenez P. *The Birth of Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1985, 308 p.
5. *Ot azbuki Ivana Fedorova do sovremennogo bukvarya* [From Ivan Fyodorov's ABC to Modern Primers]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1974, 238 p.
6. *Voennyy bukvar'* [Military Primer]. Moscow, Obshcheobrazovatel'naya Sektsiya pri Voennom Otd. Izdatelstva VTsIK Publ., 32 p.
7. Balyasnyi S. *Bukvar' krasnoarmeitsa* [Red Army Soldier's Primer]. Moscow, Vysshii Voennyy Redaktsionnyi Sovet Publ., 1923, 47 p.
8. Temkin M. *Gramotnyi krasnoarmeets: Kommunisticheskii bukvar' dlya Krasnoi Armii* [Literate Red Army Soldier: A Communist Primer for the Red Army]. Moscow, Rostov-on-Don, Priboi Publ., 1923, 68 p.
9. Sychev P.A. *Krasnoarmeets: Bukvar' dlya krasnoarmeitsev i doprizyvnikov* [Red Army Soldier: A Primer for Red Army Soldiers and Pre-Conscripts]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe Publ., 1929, 128 p.
10. Mayakovsky V.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete Works: in 13 volumes]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955–1961.

11. Eventov I.S. *Mayakovskii-satirik* [Mayakovsky the Satirist]. Leningrad, Goslitizdat Publ., 1941, 224 p.
12. Mayakovsky V. *Sovetskaya azbuka* [Soviet ABC], 30 p.
13. Khalaminsky Yu. *Moor*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1961, 222 p. (in Russ.).
14. Kolonitsky B.I. *Tovarishch Kerenskii: antimonarkhicheskaya revolyutsiya i formirovanie kul'ta "vozhdya naroda": mart – iyun' 1917 goda* [Comrade Kerensky: The Anti-Monarchist Revolution and the Formation of the "Leader of the People" Cult: March – June 1917]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, 511 p.
15. Cheremnykh N.A. *Khochetsya, chtob znali i drugie...: Vospominaniya o M.M. Cheremnykhe* [I Would Like Others to Know Too...: Memories of M.M. Cheremnykh]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 192 p.
16. Zemenkov B.S. *Udarnoe iskusstvo okon satiry* [The Shocking Art of Satire Posters]. Moscow, AKhR Publ., 1930, 104 p.
17. Rowell M. *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 2002, 304 p.
18. Moor D.S. *Azbuka krasnoarmeitsa* [Red Army Soldier's ABC]. Moscow, Otd. Voennoi Literaturny pri Rev. Voen. Sov. Resp. – Gos. Publ., 1921, 32 p.
19. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii: v 55 t.* [Complete Works: in 55 volumes]. Moscow, Politicheskoi Literaturny Publ., 1970, vol. 39, p. 151.
20. Review of D. Moor's "Red Army Soldier's ABC", *Kniga i revolyutsiya* [Book and Revolution], 1922, no. 5 (17), p. 68 (in Russ.).
21. Raevsky S. *Plakat A. Strakhova* [A. Strakhov's Poster]. Kharkiv, Mistetstvo Publ., 1936, 41 p.
22. Strakhov A.I. *Azbuka revolyutsii 1917–1921: komplekt plakatov A. Strakhova* [ABC of the Revolution 1917–1921: A Set of Posters by A. Strakhov]. Kiev, Mistetstvo Publ., 1969, 28 p.
23. Kostko O.Yu. "ABC" in the Service of the Revolution 1917 Ideas, *Kazachestvo Sibiri ot Ermaka do nashikh dnei (istoriya, yazyk, kul'tura): materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, g. Tyumen', 26–28 oktyabrya 2017 g.* [Proceedings of the All-Russian Scientific-Practical Conference with International Participation "The Cossacks of Siberia from Yermak to the Present Day (History, Language, Culture)" (Tyumen, October 26–28, 2017)]. Tyumen, Tyumenskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 2017, pp. 126–129 (in Russ.).
24. *Bukvar' dlya vzroslykh* [ABC Book for Adults]. Kharkiv, Politotdely Yuzhfronta i Ukrsovtrudarma Publ., 1920, 41 p.
25. Karinsky V. *Azbuka pionera* [Pioneer's ABC]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1925, 31 p.
26. Sternin A. *Klubnaya rabota shkoly (biblioteka shkol'nika-aktivista)* [School Club Work (Student-Activist's Library)]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1930, 40 p.
27. *Yunye bezbozhniki* [Young Atheists], 1931, no. 1, pp. 23–25, 1931, no. 3–4, p. 1.
28. *Yunye bezbozhniki* [Young Atheists], 1932, no. 11–12, p. 1.
29. Cheremnykh M.M. *Antireligioznaya azbuka* [Anti-Religious ABC]. Moscow, Leningrad, Util'byuro IZOGIZA Publ., 1933, 12 p.
30. Abramsky I. A Classic of Soviet Caricature, *Khudozhnik* [Artist], 1973, no. 5, pp. 32–36 (in Russ.).
31. Kolesnikova L.E. "Okna TASS", 1941/1945. *Oruzhie pobedy* ["TASS Posters", 1941/1945. Weapons of Victory]. Moscow, Bratishka Publ., 2005, 214 p.
32. Eventov I.S. *Mayakovskii-plakatist: Kriticheskii ocherk* [Mayakovsky the Poster Artist: Critical Essay]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1940, 74 p.
33. ABC for Children and Authors, *Satirikon*, 1908, no. 5, p. 11, no. 6, p. 11 (in Russ.).

УДК 821.161.1(092)Чехов А.П.
ББК 83.3(2=411.2)522-8Чехов А.П.,4
DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-292-304

Т.С. ЗЛОТНИКОВА

ЧЕХОВСКИЙ ДИСКУРС МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ (К 160-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА)*

Татьяна Семеновна Злотникова,
Ярославский государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
профессор
Республиканская ул., д. 108/1,
Ярославль, 150000, Россия

доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Реферат. Цель настоящей статьи — доказать, что мировая культура, будь то картина мира в ее обобщенном качестве или конкретные художественные практики в разных видах искусства, испытывает неослабевающее влияние личности и творчества А.П. Чехова. Речь идет не только о персонажах, жизненных коллизиях или отдельных художественно-эстетических приемах, но и о смыслополагании, качественно измененном А.П. Чеховым, что мы определяем как «чеховский дискурс». Последний понимаем

как систему отсчета, в которой происходит межкультурная коммуникация, обозначаем культурную матрицу с присущими ей кодами и подчас неожиданными смыслами, рожденными десятилетиями внимания и постижения А.П. Чехова. Основными признаками чеховского дискурса мировой культуры мы полагаем: уникальное по глубине и парадоксальности проникновение творца в социально-нравственный мир человека (своего рода «диагноз»); концептуальную интеграцию интертекста и контекста индивидуального творчества и мирового культурного опыта; формирование эстетических оснований искусства абсурда как характерного культурного феномена чеховской и послечеховской эпохи. «Диагностика» была продуктом уникальной интеллектуальной прозорливости и интуитивной одаренности А.П. Чехова. Свойство чеховского диагноза и объяснение того, что рецептов не было, — это присутствие фигуры А.П. Чехова

* Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность».

и его картины мира в культурном континууме. Продолжение мыслей и образных систем А.П. Чехова с их деталями и моделями — это несколько пластов творческой «продукции», созданной в разных видах искусства и в разные периоды, прошедшие в жизни человечества после А.П. Чехова. Чеховский интертекст — это диалог русского человека с другими эпохами и авторами; диалог не лишен иронии по отношению к «собеседникам», к предмету обсуждения, к самой жизни. Это, источник неожиданных ассоциаций и представлений о парадоксальных связях быта и бытия. Чеховский контекст как смысловая грань чеховского дискурса мы полагаем проявившимся прежде всего в тех связях и влияниях, которые носили и продолжают носить персоналистский характер: исследователи из разных стран, последователи в творчестве.

В пространстве вечности, на фоне парадоксальных культурных тенденций сформировался феномен, который мы ранее обозначили впервые введенным в научный оборот понятием «русский абсурд». Чеховский дискурс мировой культуры, с одной стороны, ненавязчиво ввел в художественные практики принципы алогизма, взаимонепонимания, отчужденности, иронических несовпадений обыденных проявлений и деталей, с другой стороны, обозначил существование обыкновенного человека в пространстве вечности, в пустом и опасном, чуждом и непонятном мире.

Ключевые слова: чеховский дискурс, мировая культура, культурная матрица, смыслополагание, диагноз, интертекст, контекст, русский абсурд.

Для цитирования: Злотникова Т.С. Чеховский дискурс мировой культуры (к 160-летию со дня рождения А.П. Чехова) // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 292–304. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-292-304.

Чеховский дискурс как отечественной, так и мировой культуры сегодня, казалось бы, ни у кого не вызывает сомнений. Антон Павлович Чехов как персона, как создатель художественной картины мира, как источник влияния на публику, на современников, на людей

последующих поколений — самый известный в мире представитель русской культуры, цитируемый, переводимый на множество языков, интерпретируемый в разных искусствах. Его воспринимают как «своего» экзистенциалисты и постмодернисты, творцы, пристрастные к погружению в неповторимость природных и бытовых реалий, и адепты психологических парадоксов. К нему апеллируют философы и психологи, о нем без раздражения вспоминают недавние школьники, к нему постоянно обращаются академические исследователи.

Цель настоящей статьи — доказать, что мировая культура, будь то картина мира в ее обобщенном качестве или конкретные художественные практики в разных видах искусства, испытывает неослабевающее влияние личности и творчества А.П. Чехова. Речь идет не только о персонажах, жизненных коллизиях или отдельных художественно-эстетических приемах, но о смыслополагании, качественно измененном А.П. Чеховым, что мы и определяем как «чеховский дискурс». Последний мы понимаем как систему отсчета, в которой происходит межкультурная коммуникация, более того — обозначаем своего рода культурную матрицу с присущими ей кодами и подчас неожиданными смыслами, рожденными десятилетиями внимания к А.П. Чехову, и попыток понимания его.

Полагаем, что А.П. Чехову как феномену национальной культуры, повезло более, чем кому бы то ни было из отечественных литераторов, а возможно, и других представителей художественной сферы: о нем писали, а значит помнили, думали, подчас дискутировали — постоянно. Это происходит не только в юбилейные годы, не только по формально возникавшим поводам, как было, скажем, с А.С. Пушкиным в год его 200-летия и в аналогичный юбилейный год с Н.В. Гоголем.

15 лет назад в «Чеховском вестнике» прозвучали вопросы, заданные готовившей этот юбилейный выпуск Т. Шах-Азизовой. Воспроизведем некоторые из них, приведем свои ответы, которые объясняют ту постановку вопроса, которая обозначена в настоящей статье. Нас, в частности, спросили: «Откуда взялась эта взрывная сила интереса к Чехову во всем мире, в науке, в искусстве? Как Вы могли бы

объяснить ее, исходя из своих наблюдений, догадок и опыта? Получили ли Вы какое-либо новое знание о Чехове, о нашем времени, о себе? Каков он, на Ваш взгляд, — Чехов XXI века?» [1, с. 5]. Возможно, вопреки печальной торжественности момента (материал готовился в связи со 100-летием со дня смерти А.П. Чехова), мы сочли необходимым отвергнуть саму идею взрывной силы интереса к А.П. Чехову, подчеркнув отсутствие у публики неприятия писателя как автора «школьной программы» в силу его соразмерности человеку. Мы обратили внимание на недидактическую поучительность иронии, помогавшей А.П. Чехову преодолевать комплексы, и на силу психоаналитической интервенции в человеческую сущность. Позволили себе оспорить саму постановку предложенного вопроса, сказав, что «Чехова XXI века нет. Есть растерянные или, напротив, сверхуверенные, такие же, как при его жизни люди. По-прежнему живущие, как жил он сам: между прошлым и будущим, между провинцией и столицей, между Востоком и Западом, между безумной потребностью в отклике и подчас невольной душевной глухотой» [1, с. 6].

В течение достаточно долгой и интенсивной исследовательской работы чеховедов стало очевидно, что у многих из них был и остается не только «мой Чехов», но и единомышленники в понимании граней личности и источников влияния «нашего Чехова». Для автора настоящей статьи такими единомышленниками в выявлении чеховского дискурса стали авторы уникальных в своей скрупулезности и неназойливой, интеллигентной объемности исследований семейного круга и обыденных практик А.П. Чехова: А. Кузичева [2], исследователи драматургического новаторства [3], имманентного театрального контекста [4], многогранного, субъективного и плодотворного опыта театральных интерпретаций [5].

ДОКТОР ЧЕХОВ: ДИАГНОЗ БЕЗ РЕЦЕПТОВ

Чехов-аналитик, Чехов-критик (то и другое — по отношению к жизни, а не только к отдельным ее сферам, будь то искусство, наука или повседневность) — это

и авторская позиция, и своего рода образ в массовом сознании. Молодой автор в рядовом, казалось бы, частном письме обронил принципиальное: «литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель, а человек, законтрактанный, обязанный сознанием своего долга и совестью» [6, т. 2, с. 11–12]. Современники с настороженностью, рожденной твердой нравственной и социальной позицией писателя, относились к его парадоксальным проявлениям: лирическое, нежное отношение к человеку, животному, природе — и резкость в понимании человека как социально-нравственного феномена. А.П. Чехов сказал новое слово в эпической и драматической стилистике, стал источником неожиданных суждений, провозглашенных уже при жизни новатором, при этом не желавшим произносить и слышать патетические реплики — по сути дела, человеком-парадоксом, воплощением эпохи рубежей (времен, пространств, профессий). Именно в этих своих качествах он и сумел осознать мир так, что его понимание приобрело характер своеобразного диагноза.

Сегодня может показаться странным то, каким образом при жизни А.П. Чехова совершались попытки поставить своего рода диагноз ему самому — автору, обыденной личности, — и его персонажам. Кто-то его называл всего-навсего певцом сумерек, другие полагали «отразителем русского душевного и морального разложения» [7, с. 23]. Но для передачи заурядных состояний, жизненных коллизий А.П. Чехов имел краски странные и поистине болезненные, гипертрофированные (впадающий в истерическое состояние блюститель порядка в «Хамелеоне» или умирающий от ужаса мелкий служащий в «Смерти чиновника»). Чеховская трезвость и жесткость мало соответствовала попыткам критиков умиляться его мировидению, в котором современнику — автору некролога — виделись «грациозные, дышащие пленительной поэзией акварельки будничной жизни и глухой провинции» [8, с. 19].

Д. Мережковский приписывал Чехову «диагностику» свойство, которое сегодня мы назвали бы особой художественной оптикой: «Глаз Чехова устроен так, что всегда и во всем видит это невидимое обыкновенное и, вместе с тем, видит необычайность обыкновенно-

го» [9, с. 48]. Критик с острой социальной направленностью мысли В. Воровский оценил диалектичность чеховского миропонимания, в котором «атрофия воли не сопровождается притупленностью сознания; напротив, сознание работает и работает, подчеркивая и клеймя нравственное бессилие и нравственную негодность лишнего человека» [10].

Скажем главное, с нашей точки зрения, о А.П. Чехове как о человеке, сумевшем поставить диагноз своему времени и его людям, подчеркнув культурный смысл медицинского термина. Д. Овсяннико-Куликовский не раз употреблял в отношении А.П. Чехова понятия «диагноз», «боль» и другие аналогичные, отсылающие к медицинской практике. Речь шла в контексте психиатрической теории Ч. Ломброзо, у которого русский критик видел глубокое отвращение к культу «нормального». По его мнению, А.П. Чехову, как и Ч. Ломброзо, было присуще неприятие общества, состоящего из одних только «средних», так называемых нормальных людей, к которым «Чехов относился отрицательно, сурово, почти жестоко» [11, с. 475]. Из сказанного логично вытекает утверждение о том, что, поставив диагноз своему времени, А.П. Чехов на первый план в жизни и смерти людей вывел такие человеческие свойства, как чувство вины, утомляемость, неумение радоваться жизни, нервную реакцию на мелочи, а причину всего этого видел в чрезмерной возбудимости.

Сегодня мы подчеркиваем то, что чеховская «диагностика» была продуктом уникальной интеллектуальной прозорливости и столь же уникальной интуитивной одаренности автора. Пример этого — малоизвестная коллизия интеграции личного, в том числе подсознательного начала и художественных обобщений. А.П. Чехов описывал сновидение, работе с которым мог бы позавидовать другой доктор — З. Фрейд: «Когда ночью спадает с меня одеяло, я начинаю видеть во сне громадные склизкие камни, холодную осеннюю воду, голые берега — все это неясно, в тумане, без клочка голубого неба; в унынии и в тоске, словно заблудившийся и покинутый, я гляжу на камни и чувствую почему-то неизбежность перехода через глубокую реку... Все до бесконечности сурово, уныло и сыро» [6, т. 2, с. 30]. Серость

и мучительное кружение обыденности, чувство одиночества и потребность в надежде — это сопутствующие элементы чеховского диагноза, по поводу которого рецептов у него не было.

К этой серости в качестве одной из наиболее заметных причин ее в чеховском диагнозе добавлялись стеснение в материальных средствах, безденежье, да что скрывать — откровенная бедность. А.П. Чехов творчество и его продукты измерял строчками и рублями, которые можно выручить за эти строчки. То упоминал о 20 рублях, которым соответствует длинное письмо, написанное брату [6, т. 1, с. 59], то, словно снижая пафос гордости по поводу завершенной повести «Степь», иронизировал: «Вышло у меня, кажется, больше пяти листов... Надо быть очень великим писателем, чтобы в один (1) месяц заработать тысячу рублей...» [6, т. 2, с. 187].

Свойство чеховского диагноза и объяснение того, что рецептов не было и не требовалось, — это присутствие фигуры А.П. Чехова и его картины мира в культурном континууме. Продолжение мыслей и образных систем писателя со всеми деталями и моделями — это несколько пластов творческой «продукции», созданной в разных видах искусства и в разные периоды, прошедшие в жизни человечества после А.П. Чехова. Авторский диагноз, воспринятый современниками в его текстах, был впоследствии действительно представлен во множестве интерпретаций, прежде всего театральных и литературных. Причем важно, что не только публика, критика и историки искусства, но и сами творцы-интерпретаторы оставили суждения и сомнения относительно сущности диагноза и форм его «постановки».

Важный аспект чеховского дискурса: тонкое и образно-нетривиальное визуальное воплощение диагноза, поставленного людям, потерявшимся в зарослях жизни, запутавшимся среди коридоров и комнат заброшенных усадеб и неуютных квартир, пораженных нравственной глухотой, было сформировано выдающимися сценографами XX в., работавшими как в России (Э. Кочергин [12], Д. Боровский [13]), так и за рубежом (Й. Свобода [14]). Особого и детального обсуждения требует сейчас лишь упоминаемая театральная — режиссерская, актерская — система воплощения чехов-

ского диагноза через мизансцены, внешний облик, пластику, жестуальность, интонации людей. О некоторых особенно странных проявлениях диагноза будет сказано ниже в связи с проблематикой абсурда в чеховском дискурсе. Но необходимо сослаться на поистине грандиозный объем вариаций чеховского диагноза в творчестве выдающихся режиссеров нескольких поколений, начиная с К.С. Станиславского [15] и В.И. Немировича-Данченко [16], продолжая Г. Товстоноговым [17], А. Эфросом [18], О. Ефремовым [19], М. Захаровым [20], К. Гинкасом и Г. Яновской [21], Л. Додиним [22], а также выдающимися зарубежными интерпретаторами чеховского диагноза — Ж.-Л. Барро [23], Д. Стрелером [24].

Хотя чеховский дискурс литературных текстов изучался многообразно, представляется важным отметить далеко не самые известные проявления этого дискурса, ибо речь может идти не о сюжетах, тем более не о копировании приемов создания художественного текста (психологизм, отсутствие прямых и ярких сюжетных построений), — но о нюансах и непрямых ассоциациях. Мы, например, обращаем внимание на деталь, которую даже нельзя назвать мотивом, но которая выглядит как личностно детерминированная авторская отсылка к А.П. Чехову: животные, в частности собаки, которые и у писателя появляются парадоксально (от «главной героини» новеллы Каштанки до безымянной собачонки, укусившей за палец полицейского надзирателя Очумелова). Чеховский дискурс в этом случае присутствует и у американца Н. Мейлера в романе «Крутые парни не танцуют» (собака — спутница мужчины, более надежная, чем исчезающие из его прибрежного быта дамы), и у русской писательницы Д. Донцовой, которая не только поселяет рядом со своими персонажами множество разнопородных собак, но и позиционирует себя на фотографиях с обложки как своего рода «даму с собачкой», правда, не с изящным шпицем, а с упитанным мопсом.

Чеховский дискурс стал источником влияния на множество драматургов XX века (о специфическом явлении — русском абсурде, повлиявшем на мировой театр, — будет сказано ниже). Образ жизни и общения отличают «фантазию в русском стиле» великого англий-

ского парадоксалиста Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Противостоящие жестокостям жизни, стойкие и в то же время до неприличия инфантильные женщины у англичанки Л. Хеллман в мелодраме «Лисички» и похожие на хрупкие статуэтки персонажи американца Т. Уильямса в психологической драме «Стеклозверинец», потерявший связь с жизнью и с собственной памятью одинокий «Путешественник без багажа» у француза Ж. Ануя — это лишь небольшая, художественно весьма выразительная часть произведений, реализовавших чеховский дискурс. Нельзя не добавить к этому и российскую традицию, начиная с атмосферы разрушающегося дома, быт которого держится на кремовых занавесках у М. Булгакова в «Днях Турбиных», продолжая разного рода проявлениями нереализованных намерений и потенциалов (слабохарактерные и неприкаянные интеллигенты — у А. Арбузова, «Счастливые дни несчастного человека», у А. Вампилова, «Утиная охота»). Далее могут быть названы странные, нелюбимые и некрасивые героини «Трех девушек в голубом» Л. Петрушевской, а также явно пародийно отсылающие к многочисленным чеховским докторам, не столько лечащим, сколько констатирующим смерть, непристойно ругающиеся санитары в морге в пьесе М. Волохова «Игра в жмурики».

ИНТЕРТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Сын неудачливого провинциального бакалейщика и внук крепостного, получивший медицинское образование в Московском университете, А.П. Чехов был органично погружен в мировую культуру с ее ассоциациями, героями и коллизиями. Его мир включал в себя предшествовавший опыт человечества, что позволяет говорить о сложном и парадоксальном чеховском интертексте, но в то же время его мир развивался в актуальном и историческом контексте, где были люди и события как современные А.П. Чехову, так и предопределенные им.

Чеховский интертекст весьма масштабен. Нам приходилось достаточно детально представлять изыскания в отношении чеховского

интертекста [25, с. 168–175], поэтому обозначим лишь основные выводы, которые считаем неожиданными и мало востребованными в современной культурологической мысли.

Для обсуждения интертекстуальности чеховского творчества были путем случайной выборки исследованы 64 художественных и публицистических текста (рассказы, повести, очерки, пьесы), где содержатся свыше 100 цитат, и письма к десяти адресатам, где содержатся 34 цитаты. А.П. Чехов — внимательный читатель священных текстов и участник имплицитно сформированного диалога с писателями-предшественниками — становится автором своеобразного культурного интертекста.

На основе все той же случайной выборки было выявлено 139 прямых и изредка косвенных цитат, из них 18 — из религиозных источников. Например, А.П. Чехов не раз упоминает казнь египетскую или египетскую работу, есть у него и о верблюде и способности пройти сквозь игольное ушко. Он буквально использует церковнославянский оборот «на реках вавилонских седоком и плакахом». Отсылки к литературным источникам у А.П. Чехова больше, чем к религиозным, хотя есть немало библеизмов, особенно в письмах.

Достоинство изумления и восхищения свободное и ассоциативно убедительное обращение-упоминание в текстах А.П. Чехова мифологических персонажей или предметов (Юпитер в «Скуке жизни», Эскулап в «Сельских эскулапах», Тантал в «Тряпке», сфинкс в «Рассказе неизвестного человека» или нектар в «Аптекарьше»), а также апелляция к политическим лозунгам, научным сочинениям, высказываниям более или менее известных людей. Не слишком политизированный писатель упоминает об иллюзиях в отношении равенства и братства («В усадьбе»), бросает мимоходом крылатое «жребий брошен». Для человека, привыкшего произносить банальности в ходе многолетнего преподавания («Учитель словесности»), писатель находит трагически-парадоксальный бред, который формирует интертекстуальность художественного текста и многосмысленные бытовых проявлений персонажа: «Волга впадает в Каспийское море. Лошади кушают овес».

Чехов-читатель оказывается человеком разнообразных, часто неожиданных интере-

сов. Поэтому чеховский интертекст можно охарактеризовать как своего рода диалог русского человека, получившего не слишком систематическое образование, но жадного до знаний, с другими авторами, причем этот диалог не лишен иронии — по отношению к «собеседникам», к предмету обсуждения, к самой жизни. В новелле «Загадочная натура», с неочевидной отсылкой к немецким авторам Ф. Шпильгагену и И.-В. Гете, речь идет вовсе не о бытовых вопросах, а лишь о житейских мелочах и о капризных, не умеющих радоваться жизни людях. А.П. Чехов иронично же использует литературные матрицы, возникшие на границе отечественной и иностранной словесности, будь то «медовый месяц» (у А.П. Чехова в «Попрыгунье», у Вольтера в восточном духе в романе «Задиг, или Судьба») или «альфонс» (у А.П. Чехова «Враги», у Дюма-сына «Господин Альфонс»). В пограничном и потому также рождающем иронический эффект культурном пространстве помещаются библейские персонажи — Каин («Сапожник и нечистая сила»), Ирод (иногда даже с маленькой буквы — «Бабы», «Черный монах»), а также так называемые крылатые выражения библейского же происхождения — «скрежет зубовой» («Праздничная повинность»), «злота дня» («Скучная история»), а упоминание об «альфе и омеге» откровенно снижается контекстом («Кухарка женится»).

Разумеется, в чеховском интертексте присутствуют излюбленные авторы: чаще всего отсылки возникают к В. Шекспиру («Гамлет», «Отелло», «Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Король Генрих IV», «Юлий Цезарь»), из русских авторов более всего — к А. Грибоедову, Н. Гоголю, чуть менее — к И. Крылову и А. Пушкину. Однажды, хотя с прямой отсылкой к великому современнику, возникает Л. Толстой («Три года»): «Это, я думаю, само собой уладится, или, как говорит лакей у Толстого, образуется».

Работа — а это была именно она, а не просто случайные реплики или ассоциации, — с чужим литературным опытом, с персонажами, цитатами, строилась на принципе, сравнимом с приемом метонимии, ибо А.П. Чехов обращался к «чужим» фрагментам не формально и не демонстративно, но всегда придавая им метафо-

рическое, условно-символическое качество. Поскольку метонимические особенности текста обычно связаны со стремлением «плотно» изложить смысл, мы полагаем, что чеховский интертекст возникал как следствие кратчайшего пути между автором и его суждением/образом, сокращая пояснения и комментарии: аптекари («Осколки московской жизни») жаждут «крови и мести», словно шекспировские Монтекки и Капулетти. Шекспировские же «сорок тысяч братьев» нужны, чтобы указать на степень опьянения персонажа («Ночь на кладбище»). Легкая издевка интертекста звучит во фразе «Полцарства за стакан чаю! — проговорила она глухим голосом, закрывая рот муфтой, чтобы не простудиться» («Три года»), а ревнивая героиня рассказа «Ниночка» — это «Отелло в юбке». Редкая жесткость звучит в упоминании хамов-чиновников, которые были смесью «Держиморды и Яго» («Остров Сахалин»). Наконец, вечные образы мировой культуры присутствуют в мыслях и пониманиях не только самого А.П. Чехова, но и его персонажей, например Иванова, которого сравнивали с Гамлетом. Сам же он, продолжая ассоциацию с другим вечным образом — Дон Кихотом, опасался воевать «в одиночку с тысячами», причем этот же персонаж в рассказе «Соседи» определяется и вовсе как «упрямый фанатик, маньяк».

Как видим, *чеховский интертекст* включал в себя заметные даже при обзорном охвате многообразные эпохи и персоны, рождал неожиданные ассоциации и обозначал парадоксальные связи быта и бытия.

Чеховский контекст (смысловая грань *чеховского дискурса*) мы полагаем проявившимся, прежде всего, в тех связях и влияниях, которые носили и продолжают носить персоналистский характер. Не комментируя специально методологическую взаимодополняемость представлений о дискурсе и контексте (сошлемся на значительный корпус публикаций В. Демьянкова, Л. Киященко, С. Неретиной, А. Огурцова), отметим ту признательность и те признания, которые культура XX — начала XXI в. «высказала» в отношении А.П. Чехова, так сказать, «с других берегов», сошлемся на опыт зарубежных исследователей недавнего времени.

Прежде всего — отдадим дань благодарности английскому чеховеду Д. Рейфилду, кото-

рый проник в архивы и в жизненные реалии и проникся проблемами и деталями чеховской жизни. Тем не менее, у нас вызывает существенные сомнения то откровенно мифологизированное представление об А.П. Чехове, которое кажется логичным зарубежному автору. Д. Рейфилд считает, что писатель снискал «прижизненную славу крупнейшего прозаика и драматурга Европы» [26, с. 12]. Действительность явно была иной, стоит только вспомнить ревность, едва ли не зависть А.П. Чехова к популярным в России авторам В. Крылову или И. Потапенко, чьи театральные успехи, да и жизненные преимущества были для писателя весьма травматичны. Д. Рейфилд мифологизировал чеховскую биографию, его родственные связи, преподнося западному культурному сообществу то аллюзию в духе «Иосифа и его братьев» (что понятно, хотя, следуя логике жизни чеховской семьи, весьма сомнительно), то вовсе соотнося закрытого и застенчивого, по его собственным и сторонним свидетельствам, А.П. Чехова с Дон Жуаном. Английского исследователя интересовал сконструированной им же самим миф о борьбе братьев Чеховых за власть (напомним и подчеркнем, как известно и документально подтверждено самим Чеховым и многими исследователями, писатель только и мечтал, чтобы семья поменьше на него рассчитывала и пореже к нему обращалась), когда А.П. Чехов эту власть приобрел: «главой семьи стал Антон» [26, с. 32]. Зарубежный исследователь, блестяще изучивший факты, то и дело устанавливал между ними достаточно противоречивые связи, отдавая дань художественной «моде» чеховской (натурализм) и послечеховской (неофрейдизм) эпох. Чего стоит только упоминание о семье деда, бывшего крепостного Е.М. Чехова, чему, кстати, Д. Рейфилд, в отличие от российских исследователей, совершенно не придавал значения: «Все трое сыновей Егора Михайловича Чехова утверждали себя в жизни, производя на свет многочисленное потомство» [26, с. 27].

Удивительным представляется и то, что, словно бы откликаясь на запросы массового сознания, жаждущего трогательных историй и сведений о любящем окружении гениев, английский исследователь делал акцент на широте дружеских связей (связи, полагаем мы, — да, об

этом свидетельствует эпистолярное и мемуарное наследие, но дружба — вряд ли) и на любовных коллизиях. Рядом с официальной женой, О. Книппер-Чеховой, у Д. Рейфилда фигурирует лексика, мало соответствующая чеховской картине мира, где вряд ли нашлось бы место для «бывшей пассии» Авилловой или «бывшей любовницы» Яворской. Так или иначе, для блистательного исследователя, представителя иной культуры и иного поколения, А.П. Чехов оказался отчасти романтизированной, отчасти вульгаризированной фигурой, интерпретация жизни которой соответствовала не столько жизненному, сколько общеевропейскому контексту.

Чеховский контекст сформировался к началу XXI в., таким образом, в двух аспектах: один — историко-биографический, развивавший тенденцию детализации и интерпретации обыденных практик классика (наиболее значительный образец — труд Д. Рейфилда); второй — культурно-эстетический, уточнявший и акцентировавший нюансы сложившегося понимания мирового значения А.П. Чехова как новатора и оригинального творца. Этот второй аспект особенно отчетливо был замечен в год 100-летия со дня смерти писателя, когда ему «объяснялись в любви» за обнаруженные в его произведениях «сострадание и иронию, отсутствие иллюзий и стремление к вере, нечто, близкое к отчаянию, и нечто, похожее на надежду», как это формулировал британский русист Г. Мак-Вей, и подчеркивали, что он был единственным «из всех драматургов золотого века, который вошел в мировое обращение» (Л. Димитров, Болгария) [1].

Так А.П. Чехов не только сформировал интeртекст и контекст, но имплицитно обозначил интеграцию этих двух самостоятельных сфер своего художественного и личностного бытия в мировой культуре.

АБСУРД И ВЕЧНОСТЬ

Чеховский дискурс мировой культуры, с одной стороны, ненавязчиво ввел в художественные практики принципы алогизма, взаимонепонимания, отчужденности, иронических несовпадений обыденных проявлений и деталей, с другой стороны, обозна-

чил существование обыкновенного человека в пространстве вечности, в пустом и опасном, чуждом и непонятном мире. Мы полагаем, что введенное нами в научный оборот понятие «русский абсурд» [27, с. 271–285] своим утверждением в мировой культуре обязано именно А.П. Чехову.

Чеховский дискурс определяется, разумеется, не только общим модусом почтения, влияния Чехова-автора и Чехова-обыденной персоны, но множеством воспринятых от него, хотя далеко не всегда связываемых с ним, но семантически определенных и узнаваемых кодов — понятий/реплик/метафор (вишневый сад, двадцать два несчастья, живая хронология, лошадиная фамилия, многоуважаемый шкаф, на деревню дедушке, небо в алмазах, сюжет для небольшого рассказа) и кодов — персонажей/масок/функций (Анна на шее, дочь Альбиона, душечка, Ионыч, попрыгунья, свадебный генерал, унтер Пришибеев, хамелеон, человек в футляре). Эти коды — существенны при обсуждении абсурдистских тенденций творчества самого писателя и его последователей.

Прежде всего обозначим *признаки искусства абсурда у самого А.П. Чехова*. К этим признакам мы относим то, что потом было явлено в западной драме абсурда: метафорически обозначенное место действия — *пустоту* — и матрицу взаимодействия персонажей, которые объединены в *пары*, но пары эти — люди разобщенные, а часто и ненавидящие друг друга.

Чеховская пустота (напомним, что российский постмодернист В. Пелевин употребил это слово с заглавной буквы в названии своего романа, где рядом с историческим персонажем Чапаевым действует персонаж по фамилии Пустота) — это и бесприютные комнаты, и разрушающиеся усадьбы, и появление кладбища прямо посреди жилого пространства: так выглядела сценография В. Левенталея к спектаклю А. Эфроса «Вишневый сад» в Театре на Таганке. А.П. Чехов аккумулировал абсурдное представление о невозможности жить в метафорической пустоте, следуя Ф.М. Достоевскому с его скандалами мертвецов на кладбище («Бобок»), предвосхитив образы непригодной для жизни пустоты у М. Горького («На дне»), у драматургов 1960–1970-х гг. В. Славкина («Плохая квартира»), А. Дударева («Свалка»).

Чеховская пустота и есть источник и проявление абсурдности жизни, в которой, если иметь в виду пьесы, то и дело стреляют в себя, в других, то не попадают, как Войницкий в Серебрякова, а то — прямо убивают себя. Эти самоубийства режиссеры обставляли как неслучайные действия, будь то охотившийся на себя с огромным ружьем Треплев — В. Никулин в «Чайке» О. Ефремова (театр «Современник») или взявший пистолет с подноса, на котором перед тем ему приносили рюмку, Иванов — Е. Леонов в «Иванове» М. Захарова (театр Ленком). В пустоте носился под звуки фейерверка Иванов — С. Шакуров в одноименном спектакле Г. Яновской (Московский театр юного зрителя), а сестры Прозоровы в постановке «Трех сестер» Э. Някрошюса седлали спортивный снаряд — коня — и укладывались на огромный шаткий стол.

Враждебно и тоскливо сочетающиеся в пары люди — генетический признак будущей драмы абсурда — у А.П. Чехова komponуются в известной парадигме «палач» и «жертва», меняясь ролями по ходу действия. Нам приходилось писать о развороте таких драматических пар во многих произведениях русской классики (у Н. Некрасова, Н. Гоголя и других), ставших основой формирования искусства абсурда в мире [28, с. 132–168]. У А.П. Чехова же любовь, трансформирующаяся в непонимание и раздражение (Иванов — Сарра), вынужденное сосуществование родственников (Войницкий — Серебряков), странная зависимость и благоговение помещицы и потомка крепостных (Раневская — Лопахин) — это экзистенциально глубокие и обыденно неразрешимые конфликты. Представляется, что конфликт, приведший к странному убийству в ранней пьесе Э. Олби «Случай в зверинце», — это откровенный парафраз чеховской «дуэли» с поддразниваем «цып-цып» между Соленым и Тузенбахом. Первый видит второго своим «палачом», ревнуя его к Ирине Прозоровой, но именно прежняя «жертва» и становится «палачом».

Господство невротического начала, которое по К.Г. Юнгу заключается в том, что человеку «никогда не удавалось осуществить в настоящем то, чего бы ему хотелось, и кто поэтому не может радоваться прошлому» [29,

с. 195], — это основа художественного абсурда, в котором неудовлетворенность настоящим сочетается со страхом перед будущим и ненавистью к прошлому. Чеховский дискурс включает специфическое знание о человеке не только как философско-антропологическом, но и социально-психологическом феномене. Эмоции персонажей, наблюдаемых писателем-доктором, выражаются преувеличенно, можно сказать театралью — каждая пьеса становится своего рода пародией на классические театральные формы, где простаки, герои и инженерю работают вне привычных правил ампула. Все персонажи достигнуты своего рода нравственной глухотой, речь полна скрытых и явных ругательств, которые подчеркивают онтологический характер конфликта между человеком и миром.

Западная и отечественная драма абсурда, следуя чеховской традиции, осуществляет плотную интеграцию формальной нормативности и натуралистической патологичности. У отцов-основателей западного абсурда явлена ирония, создающая атмосферу безумия, по крайней мере — жизни на грани: «Английские настенные часы бьют по-английски семнадцать раз» (ремарка в «Лысой певице» Э. Ионеско). Люди не могут сосуществовать, они лишь сходят с ума, находясь рядом и испытывая отчуждение: «если одному холодно, другому обязательно жарко» («Бред вдвоем» Э. Ионеско). Жизнь — это гиньоль, в котором обыденность полна взаимной ненависти; люди играют с собственными образцами и собственными судьбами («Служанки» Ж. Жене), плотно сочетая печаль и ревность, жажду любви и ненависть.

В драме абсурда все — несовершенно, более того, являются калеками. Рождаются пародии на социальные роли — интеллигент не несет своих исконных свойств (образованности, ответственности, душевной тонкости), при этом еще сквернословя и страдая от непонятности. В пьесе А. Шипенко «Ла фунф ин дер люфт» мать-учительница словесности и сын-летчик (профессиональные признаки закреплены за прошлым) страдают и скандалят: «Ты хам. А я хама не рожала». — «А кого ты рожала? Герцена? Некрасова? Пушкина? Гоголя? Лермонтова?».

Русский абсурд на уровне бытия и быта, унаследованный от А.П. Чехова творцами второй половины XX в., получил отчетливое пародийное оформление. Едва ли не постоянным объектом пародирования стала когда-то воспринимавшаяся как лирический символ творчества и неразделенной любви чеховская чайка. То это воскресающий грубиян-покойник в пьесе Н. Коляды («Чайка спела»). То находящаяся в закулисном пространстве (театр им. Ф. Волкова, режиссер Е. Марчелли) чайка, которая уже в постановке собственно чеховской пьесы издает отвратительные, визгливые, скрежещущие звуки, да еще в параллель с плещущейся в занимающем всю авансцену аквариуме Заречной.

Особо, полагаем, следует отметить реализацию чеховского абсурдистского дискурса в сочинении представителя пограничной художественной сферы, располагающейся между элитарной культурой (переводчик и исследователь японской литературы, исследователь парадоксальных феноменов русской истории) и культурой массовой (автор популярнейших в 1990–2000-е гг. детективов). Речь о малоизвестной пьесе Б. Акунина «Чайка», где рефлексирована родословная одного из главных персонажей этого автора, Фандорина, к которому примыкает исследующий смерть Треплева доктор Дорн, чья фамилия выглядит редуцированным вариантом фамилии «основного» акунинского персонажа. Российский автор, с одной стороны, отдал дань популярной европейской традиции создания пьес-обработок, основанных не просто на общеизвестных, но именно литературных сюжетах (Б. Брехт, Ж. Ануй, Э. Радзинский); с другой стороны, сварьировал прием, известный, скажем, по знаменитым пьесам-детективам Д. Пристли, который в стилистическом отношении явно опирался на чеховскую психологическую традицию («Опасный поворот», «Инспектор пришел») и строил свои пьесы, «примеряя» на роль убийцы едва ли каждого персонажа. Б. Акунин уходит от привычного представления о самоубийстве Треплева, вполне убедительно обсуждая мотивы возможного убийства, причем одни мотивы выглядят психологически едва ли не обыденными (Нина убивает Треплева, чтобы он не убил Тригорина, Медведенко, словно в банальной мелодраме, убивает удачливого в прошлом

соперника — барчука и бездельника, мелодраматически объясняется и возможное убийство Машей, не получившейся взаимности). Другие же мотивы — поистине абсурдны (Сорин избавляет Треплева от его же собственного безумия, Тригорин как бытописатель примеряет на себя психологию убийцы, а Аркадина обнаруживает влечение Тригорина к Треплеву и «убирает» своего, патологически истолкованного соперника). Впрочем, нельзя не увидеть у знатока мировых литературных традиций Б. Акунина и явных абсурдистских тенденций, будь то взаимоумучительство персонажей по принципу «палач-жертва» или игровые приемы введения мотива смерти в текст.

Таким образом, вечные мотивы — любовь, смерть, творчество, предательство, смысл жизни, составляющие основу чеховского дискурса, последовательно и парадоксально вводятся в культурный опыт более позднего времени, предъявляя объяснительный принцип работы с культурной традицией и создавая мир после А.П. Чехова, включивший в себя писателя как смысловую и художественную доминанту.

Список источников

1. Шах-Азизова Т. [Без заглавия] // Чеховский вестник. 2005. № 16. С. 5–8.
2. Кузичева А.П. Чеховы. Биография семьи. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2004. 471 с.
3. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. Москва : Наука, 1988. 521 с.
4. Бродская Г.Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея : в 2 т. Т. I. Середина XIX века — 1898. Москва : Аграф, 2000. 288 с. ; Т. II. 1902–1950-е. Москва, 2000. 592 с.
5. Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 328 с.
6. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1974–1983.
7. Оболенский Л. Максим Горький и причины его успеха: Опыт параллели с А. Чеховым и Гл. Успенским. Санкт-Петербург : В.И. Губинский, 1903. 143 с.
8. Ростовцев А. Певец тоски и сумерек Антон Чехов. Санкт-Петербург : Тип. В.О. Пастор, 1904. 47 с.
9. Мережковский Д. Чехов и Горький // Грядущий хам. Санкт-Петербург : М.В. Пирожков, 1906. 185 с.

10. *Воровский В.* Лишние люди [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/vaclav-vorovskiy/lishnie-ludi/chitat-onlayn/> (дата обращения: 16.01.2020).
11. *Овсянко-Куликовский Д.* Этюды о творчестве А.П. Чехова // Литературно-критические работы : в 2 т. Т. 1. Москва : Художественная литература, 1989. 542 с.
12. *Кочергин Э.С.* Записки Планшетной крысы. Санкт-Петербург : Вита Нова, 2013. 433 с.
13. *Боровский Д.Л.* Убегающее пространство. Москва : Эксмо, 2006. 430 с.
14. *Березкин В.И.* Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобразительное искусство, 1973. 197 с.
15. *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. Москва : Наука, 1973. 375 с.
16. *Соловьева И.Н.* Немирович-Данченко. Москва : Искусство, 1979. 408 с.
17. *Товстоногов Г.А.* О профессии режиссера. Москва : ВТО, 1967. 358 с.
18. *Эфрос А.В.* Избранные произведения : в 4 т. / 2-е изд. доп. Москва : Фонд «Русский театр» : Парнас, 1993. Т. 1. 318 с.
19. Олег Ефремов: настоящий строитель театра. Москва : Зебра Е : Аргументы недели, 2011. 426 с.
20. *Захаров М.А.* Контакты на разных уровнях. Москва : Центрполиграф, 2000. 408 с.
21. *Гинкас К., Яновская Г.* Что это было? Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2014. 576 с.
22. *Додин Л.А.* Репетиции пьесы без названия. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. 480 с.
23. *Барро Ж.-Л.* Воспоминания для будущего. Москва : Искусство, 1979. 391 с.
24. *Стрелер Д.* Театр для людей. Москва : Радуга, 1984. 312 с.
25. *Злотникова Т.С.* Время «Ч». Культурный опыт А.П. Чехова. А.П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг. Москва ; Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2007. 259 с.
26. *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. Москва : Независимая газета, 2006. 857 с.
27. *Злотникова Т.С.* Русская «нелепица»: опыт экстраполяции новых культурных смыслов в классическую драматургию // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. Москва : Пинакотека, 2002. 336 с.
28. *Злотникова Т.С.* Философия творческой личности. Москва : Согласие, 2017. 915 с.
29. *Юнг К.Г.* Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1996. 329 с.

Chekhov's Discourse of World Culture (To the 160th Anniversary of A.P. Chekhov's Birth)

Tatiana S. Zlotnikova

Yaroslavl State Pedagogical University named
after K.D. Ushinsky, 108/1, Respublikanskaya Str.,
Yaroslavl, 150000, Russia
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Abstract. *The purpose of this article is to prove that world culture, whether it is a picture of the world in its generalized quality or specific artistic practices in different types of art, still remains under the unabated influence of A.P. Chekhov's personality and creativity. This applies not only to his characters, life conflicts, or individual artistic and aes-*

thetic techniques, but also to the meaning-setting, qualitatively changed by A.P. Chekhov, which we define as "Chekhov's discourse". It is understood as a frame of reference in which intercultural communication takes place, and designated by a cultural matrix with its inherent codes and sometimes unexpected meanings, born of decades of Chekhov's attention and understanding.

The author believes that the main features of Chekhov's discourse of world culture are: the creator's penetration, unique by its depth and paradoxical nature, into the social and moral world of man (a kind of "diagnosis"); the conceptual integration of the intertext and context of individual creativity and world cultural experience; and the formation of aesthetic foundations for the art of absurdity as a characteristic cultural phenomenon of the Chekhov and post-Chekhov eras. The "diagnosis" was a product of Chekhov's unique intellectual insight and intuitive talent. The propriety of Chekhov's diagnosis, and the explanation that

there were no recipes, is the presence of Chekhov's figure and his picture of the world in the cultural continuum. The continuation of Chekhov's thoughts and imaginative systems, with all their details and models, are several layers of creative "products" created in different types of art and in different periods that have passed in the life of mankind after Chekhov. Chekhov's intertext is a dialogue between a Russian person and other epochs and authors; this dialogue is not without irony in relation to the "interlocutors", to the subject of discussion, to life itself, a source of unexpected associations and ideas about the paradoxical connections of life and being. The author believes that Chekhov's context as a semantic facet of Chekhov's discourse has been manifested primarily in those connections and influences that were and continue to be of a personalistic nature: researchers from different countries, followers in his creativity. In the space of eternity, against the background of paradoxical cultural trends, a phenomenon has been formed that we previously designated as the concept of "Russian absurdity" first introduced into scientific circulation. On the one hand, Chekhov's discourse of world culture, had unobtrusively introduced into artistic practice the principles of alogism, mutual misunderstanding, alienation, ironic discrepancies of everyday manifestations and details, on the other hand, it had marked the existence of ordinary people in the space of eternity, in an empty and dangerous, alien and incomprehensible world.

Key words: Chekhov's discourse, world culture, cultural matrix, meaning setting, diagnosis, intertext, context, Russian absurdity.

Citation: Zlotnikova T.S. Chekhov's Discourse of World Culture (To the 160th Anniversary of A.P. Chekhov's Birth), *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 292–304. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-292-304.

Acknowledgements.

This article is written under a grant from the Russian Science Foundation 20-68-46013.

References

1. Shakh-Azizova T. *Chekhovskii vestnik* [Chekhov's Bulletin], 2005, no. 16, pp. 5–8.
2. Kuzicheva A.P. *Chekhovy. Biografiya sem'i* [The Chekhovs. Family Biography]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2004, 471 p.
3. Zingerman B.I. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [The Chekhov Theater and its Global Significance]. Moscow, Nauka Publ., 1988, 521 p.
4. Brodskaya G.Yu. *Alekseev-Stanislavskii, Chekhov i drugie. Vishnevoadskaya epopeya: v 2 t.* [Alekseyev-Stanislavsky, Chekhov, and Others. The Cherry Orchard Epic: in 2 volumes], vol. I: The Middle of the 19th Century – 1898. Moscow, Agraf Publ., 2000, 288 p. Vol. II: 1902 – The 1950s. Moscow, 2000, 592 p.
5. Shakh-Azizova T.K. *Polveka v teatre Chekhova* [Half a Century in the Chekhov Theater], 1960–2010. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011, 328 p.
6. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters: in 30 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1974–1983.
7. Obolensky L. *Maksim Gor'kii i prichiny ego uspekha: Opyt paralleli s A. Chekhovym i Gl. Uspenskim* [Maxim Gorky and the Grounds for his Success: Experience Parallels with A. Chekhov and Gl. Uspensky]. St. Petersburg, V.I. Gubinskii Publ., 1903, 143 p.
8. Rostovtsev A. *Pevets toski i sumerek Anton Chekhov* [Anton Chekhov – a Singer of Longing and Twilight]. St. Petersburg, V.O. Pastor Publ., 1904, 47 p.
9. Merezhkovsky D. *Chekhov and Gorky, Gryadushchii kham* [The Coming Boor]. St. Petersburg, M.V. Pirozhkov Publ., 1906, 185 p. (in Russ.).
10. Vorovsky V. *Lishnie lyudi* [Superfluous People]. Available at: www.litres.ru/vaclav-vorovskiy/lishnie-ludi/chitat-onlayn/ (accessed 16.01.2020).
11. Ovsyaniko-Kulikovskiy D. *Etudes about A.P. Chekhov's Works, Literaturno-kriticheskie raboty: v 2 t. T. 1* [Literary and Critical Works: in 2 volumes. Vol. 1]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1989, 542 p. (in Russ.).
12. Kochergin E.S. *Zapiski Planshetnoi krysy* [Notes of a Tablet Rat]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2013, 433 p.
13. Borovsky D.L. *Ubegayushchee prostranstvo* [The Escaping Space]. Moscow, Eksmo Publ., 2006, 430 p.
14. Berezkin V.I. *Teatr Iozefa Svobody* [Josef Svoboda's Theater]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1973, 197 p.
15. Stroeva M.N. *Rezhisserskie iskaniya Stanislavskogo* [Stanislavsky's Directorial Strivings], 1898–1917. Moscow, Nauka Publ., 1973, 375 p.
16. Solovyova I.N. *Nemirovich-Danchenko*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 408 p. (in Russ.).
17. Tovstonogov G.A. *O professii rezhissera* [About the Director's Profession]. Moscow, VTO Publ., 1967, 358 p.

18. Efros A.V. *Izbrannye proizvedeniya: v 4 t.* [Selected Works: in 4 volumes]. Moscow, Fond "Russkii teatr" Publ., Parnas Publ., 1993, vol. 1, 318 p.
19. *Oleg Efremov: nastoyashchii stroitel' teatra* [Oleg Yefremov: A Real Theatre Builder]. Moscow, Zebra E Publ., Argumenty Nedeli Publ., 2011, 426 p.
20. Zakharov M.A. *Kontakty na raznykh urovnyakh* [Contacts at Different Levels]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2000, 408 p.
21. Ginkas K., Yanovskaya G. *Chto eto bylo?* [What Was It?]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2014, 576 p.
22. Dodin L.A. *Repetitsii p'esy bez nazvaniya* [Rehearsals of a Play without a Title]. St. Petersburg, Baltiskie Sezony Publ., 2004, 480 p.
23. Barrault J.-L. *Vospominaniya dlya budushchego* [Memories for Tomorrow]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 391 p.
24. Strehler G. *Teatr dlya lyudei* [For a Human Theater]. Moscow, Raduga Publ., 1984, 312 p.
25. Zlotnikova T.S. *Vremya "Ch". Kul'turnyi opyt A.P. Chekhova. A.P. Chekhov v kul'turnom opyte 1887–2007 gg.* ["Ch" Time: Chekhov's Cultural Experience. A.P. Chekhov in the Cultural Experience of 1887–2007]. Moscow, Yaroslavl, YaGPU Publ., 2007, 259 p.
26. Rayfield D. *Zhizn' Antona Chekhova* [Anton Chekhov: A Life]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 2006, 857 p.
27. Zlotnikova T.S. Russian "Absurdity": An Experience of New Cultural Meanings Extrapolation in Classical Drama, *XIX vek: tselostnost' i protsess. Voprosy vzaimodeistviya iskusstv* [The 19th Century: Integrity and Process. Issues of Interaction between the Arts]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2002, 336 p. (in Russ.).
28. Zlotnikova T.S. *Filosofiya tvorcheskoi lichnosti* [Creative Person's Philosophy]. Moscow, Soglasie Publ., 2017, 915 p.
29. Jung C.G. *Problemy dushi nashego vremeni* [Problems of Soul of our Time]. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1996, 329 p.

с 16 марта по 29 августа 2020 года

Российская государственная библиотека,
Дом Пашкова, читальный зал отдела картографических изданий

101 РУССКИЙ МАГНИТНЫЙ КОМПАС

В читальном зале отдела картографических изданий Российской государственной библиотеки проходит выставка «101 русский магнитный компас». Экспонаты выставки — из коллекции Михаила Юрьевича Иванова. М. Ю. Иванов — владелец единственной в России коллекции русских магнитных компасов и основатель первого Музея магнитных компасов, в котором в настоящее время насчитывается более 800 экспонатов из разных стран и эпох. А началась коллекция с подаренного его отцом — потомственным геодезистом — уникального поморского компаса-маточки, сделанного во 2-й половине XVII века.

Компас-маточка еще в начале XI в. применялся новгородскими мореходами и поморами в прибрежных плаваниях по северным морям, к лапландским и норвежским берегам, в дальних морских переходах к острову Груманту (Шпицбергену). Изготавливались маточки в виде круглой коробочки из дерева, сверху закрывались крышечкой и хранились в специальном кожаном мешочке.

С начала XVIII в. компасные съемки применялись русскими землепроходцами и мореплавателями для составления карт в системе географических координат и с соблюдением масштаба.

В начале XX в. компасы изготавливались и применялись во время боевых действий на фронтах Первой мировой войны. Среди компасов, изготовленных после 1917 г., особый интерес представляет личный компас уральского горного инженера, исследователя природных богатств Урала С.А. Подъяконова.

Коллекция компасов дополнена картами и атласами из фонда отдела картографических изданий. Выставка продлится до 29 августа 2020 года.

Выставка доступна в видеоформате: <https://youtu.be/-SYIGtpmwy4>



Парадный вход



Мраморная лестница



Галереи для посетителей



Ротонда



Третий читальный зал



Генеральный алфавитный каталог



Музей книги



Музей книги
Кабинет библиофила



Главное книгохранилище
19 ярус



Главное книгохранилище
15 ярус



Главное книгохранилище
Механизмы
транспортировки

ВИРТУАЛЬНЫЙ ТУР ПО РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКЕ

Экскурсионный отдел Российской государственной библиотеки (РГБ) подготовил читателям подарок — виртуальный тур по всему комплексу РГБ. Теперь вы можете погулять не только по Главному зданию, но и по Дому Пашкова, и Центру восточной литературы. Сотрудники отдела международных связей РГБ перевели виртуальный тур на английский язык, и теперь читателям доступны и русскоязычная (<https://tour.rsl.ru/>), и англоязычная (https://tour.rsl.ru/tour_eng.html) версия тура.

Впервые в истории библиотеки оказаться в Румянцевском зале, покружиться по Бальному залу, пройти по главному книгохранилищу РГБ можно виртуально. Подготовленный экскурсионным отделом тур в формате 360° познакомит всех желающих с историей и архитектурой главной библиотеки страны и самого красивого дома Москвы, позволит заглянуть в усадьбу Шаховских-Красильщиковых, где ныне располагается богатейший фонд книг и рукописей на языках народов Азии, Африки и Океании.

Следуйте по указателям, обращайтесь внимание на круглые желтые метки, кликайте на них. Если чувствуете, что заблудились, — открывайте карту в нижней части экрана. Не забывайте, что вы можете виртуально «осмотреться», повернув картинку в любом направлении, и приблизить любые детали.

С туром возможно все: попасть на экскурсию без очереди и внимательно рассмотреть уникальные книги в кабинете библиофила, узнать тайны Третьего читального зала и заглянуть в Музей книги, подняться по Мраморной лестнице и постоять на площади перед Ленинкой.

В виртуальном туре звучат фрагменты из произведений Петра Чайковского, Никколо Паганини, Габриэля Форе и Франца Шуберта из фонотеки отдела нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки.



Подробнее: <https://tour.rsl.ru/>

УДК 821.111(73)"20"
ББК 83.3(7Coe)64-00
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-3-306-318

Ю.Л. САПОЖНИКОВА

ТЕМНОКОЖАЯ ПРИСЛУГА ГЛАЗАМИ БЕЛОГО ПИСАТЕЛЯ: НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПРИСЛУГА» К. СТОКЕТТ

Юлия Львовна Сапожникова,
Смоленский государственный университет,
кафедра английского языка,
профессор
Пржевальского ул., д. 4,
Смоленск, 214000, Россия

доктор филологических наук, доцент
ORCID 0000-0002-5565-3813; SPIN 5412-3517
E-mail: sapojnikova.engl@yandex.ru

Реферат. *Афроамериканские критики и писатели часто обвиняют белых авторов в попытках культурной апроприации, когда последние в своих текстах говорят от имени темнокожих персонажей. В этом случае, по мнению афроамериканцев, они описываются белыми стереотипно и таким образом лишаются голоса. Несмотря на это, подобные попытки продолжают. Нестихающая полемика по поводу культурной апроприации, возобновляющаяся после выхода подобных литературных или кинотекстов (достаточно вспомнить недавний*

фильм «Зеленая книга»), обуславливает актуальность обращения к данной теме. В 2009 г. вышел роман К. Стокетт «Прислуга», в котором повествование ведется от лица трех женщин, в том числе двух темнокожих служанок (Эйбилин Кларк и Минни Джексон). Они рассказывают о своем опыте работы на белых хозяев в начале 1960-х гг. в городе Джэксон (штат Миссисипи) во времена жесткой расовой сегрегации. Названные героини предстают у К. Стокетт борцами с расизмом, а главным их оружием становится слово. Минни напрямую высказывает своим работодателям собственное мнение о них, что соответствует описанной в текстах афроамериканских авторов манере дерзко разговаривать с теми, кому ты подчиняешься, называемой sass. Эйбилин же старается не показывать свое отношение к белым, а в разговорах с ними максимально зашифровывает истинное содержание высказываний, по сути используя практику «означивания», также характерную для афроамериканской культуры: убеждает других служанок рассказать белой девушке об отношениях между хо-

заявами и прислужгой в их городе для того, чтобы затем это было опубликовано. Она воспринимает сохранение истории этноса в письменном слове как способ борьбы против расизма. Автор приходит к выводу о том, что К. Стокетт следует, сознательно или нет, традициям афроамериканской литературы, в которой многие темнокожие персонажи выступают как трикстеры.

Ключевые слова: афроамериканцы, культурная апроприация, «Прислуга» К. Стокетт, сегрегация, формы сопротивления расизму, слово как основное оружие борьбы, оппозиция «письменная речь — устная речь», трикстер.

Для цитирования: Сапожникова Ю.Л. Темнокожая прислуга глазами белого писателя: на материале романа «Прислуга» К. Стокетт // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 306–318. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-306-318.

ОБВИНЕНИЯ В КУЛЬТУРНОЙ АПРОПРИАЦИИ

Афроамериканские критики и писатели часто выступают против попыток белых авторов говорить от имени темнокожих героев, поскольку в этом случае, по их мнению, афроамериканцы бывают «прочитаны и написаны» белыми лишь с опорой на стереотипы. Подобные произведения писателей некогда доминантной этнической группы часто называются «повествованиями господ» (master narrative), так как в них, по мнению афроамериканских авторов, находят отражение не столько существовавшие в действительности особенности прошлого их расы, сколько закрепляется идеологически выверенное отношение белых к этому прошлому. Поэтому в текстах белых писателей (чаще всего в этом контексте упоминаются «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу и «Унесенные ветром» М. Митчелл) нет исторической правды об афроамериканском этносе, а представлены некие исторические мифы. Известный писатель Э. Гейнс (E. Gaines, 1933–2019) в этой

связи замечает, что в литературе мейнстрима представители данной этнической группы описывались либо как «мамки» (няньки-негрятки), либо как «томы»: «... either she was a mammy, or he was a Tom» [1].

Необыкновенно жесткие дискуссии по этому вопросу развернулись после публикации в 1967 г. романа У. Стайрона (W. Styron, 1925–2006) «Признания Ната Тернера» (The Confessions of Nat Turner). Роман повествовал о мятеже в 1831 г. американских чернокожих рабов, которых возглавлял проповедник Нат Тернер. Во время восстания мятежники убили около пятидесяти белых, затем Нат был схвачен и приговорен к казни, но перед этим адвокат Ната Томас Грей записал его исповедь. Произведение Стайрона считалось первым текстом белого автора, написанным от лица самого раба. Оно обрело почти канонический статус благодаря белым критикам, автор был удостоен Пулитцеровской премии (Pulitzer Prize) и других престижных наград.

Однако афроамериканские критики считали, что У. Стайрон «присвоил» голос раба и афроамериканскую культуру в целом, обвинили его в расовой субъективности, выразившейся в верности традиционному портрету рабства. Конечно, в слове от автора У. Стайрон оговорил, что стремился опираться на факты, «признаваемые известными», но поскольку таких данных практически не было, он позволил себе «полную свободу воображения», будучи при этом уверенным, что «не вышел за рамки тех скудных сведений, которые об институте рабства дает история» [2, с. 5]. Видимо, писатель подразумевал официальную историю, рассматривавшую систему рабства в рамках рабовладельческой идеологии, поэтому и Нат Стайрона стал носителем закрепленных стереотипов о неграх.

В первую очередь это касается приписываемого темнокожим мужчинам влечения к белой женщине, которое превращается в одну из навязчивых идей героя: «И всегда я видел себя с безмянной белой девушкой — как я раздвигаю ей колени, а она такая юная...» [2, с. 200]. Кроме того, Нат любит воображать себя белым и испытывает при этом наивысшее удовольствие: «...я чувствовал себя ее (плантации. — Ю. С.) владельцем: во мгновение ока я

стал белым, — белым, как простокваша, кипенно-белым, лилейно-белым, белым, как алебастровый англосакс... Что за странное, безумное удовольствие!» [2, с. 266–267].

Соответственно, собственные соплеменники кажутся ему чудовищными созданиями, для их описания У. Стайрон вкладывает в уста Ната уничижительную и даже ругательную лексику: «...мои черные соплеменники, эти засранцы и говноеды...» [2, с. 38]; «...о ком я уже приучен думать как о людях низшего разряда — отребье, сброд, хамье неотесанное, почти дикари...» [2, с. 159]. С другой стороны, ненависть мятежника к белым столь велика, что у читателей возникает впечатление, что перед ними — фанатик. Таким образом, Нат изображен У. Стайроном как сексуально озабоченный и лишенный человечности мужчина. Он подтолкнул своих соплеменников, о большинстве из которых был очень низкого мнения, к бунту, руководствуясь фанатичной верой в собственное предназначение вести их за собой.

Неудивительно, что подобная трактовка фигуры, имевшей в афроамериканской культуре героический статус, привела к бурной критике автора со стороны темнокожих писателей. Вскоре после выхода книги в свет был опубликован сборник критических статей «Нат Тернер У. Стайрона: 10 черных писателей отвечают», в котором говорилось, что «написание Стайроном этой книги было политическим жестом, актом культурного доминирования и культурного империализма» [цит. по: 3, р. 58]. Критики сочли, что писатель, не осознавая, что в рамках культурной традиции классических историй рабов поработенные должны говорить сами за себя, присвоил голос Ната и лишил текст негритянского духа и угла зрения.

Возникшая дискуссия о романе У. Стайрона затронула не только вопрос о том, как нужно описывать рабство, но и о том, *кто* (курсив наш. — Ю. С.) определяет, как обсуждается рабство, *кто*, говоря словами Р. Эллиса, «надевает кожу предков» [4, р. 23]. Вывод критиков был однозначным: «Именно поэтому мы снова должны завладеть собственной историей, писать лучшие биографии Ната Тернера... Иначе вся пропаганда будет исходить лишь с одной стороны...» [5, р. 171].

«ПРИСЛУГА» К. СТОКЕТТ: ПРОБЛЕМАТИКА И ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Несмотря на упомянутые трудности, попытки белых авторов вывести в качестве центральных персонажей афроамериканцев, отразив их мировосприятие на страницах своих произведений, не прекращаются. Одна из них предпринята в романе К. Стокетт (K. Stokett) «Прислуга» (The Help), вышедшем в 2009 году. Повествование ведется от лица трех женщин, две из которых — темнокожие служанки (Эйбилин Кларк и Минни Джексон) — рассказывают о своем опыте работы на белых хозяев в начале 1960-х гг. в городе Джэксон — (штат Миссисипи). К. Стокетт не просто попыталась через названных персонажей говорить от имени афроамериканцев, но и решилась осветить тему, очень важную для жителей Юга США, но долгое время остававшуюся под запретом, — неоднозначные отношения между белыми и афроамериканцами во времена сегрегации. Точнее всего о сложности этой проблемы сказал лауреат Пулитцеровской премии Х. Рэйнс (H. Raines): «Нет более сложной темы для писателя с Юга, чем чувство привязанности, возникающее между черными и белыми в неравноправном мире сегрегации. В силу неискренности, царящей в обществе, любые эмоции вызывают подозрения, и невозможно до конца понять — то, что происходит между двумя людьми, является искренним чувством, или просто жалостью, или проявлением прагматизма» [цит. по: 6, с. 508–509].

В семье писательницы тоже имелась прислуга, и в юности К. Стокетт была особенно близка с Деметри, присматривавшей за ней, ее братом и сестрой. Отрицая биографический характер своего романа, автор подчеркивает, что многие аспекты сосуществования белых хозяев и темнокожей прислуги являлись частью ее личного опыта. Так, в одном из интервью К. Стокетт вспоминает, что, когда она росла, действительно существовали отдельные туалеты для прислуги (факт, вокруг которого разворачиваются основные события в книге), хотя сама она узнала о нем гораздо позже:

«I didn't even know it was there... It was out of the back door... It really surprised me when I found out» [7]. Кроме того, сопровождая семью хозяев, служанки всегда должны были быть одеты в белую форму, им было запрещено есть с белыми за одним столом.

Полагаясь на свой опыт жизни на Юге в 1970-х гг., писательница не стала делать никаких специальных исторических изысканий. Исключением стала беседа с одной женщиной и ее служанкой, помогавшей ей по дому в названный период времени, причем их воспоминания оказались совершенно разными. К. Стокетт отмечает, что ей было интересно сравнивать их взгляды на один и тот же временной отрезок [8]. Хозяйка вспомнила, как чудесно ее прислуга готовила, а служанка заметила, что как раз в то время был убит активист движения за гражданские права М. Эверс, и многие афроамериканцы вышли на демонстрации после этого события. Среди них были и ее дети, и она боялась, что, если хозяева узнают об этом, ее уволят.

Нужно заметить, что писательница не решилась сфокусировать внимание исключительно на двух центральных персонажах (темнокожей прислуги), но намеренно добавила еще один — белую девушку мисс Скитер, которая в личных беседах уговорила героиню рассказать об опыте работы на белых. К. Стокетт была уверена, что, если оставить лишь первых, книга не будет продаваться, поскольку читатели не поверят ей, если речь будет вестись только от лица афроамериканцев, необходим одновременный взгляд белого на ту же ситуацию, который добавит ей достоверности: «...she worried that readers wouldn't trust her if she only wrote about black characters. "I just didn't think that would ever be allowed to sit on the shelf," — she said, — So I threw Skeeter in the mix and I felt a little better about it, because I was showing a white perspective as well» [9].

Подобные сомнения автора понятны, ведь этнос — это «исторически сложившаяся на определенной территории устойчивая биосоциальная общность людей, обладающая общими чертами и особенностями культуры, психологии, языка...» [10, с. 84]. Если человек не принадлежит к данной общности, ему очень сложно достоверно описать ее представителей,

в особенности, специфику их картины мира. К. Стокетт в большей степени сосредоточивается на их социальной жизни и взаимодействии с белыми и выстраивает образ темнокожей прислуги с опорой на следующие признаки: внешний облик, социальный статус (с особым акцентом на происхождении и окружении) и сферу деятельности.

СПЕЦИФИКА ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ

Чтобы лучше понять специфику отношений между белыми и афроамериканцами в романе, нужно четко понимать, какой отрезок социально-культурной жизни США в нем отражен. Указание на время описываемых событий дается как напрямую (например, «август 1962» в главе 1), так и через упоминание известных исторических событий (заявление М.Л. Кинга об организации мирного «Марша на Вашингтон» в августе 1963 года). Таким образом, речь идет о том периоде, когда в южных штатах все еще действует жесткая расовая сегрегация, являющаяся способом реализации доктрины «раздельного, но равного» сосуществования белых и темнокожих жителей США. Подобный уклад жизни был четко закреплен на законодательном уровне, и в тексте даже приводится небольшая часть данных установлений: мисс Скитер, белая героиня романа, находит «Сборник Законов Джима Кроу» в библиотеке. Однако, эти законы уже настолько укоренены в сознании людей, что, хотя о них и не говорят специально, все помнят об их существовании. «Впитывание» этой системы происходит в детстве, когда белые дети видят, как их родители обращаются с темнокожей прислугой, и белые учителя в школе внушают им мысль о том, что темнокожие обладают меньшими способностями, чем они, а потому должны учиться отдельно.

Многие афроамериканские писатели говорили о том, что общество планомерно навязывает определенное отношение к представителям другой расы и соответствующее обращение с ними. Например, А. Хейли (A. Haley, 1921—1992) отмечал, что расизм в обществе не воз-

никает просто так, его прививают, ему учат как способу поведения по отношению к тем, кто чем-то отличается от нас физически: «Racism is taught in our society, it is not automatic. It is learned behavior toward persons with dissimilar physical characteristics» [11].

В романе афроамериканские матери, зная о том, что детям в будущем придется работать на белых, учат их, как себя с ними вести. В результате разделение на «мы» и «они» укрепляется: «Elizabeth, if you had the choice, <...>, wouldn't you rather *them* take their business outside?» [12]. Все ощущают границы, разделяющие эти две группы: «Not only is they lines, but you know good as I do where them lines be drawn» [12]. С одной стороны, подобное разделение упрощает коммуникацию между представителями двух рас, так как благодаря ему они четко знают, чего ожидать друг от друга, и их взаимодействие происходит в рамках привычных схем: «Miss Celia, the way she stares at me with those big eyes like I'm the best thing since hairspray in the can, I almost rather she'd order me around like she's supposed to» [12]. С другой стороны, оно довольно часто приводит к восприятию темнокожих как людей низшего сорта и к соответствующему обращению с ними. В книге описано множество ситуаций, когда белые хозяева оскорбляют свою прислугу, пользуются ее бесправным положением, чтобы низко оплачивать ее труд, лишают работы обманом (обвинив в воровстве и распространив слухи об этом по всему городу), и даже совершают физическое насилие. Главная «злодейка» романа мисс Хилли пытается переманить к себе лучшую повариху города, обещая платить на несколько центов больше, чем на предыдущей работе, и афроамериканка ощущает, что с ней обращаются, как с мулом, которого можно заставить пойти в нужном направлении, посулив морковку в качестве угощения: «Come work for me, Minny. I pay you twenty-five more cent a day than Mama did,» — А “dangling carrot” she call it, like I was some kind a plow mule» [12].

Во времена сегрегации белые всячески подчеркивали своим поведением, что темнокожие не равны им, превращая их в жертв, неспособных повлиять на собственную судьбу. Это социальное явление нашло отражение и в языке белых хозяев: слово *nigger* и его

гендерно-ориентированные вариации означают «лишенный человеческих черт», однако это значение не существовало в языке изначально, но было привнесено в него в идеологических целях. Ведь «посредством слов, которыми обозначают воспринимаемого... в его образ включается обобщенное знание о данной категории людей...» [13, с. 50]. Причем эта категоризация настолько прочно укреплена в сознании белых, что даже называя прислугу не вслух, а про себя, они прибегают исключительно к подобной лексике («that's the Nigra»/«Nigra maids»).

Терпеть такое обращение изо дня в день унижительно, но те, кто пытаются сопротивляться системе, нарушают ее ненамеренно или даже просто говорят о постоянных несправедливостях, жестоко наказываются. К. Стокетт упоминает реальную историю Медгара У. Эверса, жителя штата Миссисипи и активного борца за права темнокожих, которого застрелил белый расист. Помимо этого, в книге есть описание ряда случаев, происходивших с вымышленными персонажами: внука одной из служанок жестоко избili за то, что он воспользовался уборной для белых (хотя на ней не было соответствующего указателя), после чего юноша ослеп; кухне другой служанки вырвали язык, кому-то сожгли дом — лишь за разговоры об истинном положении дел.

При этом нужно учитывать, что К. Стокетт преуменьшает реальную опасность, которая грозила тем, кто пытался открыто бороться за свои права. Так, Дж. Корнблут (J. Kornbluth) в своей статье [14] приводит в качестве примера судьбы Эдрю Гудмана, Майкла (Микки) Швернера и Джеймса Эрла Чейни, которые были убиты за то, что в июне 1964 г. пытались зарегистрировать негров в качестве избирателей в штате Миссисипи. Также приводятся слова одного из членов правительства того времени, который с высокой трибуны расшифровал аббревиатуру NAACP (the National Association for the Advancement of Colored People, Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения) как «Ниггеры, аллигаторы, обезьяны, еноты и опоссумы» (Niggers, Alligators, Apes, Coons and Possums) [14].

Неудивительно, что большинство членов афроамериканской общины в романе К. Стокетт боятся сказать или сделать что-то, что мо-

жет поставить под угрозу их самих или их семьи. Они учатся жить со стыдом и подавлять его («It's a shame I learned to keep down a long time ago»; «for a second, I can see the shame she swallow ever day, working in that house. The fear» [12]). Но человек, который не опустил окончательно, не может постоянно терпеть издевательства, ведь страх и стыд наполняют сердце горечью, разжигающей и полностью разрушающей душу: «Нет более гнусного преступления против человеческой совести, нежели духовное (нравственное) рабство, ибо раб, смирившийся со своим положением, — не человек, он не в состоянии осуществлять свою творческую человеческую сущность, свободную по глубочайшему существу» [15, с. 215].

Писательница использует несколько образов для передачи подобного состояния героев: разрастающееся горькое семя («a bitter seed was planted inside a me»; «that bitter seed grow in my chest»); сковывающий душу цемент («the concrete in my chest»); сжигающий изнутри жар («a heat that's been burning me up all my life») [12]. Чтобы сохранить собственную человечность и спасти от схожей участи детей, которые, как понимают их матери, находятся в том же аду и в той же ловушке («We living in hell, we trapped. Our kids is trapped» [12]), нужно каким-то образом бороться с системой.

ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ

Центральные героини — Эйбилин Кларк и Минни Джексон изображены К. Стокетт борцами с расизмом, для которых главным оружием выступает слово. Это объясняется особым отношением африканцев к слову, сохранившемся у представителей этноса и в Новом Свете. Они полагали, что слова и мысли являются составной частью той же реальности, что и события, которые эти слова описывают, поэтому наделяли слово особой силой и магическим значением, рассматривали как форму действия [16]. Унаследовав эту традицию, названные персонажи отличаются друг от друга в личной практике использования слова.

Минни напрямую говорит своим работодателям все, что думает о том, что значит ра-

ботать на них. Она сама рассказывает об этом: «She blinks at me a second. — “You ... you'll do it?” — “Why you think I drove all the way out here to kingdom come, just to burn gas?” — I clamp my mouth shut»; «I've been trying to tell white women the truth about working for them since I was fourteen years old» [12]. Подобный стиль общения является прямой отсылкой к описанной в афроамериканской литературе манере дерзко вести разговор (sass) и применяется в общении с тем, кому ты подчиняешься.

Однако из-за своего острого язычка Минни постоянно теряет работу, и единственной причиной, по которой ее все-таки соглашаются принять, является умение потрясающе готовить. Когда же мисс Хилл оболгала ее, обвинив в воровстве, и тем самым закрыла перед ней все двери возможных работодателей, Минни перешла к действиям и решила на непростибельный шаг: она приготовила для своей обидчицы торт, добавив в него собственные фекалии, и не только угостила ее, но и призналась (ей же) в содеянном. Данный эпизод, на наш взгляд, является надуманным и чрезмерно кинематографичным — в реалиях рассматриваемого времени темнокожую прислугу, осмелившуюся повести себя таким образом, ждала бы страшная расплата.

Эйбилин, в отличие от подруги, в обществе белых старается открыто не выражать свое отношение к ним, а если и делает это, то максимально зашифровывает истинное содержание высказывания: «“Do you ever wish you could... change things?” — she asks. And I can't help myself. I look at her head on. Cause that's one a the stupidest questions I ever heard. <...> I turn back to my washing, so she don't see me rolling my eyes: “Oh no, ma'am, everthing's fine”» [12]. Можно предположить, что подобное поведение характерно для прислуги в целом. Так, Т.В. Бондаренко, описывая типаж «английский дворецкий», отмечает, что к числу его речевых признаков относится «эвфемистическая зашифрованность мыслей и чувств» и «паравербальное поведение», которое «регламентировано его социальным статусом» [17, с. 171].

Однако, как нам кажется, в случае с Эйбилин речь идет о другом: о языковой практике, характерной для афроамериканской

культуры и известной как *signifyin(g)* («означивание»). По определению Г.Л. Гейтса младшего (H.L. Gates, Jr.), «это уникальный негритянский риторический концепт, исключительно текстуальный или лингвистический, по которому второе утверждение или фигура речи повторяет, создает троп на этой основе или меняет первое» [18, р. 49]. Он предполагает игру словами, использование тропов, благодаря чему бесправный, казалось бы, человек обретает голос и выражает себя. Практика *signifyin(g)*, иначе говоря, состоит в использовании намеков, двусмысленностей (часто даже обмана), многозначности, она направлена на то, чтобы максимально зашифровать истинный смысл высказывания.

При рассмотрении речевого портрета и анализе поступков Эйбилин можно заметить, что она носит маску принимающей свою участь служанки и при этом активно использует названную практику. Эйбилин прибегает к обману, основанному на хорошем знании белых и их взаимоотношений, когда устраивает на работу Минни, якобы передавая потенциальной работодательнице (мисс Селии) хорошие рекомендации от своей хозяйки. Понимание ситуации здесь абсолютно верное: мисс Селия — «высочка» из бедняков. С одной стороны, никто из уважающих себя белых не будет с ней общаться, а с другой, — она рвется в этот круг, а значит, будет следовать всем их советам.

При этом Эйбилин, как и Минни, владеет и манерой дерзко вести разговор, что демонстрирует в беседе с мисс Хилли, когда последняя обвиняет в воровстве и ее, грозя упрятать в тюрьму. Служанка показывает, что больше не боится хозяйки и напрямую заявляет, что в подобном случае раскроет всем страшный секрет мисс Хилли о случае с тортом. Используя практику *signifyin(g)*, Эйбилин реализует «ценностную компоненту» самоидентификации, представляющую собой «набор значимостей, норм или идеалов» [19, с. 29]. К. Стокетт через внутренние монологи героини показывает, насколько невысокого мнения о большинстве белых женщин она придерживается: «Only three things them ladies talk about: they kids, they clothes, and they friends. I hear the word *Kennedy*, I know they ain't discussing no politic. They talking about what Miss Jackie done wore on the tee-vee» [12].

СОПРОТИВЛЕНИЕ РАСИЗМУ С ПОМОЩЬЮ ПИСЬМЕННОГО И УСТНОГО СЛОВА

Однако Эйбилин не ограничивается лишь вышеперечисленными формами сопротивления расизму, она идет дальше. Она решает сама и подталкивает еще 12 служанок рассказать всю правду об отношениях между белыми и черными в их городе, чтобы рассказы об обращении с ними были впоследствии опубликованы. По мнению белл хукс (принцип написания имени автора соответствует оригиналу. — Ю. С.), «переход от молчания к речи для угнетенных ... означает жест вызова, который вылечивает, который делает возможным новую жизнь и рост <...> это движение от объекта к субъекту, к освобожденному голосу» [20, р. 11].

Писательница пытается убедительно показать, что же заставляет темнокожую служанку, столько лет терпевшую все унижения, пойти на столь рискованный шаг, поэтому она старается выстроить цепочку событий, которые к этому привели, представить читателю факты. На наш взгляд, и в этом случае (как и в ситуации с тортом Минни), К. Стокетт в большей степени гонится за внешними эффектами, чем за внутренним развитием персонажа. В ее описании решающим событием оказывается то, что мисс Хилли принуждает Эйбилин поблагодарить белых за установку туалета (специально для нее, чтобы она не пользовалась уборной для белых), хотя более правдоподобным и оправданным с точки зрения человеческих чувств было бы решение Эйбилин рассказать правду в память о погибшем сыне, который при жизни начал писать книгу об опыте взаимодействия с белыми.

В любом случае, дав согласие на публикацию своего рассказа, героиня подчеркивает необходимость сохранения историй жизни ее этноса в письменном слове как способа борьбы против расизма и изменения отношения к темнокожим: «Wasn't that the point of the book? For women to realize, *We are just two people. Not that much separates us. Not nearly as much as I'd thought*»; «lines between black and white ain't there neither.

Some folks just made those up, long time ago» [12]. Письменное слово гарантирует, что текст сохранится и не исчезнет вместе с автором, кроме того оно дает широту охвата, обеспечивает влияние на большее количество людей. Так, книгу с историями служанок опубликовали тиражом 5 тыс. экземпляров, а потом выпустили дополнительный тираж. При этом нужно особо отметить, что Эйбилин сама записывает свои воспоминания, а мисс Скитер просто их набирает на машинке и перечитывает ей целиком, прежде чем получить добро на публикацию. Это еще одна отсылка к тому факту, что афроамериканцы не доверяли историям о себе, созданным белыми, так как с их точки зрения в таких текстах не было никакой правды: «White people been representing colored opinions since the beginning a time»; «...her yard's going to look like *Gone With the Wind* come spring... I sure didn't like that movie, the way they made slavery look like a big happy tea party» [12].

Однако для афроамериканцев устное слово всегда обладало особым значением, кроме того оно больше всего подходит для воздействия на детские умы, а основы мировоззрения закладываются именно в детстве. Эйбилин рассказывает Мэй Мобли, белой девочке, за которой присматривает, разные «секретные» сказки про Розу Паркс, про «марсианина» Лютера Кинга, с которым дурно обращались, потому что он был зеленого цвета. Она закрепляет свой посыл и в игре, когда заворачивает две одинаковые конфетки в обертки разного цвета (коричневую и белую), а затем поясняет девочке, что главное — не то, какая обертка, а то, что находится внутри. И когда в семье, где служит Эйбилин, появляется еще один ребенок, подросток Мэй уже сама рассказывает эти сказки своему брату.

ПОНЯТИЕ «ТРИКСТЕР» И ПОЛЕМИКА ВОКРУГ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИСЛУГИ В РОМАНЕ

По нашему мнению, сознательно или нет (может быть, при помощи редакторов), К. Стокетт, следует традициям афроамериканской литературы, в которой многие темнокожие персонажи выступают как

трикстеры. Образ трикстера корнями уходит в мифологию и фольклор всех народов. Одним из первых трудов, посвященных его рассмотрению, стала работа американского антрополога П. Радина, в которой он проанализировал мифы о трикстере индейцев Виннебаго. Исследователь пришел к выводу, что «трикстер одновременно предстает как творец и разрушитель, дающий и отвергающий, обманщик и жертва обмана. <...> Он не знает ни добра, ни зла, хотя и несет ответственность и за то, и за другое. Для него не существует ни моральных, ни социальных ценностей; он руководствуется лишь собственными страстями и аппетитами, и, несмотря на это, только благодаря его деяниям все ценности обретают свое настоящее значение» [21]. По мнению К. Юнга, трикстер является вариантом архетипа тени и, следовательно, представляет те наклонности и характеристики человека, которые считаются неприемлемыми и даже антисоциальными [22]. К. Леви-Стросс в качестве основной функции трикстера называет функцию «медиатора», что позволяет ему переходить из одного мира в другой [23].

Отечественные исследователи также занимались рассмотрением данного образа. Е.М. Мелетинский определяет его как «демонически-комического дублера культурного героя, наделенного чертами плута, озорника» [24]. Согласно Ю.М. Лотману, герои-трикстеры созидают через разрушение, они выступают как авторы «культурного взрыва», который вызывает культурную динамику и развитие [25]. Подобная мысль прослеживается и в работе В.Н. Топорова, который отмечает, что трикстер творит нечто новое через разрушение старого и является силой, которая никому не подчиняется [26]. Суммируя подходы различных зарубежных ученых, Т.В. Платицына отмечает, что они распадаются на две группы: для первой характерно восприятие данного образа как универсального; для второй — как культурно специфического [27]. При этом нужно отметить, что «несмотря на достаточно долгий срок бытования в научной литературе трикстерской проблематики, вряд ли можно говорить о том, что этот термин четко обозначен как исследовательская дефиниция» [цит. по: 28, с. 224].

Помимо того, что постоянно велись попытки вывести дефиницию данного понятия, многие исследователи одновременно старались определить основные характеристики трикстера. Так, У. Доти выделяет 6 его черт: «1) противоречивость и пограничность, 2) трюкачество, склонность к обману, 3) способность к трансформации и изменению внешности, 4) “переворачивание ситуации”, 5) выполнение роли “божественного посланника и подражателя богов”, 6) выполнение функции “священного и распутного бриколера”» [27, с. 153]. Б. Бэбкок-Эйбрахамс выводит порядка 20 особенностей трикстера [29]. Современные отечественные ученые также разрабатывают классификации его характеристик (например, Д.А. Гаврилов [29], У.А. Комиссарова [30] и другие специалисты).

Однако для данного исследования важно понимание образа трикстера, характерное для афроамериканской традиции и связанное с долгим пребыванием представителей данного этноса в рабстве. В ее русле под трикстерами понимаются, казалось бы, слабые и бесправные существа, которые с помощью мужества, хитрости и/или мудрости одерживают верх над сильными соперниками и над системой. В романе «Прислуга» упоминаются авторы классических произведений афроамериканской литературы Ф. Дуглас (F. Douglass), У.Э.Б. Дюбуа (W.E.B. Du Bois), Р.У. Эллисон (R.W. Ellison), в чьих текстах, несомненно, получил воплощение данный образ. Например, вскоре после упоминания романа Р.У. Эллисона «Невидимка» (*Invisible Man*, 1952), в тексте появляется и прямая аллюзия на него: мисс Скитер, белая героиня К. Стокетт, добавляет эпитет «невидимая» (*invisible*) к имени одной из служанок.

Тем не менее, нам кажется более вероятным, что если писательница сознательно создавала тип «хитреца» (трикстера), то она почерпнула информацию о нем не в этих классических произведениях, а в сказках, которые ей когда-то рассказывала темнокожая служанка Деметри: в большинстве афроамериканских сказок главной становится именно фигура трикстера, который торжествует над более могущественным противником. Эти сказки утверждают мысль о справедливо-

сти победы более слабого существа над более сильным и власть имущим, мысль о превосходстве ума и таланта человека над его социальной бесправностью. Швейцарский миссионер А. Жюно (A. Junot) определил их значение следующим образом: «Я вижу в этих историях скрытый протест слабости против силы, протест духовности против грубой материальной силы. Возможно, в них содержится предупреждение власть предержащим от тех, кто страдает. И кто знает, не является ли их высшей целью утвердить ценность личности среди забитого народа, где личность — это ничто?» [цит. по: 31, с. 250–251].

На наш взгляд, сами образы темнокожей прислуги получились у К. Стокетт не вполне правдоподобными и убедительными. Помимо уже перечисленных нами спорных моментов, исследователи называют и ряд других. Так, некоторые критики (например, Дж. Корнблут) отмечают, что все белые персонажи говорят на литературном языке, а афроамериканцы — исключительно на диалекте. Изображаемый К. Стокетт диалект отличают следующие типовые грамматические особенности: «1) употребление формы *ain't* и двойного отрицания; 2) отсутствие *-s* в третьем лице единственного числа настоящего времени; 3) отсутствие вспомогательных глаголов» [32, с. 15].

Стереотипизация персонажей проявляется не только в их речи, но и в ряде поступков, в поведении в целом. Например, Минни Джексон, которая готова противостоять любой белой женщине, одновременно предстает как жертва домашнего насилия, смиренно терпящая побои мужа, поскольку принимает его объяснение: если он не будет бить жену, то неизвестно, что из нее выйдет. В образе Эйблин Кларк можно увидеть отголоски типажа няньки-негритянки («мамки»), которая нянчит и растит белых детей и практически заменяет им мать.

Однако не все согласны с подобной критикой романа. Так, лауреат премии «Оскар» О. Спенсер, сыгравшая роль Минни в экранизации романа, опасалась, что ее персонаж будет похож на Мамушку из «Унесенных ветром», но признавалась, что во время чтения книги К. Стокетт не могла оторваться от нее: она была «просто великолепна» [9]. Но глав-

ным достоинством романа, на наш взгляд, является то, что К. Стокетт заставляет читателя поставить себя на место чернокожей прислуги, задуматься, через что проходили каждый день эти люди, стать более терпимыми к другим, изменить свое отношение к ним.

Писательница сформулировала это так: «Я не допускаю и мысли, что точно знаю, какво быть чернокожей женщиной в Миссисипи, особенно в 1960-е. Не думаю, что белая женщина вообще в состоянии это до конца понять. Но стремление понять жизненно важно для нашей *человеческой сущности*» [6, с. 509]. Возможно, своей книгой К. Стокетт поможет американцам смотреть на представителей другой этнической группы не через призму отношений «свой — чужой», а с общечеловеческих позиций.

Список источников

1. A Conversation with Ernest J. Gaines : AALBC Mourns The Passing of Ernest Gaines, [Электронный ресурс] // African American Literature Book Club (AALBC) : сайт. 2019 November 5. URL: <http://aalbc.com/authors/ernest.htm> (дата обращения: 05.02.2020).
2. *Стайрон У.* Признания Ната Тернера : роман. Москва : АСТ, 2009. 475 с.
3. *Rushdy A.H.A.* Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form. New York : Oxford University Press, 1999. 286 p.
4. *Connor K.R.* Imagining Grace: Liberating Theologies in the Slave Narrative Tradition. Urbana : University of Illinois Press, 2000. 311 p.
5. *Conyers J.L., Jr.* The Black Male Narrative: an Afrocentric Assessment // Afrocentricity and the Academy: Essays on Theory and Practice / ed. by J.L. Conyers, Jr., N.C. Jefferson : McFarland, 2003. P. 163–175.
6. *Стокетт К.* Слишком мало, слишком поздно (Кэтрин Стокетт о себе) // Прислуга. Москва : Фантом Пресс, 2016. С. 505–510.
7. *Day E.* Kathryn Stockett : “I still think I’m going to get into trouble for tackling the issue of race in America” : Interview [Электронный ресурс] // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2011/oct/09/kathryn-stockett-help-civil-rights> (дата обращения: 06.02.2020).
8. *Suddath C.* Kathryn Stockett, Author of “The Help” : Interview [Электронный ресурс] // Time. 2009. November, 11. URL: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1937562,00.html> (дата обращения: 06.02.2020).
9. *Rich M.* A southern mirrored window [Электронный ресурс] // The New York Times. 2009. November, 2. URL: <https://www.nytimes.com/2009/11/03/books/03help.html> (дата обращения: 06.02.2020).
10. *Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г.* Этнология : [учебник по гуманитарным специальностям и направлениям]. 2-е издание. Москва : Академия, 2003. 320 с.
11. Alex Haley Quotes [Электронный ресурс] // BrainyQuote : сайт. URL: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/alex_haley.html (дата обращения: 06.02.2020).
12. *Stockett K.* The Help // Электронная библиотека RoyalLib.com: сайт. URL: https://royallib.com/book/Stockett_Kathryn/The_Help.html (дата обращения: 06.02.2020).
13. *Бодалев А.А.* Познание человека человеком: возрастной, гендерный, этнический и профессиональный аспекты) / А.А. Бодалев, Н.В. Васина. Санкт-Петербург : Речь, 2005. 323 с. (Мэтры мировой психологии).
14. *Kornbluth J.* Is “The Help” More Than A Surprise Bestseller? Is It A New “To Kill A Mockingbird”? [Электронный ресурс] // HuffPost : сайт. URL: https://www.huffingtonpost.com/jesse-kornbluth/is-the-help-more-than-a-s_b_333448.html (дата обращения: 06.02.2020).
15. *Мильнер-Иринин Я.А.* Этика, или Принципы истинной человечности. Москва : Наука, 1999. 520 с.
16. *Levine L.W.* Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom. Oxford etc. : Oxford University Press, 1978. 522 p.
17. *Бондаренко Т.В.* Лингвокультурный типаж «английский дворецкий» : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Волгоград, 2009. 201 с.
18. *Gates H.L., Jr.* Figures in Black: Words, Signs, and the “Racial” Self. New York : Oxford University Press, 1987. 348 p.
19. *Гасанова И.М.* Языковые средства изображения самоидентификации личности в постколониальном романе XX–XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 2013. 170 с.
20. *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women* / ed. by

- Ch. A. Wall. New Brunswick : Rutgers University Press, 1989. 253 p.
21. *Радин П.* Трикстер : Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. Санкт-Петербург : Евразия, 1999. 286 с. URL: https://knigogid.ru/books/902944-trikster-issledovanie-mifov-severoamerikanskih-indeycev/toread?update_page (дата обращения: 28.01.2020).
 22. *Юнг К.Г.* Архетип и символ : [перевод]. Москва : Канон+, 2015. 336 с.
 23. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / пер. с франц. В.В. Иванова. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
 24. *Мелетинский Е.М.* Трикстер // Мифологический словарь / главный редактор Е.М. Мелетинский. Москва : Советская энциклопедия, 1991. URL: <http://bibliotekar.ru/mif/195.htm> (дата обращения: 28.01.2020).
 25. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. Москва : Прогресс : Гнозис, 1992. 271 с. (Семиотика).
 26. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное. Москва : Прогресс : Культура, б. г. (1995). 623 с.
 27. *Платицына Т.В.* Архетип трикстера в зарубежных исследованиях // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 151–154.
 28. *Петрова Л.А., Лиходедова А.А.* Коммуникативные черты трикстера в фольклорных образах героя-дурака // Коммуникативные исследования. 2018. № 4 (18). С. 222–232.
 29. *Гаврилов Д.А.* К определению трикстера и его значимости в социо-культурной реальности // Философия и социальная динамика XXI века: проблемы и перспективы : материалы Первой Всероссийской научной конференции 15 мая 2006 г. / [гл. ред.: Е.П. Дьяков]. Омск : Сибирский институт бизнеса и информационных технологий [и др.]. 2006. С. 359–368.
 30. *Комиссарова У.А.* Архетипические концепции трикстера в современном литературоведении // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере : материалы Международной научно-практической конференции (Москва–Пенза, 11 декабря 2016 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. Москва ; Пенза : Российский государственный социальный университет, Пензенский государственный технологический университет, 2017. С. 314–325.
 31. *Иорданский В.Б.* Звери, люди, боги : очерки африканской мифологии. Москва : Наука, 1991. 319 с.
 32. *Жданович М.А.* Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге : на материале современной англоязычной прозы и драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Самара, 2009. 22 с.

Dark-Skinned Servants Through the Eyes of a White Author: a Case Study of K. Stockett's Novel "The Help"

Yulia L. Sapozhnikova

Smolensk State University, 4, Przheval'skogo Str.,
Smolensk, 214000, Russia
ORCID 0000-0002-5565-3813; SPIN 5412-3517
E-mail: sapojnikova.engl@yandex.ru

Abstract. *If white authors speak on behalf of dark-skinned characters in their texts, African-American critics and writers often accuse them of attempting cultural appropriation. In this case, according to*

African-Americans, white people describe them only stereotypically and thus deprive them of a voice. Despite this, such attempts continue. In 2009, K. Stockett released her novel "The Help", which is narrated by three women, including two dark-skinned maids (Aibileen Clark and Minny Jackson). These characters tell about their experiences working for white masters in the early 1960s, in the city of Jackson, Mississippi, during a time of severe racial segregation. Newly arising after every release of such literary or film texts (just remember the recent film "Green book"), the ongoing controversy over cultural appropriation determines the relevance of addressing this topic. K. Stockett presents these characters as anti-racism fighters, with the word as their main weapon. Minny bluntly tells her employers what she thinks

of them, which is in line with how African-American authors describe in their texts a way of speaking boldly to those you obey, called "to sass". On the other hand, Aibileen tries not to show her attitude to white people and, in conversations with them, encodes the true content of her statements as much as possible, in fact using the practice of "signifying", also characteristic of African-American culture: persuading other maids to tell a white girl about the relationship between masters and servants in their city, in order for it to be published. She deems the written preservation of an ethnic group history as a way to fight against racism. The author comes to the conclusion that K. Stockett follows, consciously or not, the traditions of African-American literature, in which many dark-skinned characters appear as tricksters.

Key words: African-Americans, cultural appropriation, "The Help" by K. Stockett, segregation, forms of resistance to racism, word as the main fighting weapon, "written speech – oral speech" opposition, trickster.

Citation: Sapozhnikova Yu.L. Dark-Skinned Servants Through the Eyes of a White Author: a Case Study of K. Stockett's Novel "The Help", *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 306–318. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-306-318.

References

1. A Conversation with Ernest J. Gaines: AALBC Mourns The Passing of Ernest Gaines, 2019, November 5, *African American Literature Book Club (AALBC): website*. Available at: <http://aalbc.com/authors/ernest.htm> (accessed 05.02.2020).
2. Styron W. *The Confessions of Nat Turner: novel*. Moscow, AST Publ., AST MOSKVA Publ., 2009, 475 p. (in Russ.).
3. Rushdy A.H.A. *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York, Oxford University Press Publ., 1999, 286 p.
4. Connor K.R. *Imagining Grace: Liberating Theologies in the Slave Narrative Tradition*. Urbana, University of Illinois Press Publ., 2000, 311 p.
5. Conyers J.L., Jr. The Black Male Narrative: an Afrocentric Assessment, *Afrocentricity and the Academy: Essays on Theory and Practice*. Jefferson, N.C., McFarland Publ., 2003, pp. 163–175.
6. Stockett K. Too Little, Too Late (Kathryn Stockett about Herself), *Stockett K. Prisluga* [Stockett K. The Help]. Moscow, Fantom Press Publ., 2016, pp. 505–510 (in Russ.).
7. Day E. Kathryn Stockett: "I Still Think I'm Going to Get into Trouble for Tackling the Issue of Race in America": Interview, *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/theobserver/2011/oct/09/kathryn-stockett-help-civil-rights> (accessed 06.02.2020).
8. Suddath C. Kathryn Stockett, Author of "The Help": Interview, *Time*, 2009, November 11. Available at: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1937562,00.html> (accessed 06.02.2020).
9. Rich M. A Southern Mirrored Window, *The New York Times*, 2009, November 2. Available at: <https://www.nytimes.com/2009/11/03/books/03help.html> (accessed 06.02.2020).
10. Sadokhin A.P., Grushevitskaya T.G. *Etnologiya* [Ethnology]. Moscow, Akademiya Publ., 2003, 320 p.
11. Alex Haley Quotes, *BrainyQuote: website*. Available at: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/alex_haley.html (accessed 06.02.2020).
12. Stockett K. The Help, *Elektronnaya biblioteka Royal-Lib.com: website*. Available at: https://royallib.com/book/Stockett_Kathryn/The_Help.html (accessed 06.02.2020).
13. Bodalev A.A. *Poznanie cheloveka chelovekom: vozrastnoi, gendernyi, etnicheskii i professional'nyi aspekty* [Human Comprehension of Human: Its Age, Gender, Ethnic and Professional Aspects]. St. Petersburg, Rech' Publ., 2005, 323 p.
14. Kornbluth J. Is "The Help" More Than A Surprise Bestseller? Is It A New "To Kill A Mockingbird"? *HuffPost: website*. Available at: https://www.huffingtonpost.com/jesse-kornbluth/is-the-help-more-than-a-s_b_333448.html (accessed 06.02.2020).
15. Milner-Irinin Ya.A. *Etika, ili Printsipy istinnoi chelovechnosti* [Ethics, or Principles of True Humanity]. Moscow, Nauka Publ., 1999, 520 p.
16. Levine L.W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford etc., Oxford University Press Publ., 1978, 522 p.
17. Bondarenko T.V. *Lingvokul'turnyi tipazh "angliiskii dvoretskii"* ["The English Butler" Linguistic and Cultural Character Type], cand. philol. sci. diss. : 10.02.04. Volgograd, 2009, 201 p.
18. Gates H.L., Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self*. New York, Oxford University Press Publ., 1987, 348 p.

19. Gasanova I.M. *Yazykovye sredstva izobrazheniya samoidentifikatsii lichnosti v postkolonial'nom romane XX–XXI vv.* [Language Means to Portray a Person's Self Identification in the Postcolonial Novel of the 20th and 21st Centuries], cand. philol. sci. diss. : 10.02.04. St. Petersburg, 2013, 170 p.
20. Wall Ch.A. (ed.) *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women.* New Brunswick, Rutgers University Press Publ., 1989, 253 p.
21. Radin P. *Trikster: Issledovanie mifov severoamerikanskikh indeitsev s kommentariyami K.G. Yun-ga i K.K. Keren'i* [The Trickster: A Study in Native American Mythology. Commentaries by C.G. Jung and K. Kerenyi]. St. Petersburg, Evraziya Publ., 1999, 286 p. Available at: https://knigogid.ru/books/902944-trikster-issledovanie-mifov-severoamerikanskikh-indeycev/toread?update_page (accessed 28.01.2020).
22. Jung C.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow, Kanon+ Publ., 2015, 336 p.
23. Lévi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 2001, 512 p.
24. Meletinsky E.M. *Trickster, Mifologicheskii slovar'* [Mythological Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1991. Available at: <http://bibliotekar.ru/mif/195.htm> (accessed 28.01.2020) (in Russ.).
25. Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. Moscow, Progress Publ., Gnozis Publ., 1992, 271 p.
26. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of Mythopoeic: selected works]. Moscow, Progress Publ., Kul'tura Publ., 623 p.
27. Platitsyna T.V. Archetype of Trickster in the Western Studies, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Buryat State University], 2013, no. 10, pp. 151–154 (in Russ.).
28. Petrova L.A., Likhodedova A.A. Communicative Features of the Trickster in Folklore Images of the Hero the Fool, *Kommunikativnye issledovaniya* [Communication Studies], 2018, no. 4 (18), pp. 222–232 (in Russ.).
29. Gavrilov D.A. On the Definition of Trickster and its Significance in Socio-Cultural Reality, *Filosofiya i sotsial'naya dinamika XXI veka: problemy i perspektivy: materialy Pervoi Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii 15 maya 2006 g.* [Proceedings of the First All-Russian Scientific Conference "Philosophy and Social Dynamics of the 21st Century: Issues and Prospects" (May 15, 2006)]. Omsk, Sibirskii Institut Biznesa i Informatsonnykh Tekhnologii Publ., 2006, pp. 359–368 (in Russ.).
30. Komissarova U.A. The Archetypal Concept of Trickster in Contemporary Literary Studies, *Rossiya v mire: problemy i perspektivy razvitiya mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoi i sotsial'noi sfere: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Moskva—Penza, 11 dekabrya 2016 g.)* [Proceedings of the International Scientific-Practical Conference "Russia in the World: Issues and Prospects of International Cooperation Development in the Humanitarian and Social Sphere" (Moscow—Penza, December 11, 2016)]. Moscow, Penza, Rossiiskii Gosudarstvennyi Sotsial'nyi Universitet Publ., Penzenskii Gosudarstvennyi Tekhnologicheskii Universitet Publ., 2017, pp. 314–325 (in Russ.).
31. Iordansky V.B. *Zveri, lyudi, bogi: ocherki afrikanskoi mifologii* [Beasts, People, Gods: Essays on African Mythology]. Moscow, Nauka Publ., 1991, 319 p.
32. Zhdanovich M.A. *Lingvisticheskie sredstva sozdaniya obraza personazha v khudozhestvennom dialoge: na materiale sovremennoi angloyazychnoi prozy i dramaturgii* [Linguistic Means of Creating a Character's Image in an Artistic Dialogue: Based on Modern English-Language Prose and Drama], cand. philol. sci. diss. abstr. : 10.02.04. Samara, 2009, 22 p.

ВСЕРОССИЙСКИЙ МОНИТОРИНГ СОСТОЯНИЯ БИБЛИОТЕЧНЫХ ФОНДОВ

С 1 июля 2020 г. по поручению Министерства культуры РФ Российская государственная библиотека начинает Всероссийский мониторинг состояния библиотечных фондов. В исследовании участвуют центральные библиотеки субъектов Российской Федерации.

Организует деятельность по проведению мониторинга и анализу данных Проектный офис по реализации III этапа продолжающейся Программы сохранения библиотечных фондов Российской Федерации, созданный на базе Российской государственной библиотеки. В работе также участвуют специалисты федеральных библиотек: Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М.И. Рудомино, Государственной публичной исторической библиотеки России, Российской государственной библиотеки для слепых, Российской национальной библиотеки.

Основная прикладная цель проведения исследования — получение фактического материала для обоснования III этапа Программы сохранения библиотечных фондов на ближайшее десятилетие.

Данные, полученные в результате анкетирования 267 библиотек, будут положены в основу системы постоянного наблюдения за состоянием фондов РФ, будут уточняться ежегодно по мере выполнения III этапа Программы и наглядно покажут эффективность действий по сохранению фондов. Позже к проекту смогут присоединиться и другие библиотеки.

Основной метод исследования — анкетирование. Анкета состоит из трех блоков:

- ◆ Общий информационный блок (наименование организации, адрес, контакты руководителя, информация о структурном подразделении, занимающемся консервацией);
- ◆ Состояние сохранности фондов;
- ◆ Виды деятельности по обеспечению сохранности библиотечных фондов, выполняемые в библиотеке и в сторонних организациях.

Дорожная карта (календарный план проведения) мониторинга предусматривает следующие основные этапы:

1 июля — рассылка анкет и инструкции по ее заполнению. До 31 августа анкеты должны быть заполнены и отправлены в Проектный офис РГБ всеми участниками.

С 1 июля начинается консультирование всех участников проекта по целям анкетирования и методике проведения мониторинга, заработает горячая линия по работе с анкетой. Вопросы можно также направлять по электронной почте psf@rsl.ru с пометкой в теме письма «Вопрос по анкете». Даты проведения специальных обучающих вебинаров по заполнению анкет для ответственных исполнителей на местах будут определены и объявлены дополнительно.

С 1 сентября по 15 октября — аналитический этап мониторинга, включающий в себя обработку, проверку/уточнение и анализ полученной информации.

По результатам мониторинга будет подготовлен пакет предложений для III этапа Программы сохранения библиотечных фондов Российской Федерации.

До 15 декабря Проектный офис проинформирует всех участников мониторинга о результатах исследования.

Участникам мониторинга предстоит непростая, но интересная работа, призванная выявить основные проблемы сохранения национального библиотечного фонда и задать правильный вектор развития на ближайшие 10 лет.

Контакты:

E-mail: psf@rsl.ru. ☎ +7 (499) 557-04-70, доб. 2744; 2776

Подробнее: <https://www.rsl.ru/ru/2professionals/vserossijskij-monitoring-sostoyaniya-bibliotechnyix-fondov>

УДК 792.032
ББК 85.113(0)32
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-3-320-332

Т.В. ПОРТНОВА

АРХИТЕКТУРА АНТИЧНЫХ ТЕАТРОВ КАК ЭЛЕМЕНТ МИРОВОГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

Татьяна Васильевна Портнова,
Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт искусств,
кафедра искусствоведения,
профессор
Садовническая ул., д. 33, стр. 1,
Москва, 117997, Россия

доктор искусствоведения
ORCID 0000-0002-4221-3923; SPIN 1367-4609
E-mail: Infotatiana-p@mail.ru

Реферат. В статье рассматривается история развития античной театральной архитектуры в контексте окружающей среды, формирующей территорию, приобретающую статус культурного ландшафта. Материал древности осмысливается в аспекте эволюции формирования театральных зданий, начиная от древнегреческих к древнеримским, которые,

несмотря на руины, поражают нас своей масштабной и нетронутой архитектурой. Предпринимается попытка систематизации ценных свидетельств прошлого: материальных (архитектура театров) и нематериальных (театральное искусство), поскольку репертуар жив до тех пор, пока исполняется, а театральная архитектура остается потомкам. Рассматриваются их взаимоотношения в пространстве и во времени. Методы проведенного исследования (описание изучаемых явлений, натурное наблюдение, проблемно-исторический анализ) позволили основной акцент сделать на специфике устройства театральных зданий, находящихся на открытых пространствах, представляющих культурные ландшафты — обширные территории сотворчества человека и природы. На протяжении эпох архитектура театра, предназначенная для зрелищных представлений, связанная со средовым фактором и актерским искусством, претерпела трансформацию, так же как и само

театральное искусство менялось, иногда в пределах одного спектакля на одной сценической площадке. Фрагменты утраченного культурного опыта сегодня являются открытыми системами в ассоциативном, семантическом, историческом аспектах, а также в плане реконструкции объектов. Они формируют притягательное и популярное место, выходящее за пределы градостроительных условий, имеющее свойство общественно значимого пространства. Сложившаяся в античный период композиция построения театров и принципы формообразования оказали большое влияние на их последующее развитие и сохранились в современных проектных решениях. В этом контексте данный опыт интерпретации архитектурных памятников, относящихся к театральному искусству, имеет большое культурное и воспитательное значение не только в смысле реконструкции утраченного пласта культурного наследия, но, в большей степени, в моделировании нового видения формирующейся сегодня архитектурной культуры мира.

Ключевые слова: театр античной эпохи, средовой фактор, культурный ландшафт, театр Древней Греции и Древнего Рима, формообразующие принципы, композиционная структура.
Для цитирования: Портнова Т.В. Архитектура античных театров как элемент мирового культурного ландшафта // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 320–332. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-320-332.

Истоки театральной архитектуры идут параллельно с рождением самого театра. Именно театр как искусство, синтетическое по своей природе, вбирает в себя множество элементов, среди которых важным оказывается сама структура, каркас и оболочка здания со своим особенным образом организованным пространством. Кроме того немалое значение имеет окружающая среда как культурное поле, несущее содержание. Присутствует тонкое чувство безыскусственных факторов, понимание ландшафта, способность органично вписать архитектурные формы в природное местоположение.

ВВЕДЕНИЕ

Существует определенная историография изучения театра как типа архитектурного сооружения. К нему обращались известные историки архитектуры и искусствоведы: W. Dörpfeld [1], Н.И. Брунов [2], И.Б. Михайловский [3], A.W. Lawrence [4], R. Hoegler [5], M. Bieber [6] и др. В их работах были реализованы приемы классической методологии истории архитектуры, основу которой составляют историко-генетический, историко-типологический, функциональный подходы, композиционный и системный анализ, графическая реконструкция и другие исследовательские приемы. Среди изданий имеются также работы, принадлежащие исследователям театра: В.И. Козлинскому, Э.П. Фрезе [7], К.В. Смолиной [8] и др. Помимо исторических аспектов, касающихся театральных зданий, они исследуют специальные вопросы строения сценической площадки, технологию устройства сцены и ее художественное оформление, без которых театральные сооружения теряют свой смысл. В последнее время появились статьи, в которых рассматривались отдельные стороны античного театра и театрального сооружения, делались попытки выяснить причины его феноменальной популярности в греческом мире: О.В. Барабановой [9], А.А. Гудкова, О.В. Морозовой [10], Е.Н. Поляков, Т.О. Иноземцева [11] и др. Из последних исследований можно сослаться на статью L. Martha, A. Kotsaki, в которой изучается современная деятельность древнего театра как средство политики туризма [12]. N. Barkas, изучая акустическую функциональность античных театров, доказывает, что они представляют удачное сочетание основных параметров, регулирующих акустическое оформление площадок под открытым небом [13]. R. Frederiksen, E. Gebhard, A. Sokolicek подробно анализируют архитектурное формообразование греческих театров [14].

В трудах исследователей архитектура античных театров, как правило, рассматривается внутри общего хода истории, но в отрыве от современных условий городской или природной нетронутой среды и возможностей ее использования в сложении культурного пространства территорий.

Наше исследование посвящено архитектуре античных театров, находящихся на современных территориях не только Греции и Рима, но и за их пределами. Изучать ее невозможно без выяснения особенностей культурного контекста, в котором она возникает, и связи с самим театральным процессом. Археология дает нам сведения о находках архитектурной системы античных театров, следах видимого и невидимого культурного богатства. Нет сомнений, что все это богатство территорий, на которых расположены античные театры, нельзя свести только к единственному, хотя и уникальному конструктивно-планировочному аспекту, но необходимо рассматривать их как элемент культурного ландшафта, как памятники, интегрированные в конкретную среду. Находить точки соприкосновения между ними с разными историческими темами и пластами, связанными с развитием самого театрального искусства того времени. Структурный компонент архитектурных форм старых театров состоит из существующих в настоящее время и утраченных элементов, поэтому затрагиваются вопросы о частичном обновлении функций, исторической реконструкции, о формировании культурного ландшафта как памяти места. Текущую эпоху можно рассматривать не только как время забвения, но и как эпоху исторического восстановления.

Современная наука стремится к целостному изучению человека и его окружения в контексте жизненных отношений с миром. Акцент в таком подходе делается на исследовании глубинных, сущностных оснований архитектурной деятельности как особого вида творчества, что вводит в поле зрения такой феномен, как синтез архитектуры, театра, ландшафта. В нем содержится опыт организации качественно новой среды для развития культурно-эстетического потенциала различных регионов.

ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

Цель исследования — рассмотреть структуру, принципы композиционного синтеза архитектуры театрального здания античной эпохи в соотношении с самим театральным искусством в контексте мирового культурного ландшафта.

ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

♦ Проанализировать особенности античной театральной архитектуры как источника формообразующих принципов;

♦ выявить объемно-пространственные и планировочные типы архитектуры греческих и римских театров в связи с развитием жанровой системы театрального искусства в контексте рассматриваемой эпохи;

♦ сформулировать сущность теоретической концепции, касающейся архитектуры античных театров в рамках ее популяризации как мирового культурного ландшафта.

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДЫ

Методология исследования определялась диалектическим подходом к изучению исторических аспектов создания античных театров. Основой проведенного исследования стали как общенаучный метод (теоретическое моделирование), так и специальные методы (в частности, описание изучаемых явлений, натурное наблюдение, проблемно-исторический анализ, комплексное использование и сопоставление имеющихся источников). Однако обращение к прошлому оказывается стремлением в будущее. Архитектура старинных театров уступает место проектированию новых. В этом контексте данный опыт интерпретации архитектурных памятников, относящихся к театральному искусству, имеет большое культурное и воспитательное значение не только в смысле реконструкции утраченного пласта культурного наследия, но, в большей степени, в виде моделирования современной, формирующейся сегодня архитектурной культуры мира. «Всякое новое открытие расширяет возможности прочтения, обогащения известного. Обращение к другой эстетике опирается не только на ее собственные коды и идеологию, но и на коды и воззрения, характерные для нашего времени, которые позволяют включить предмет антиквариата в иной контекст, не только уловив в нем дух прошлого, но и привнеся новую коннотацию сегодняшнего дня» [15, с. 142].

Таким образом, наша аргументация необходимости историко-культурного подхода к анализируемым театральным сооружениям обладает значимостью, что позволяет конкретному архитектурному комплексу стать сложным гуманитарно-географическим объектом, генерирующим множество всевозможных интерпретаций. Именно поэтому мы не ограничились внешним композиционным сходством комплекса обозначенных памятников старинной театральной архитектуры, имеющих открытую ландшафтную форму, но и рассмотрели, как эта форма находит отражение в современной зрелищной архитектуре. Для нас важно обнаружить и показать символические параллели самого искусства театра с природными закономерностями организации Мира и Вселенной, ранее остававшейся без внимания исследователей. Здесь интересны аналогии в организации театрального действия, существующие как внутри структуры замкнутого античного театра, так и выходящие в открытое пространство мирового культурного ландшафта. «Гуманитарно-географические образы, взятые “абстрактно”, без тесной и сиюминутной привязки к конкретной территории, есть согласованные ансамбли знаков, символов, архетипов и стереотипов, описывающих, характеризующих и интерпретирующих географическое пространство с точки зрения его переживания, осмысления и встраивания в различные экзистенциальные стратегии» [16, с. 276].

УСТРОЙСТВО ГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА В ПРИРОДНОЙ СРЕДЕ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

На Европейском континенте градостроительные приемы театральных сооружений стали разрабатываться в античной Греции. Сама этимология слова «театр» имеет греческое происхождение и означает «зрелище». Эпоха возникновения древнегреческого театра датируется классическим периодом (V — IV в. до н. э.), особенностью которого является гармонично устроенный мир, сбалансированность и пропорциональность элементов

в пластике театрального искусства и в архитектурном образе. В это время греческая архитектура и театральное искусство переживают наивысший расцвет. Археология не оставила нам достоверных данных о точном строении древнегреческого театра. Однако, несмотря на отсутствие иконографических материалов (чертежей, рисунков), дошедших до нас, руины античных театров, перестроенные в более поздние времена, дают основание говорить о театральной архитектуре как отдельной странице в истории античного мира. «Древний греческий театр и драма родились из празднеств в честь бога Диониса, в основе которых лежала символическая игра и культовые обряды, связанные с зимним умиранием и весенним возрождением природы» [17, с. 53].

Городской театр украшал склон холма, живописно встраиваясь в окружающую природу и являясь частью оформления естественного рельефа. Греческие театры были местом, где разыгрывались театрализованные представления. С конца VII в. до н. э. в Афинах ставились трагедии, комедии и сатирические драмы, существовал ежегодный общегосударственный праздник «Великие Дионисии». Впоследствии представления были распространены и в других областях Греции (Фессалии, Элиде и иных районах Пелопоннеса). Эти театрализованные мероприятия стали обязательной частью государственных праздников. Они разыгрывались на открытой площадке — орхестре, которую окружали места для зрителей — театрон, являющийся прообразом зрительного зала. По дошедшим сведениям, вначале эта площадка имела прямоугольную форму. Каменные постройки с ареной круглой формы и большими амфитеатрами появились в классическую эпоху (IV в. до н. э.). Амфитеатральная структура размещения публики наилучшим образом отвечала решению задачи, обеспечивающей одинаковые аудиовизуальные условия для тысячи зрителей. На сравнительно небольшом пространстве располагалось значительное количество зрительских мест, при этом угол зрения на сценическую площадку с первых и последних рядов амфитеатра отличался лишь на несколько градусов. В структуру греческого театра входила также сцена — служебное помещение для переодевания актеров и хранения реквизита.

Ограниченный набор изобразительных средств (маски, костюмы, отсутствие декораций) был связан с ориентацией всей античной культуры, в том числе и греческого театра, на акустическое восприятие.

Размышляя о конструктивных особенностях греческого театра, В. Базанов отмечает: «Предельная условность изобразительной стороны спектакля давала полную свободу драматургам в выборе места действия, не стесняла их творчество узкими возможностями сцены, поэтому они с легкостью переносили своих героев в самые разные ситуации, которые им были необходимы для выражения общей идеи произведения» [17, с. 43]. В центральных типах сооружений вырабатываются различные варианты театрализации, однако неизменной остается структура греческой драматургии. С точки зрения «микроструктуры» сложения универсального образа театра, черты классической древнегреческой жанровой системы (трагедии и комедии) определяются по следующим признакам: подъем и падение с возвратом в противоположное, кругооборот, перипетии. Такой тип построения является неким подтверждением нашей логики рассуждений, так как он выражает связь, синтез и обобщение. Тема всеобщего универсума становится актуальной для внутреннего пространства центрального здания греческого театра. Статичный (здание театра) и двигательный (театральное действие) архетипы во внутреннем пространстве сливаются в едином порыве реального (материального) и идеального (духовного) движения.

Самым древним театром Афин считается *Театр Диониса* — сооружение под открытым небом располагалось у подножия Афинского акрополя на юго-восточном склоне. Его строительство относится к IV в. до н. э. Говоря об общих приемах устройства театров в античную классическую эпоху, исследователь архитектуры О. Шуази замечает: «Театр Диониса дошел до нас в искаженном переделками виде. Самые древние его части относятся, как кажется, ко времени реставрации театра оратором Ликургом в IV в.; остатки сцены относятся уже ко времени Антонинов; вкус к археологии, господствовавший в эту эпоху, обусловил здесь воспроизведение примитивных форм, так что, если мы не имеем оригинала, то зато облада-

ем, по-видимому, очень верной копией» [18]. Из этого следует, что в более поздние времена театр неоднократно перестраивался, однако основная пространственная идея греческого театра сохранилась без принципиальных искажений. Труды великих древнегреческих драматургов — Аристофана, Софокла, Эсхила и Еврипида — впервые были представлены именно здесь, на подмостках старого театра. История мирового театрального искусства связана с этим местом. На его сценической площадке положено начало традиции театрального грима, костюмов и масок. Кроме того, это был главный афинский театр под открытым небом [8].

Последние раскопки 1895 г. позволили установить некоторые размеры театра. В первоначальном варианте зрители свободно размещались вокруг оркестры, диаметр которой составлял 27 м, позднее появились особые места для публики, расположенные на склонах прилегающих холмов и гор. Две трети оркестры, спланированной полукругом, представлял зрительный зал. Ряды для зрителей располагались один над другим, уходя вверх, и делились двумя проходами на три яруса, а также вертикально членились множеством проходов на клинья. Первый ряд занимали мраморные кресла, предназначенные, согласно сохранившимся надписям на них, для знатных лиц города. В центре выделено кресло бога Диониса, богато украшенное декором. Предпочтение, отданное Дионису, не случайно, поскольку театр расположен на территории его священного места. Оркестра замыкалась сценой, от которой сохранилась правая сторона. В афинском Театре Диониса могло разместиться 17 тыс. зрителей. Зрительный зал занимал все пространство вершины Акропольского холма. Впоследствии театр изменился, особенно была модернизирована его сценическая зона, переделанная в эллинистическую и римскую эпохи. В новом театре старая оркестра отодвинута к северу, таким образом, было освобождено большее пространство для представления актеров и размещения сценических приспособлений. Сцена располагалась на противоположной к зрительному залу стороне. Театральное действие проходило на площадке на уровне земли, позднее она поднялась выше и получила название «проскений». Проскений

и орchestra соединялись между собой рядами ступеней. Вся функциональная специфика греческого театра была ориентирована на культ Диониса в Аттике, где он достиг наибольшей популярности и заметно трансформировался, появившись в греческом мире. В XVI–XVII вв. на сцене Театра Диониса начали проводиться постановки шекспировских драм, а также другие классические представления, подражавшие древним мастерам.

Другой формой, наряду с открытыми театрами, рассчитанными на большое количество зрителей, в Греции можно назвать малые крытые театры, называемые одеоны. Наиболее известным и самым древним одеоном, о котором до нас дошли сведения, является *Одеон в Афинах (Ирода Аттического)*, предназначенный для вокальных конкурсов и исполнения инструментальной музыки. По имеющемуся у Павсания указанию, одеон был покрыт деревянным шатром и располагался к востоку от Театра Диониса [19]. План сооружения напоминает греческие театры, а фасад, декорированный арками и нишами, напоминает римский стиль. Ряды для зрителей круто поднимаются вверх, опираясь на подпорную мощную стену, образующую обход вокруг верхнего ряда скамей. В 267 г. н. э. в результате вторжения на территорию Римской империи германского племени была разрушена крыша, которую так и не восстановили. Сам театр также постепенно разрушался, а его каменные блоки использовались для возведения других объектов. В 1857 г. археологи обнаружили зрительный зал под двенадцатиметровым слоем земли. В 1950-х гг. была проведена реконструкция мраморной облицовки планшета сцены и зрительских мест. После восстановления театр стал основной площадкой для ежегодных международных фестивалей. К западу от театра находится то, что осталось от древнего жертвенного алтаря Асклепия (бога медицины), основанного в 420 г. до н. э. Среди этих древних руин есть и другие памятники, к сожалению, практически не сохранившиеся до наших дней, такие как древний фонтан, алтарь Земли Кутрофорос, остатки двух храмов Диониса VI и IV вв. до н. э., камни Периклова Одеона и др. Художественное отображение самой истории театра, находящегося рядом с други-

ми руинами, которые повествуют о жизни античного общества и событиях истории, представляет собой существенную часть процесса его восприятия и формирования собирательного образа, связанного с памятью конкретного места.

За пределами столичных Афин, в других районах Греции строились театры похожей архитектуры. Так, в одном из красивых мест с нетронутой сельской первозданной природой находятся руины *Дельфийского театра*. Расположенный в северо-западном районе святилища Аполлона он гармонично вписан в окружающий ландшафт. Его центрическая форма с севера и запада образована скальным рельефом, с востока и юга искусственной насыпью. Театрон по горизонтали делится на нижнюю и верхнюю зоны с различным количеством зрительских мест. По вертикали он традиционно разделен радиально расходящимися проходами. Сцена имела проскений и основную часть, снаружи была украшена зоофором (в настоящее время утраченным) на сюжеты подвигов Геракла. В IV в. до н. э. был построен первый каменный театр, а затем последовали многочисленные его перестройки. Театр приобрел монументальный образ при Евмене II, который спонсировал его реконструкцию в римскую эпоху. В древности на нем проходили состязания по вокальной и инструментальной музыке в рамках Пифийских игр и других религиозных праздников и торжеств, значение которых придает памятнику духовную и художественную ценность, сравнимую с ценностью спортивной идеи, которую олицетворяет стадион в Олимпии. Сегодня сохранился фундамент римского театра. В начале XX в. на его сцене были поставлены и показаны спектакли по инициативе греческого поэта А. Секильяну в попытке превратить святилище Аполлона в центр международного сотрудничества.

Еще одним совершенным по архитектуре, пластике и пропорциям театральным сооружением эллинистической эпохи является *Театр в Эпидавре*, построенный Поликлетом-младшим также в IV в. до н. э. Этот театр уже в древности считался самым знаменитым среди всех греческих и римских театров и классическим относительно эстетики архитектурных форм. Хорошая сохранность позволила археологам

восстановить его первоначальный облик. Круглая площадка оркестры, согласно имеющимся данным, не имела твердого покрытия из каменных плит, ее основа — упругий естественный грунт. Общий диаметр театра составляет 118 метров. Театр с особым техническим приспособлением — подвижной сценой — мог вмещать до 40 тыс. зрителей. Сцена имела двухэтажную структуру и две раздвижные кулисы. Сохранившиеся части сцены позволяют довольно точно определить ее параметры. Проскений имел 26,5 м в длину и 3,01 м в ширину. Высота проскения над уровнем оркестры равнялась 3,5 метрам. Вход осуществлялся со стороны двух боковых узких проходов в виде ионических пилонов. Данные размеры говорят о колоссальной вместимости этого театра. В эллинистическом театре впервые начинают выступать актеры-профессионалы, структура театров становится более совершенной. Согласно записям Витрувия, греческие театры замыкались портиками, служащими для прогулок зрителей и укрытием от плохой погоды [20, с. 211].

В V—IV вв. до н. э. достигли совершенства классические разновидности театральных представлений — трагедия, комедия, пантомима и пр. В этот же период окончательно сложилась функциональная схема древнегреческого театрального здания, включающая задачу образного представления картины мира. Совершенное формообразование театра в Эпидавре и красота местности вокруг в соединении с акустикой, образующейся из его оркестровой формы (не полностью центрической, а слегка овальной с тремя развитыми центрами планировки), создают созвучные гармоничные аналогии. Театр в Эпидавре с архитектурой, вписанной в открытое пейзажное пространство, лежит в области разработки концепции историко-культурного развития художественного образа ландшафта. Пейзаж как особая форма восприятия ландшафта возникает по достижении определенного уровня развития античной картины мира, позволяющей относиться к архитектуре и природе как к целостному явлению, определенным образом соотносённому с жизнью человека.

Из числа греческих театров необходимо отметить, что после афинского и театра в Эпидавре, считавшихся у греков самыми лучшими, были сооружены другие театры в тех же

планировочных системах: театр в Херонее, в котором места для зрителей высечены в виде сектора в скале; театр в Дельфах с подвижной трибуной сцены; театр в Делосе, где предположительно была установлена трибуна. Помимо монументальных театров в различных городах Греции, строились театры и в италийских колониях, где с ними впервые познакомились римляне: театр Сегесты в Сицилии с открывающейся из него панорамой; театр в Тоармине, имевший в качестве фона пейзаж; театр в Сиракузах, оживлявшийся водопадом над скамьями верхнего ряда; театр в Аспенде, местонахождение которого в горах Киликии способствовало почти полной его сохранности. По подобной схеме строились другие театральные сооружения античности, в том числе и во времена Древнего Рима.

РУИНЫ РИМСКИХ ТЕАТРОВ КАК ОБЪЕКТЫ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Архитектура римского театра имела ряд особенностей, отличавших его от греческого театра. Согласно К.А. Смолиной, «постоянных театральных зданий в Риме вплоть до середины I века до н. э. не было. Драмы разыгрывались на подмостках временных театральных сооружений. Комедии разыгрывались прямо на городских улицах. Первые постоянные театральные здания были воздвигнуты в греческих колониях — на юге Италии и в Сицилии» [19, с. 25]. Хотя римские театры воспроизводили форму греческих, они имели существенные отличия в пространственном поле ландшафта. Римляне строили театры на ровной площадке, и поэтому их сооружения приобретали более монументальные формы, вписываемые в общую структуру городской застройки. В этом плане показателен старейший римский постоянный театр Помпея на Марсовом поле, возведенный около 79 г. до н. э. и до настоящего времени сохранившийся в подземных руинах. Утрачены также другие театральные постройки в Риме: театр Бальба и одеон Домициана. Здание сна-

ружи имело вид четырехугольника и портик, что отличает его от центрικής формы. Над сценой и местами для зрителей было сооружено перекрытие. Кроме того, согласно воспоминаниям раннехристианского писателя Тертуллиана, это театральное здание одновременно выполняло функцию храма, посвященного богине Победы, поэтому места зрительного зала служили его ступенями [21].

Другой постоянный каменный театр, находящийся в исторической части современного Рима, был сооружен в 55–52 гг. до н. э. В 11 г. до н. э. была завершена постройка театра Марцелла (Teatro di Marcello), начатая еще при Цезаре. В настоящее время от этого театра сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам. Театр считается предшественником Колизея. Новые технологии позволили возвести театр на бетонном фундаменте из туфа и травертина. Большое влияние на форму сценической площадки оказало отсутствие хора, амфитеатр поражал своими размерами, вмещая 12 тыс. зрителей. Площадка оркестры (90 м) сохранилась, но в сильно сокращенном виде и использовалась как пространство для размещения части зрителей. Поскольку основным местом для игры стал проскений, то он из довольно узкого помоста в греческом театре превратился в обширную зону. Традиционно места для зрителей располагались и возвышались в несколько ярусов в виде полукруга. Сохранившиеся данные позволяют говорить о верхнем перекрытии проскения амфитеатра специальными солнцезащитными тентами. Об этом свидетельствуют ряды пазов, сделанных в верхней части стены сцены. Эта же конструкция описана Лукрецием в книге «О природе вещей» [22]. Перекрытие зрительского и сценического пространств позволяет говорить о возникновении в театральном сооружении новых технологий. Однако тенты сцены и амфитеатра, согласно сохранившимся документам, не были едиными, а навешивались в виде двух отдельных частей, поэтому в полном смысле слова театром под крышей римский театр еще не являлся.

Существуют отличия и в декоративном убранстве греческого и римского театров, что также зависело от концептуального замысла организации открытого и замкнутого пространств.

В греческих театрах декор размещался преимущественно на передней части проскения и фронтальной части сцены. В римском театре, имеющем изолированное внутреннее пространство, декор присутствовал как в сценической, так и зрительской части. Единство двух пространств подчеркивалось архитектурным ансамблем в виде колоннады, замыкающей последний ряд амфитеатра. Некоторые свидетельства позволяют также предполагать наличие в римском театре занавеса, однако, в отличие от современного, античный занавес поднимался снизу из-под оркестры, перекрывая игровую площадку. В целом проекты римских театров знаменуют последовательные этапы в архитектурном творчестве на основе опыта освоения собственного классического античного стиля.

Очевидно, что сегодня древнеримские театры могут рассматриваться как коммуникативное пространство, открытое для художественной практики. В то же время становится актуальным взгляд на театр и театральные спектакли с позиций архитектуры, связанной с ландшафтом, так как в руинах античных театров сегодня также ставятся спектакли. Данный подход дает возможность рассматривать театральные традиции как объект архитектурного наследия. Таким образом, реконструкция исторических театральных зрелищных форм на площадках старинных театров становится не только театроведческой, но и историко-художественной проблемой [23]. В избранной системе координат театральные спектакли как разновидности исполнительского искусства выступают в качестве одной из форм нематериального культурного наследия, в сохранение и популяризацию которого входят и задачи театральной архитектуры как материального наследия.

ЗРЕЛИЩНЫЕ СООРУЖЕНИЯ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОЙ ЭПОХИ

Еще один этап в развитии римского театра и театрального сооружения связан с императорской эпохой. Император Август стремился превратить театр в отвлека-

ющее политическое средство — театр должен прежде всего развлекать, поражать зрелищностью. Меняются жанровые предпочтения, трагедия отходит на второй план. Значительной популярностью пользуется мим, постепенно вытесняющий все другие виды представлений. Большим успехом пользовались цирковые представления и гладиаторские бои, устраиваемые в Колизее и других амфитеатрах. Колизей — самый большой амфитеатр Рима и всего античного мира. Он был построен при Флавиях в 80 г. н. э., освящен императором Титом, расположен между Палатинским, Целийским и Эсквилинским холмами. В плане Колизей представляет собой эллипс, вся его пространственная структура содержит 50 тыс. сооружений и вмещает столько же зрителей. Для быстрого входа и выхода существовала продуманная система, применяемая в современных спортивных аренах, позволяющая за короткое время заполнить и освободить амфитеатр. Снаружи Колизей разделен на четыре опоясывающих яруса, три из них имели множество арочных пролетов. В верхнем ярусе, украшенном колоннадой, были установлены мачты для натягивания тента. Под ареной находились коридоры, выложенные камнем, помещения для хранения реквизита. Система лестниц связывала галереи с входами в здание, которые располагались равномерно по всему периметру. Одной из важных задач был поиск закономерного объемно-пространственного построения основных помещений, зон различного назначения, их соотношения с огромными внешними размерами сооружения.

Из всех рассмотренных нами типов античных зрелищных сооружений Колизей представляет собой наиболее развитый, сложный в планировочно-композиционном решении и масштабный пример исторического театрального проекта. Сегодня внешний облик Колизея, словно недостроенный или разрушенный, переживший повреждения, все равно оставляет могучее впечатление, от него веет подлинно древним духом. Его архитектура, созданная как симметричное, уравновешенное, замкнутое в себе пространственно-пластическое и масштабное целое, согласованная во всех частях, одушевленная ритмической организацией форм,

существует своей собственной независимой жизнью. В настоящее время Колизей интегрирует пласт культурной памяти с диапазоном времени в несколько тысячелетий. В отличие от ряда рассмотренных памятников греческой театральной архитектуры, находящихся на территориях открытых ландшафтных пространств, Колизей, включенный в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО, находится в условиях тесной застройки столичного Рима. Таким образом, контекстуально он сохраняет аутентичность древних исторических пластов в диалоге с современной архитектурой. Во многом утраченные части здания Колизея сегодня стали платформой для будущей художественно-исторической реконструкции. Выявленные общие принципы его внутренней организации делают наш анализ жизнеспособным, а культурный ландшафт месторасположения памятника — историческим, духовным концептом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты исследования показывают, что разработанная нами методология помогает более оперативно и эффективно осуществить анализ театрального архитектурного объекта, чтобы основное внимание уделить, помимо его самого, эстетической стороне, формированию среды и проследить потенциал синтеза всех применяемых средств и компонентов, направленных на создание целостного архитектурно-художественного театрального образа. Таким образом, наше исследование пришло к следующим выводам:

1. Каждое рассмотренное сооружение вписано в историко-культурный контекст, создающий знаковое место в истории культуры. Наблюдается исторически сложившаяся среда, имеющая свойство композиционной завершенности архитектурного ансамбля.

2. Зоны расположения театров образовали притягательное и популярное место как общественное пространство.

3. Все рассмотренные греческие зрелищные сооружения имеют пространственную типологию, основанную на низинном расположении, в отличие от традиционно спроектированных римских театров. Однако монументальная мас-

штабность определяет важнейшие характеристики художественной идеи тех и других.

4. Композиционная структура старых театров органично вошла в систему формирования метода «Открытый музей», что обусловлено топонимикой места, обладающей полукруглой вогнутой формой.

5. Каждое здание театра выполнено из натурального камня. В богатом многообразии видов и форм он является наиболее традиционным и выразительным материалом строительства и оформления.

6. В процессе современного использования сценических площадок старых театров пространство раскрывается в выразительном сценарии развития композиционной темы и образа.

Итак, античный театр является интегральным средовым объектом, который обладает уникальными структурными свойствами и закономерностями формообразования, занимает особое место в истории градостроительства, архитектуры, искусства. Античный театр, как греческий, так и римский — это театр на открытом воздухе, основанный на интерпретации сценической и зрительской зон, сформированный как внутри себя, так и снаружи интегральным историко-культурным пространством. Это публичный театр сценического представления, отличающийся исключительным культурным многообразием. Именно театрализованное действие, движение и связанные с ним другие временные характеристики, свойственные этому виду творчества, так трудно передаваемые средствами статичных видов искусства, — есть то необходимое звено, позволяющее перевести архитектурный образ в область выразительного, живого, одухотворенного. Римский театр, переняв традиции и мастерство греков, вносит изменения в конструкцию театральной сцены, и эти изменения отражают новые условия существования театра и новый характер драматургии. Открытая сцена того времени отвечала потребностям развития культуры на протяжении нескольких столетий.

Античные театры отличались друг от друга размерами, вместимостью, композиционным и конструктивным решением, особенностями взаимодействия с окружающим ландшафтом, но всегда это была не инертная, а активная

среда во всем богатстве содержания. Архитектура античного театра возникла на основе различных, но взаимосвязанных достижений, которые изменили отношения между человеком и природой. Фрагменты утраченного культурного опыта сегодня являются открытыми системами в ассоциативном, семантическом, историческом аспектах, а также в плане реконструкции объектов. Они формируют притягательное и популярное место, выходящее за пределы градостроительных условий, имеющее свойство общественно значимого пространства. Современная архитектура и театральная режиссура многих стран неоднократно обращалась к античному опыту, основанному на классической концепции строительства и организации театрального представления, начиная от планировочно-тектонической структуры здания и заканчивая его устройством и художественным оформлением. Благодаря современной режиссуре и сценографии, целенаправленному применению различных методов формирования архитектурно-художественного образа старая античная сцена может стать в каждом постановочном решении уникальным, эстетически ценным пространством. Понимание взаимосвязи между морфологией театрального пространства, компонентами и средствами его композиционной организации, процессом восприятия имеет основополагающее значение для творческого метода формирования эстетического образа театрального сооружения в целом.

Основные положения и выводы исследования не только углубляют имеющиеся представления об архитектуре античных театров, но и дают возможность обогащения философского, исторического и культурологического понимания процессов, связанных с эпохами национального возрождения в мире. Действительно, архитектура может отразить эти новые представления о наследии, причем в современном информационном мире с ранее неизвестными путями распространения знаний.

Список источников

1. Dörpfeld W., Reisch E. Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen : Publisher Barth und von Hirst, 1896. 448 p.

2. *Брунов Н.И.* Греция : Архаика, классика, IV век. Москва : Всесоюзная академия архитектуры, 1935. 122 с.
3. *Михаловский И.Б.* Архитектурные формы античности. Москва : Академия архитектуры СССР, 1949. 248 с.
4. *Lawrence A.W.* Greek Architecture. London : Penguin ; New Haven : Yale University Press, 1967. 244 p.
5. *Hoegler R.* Griechenland. Wien : Büchergilde Gutenberg, 1965. 25 p.
6. *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theater. 2nd ed. Princeton : N.J. University Press ; London : Oxford U.P., 1961. 343 p.
7. *Козлинский В.И., Фрезе Э.П.* Художник и театр. Москва : Советский художник, 1975. 239 с.
8. *Смолина К.А.* Сто великих театров мира. Москва : Вече, 2002. 473 с.
9. *Барбанова О.В.* Антиномико-синтезирующая диалектика архитектуры античного театра // Проблемы развития региональных школ : материалы научно-практической конференции (Новосибирск, НГАХА) / под ред. Е.Н. Лихачева. Новосибирск : НГАХА, 2004. С. 44–48.
10. *Гудков А.А., Морозова О.В.* Аспекты исследования архитектуры античного театра в методологии современного архитектуроведения // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2012. № 4 (37). С. 75–90.
11. *Поляков Е.Н., Иноземцева Т.О.* Древнегреческий театр — История зарождения // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2014. № 1 (42). С. 9–30.
12. *Martha L., Kotsaki A.* Ancient Greek Drama and its Architecture as a Means to Reinforce Tourism in Greece // Social and Behavioral Sciences. 2014. Vol. 148. P. 573–578.
13. *Barkas N.* The Contribution of the Stage Design to the Acoustics of Ancient Greek Theatres // Acoustics. 2019. Vol. 1. P. 337–353.
14. *Frederiksen R., Gebhard E., Sokolicek A.* The Architecture of the Ancient Greek Theatre. (Monographs of the Danish Institute at Athens). Aarhus : University Press, 2015. 468 p.
15. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 432 с.
16. *Замятин Д.Н.* Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география : научный и культурно-просветительский альманах. Москва : Институт наследия, 2005. Вып. 2. С. 276–323.
17. *Базанов В.* Сцена, техника, спектакль. Ленинград ; Москва : Искусство, 1963. 120 с.
18. *Choisy A.* Histoire, De L'Architecture. Paris : Gauthier-Villars, 1899. 187 p.
19. *Павсаний.* Описание Эллады : в 2 т. Санкт-Петербург : Алетейя, 1996. Т. 1. Кн. 1–4. 336 с.
20. *Витрувий М.* Десять книг об архитектуре. Москва : Архитектура-С, 2006. 328 с.
21. *Тертуллиан.* О зрелищах [Электронный ресурс]. URL: http://www.tertullian.org/russian/de_spectaculis_rus.htm (дата обращения: 23.04.2020).
22. *Лукреций Т.* О природе вещей : хрестоматия по античной литературе : в 2 т. Москва : Художественная литература, 1983. Т. 2. 718 с.
23. *Emmons P., Lomholt J., Shannon Hendrix J.* The Cultural Role of Architecture: Contemporary and Historical Perspectives. Abingdon : Routledge, 2012. 228 p.

Architecture of Antique Theaters as an Element of the World Cultural Landscape

Tatiana V. Portnova

Russian State University named after A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art), 33, Building 1, Sadovnicheskaya Str., Moscow, 117997, Russia

ORCID 0000-0002-4221-3923; SPIN 1367-4609
E-mail: Infotatiana-p@mail.ru

Abstract. *The article deals with the history of development of the antique theatrical architecture in the context of the environment that forms the territory acquiring the status of a cultural landscape. The material of antiquity is interpreted in the aspect of the formation evolution of theater buildings, ranging from ancient Greek to ancient Roman, which, de-*

spite being in ruins, amaze us with their large-scale and unspoiled architecture. The article attempts to systematize the valuable evidence of the past, material (theater architecture) and non-material (theater art), since the repertoire is alive as long as it is performed, and the theater architecture remains to posterity. There is considered their relationship in space and time. The study's methods (descriptions of the phenomena under study, field observation, problem-historical analysis) made it possible to focus on the construction specifics of the theater buildings located in open spaces representing cultural landscapes – vast areas of co-creation of man and nature. Over the epochs, the theater architecture, designed for spectacular performances and connected with the environmental factor and acting art, was transforming, just as the theater itself was changing, sometimes within a single performance on a single stage. Fragments of the lost cultural experience are today open systems in associative, semantic, historical aspects, as well as in terms of objects reconstruction. They form an attractive and popular place that goes beyond the limits of urban planning conditions and has the property of an important public space. The composition of theater construction and the principles of shaping that formed in the ancient period had a great influence on their subsequent development and have been preserved in modern design solutions. In this context, the experience of interpreting the architectural monuments belonging to the theatrical art has a great cultural and educational value, not only in terms of reconstructing the lost stratum of cultural heritage, but also, to a greater extent, in modeling a new vision of the emerging architectural culture of the world.

Key words: ancient era theater, environmental factor, cultural landscape, theater of Ancient Greece and Ancient Rome, shaping principles, compositional structure.

Citation: Portnova T.V. Architecture of Antique Theaters as an Element of the World Cultural Landscape, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 320–332. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-320-332.

References

1. Dörpfeld W., Reisch E. *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*. Athens, Publisher Barth und von Hirst, 1896, 448 p.
2. Brunov N.I. *Gretsiya: Arkhaika, klassika, IV vek* [Greece: Antiquity, Classics, 4th Century]. Moscow, Vsesoyuznaya Akademiya Arkhitektury Publ., 1935, 122 p.
3. Mikhailovsky I.B. *Arkhitekturnye formy antichnosti* [Architectural Forms of Antiquity]. Moscow, Akademiya Arkhitektury SSSR Publ., 1949, 248 p.
4. Lawrence A.W. *Greek Architecture*. London, Penguin Publ., New Haven, Yale University Press Publ., 1967, 244 p.
5. Hoegler R. *Griechenland*. Vienna, Büchergilde Gutenberg Publ., 1965, 25 p.
6. Bieber M. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton, N.J. University Press Publ., London, Oxford U.P. Publ., 1961, 343 p.
7. Kozlinsky V.I., Freze E.P. *Khudozhnik i teatr* [Artist and Theater]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik, 1975, 239 p.
8. Smolina K.A. *Sto velikikh teatrov mira* [One Hundred Great Theaters of the World]. Moscow, Veche Publ., 2002, 473 p.
9. Barabanova O.V. Antinomic-Synthesizing Dialectics of the Ancient Theater Architecture, *Problemy razvitiya regional'nykh shkol: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii (Novosibirsk, NGAKhA)* [Regional Schools' Development Issues: Proceedings of the Scientific-Practical Conference (Novosibirsk, Novosibirsk State Academy of Architecture and Art)]. Novosibirsk, NGAKhA Publ., 2004, pp. 44–48 (in Russ.).
10. Gudkov A.A., Morozova O.V. Research Aspects of Ancient Greek Theatre Architecture in Methodology of Modern Architectural Science, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Journal of Construction and Architecture], 2012, no. 4 (37), pp. 75–90 (in Russ.).
11. Polyakov E.N., Inozemtseva T.O. Ancient Greek Drama: History of Formation, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta* [Journal of Construction and Architecture], 2014, no. 1 (42), pp. 9–30 (in Russ.).
12. Martha L., Kotsaki A. Ancient Greek Drama and its Architecture as a Means to Reinforce Tourism in Greece, *Social and Behavioral Sciences*, 2014, vol. 148, pp. 573–578.
13. Barkas N. The Contribution of the Stage Design to the Acoustics of Ancient Greek Theatres, *Acoustics*, 2019, vol. 1, pp. 337–353.
14. Frederiksen R., Gebhard E., Sokolicek A. *The Architecture of the Ancient Greek Theatre. (Monographs of*

- the Danish Institute at Athens*). Aarhus, University Press Publ., 2015, 468 p.
15. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The Absent Structure. Introduction to Semiology]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998, 432 p.
 16. Zamyatin D.N. Local Histories and Methods of Modeling the Humanitarian-Geographical Image of the City, *Gumanitarnaya geografiya: nauchnyi i kul'turno-prosvetitel'skii al'manakh* [Humanitarian Geography: Scientific and Cultural-Educational Almanac]. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2005, issue 2, pp. 276–323 (in Russ.).
 17. Bazanov V. *Stseny, tekhnika, spektakl'* [Stage, Technique, Performance]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, 120 p.
 18. Choisy A. *Histoire, De L'Architecture*. Paris, Gauthier-Villars Publ., 1899, 187 p.
 19. Pausanias. *Opisanie Ellady: v 2 t.* [Description of Greece: in 2 volumes]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1996, vol. 1, book 1–4, 336 p.
 20. Vitruvius M. *Desyat' knig ob arkhitekture* [Ten Books on Architecture]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2006, 328 p.
 21. Tertullianus. *O zrelishchakh* [On the Spectacles]. Available at: http://www.tertullian.org/russian/de_spectaculis_rus.htm (accessed 23.04.2020).
 22. Lucretius T. *O prirode veshchei: khrestomatiya po antichnoi literature: v 2 t.* [On the Nature of Things: Chrestomathy on Antique Literature: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1983, vol. 2, 718 p.
 23. Emmons P., Lomholt J., Shannon Hendrix J. *The Cultural Role of Architecture: Contemporary and Historical Perspectives*. Abingdon, Routledge Publ., 2012, 228 p.

с 23 июня по 29 августа 2020 года

Российская государственная библиотека,
Дом Пашкова, читальный зал отдела картографических изданий

ВЫСТАВКА «ТРУДНЫЙ ПУТЬ К ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЕ»

23 июня в отделе картографических изданий Российской государственной библиотеки открылась выставка «Трудный путь к Великой Победе», экспозиция которой посвящена победоносным сражениям Красной армии в ходе Великой Отечественной войны. Выставка приурочена к юбилейным датам — 75-летию Победы в Великой Отечественной войне и 70-й годовщине Парада Победы.

На выставке представлены широко известные планы великих сражений: Битва под Москвой, Сталинградская и Курская битвы, битва за Ленинград, освобождение Правобережной Украины и Белоруссии, битва за Кавказ, освобождение Европы и штурм Берлина.

Особый интерес представляют карты, созданные и отпечатанные непосредственно во время Великой Отечественной войны: схемы положения на фронтах в период 1942—1944 гг., карты территорий, освобожденных Красной армией от немецкой оккупации в течение наступательных военных кампаний.

Посетители выставки смогут увидеть планы городов, прославившихся своей героической обороной во время Великой Отечественной войны. 12 городов и западный форпост СССР — Брестская крепость — удостоены высокого звания «Герой».

Военная кампания 1944 г. завершила освобождение всей территории Советского Союза от немецко-фашистских захватчиков, и Красная армия начала освобождение стран Европы. 2 мая 1945 г. была взята столица Германии Берлин, а 8 мая 1945 г. был подписан Акт о безоговорочной капитуляции Германии.

На выставке представлен план Берлина 1945 г., на котором показаны границы оккупационных зон города, сформированные странами-победительницами в соответствии с решениями Ялтинской конференции 1945 г., а также аналогичные оккупационные зоны на карте Германии, освобожденные от фашизма советскими войсками и армиями стран-союзников: Великобританией, США, Францией.

Этапы трудного пути к Великой Победе можно проследить и на страницах современных картографических произведений, которые вышли в свет в преддверии знаменательной даты.

Вход по читательскому билету и предварительной записи

ЭТИКА НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Российская государственная библиотека как Издатель является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ) и принимает Декларацию «Этические принципы научных публикаций», принятую на Общем собрании АНРИ 20 мая 2016 г., и в случае возникновения спорных ситуаций, связанных с нарушением этики научных публикаций, направляет запросы на рассмотрение в Совет по этике научных публикаций АНРИ.

Публикация материалов в рецензируемых журналах является способом научных коммуникаций и вносит значительный вклад в развитие соответствующей области научного знания. Для журнала «Обсерватория культуры» важно установить стандарты поведения всех вовлеченных в публикацию сторон: Авторов, Редакцию, Рецензентов, Издателя.

Следующие стандарты поведения должны соблюдаться в качестве общепринятых принципов публикации исследований в журнале «Обсерватория культуры».

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ АВТОРОВ

Требования к рукописям

Авторы статьи об оригинальном исследовании предоставляют достоверные результаты проделанной работы и объективное обсуждение значимости исследования. Работа должна содержать достаточно деталей и библиографических ссылок для возможного воспроизведения исследования. Ложные или заведомо ошибочные утверждения воспринимаются как неэтичное поведение и неприемлемы.

Оригинальность и плагиат

Авторы должны гарантировать, что представлена полностью оригинальная работа. В случае использования работ или утверждений других Авторов следует предоставлять соответствую-

ющие библиографические ссылки. Плагиат может существовать во многих формах: представление чужой работы как авторской, копирование или перефразирование существенных частей чужих работ (без указания авторства), заявление собственных прав на результаты чужих исследований. Плагиат во всех формах представляет собой неэтичное действие и является неприемлемым. Запрещается публикация одного и того же исследования в нескольких журналах.

Множественность и одновременность публикаций

Авторы гарантируют предоставление полностью оригинальной работы. Авторы не должны публиковать рукопись, по большей части посвященную одному и тому же исследованию, более чем в одном журнале как оригинальную публикацию. Авторы не должны предоставлять на рассмотрение в другой журнал ранее опубликованную статью.

Публикация определенного типа статей (например, переводных статей) в более чем одном журнале допускается в некоторых случаях при соблюдении определенных условий. Авторы и Редакция заинтересованных журналов должны согласиться на вторичную публикацию, представляющую обязательно те же данные и интерпретации, что и в первично опубликованной работе. Библиография первичной работы должна быть представлена и во второй публикации.

Признание первоисточников

Признание вклада других лиц обязательно всегда. Авторы обязаны ссылаться на публикации, которые имеют значение для выполнения представленной работы. Список пристатейной литературы должен быть представлен авторами. Данные, полученные в ходе частной беседы, переписки или в процессе обсуждения с третьими сторонами, не должны быть использованы или представлены без ясного письменного разрешения первоисточника. Информация о финан-

совой поддержке исследования должна быть представлена авторами (оформляется в виде примечания к заголовку статьи).

Авторство публикации

Авторами публикации могут выступать только лица, которые внесли значительный вклад в формирование замысла работы, разработку, исполнение или интерпретацию представленного исследования. Авторы должны удостовериться, что все Соавторы видели и одобрили окончательную версию работы и согласились с представлением ее к публикации.

Существенные ошибки в опубликованных работах

В случае обнаружения Авторами существенных ошибок или неточностей в публикации Авторы должны сообщить об этом в Редакцию журнала и взаимодействовать с нею с целью скорейшего изъятия публикации или исправления ошибок. Если Редакция или Издатель получили сведения от третьей стороны о том, что публикация содержит существенные ошибки, Авторы обязаны изъять работу или исправить ошибки в максимально короткие сроки.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕЦЕНЗЕНТОВ

Влияние на решения Редакции

Рецензирование — необходимое звено в научных коммуникациях. Рецензирование помогает Редакции принять решение о публикации, а Авторам — повысить качество работы. Издатель разделяет мнение, что все ученые, которые хотят внести вклад в публикацию, обязаны выполнять существенную работу по рецензированию рукописи.

Исполнительность

Рецензент, чувствующий, что он не имеет достаточно квалификации для рассмотрения рукописи или времени для быстрого выполнения работы, должен уведомить об этом Редакцию.

Конфиденциальность

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, нельзя использовать в личных исследованиях без письменного согласия Авторам. Информация или идеи, полученные в ходе рецензирования и связанные с возможными преимуществами, должны сохраняться конфиденциальными и не использоваться с целью получения личной выгоды.

Объективность

Рецензент обязан давать объективную оценку. Персональная критика Авторам неприемлема. Рецензентам следует ясно и аргументированно выражать свое мнение.

Рецензенты не должны участвовать в рассмотрении рукописей в случае наличия конфликтов интересов вследствие конкурентных, совместных и других взаимодействий и отношений с любым из Авторам, компаниями или другими организациями, связанными с представленной работой.

Признание первоисточников

Рецензентам следует выявлять значимые опубликованные работы, соответствующие теме и не включенные в библиографию к рукописи. На любое утверждение (наблюдение, вывод или аргумент), опубликованное ранее, в рукописи должна быть соответствующая библиографическая ссылка. Рецензент должен также обращать внимание Редакции на обнаружение существенного сходства или совпадения между рассматриваемой рукописью и любой другой опубликованной работой, находящейся в сфере научной компетенции Рецензента.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕДАКЦИИ

Решение о публикации

Редакция журнала «Обсерватория культуры» сама принимает решения о публикации, учитывая мнение Рецензентов. В основе решения —

научная значимость рассматриваемой работы. Редакция руководствуется политикой Редакционного совета журнала «Обсерватория культуры», действуя в соответствии с юридическими нормами в отношении законности, авторского права, плагиата, клеветы.

Конфиденциальность

Редакция журнала «Обсерватория культуры» без необходимости не раскрывает информацию о принятой рукописи третьим лицам, за исключением Авторов, Рецензентов, возможных Рецензентов и Издателя.

Надзор за публикациями

Редакция принимает разумные меры по выявлению и предотвращению публикации статей, в исследованиях которых было допущено ненадлежащее поведение, не поощряет и не допускает такие нарушения сознательно. В случае получения информации или заявления о ненадлежащем научно-исследовательском поведении Редакция рассматривает этот факт или заявление в соответствии с рекомендациями Совета по этике Ассоциации научных редакторов и издателей.

Редакция, имея убедительные доказательства того, что утверждения или выводы, представленные в публикации, ошибочны, должна принять меры по скорейшему уведомлению о внесении изменений или изъятии публикации,

руководствуясь инструктивными материалами Совета по этике Ассоциации научных редакторов и издателей. В случае необходимости редакция также может опубликовать разъяснения, опровержения или извинения.

СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ ИЗДАТЕЛЯ

Издатель должен следовать принципам и процедурам, способствующим исполнению этических обязанностей Редакцией, Рецензентами и Авторами журнала «Обсерватория культуры» в соответствии с данной этикой.

Издатель должен оказывать поддержку Редакции в рассмотрении претензий к этическим аспектам публикуемых материалов и помогать взаимодействовать с другими журналами, если это способствует исполнению обязанностей Редакции.

Издатель должен обеспечить соответствующую специализированную юридическую поддержку (заключение или консультирование) в случае необходимости.

**Документ подготовлен по материалам
Международного комитета по публикационной
этике (COPE).**

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется 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 подразделы (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 РФФИ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуемые подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами 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.

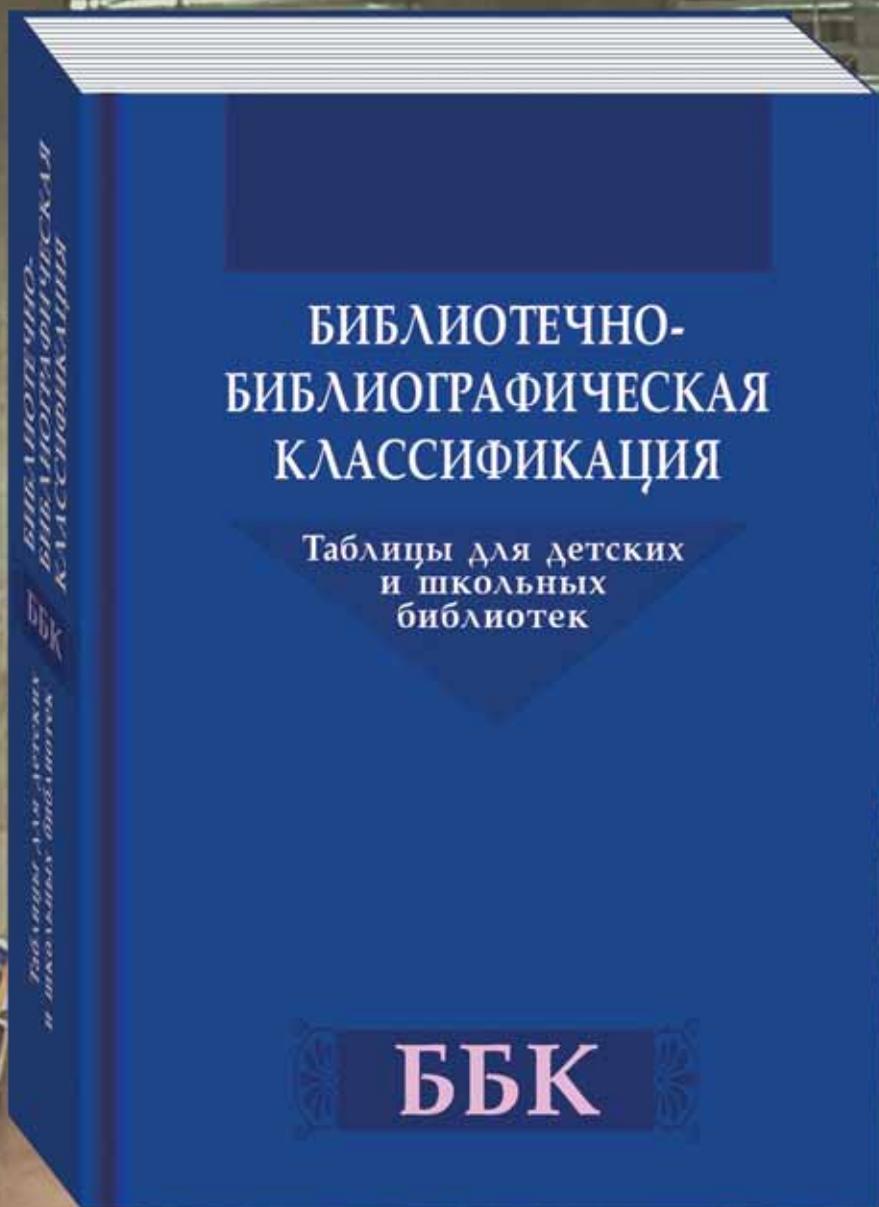
Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле Microsoft Word через систему электронной редакции как дополнительные 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.



Издательство «Пашков дом»
Российской государственной
библиотеки
представляет:

**Библиотечно-
библиографическая
классификация.
Таблицы для детских
и школьных библиотек**

Практическое пособие

Москва : Пашков дом, 2020

Пятое издание таблиц для детских и школьных библиотек базируется на Сокращенных таблицах ББК. Таблицы предназначены для организации фондов и каталогов в детских и школьных библиотеках всех систем и ведомств, а также для библиотек, обслуживающих как взрослых, так и детей.

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



Ассоциация книгоиздателей России

Ассоциация книгоиздателей России (АСКИ) – старейшее и наиболее массовое общественное объединение издателей – в 2020 году отмечает свое 30-летие. В ее составе более 230 издающих организаций различного профиля и масштабов деятельности из 50 регионов страны, в том числе в национальных республиках. Ассоциированными членами АСКИ являются Российская государственная библиотека, Российская книжная палата и журнал «Книжная индустрия».

Уставные цели деятельности: защита интересов издателей, их организационная поддержка, необходимая координация их деятельности, продвижение новинок российского, в том числе регионального книгоиздания на российском рынке и за рубежом. В ежегодных планах: проведение межрегиональных (кустовых) семинаров повышения квалификации, периодические общероссийские конференции издателей, организация и проведение книжных выставок и фестивалей в региональных центрах, проведение профессионального конкурса «Лучшие книги года» в 12 тематических номинациях. В течение последних пяти лет организует работу павильонов «Регионы России» на книжном фестивале «Красная Площадь».



Организации-партнеры: Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, Федеральное агентство «Россотрудничество», Федеральное агентство по делам национальностей, Фонд «Русский мир», Издательский совет Русской Православной Церкви, Торгово-промышленная палата, Союз писателей России, Союз журналистов России, Правительство Москвы, Российское военно-историческое общество. Один из наиболее важных партнеров – Российская библиотечная ассоциация.

АСКИ инициировала создание Консультативного Совета издателей СНГ, осуществляет помощь и необходимую координацию русскоязычных зарубежных издателей. Периодически организует коллективные стенды и делегации региональных издателей на международные книжные ярмарки.





Издательство «Пашков дом»
Российской государственной
библиотеки представляет:

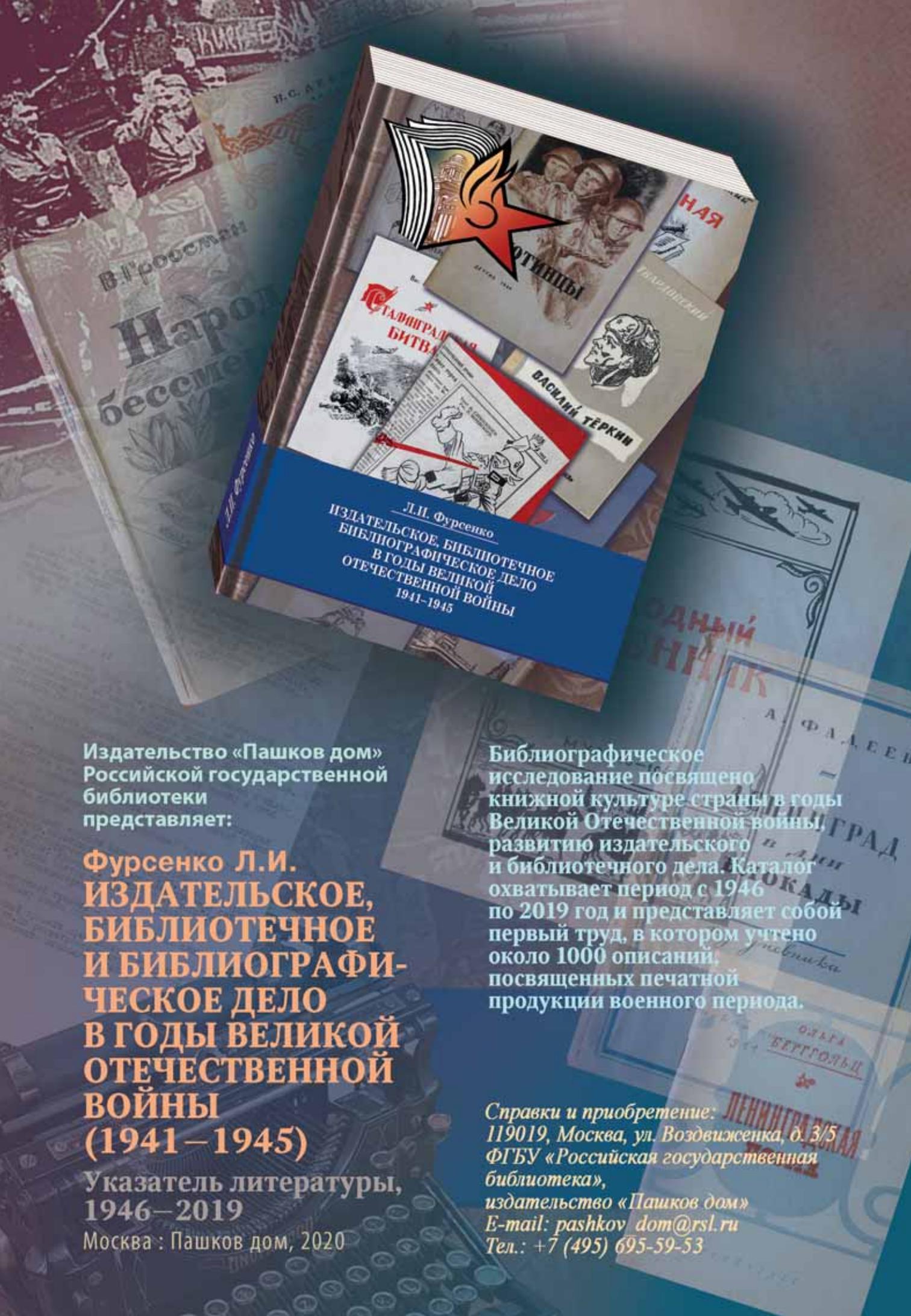
Коваль Л. М.
**НЕ ТОЛЬКО
ОРУЖИЕМ**

**Российская
государственная
библиотека
в годы Великой
Отечественной войны**

Москва : Пашков дом, 2020

Книга посвящена вкладу Российской государственной библиотеки в Победу в Великой Отечественной войне, людям, которые спасли национальное достояние – фонд, спасли здания Библиотеки, оперативно и качественно выполняли информационные нужды фронта и тыла; принимали активное участие в работе по уходу за ранеными, на дровозаготовках, торфоразработках, вносили деньги в Фонд обороны, провожали своих товарищей по работе и родных на фронт.

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



Издательство «Пашков дом»
Российской государственной
библиотеки
представляет:

**Фурсенко Л.И.
ИЗДАТЕЛЬСКОЕ,
БИБЛИОТЕЧНОЕ
И БИБЛИОГРАФИ-
ЧЕСКОЕ ДЕЛО
В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ
(1941–1945)**

Указатель литературы,
1946–2019

Москва: Пашков дом, 2020

Библиографическое исследование посвящено книжной культуре страны в годы Великой Отечественной войны, развитию издательского и библиотечного дела. Каталог охватывает период с 1946 по 2019 год и представляет собой первый труд, в котором учтено около 1000 описаний, посвященных печатной продукции военного периода.

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

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, 3 подъезд.

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

Воздвиженка ул., д. 1

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

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

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

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

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

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

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

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

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

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

Редакция журнала

ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Главный редактор,
директор департамента —
издательство «Пашков дом»

Никонова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор
Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь

Шибяева Екатерина Александровна
Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Баранчук Е.П.,
Волхонская Е.Н., Михайлова Т.М.,
Солдаткина О.П.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.

Индексирование Адаменко А.С.

Перевод Зуев А.Е.

Маркетинг и реклама

Куршинова 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.

Корректор 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 биб-

лиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 22.07.2020

Формат 60×90/8. Offsetная 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 № 1750-20

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 **3/2020** OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

