

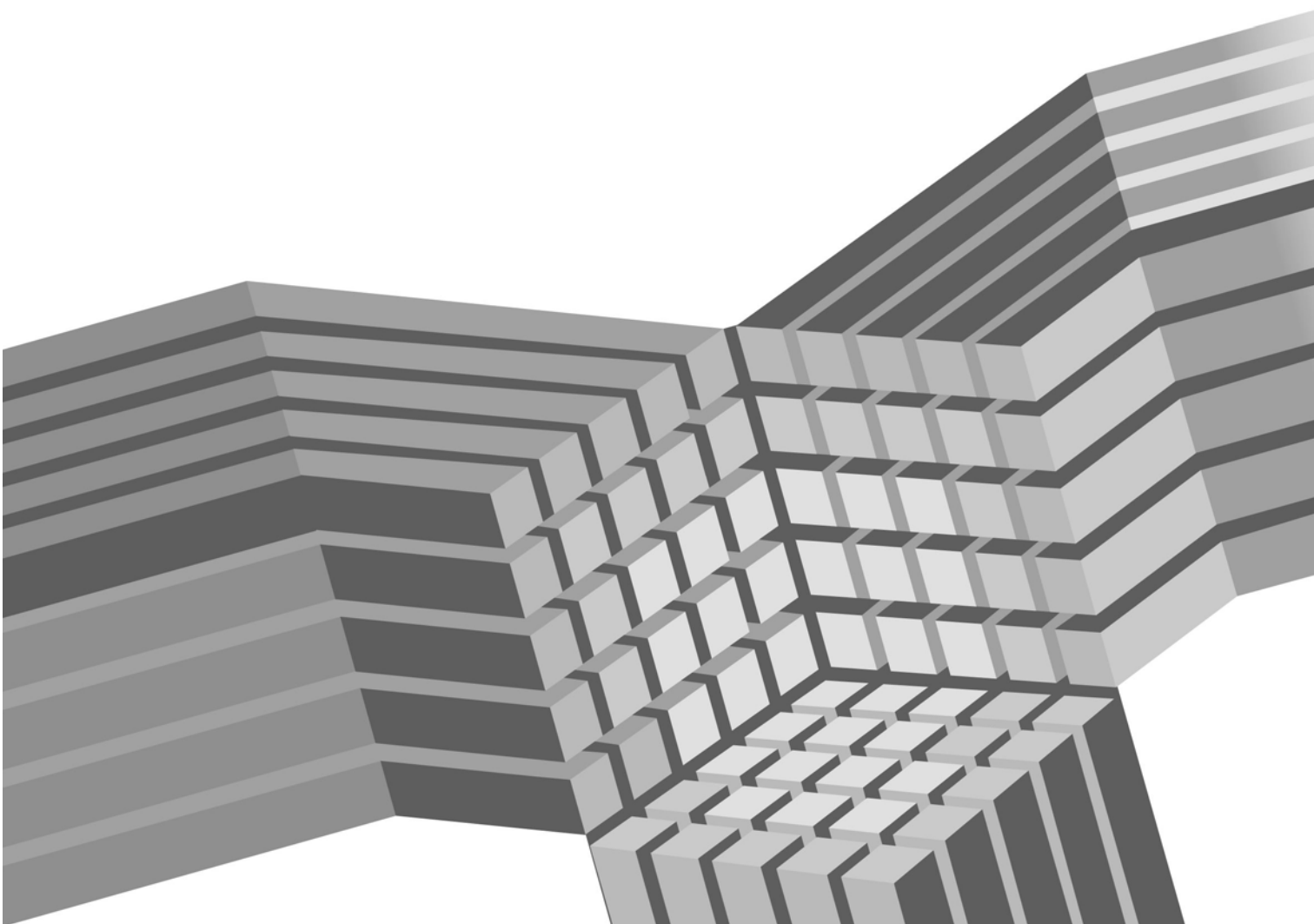
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 17

4/2020

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

4/2020

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
КУЛЬТУРЫТОМ 17 4/2020 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

Тен Ю.П., Приходько Л.В.Анализ типологии культур на основе
междисциплинарного подхода340
Журнал «Библиотекосведение»351

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Ватолина Ю.В., Семенов В.Е.,**Поляков А.В.** Русский рок:
по ту сторону здравого смысла
и этоса потребления352В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ**Будагян Р.Р., Зайцева М.Л.** Цифровые
технологии в современном музыкальном
пространстве368Журнал «Библиотеки нового
поколения»379

НАСЛЕДИЕ

Ковалева Н.И. Роберт Форрер и значение
его наследия для изучения истории
российского набивного производства380

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Завьялова А.Е. Картина «Несуществующий
фарфор» Константина Сомова: замысел
и источники394**Куимова В.М.** Парадоксы
творчества советских режиссеров
(на примере кинофильмов Р.А. Быкова
и К.Г. Муратовой)403

КАФЕДРА

Андреева И.В. «Распознать
и прочесть нечто как документ...»:
(трансфер вещи в исследовательских
рефлексиях Г.Л. Дайн)414

ORBIS LITTERARUM

Носов Н.Н. Л.И. Страховский:
между символизмом и акмеизмом
(по зарубежным публикациям)426Журнал «Вестник Библиотечной Ассамблеи
Евразии»437

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Тун Д. Китайские фольклорные сказания
как культурное сокровище нации438Виртуальный тур по Российской
государственной библиотеке447*к сведению авторов*Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»448

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 17 **4/2020** ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Ten Yu.P., Prikhodko L.V.** Cultures
Typology Analysis Based on the
Interdisciplinary Approach340
“Bibliotekovedenie” — Russian Journal
of Library Science351

CULTURAL REALITY

- Vatolina Yu.V., Semenov V.E.,
Polyakov A.V.** Russian Rock:
Beyond Common Sense
and the Ethos of Consumption.....352

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Budagyan R.R., Zaytseva M.L.**
Digital Technologies in the Modern
Music Space 368
“Next Generation Library” Journal379

HERITAGE

- Kovalyova N.I.** Robert Forrer and his Legacy’s
Significance for Studying the History
of Russian Printed Fabrics Industry380

NAMES. PORTRAITS

- Zavyalova A.E.** Konstantin Somov’s
Painting “Non-Existent Porcelain”:
Its Conception and Sources394
Kuimova V.M. Paradoxes
of Soviet Film Directing
(By the Example of R.A. Bykov’s
and K.G. Muratova’s Films)403

CURRICULUM

- Andreeva I.V.** “To Recognize
and Read Something as a Document...”:
(The Transfer of Things in Research Reflections
by G.L. Dain)414

ORBIS LITTERARUM

- Nosov N.N.** L.I. Strakhovsky:
Between Symbolism and Acmeism
(Based on Foreign Publications).....426
Herald of the Library Assembly
of Eurasia437

JOINT OF TIME

- Tun D.** Chinese Folklore Tales as a Cultural
Treasure of the Nation 438
Virtual Tour of the Russian State
Library447

Information for Authors

- Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in “Observatory
of Culture” Journal448

УДК 316.7
ББК 71.08
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-340-350

Ю.П. ТЕН, Л.В. ПРИХОДЬКО

АНАЛИЗ ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУР НА ОСНОВЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА

Юлия Павловна Тен,

Финансовый университет при Правительстве
Российской Федерации,
Факультет «Высшая школа управления»
Департамент менеджмента и инноваций,
профессор

Ленинградский просп., д. 49,
Москва, 125993, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0003-2387-6243; SPIN 3745-3928
E-mail: YPTen@fa.ru

Лилия Васильевна Приходько,

Финансовый университет при Правительстве
Российской Федерации,
Департамент менеджмента и инноваций,
доцент

Ленинградский просп., д. 49,
Москва, 125993, Россия

кандидат технических наук, доцент
ORCID 0000-0002-4548-1421; SPIN 8248-8250
E-mail: lvprikhodko@fa.ru

Реферат. Типология культур — одна из наиболее актуальных проблем в гуманитарных и социальных науках, которая приобрела особую значимость в условиях усиления глобализации. Исследование, цель которого — анализ разработанных в академической литературе подходов и концепций типологии культур, носит междисциплинарный характер — привлекаются категории и концепции из философии, культурологии, социологии, менеджмента и др.

Представлен краткий обзор научных концепций типологии культур. Выявлено, что современные исследователи от статических моделей типологии социокультурных систем активно обращаются к динамическому подходу в понимании культурных типов, находящихся под мощным воздействием различного рода глобализационных тенденций. Социокультурные системы либо принимают, либо отвергают различного рода вызовы глобализации, но в большей степени вынуждены адаптироваться либо трансформироваться. Отмечается необходимость

изменения парадигмы научного осмысления проблемы типологии культуры: актуализируется поиск подходов к формированию модели типологии культур в контексте учета изменений в их развитии.

Авторы полагают: если исходить из точки зрения, что ядром глобализации выступает западная цивилизация, то страны, подверженные революции 4.0, вынуждены ориентироваться на принятие из «центра» идейно-смысловых паттернов, формирующих пространство, в котором представители западной цивилизации способны выявлять точки демаркации с представителями незападных обществ. Этим объясняется тенденция теоретиков в сфере сравнительного менеджмента измерить степень культурных дистанций между странами. В таком контексте теория типов культурных ценностных ориентаций является одним из перспективных методов типологии культур.

Структурно-системный подход позволил авторам представить культуру мегасистемой, состоящей из основных элементов — макросистем (макрокультур), которые включают в себя подсистемы (микрокультуры). В статье обосновывается положение о том, что необходимость ответа на вызовы глобализации заставляет большинство стран мира задумываться о необходимости выработки общезначимых основ для взаимопонимания. Делается вывод, что формирование глобальной сетевой цивилизации как мегакультуры, в которой возможности для коммуникаций между субъектами разных культур значительно расширяются за счет внедрения инновационных технологий, будет «ответом» на глобальные вызовы.

Ключевые слова: теоретическая культурология, культура, типология культуры, подходы к типологии культур, междисциплинарный подход, модель культурного лука, макрокультура, микрокультура, цифровая цивилизация.

Для цитирования: Тен Ю.П., Приходько Л.В. Анализ типологии культур на основе междисциплинарного подхода // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 340–350. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-340-350.

Типология культур — одна из наиболее актуальных и дискуссионных проблем в гуманитарных и социальных науках, которая приобрела особую значимость в условиях расширения и усиления процесса культурной глобализации. Как полагает Дж. Томлинсон, глобализация формирует сердце современной культуры, а культурные практики исходят из сердца глобализации [1]. Ф. Джеймсон указывал, что экономическое измерение глобализации ведет к превращению культурного в экономическое, а экономического в культурное [2]. Мощный «культурный поворот» (cultural turn), начавшийся в науке с 1970-х гг., ознаменовал обращение все большего количества специалистов из самых разных областей знания в сторону изучения культуры как основы для анализа и объяснения социальных, религиозных, психологических, политических, экономических явлений и процессов. Так, сегодня культура рассматривается как основополагающее понятие в контексте научного дискурса о новой цифровой цивилизации [3].

Интеграция стран, народов, межгосударственных союзов в глобальную цивилизационную целостность — основной вектор глобализации. Как заметил Р. Робертсон, концепт глобализации дает нам ключ к пониманию мирового порядка: размышления о глобализации означают стремление обозначить структуру любого возможного дискурса о форме и содержании мира как целого [4, р. 17–18]. Характерной особенностью интенсификации межкультурных взаимодействий в эпоху глобализации выступает увеличение взаимозависимости и взаимовлияния различных культур. Отсюда наметился мировоззренческий переход от традиционного подхода к типологии культур, когда их рассматривают как уникальные, самобытные и самодостаточные социокультурные системы, к междисциплинарному подходу, в рамках которого культуры анализируются во взаимосвязи и взаимовлиянии со стороны различного рода факторов внутренней и внешней среды.

Необходимо отметить, что этимология термина «типология» (от др.-греч. *typos* — знак, резное (скульптурное) изображение, форма, об-

разец, тип и *logos* — разум, слово, учение [5]) указывает на потребность в разработке некоего идеального образца, эталона для познания объекта исследования в обобщенном виде. Образно-символический подход, характерный для западной цивилизации со времен античной модели восприятия и понимания окружающего мира и человека [6; 7], и сегодня программирует нас на создание некоей модели изучаемого объекта (в данном случае человеческой культуры), которая может наглядно быть представлена, иными словами, *явлена* познающему субъекту. По мнению М. Хайдеггера, с эпохи Нового времени западной цивилизацией ставится задача покорения мира как картины [8]. То, что может быть представлено в виде определенной картины (схемы, модели, карты), может быть рационально-понятийно познано. Понятие «картина» означает «конструкт опредмечивающего представления. Человек борется здесь за позицию такого сущего, которое всему сущему задает меру и предписывает норму. Поскольку эта позиция обеспечивается, структурируется и выражается как мировоззрение, новоевропейское отношение к сущему... превращается в размежевание мировоззрений, причем не каких угодно, а только тех, которые успели с последней решительностью занять крайние принципиальные позиции, возможные для нового человека. Ради этой борьбы мировоззрений и в духе этой борьбы человек вводит в действие неограниченную мощь всеобщего расчета, планирования и организации» [8, с. 45–46]. Действительно, к настоящему времени сложилось огромное количество различных подходов к определению культуры, а также к проблеме типологии культур. В современной оформляющейся парадигме новой мировой цивилизации само понятие культуры «трансформируется до неузнаваемости с точки зрения традиционного понимания» [3, с. 519].

В науке традиционно сформировались различные теоретико-методологические подходы к анализу типологии культур — формационный, цивилизационный, культурно-исторический, институциональный и др. В качестве критериев типологии культур используются многие факторы: территориальная целостность, особенности климата, политический режим, религия, историческая периодизация, хозяйственный уклад, уровень промышленного развития и т. д. Вместе

с тем под мощнейшим воздействием глобализационных процессов во всех сферах жизни и деятельности современных обществ сегодня происходят необратимые изменения в традиционной модели жизнедеятельности большинства социокультурных систем регионов, стран и межгосударственных союзов. Отсюда актуализируется цель исследования — анализ разработанных в научной литературе подходов и концепций типологии культур, а также уточнение содержания понятия «культура» в контексте глобализации.

Исследование носит междисциплинарный характер, поскольку ориентировано на выявление критериев для типологии современных культур с учетом разнообразных факторов. Именно философия как форма познания и осмысления вещей, явлений и процессов, в теоретико-методологическом плане способна интегрировать накопленные знания, принципы и подходы из разных наук — философской антропологии, социологии, психологии, культурологии, социологии, менеджмента, экономической теории и пр.

В настоящей работе используются общенаучные методы (анализ, синтез, сравнение). Для исследования многоуровневых и иерархических социокультурных систем авторы обращаются к структурно-системному подходу. Также привлекается синергетический подход, который необходим вследствие того, что глобализация оказывает необратимое воздействие на изменение социокультурных систем (на их исчезновение или дробление, группировку и трансформацию). С помощью сравнительно-исторического метода выявляется общее и особенное в социокультурных системах, а аксиологический подход позволяет выявить различия ценностных систем культур.

ВОПРОС ОБ ИЗМЕНЕНИИ ПАРАДИГМЫ АНАЛИЗА ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУР

Традиции отечественной философско-культурологической типологии культур сквозь призму триады Восток — Запад — Россия и дихотомии Запад — Россия были заложены еще в прошлых веках П.Я. Данилевс-

ким [9], И.В. Киреевским [10], Н.А. Бердяевым [11], А.С. Панариным [12] и др. Например, Н.С. Трубецкой на основе теории культурно-исторических типов развил концепцию евразийского культурно-исторического типа, в качестве базовых характеристик которого были выявлены такие ценностно-смысловые феномены, как соборность, коллективизм, этатизм, патриотизм, религиозность [13].

В зарубежной философской антропологии и истории культуры XX в. проблема типологии культур была представлена в теории «осевого времени» К. Ясперса [14], концепции локальных культур в морфологии всемирной истории О. Шпенглера [15], в теории мировых цивилизаций А. Дж. Тойнби [16], теории столкновения цивилизаций С. Хантингтона [17]. Вместе с тем в современной социокультурной ситуации при усилении глобализационных процессов осознается потребность в выработке нового подхода, который позволил бы выявить сущностные характеристики типов культур в условиях неопределенности и постоянной трансформации как внешней, так и внутренней среды. Например, традиционно многие отечественные и зарубежные ученые относили Россию к православной цивилизации. Эта точка зрения представлена в работах П.Я. Данилевского [9], И.В. Киреевского [10], О. Шпенглера [15], А. Дж. Тойнби [16], С. Хантингтона [17].

Произошедшие тотальные политико-экономические, статусно-правовые изменения и трансформации, которые особенно четко стали проявляться с конца 1980-х гг., привели к значительным социокультурным изменениям в мировой системе. Так, после краха СССР был образован Европейский союз, некоторые страны, ранее входившие в СССР (Литва, Эстония, Латвия), стали его частью, ряд стран вошли в Союз независимых государств, а к середине 2010-х гг. окончательно оформился формат стран — членов Евразийского экономического союза. После распада Советского Союза Россия оказалась на перепутье цивилизационных «дорог», словно ввязавшись на распутье. Она стала открытой для потоков мигрантов; большинство въехавших в Россию, начиная с 1990-х гг., составляют представители народов и культур стран СНГ,

а также Китая, Вьетнама, Афганистана, Турции и др. [18, с. 79–80]. С одной стороны, из-за значительного потока мигрантов из стран Азии увеличивается количество элементов культурного разнообразия восточных культур в российской культуре. С другой стороны, тренд внешней российской политики — поворот в сторону Азии, получивший в научной литературе наименование «русский разворот к Азии» (Russian pivot to Asia) [19; 20], способствует более тесному сотрудничеству со странами Азиатского региона. Так, в постсоветский период Россия стала одной из ведущих держав в плане создания и развития межгосударственных интеграционных союзов (ЕАЭС, БРИКС, ШОС, АСЕАН), а также участницей масштабного проекта «Один пояс — один мир» [20]. Евразийская интеграция России со странами Азии — расширяющееся явление, и здесь необходим междисциплинарный анализ, чтобы избежать упрощенных суждений об интеграции, основанных только на геополитическом или экономическом подходе. Например, зарубежные исследователи рассматривают ЕАЭС как инструмент внешней политики России по созданию и сохранению определенной зоны влияния (в том числе и культурно-цивилизационного) в Евразии [20; 21]. Современные отечественные ученые склонны относить Россию к «евразийской цивилизации», подчеркивая как европейские, так и азиатские основания национальной социокультурной системы [12; 22].

От статических моделей типологии социокультурных систем специалисты активно обращаются к динамическому подходу к пониманию культурных типов, находящих под мощным воздействием различного рода глобализационных процессов (научно-технического прогресса, возрастания конкуренции на мировых рынках, пандемических угроз и т. д.). Изменение парадигмы научного осмысления проблемы типологии обусловлено тем, что под натиском глобализационных процессов социокультурные системы вынуждены адаптироваться либо трансформироваться. Ученые объясняют причины изменений в социокультурных системах на основе доминирующей роли различных факторов: политического (теория «глобального лидерства» З. Бжезинского

[23], «общество надзора» М. Фуко [24]; религиозного (теория столкновения цивилизаций С. Хантингтона [17]); экономического (концепция экономического «постиндустриализма» Д. Белла [25], «сверхиндустриального общества» Э. Тоффлера [26]; электронных технологий (концепция «цифровой цивилизации» [3]), экологического и т. д.

ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУР В ЭПОХУ ФОРМИРОВАНИЯ ЦИФРОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Четвертая промышленная революция, набирающая силу в XXI в., приводит к формированию нового типа общества. Человек новой грядущей цифровой цивилизации — это человек нового формата, разделяющий новую систему ценностей. С «концом истории» (Ф. Фукуяма [27]) начинается процесс девальвации ценностей прежнего историко-культурного периода человечества: наступает эпоха «симулякров» (Ж. Бодрийяр [28]), в которой каждый субъект культуротворчества заинтересован в накоплении «символического капитала» (П. Бурдьё [29]) в системе «культурной многоярусности» (Л. Витгенштейн [30]).

На заре зарождения и распространения революции 4.0 многие страны мира вовлекают себя в пространство нового постиндустриального, «сетевого», «цифрового» общества. Его формирование происходит на платформе внедрения норм, стандартов, законов, принципов цифровой цивилизации. Не случайно в данном контексте обращение к метафоре «цифрового вихря» (digital vortex) [31]: глобализация неизбежно вовлекает национальные культуры в качественно новое мировое информационно-коммуникативное пространство. Складывающаяся в глобальном масштабе социально-экономическая система нового типа основывается на развитии связей и взаимозависимости культур посредством разнообразных форм и видов коммуникаций. Глобальная цифровая цивилизация формируется на нескольких уровнях: материальном (вещи, электронные устройства, технические

системы), символическом (знаки, символы, искусственные языки), социальном (институты, функции), ментальном (когнитивные схемы, идентичность, стереотипы) и ценностном [3]. Данное истолкование подчеркивает «факт становления информационного общества, цифровой сферы общения и означает не только применение новых технологий, но и появление новых возможностей для выражения и функционирования всех сфер жизни общества, изменения ряда социальных отношений, ценностей, норм, стереотипов поведения» [3, с. 520].

Если исходить из точки зрения, что ядром глобализации выступает западная цивилизация [32], то страны, где происходит революция 4.0, вынуждены ориентироваться на принятие из «центра» (западной цивилизации) идейно-смысловых паттернов. Они формируют пространство, в котором представители западной цивилизации способны выявлять точки демаркации с представителями незападных обществ. Поэтому теоретики в сфере сравнительного менеджмента и пытаются измерить степень культурных дистанций между представителями разных национальных культур в духе «параметров сравнения культур» Г. Хофстеде [33], «высококонтекстуальных и низкоконтекстуальных культур» Э. Холла [34], «пар критериев для классификации деловых культур» (партикуляризм — универсализм, индивидуализм — коллективизм, эмоциональность — нейтральность, ориентация во времени и др.) Ф. Тромпенааса и Ч. Хэмпден-Тернера [35], «полиактивных» и «моноактивных» культур Р. Льюиса [36]. Работы по выявлению критериев типологии деловых культур Г. Хофстеде [33], Э. Холла [34], Р. Ингелхарта [37] и др. — попытка понять, как адаптировать механизм управления кросс-культурным разнообразием в организациях, чтобы выявить принципы и формы наиболее эффективного управления многонациональной командой. Стратегической задачей эффективного управления мультинациональной командой выступает способность менеджеров к минимизации барьеров (языковых, этнопсихологических, социально-статусных и пр.) между сотрудниками в организациях. Из высказывания Ф. Джеймсона о том, что

изменение экономического измерения глобализации ведет к превращению культурного в экономическое, а экономического в культурное [2], можно заключить, что цивилизация Запада ориентирована на то, что успех ее экспансии зависит от способности участников межкультурной коммуникации адекватно интерпретировать посылаемые сообщения («тексты») в процессе постоянного межкультурного информационного обмена.

ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВЫ ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУР

Следует сделать некоторые уточнения по поводу авторского понимания сущности феномена «культура». В теории «культурного лука» Г. Хофстеде (Hofstede's Cultural Onion Theory) культура предстает в виде символического образа многослойного лука [33]. Эта модель имеет три основных слоя, которые концентрируются вокруг ядра. Верхние слои культуры (символы, ритуалы и герои), объединяемые у Хофстеде понятием «культурные практики», подвержены изменениям и глубоким трансформациям. Сердцевина (ценности) это наиболее стабильный элемент культуры, который изменяется медленно. Все три уровня могут быть изучены и усвоены посредством практик, за исключением основного — внутренних культурных ценностей.

Теория типов культурных ценностных ориентаций является одним из перспективных подходов к анализу проблемы выявления характеристик типов культур [33; 37]. Культурные ценностные ориентации эволюционируют по мере того, как общество сталкивается с проблемами в регулировании человеческой деятельности. Индивиды, социальные группы и общности должны осознавать возникающие вопросы внешнего или внутреннего характера, планировать ответные меры и мотивировать друг друга на их решение. Способы, которыми общество реагирует на эти основные проблемы, могут быть использованы для выявления аспектов, по которым культуры могут отличаться друг от друга. Культурные ценностные ориентации в конечных точках этих измерений являются Веберовскими «идеаль-

ными типами». Важной особенностью культурных ценностных ориентаций является их относительная стабильность. Однако исследователи фиксируют, что культурные ценностные ориентации меняются: постепенно, по мере того как общество приспосабливается к эпидемиям, технологическому прогрессу, растущему богатству, контакту с другими культурами и другим экзогенным факторам [37; 38]. Успешная адаптация к таким факторам требует различных ценностных акцентов. Поскольку преобладающие культурные ценностные ориентации представляют собой идеалы, несовместимые с ними аспекты культуры могут вызвать напряженность в обществе и вызвать критику определенных социальных сил с целью их изменения. Развитие глобализации в разных социокультурных системах «идет с разной направленностью и динамикой в самых разных сферах политики, экономики, культуры и общественной жизни, и сопровождается, а зачастую и обуславливается конфликтами ценностей и ценностными трансформациями» [39, с. 9].

Иллюстрацией данного тезиса могут выступать результаты проекта «Всемирный обзор ценностей» (World Values Survey, WVS), осуществляемого под руководством Р. Инглхарта [37]. Участники проекта изучают ценности разных социальных групп, а также анализируют их влияние на социокультурную жизнь народов и стран. В частности, в 1981–2014 гг. специалисты WVS провели социологические исследования общественного мнения примерно в 100 государствах. Исследователи сравнивали страны, основываясь на классификации ценностей по двум категориям в сопоставительном изучении: традиционные ценности — секулярно-рациональные ценности и ценности выживания — ценности самовыражения. Была разработана «Глобальная культурная карта Инглхарта — Вельцеля, на которой каждая страна позиционируется в соответствии с ценностями, а не географическим положением. Карта указывает, что движение вверх обществ в данной системе координат отражает сдвиг от традиционных ценностей к секулярно-рациональным, а движение вправо указывает на сдвиг от ценностей выживания к ценностям самовыражения [37].

За последние 40 лет мир стал свидетелем глубоких изменений в политической, правовой, торгово-экономической, научно-технической и социально-демографических сферах. Анализ данных WVS показывает, что если экономически развитые страны изменялись быстро, то общества, которые оставались экономически стагнирующими, демонстрировали незначительные изменения в системах ценностей. В результате было выявлено увеличивающееся расхождение между преобладающими значениями в странах с низким и высоким уровнем дохода. Экономически развитые общества становятся более открытыми и толерантными, в них повышается уровень доверия, защищаются права социальных меньшинств, граждане получают большую свободу выбора. Данные, проанализированные Р. Инглхартом, показывают, что мировоззрение общества во многом обусловлено степенью осознания экзистенциальной безопасности [37]. Необходимость ответа на глобализационные вызовы (угроза экологических, техногенных катастроф, пандемий, военных конфликтов, террористических актов и т. д.) заставляет большинство людей в различных странах задумываться о необходимости выработки общезначимых основ для взаимопонимания в планетарном масштабе экзистенции. Не исключено, что формирование глобальной сетевой цивилизации, в которой возможности для коммуникаций между субъектами разных культур значительно расширяются за счет внедрения инновационных технологий, будет «ответом» разных культур на глобальные вызовы.

С позиции структурно-системного подхода мировую культуру можно представить как сложно-организованную мегасистему («мировую цивилизацию», «цифровую цивилизацию», «сетевую цивилизацию»), в которой структурно упорядочены ее отдельные элементы — макросистемы («этнические и национальные культуры», «конфессиональные культуры», «локальные культуры»). Они, в свою очередь, включают в себя подсистемы — микрокультуры («субкультуры», «культуры диаспор», «культуры мигрантов» и т. д.). Между макрокультурами существуют значительные различия, отражающиеся на особенностях их

взаимодействий друг с другом. В то же время индивиды, группы и общности входят в состав определенных групп, обладающих своими культурными особенностями. Микрокультура в составе определенной макрокультуры имеет различия и сходства со своей материнской культурой, что обеспечивает ее представителям схожее восприятие мира [40, с. 6]. Не случайно, что в современный научный оборот прочно вошло понятие детерриторизации бытия культур [41, р. 14]. Мобильность людей и культур достигла такого уровня, что большинство стран мира являются не однородными в этнокультурном, социально-правовом и религиозном отношениях. Главная цель мирового сообщества сегодня — искать возможности для согласования позиций разных народов и стран в решении общемировых проблем на основе уважения кросс-культурных различий, осознания поликультурного и поликонфессионального состава большинства современных обществ.

В заключение следует отметить, что решение проблемы анализа типологии современных социокультурных систем осложняется потому, что процессы глобализации не завершены и их динамику предсказать чрезвычайно сложно. Невозможно однозначно провести границы между культурами, как между государствами. Поскольку индивиды и социальные группы трансформируют свою этнокультурную идентичность под воздействием разных факторов (межэтнические браки, миграция, политические убеждения и т. д.), композиции культур и цивилизаций не остаются неизменными. Более того, степень различия культур варьируется в зонах их соприкосновения. Глобализация начинает формировать новый мир, изменяя традиционные культуры как на макро-, так и на микроуровнях.

На основе анализа разработанных в академической литературе подходов и концепций типологии культур актуализируется возможность разработки теоретико-методологических рекомендаций по формированию модели типологии культур, которая бы отражала последствия реальных явлений и процессов в современный период человеческой истории. Данная проблема нуждается в дальнейшем междисциплинарном исследовании. Таким образом, в современный период обостряется необходимость разработ-

ки понятийно-категориального и методологического аппарата для выработки нового подхода к типологии культур в эпоху глобализации.

Список источников

1. Tomlinson J. Globalization and Culture. Chicago : University of Chicago Press, 1999. 238 p.
2. Jameson F. Globalization and Political Strategy // New Left Review. 2000. № 4. P. 49–68.
3. Астафьева О.Н., Никонова Е.В., Шлыкова О.В. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 5. С. 516–531. DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531.
4. Robertson R. Mapping the Global Conditions: Globalization as the Central Concept // Theory, Culture and Society. 1999. Vol. 7, № 2. P. 15–30.
5. Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. Москва : Оникс, 2012. Т. 1. 444 с.
6. Dietrich B.C. Tradition in Greek Religion. Berlin ; New-York : Walter de Gruyter, 1986. 213 p.
7. Аверинцев С.С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Москва : Искусство, 1975. С. 371–397.
8. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления. Москва : Республика, 1993. 447 с.
9. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. Москва : Книга, 1991. 574 с.
10. Киреевский И.В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Киреевский И.В. Критика и эстетика. Москва, 1998. С. 248–293.
11. Бердяев А.Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва : Наука, 1990. 224 с.
12. Панарин А.С. Россия в циклах мировой истории. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1999. 288 с.
13. Трубецкой Н.С. Мы и другие // Евразийский временник. Берлин, 1925. Кн. IV. С. 66–81.
14. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Изд-во полит. лит., 1991. 527 с.
15. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории. Москва : Мысль, 1993. Т. 1. 667 с.
16. Тойнби А.Дж. Цивилизация перед лицом истории. Москва : Прогресс, 1996. 478 с.
17. Huntington S. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. New York : Simon & Schuster, 1996. 367 p.
18. Россия в цифрах. 2019 : Краткий статистический сборник. Москва : Росстат, 2019. 549 с.
19. Li Y. The Greater Eurasian Partnership and the Belt and Road Initiative : Can the Two Be Linked? // Journal of Eurasian Studies. 2018. Vol. 9, № 2. P. 94–99.
20. Lukin A. Russia's Pivot to Asia: Myth or Reality? // Strategic Analysis. 2016. Vol. 40, № 6. P. 573–589.
21. Karaganov S. The New Cold War and the Emerging Greater Eurasia // Journal of Eurasian Studies. 2018. Vol. 9. № 2. P. 85–93.
22. Аванесова Г.А., Астафьева О.Н. Культурно-гуманитарные аспекты Евразийского сотрудничества : Россия в междисциплинарных союзах // Социально-гуманитарные знания. 2015. № 3. С. 202–216.
23. Бжезинский З. Великая шахматная доска. Москва : Международные отношения, 1999. 256 с.
24. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. Москва : Ad Marginem, 1999. 480 с.
25. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество : Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. Москва : Academia, 1999. 956 с.
26. Тоффлер Э. Третья волна / пер. с англ. Москва : АСТ, 2010. 784 с.
27. Фукуяма Ф. Конец истории // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 84–118.
28. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
29. Бурдьё П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. 1993. № 1. С. 49–62.
30. Витгенштейн Л. Культура и ценность. О достоверности. Москва : АСТ ; Астрель ; Мидгард, 2010. 256 с.
31. Yokoi T., Shan J., Wade M.R., Macaulay J. Digital Vortex 2019 : Continuous and Connected Change [Электронный ресурс] // IMD. Research & Knowledge. URL: <https://www.imd.org/research-knowledge/reports/digitalvortex2019/> (дата обращения: 10.03.2020).
32. Фергюсон Н. Цивилизация : Чем Запад отличается от остального мира. Москва : Corpus, 2014. 568 с.
33. Hofstede G. Culture's Consequences : International Differences in Work-Related Values. Beverly Hills, 1980. 328 p.
34. Hall E.T. Beyond Culture. New York : Anchor Press, 1976. 256 p.

35. Trompenaars F., Hampden-Turner C. Riding the Waves of Culture : Understanding Cultural Diversity in Business. London : Nicholas Brealey Publishing, 2003. 400 p.
36. Льюис Р.Д. Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию. Москва : Дело, 1999. 439 с.
37. Инглхарт Р. Культурная эволюция: как изменяются человеческие мотивации и как это меняет мир / пер. с англ. С.Л. Лопатиной. Москва : Мысль, 2018. 347 с.
38. Schwartz S.H. Mapping and Interpreting Cultural Differences around the World // Comparing Cultures, Dimensions of Culture in a Comparative Perspective / ed. by H. Vinken, J. Soeters, P. Ester. Leiden : Brill, 2004. P. 43–73.
39. Шуклин А.В. Перспективы российской цивилизации и глобализация : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2014. 24 с.
40. Власюк Г.В., Юдина Е.Н. Кросс-культурные коммуникации в организации. Ч. 1. Москва : МИИТ, 2012. 132 с.
41. Communities Across Borders : New Immigrants and Transnational Cultures / ed. by P. Kennedy, V. Roudometof. London ; New York, 2002. 224 p.

Cultures Typology Analysis Based on the Interdisciplinary Approach

Yulia P. Ten ^{a*}, Lilia V. Prikhodko ^{b**}

Financial University under the Government of the Russian Federation, 49, Leningradsky Av., Moscow, 125993, Russia

^a ORCID 0000-0003-2387-6243; SPIN 3745-3928

^b ORCID 0000-0002-4548-1421; SPIN 8248-8250

E-mail: * YPTen@fa.ru, ** lvprihodko@fa.ru

Abstract. *The typology of cultures is one of the significant issues in the humanities and social studies, and it is becoming very important in the current era of globalization growth. The purpose of the present research is to analyze existing academic concepts and approaches towards cultures typology. The research is of an interdisciplinary nature and involves categories and concepts from philosophy, cultural studies, sociology, management, etc.*

There is presented a brief overview of cultures typology scientific concepts. The article reveals that notable researches follow dynamic approach towards cultures typology influenced by current globalization trends rather than static models of sociocultural systems typology. Currently, most of sociocultural systems have to adapt or transform in order to cope with globalization trends. Authors underline the need to change the paradigm of academic understanding of cultures typology and to update approaches for cultures typology model development.

The authors presume that following the idea that the globalization core is coming from the Western civilization, the countries that push for technological revolution 4.0 are forced to focus on the centered ideological and semantic patterns where the Westerners could define points of demarcation with representatives of non-Western societies. This explains the tendency of comparative management theorists to measure the degree of cultural distance between countries. In this context, the theory of cultural and orientation values types seems to be one of the most promising methods of cultures typology. Following the structural-system approach, the authors determine a culture as a mega-system consisting of the main macro-systems (macro-cultures) and sub-systems (micro-cultures). The article stresses that globalization challenges push countries all over the world to think of the need to develop a common basis for mutual understanding. The authors suggest that the formation of a global network civilization as a mega-culture, in which the opportunities for communication between different cultures are more developed due to innovative technologies, should become a confident answer to existing global challenges.

Key words: theoretical cultural studies, culture, typology of culture, approaches to the typology of culture, cultural onion model, macro-culture, micro-culture, digital civilization.

Citation: Ten Yu.P., Prikhodko L.V. Cultures Typology Analysis Based on the Interdisciplinary Approach, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 340–350. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-340-350.

References

- Tomlinson J. *Globalization and Culture*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1999, 238 p.
- Jameson F. Globalization and Political Strategy, *New Left Review*, 2000, no. 4, pp. 49–68.
- Astafyeva O.N., Nikonorova E.V., Shlykova O.V. Culture in the Digital Civilization: A New Stage in Understanding the Future Strategy for Sustainable Development, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 5, pp. 516–531. DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531 (in Russ.).
- Robertson R. Mapping the Global Conditions: Globalization as the Central Concept, *Theory, Culture and Society*, 1999, vol. 7, no. 2, pp. 15–30.
- Dvoretzky I.Kh. *Drevnegrechesko-russkii slovar'* [Ancient Greek – Russian Dictionary]. Moscow, Oniks Publ., 2012, vol. 1, 444 p.
- Dietrich B.C. *Tradition in Greek Religion*. Berlin, New York, Walter de Gruyter Publ., 1986, 213 p.
- Averintsev S.S. Preliminary Notes to the Study of Medieval Aesthetics, *Drevnerusskoe iskusstvo* [Old Russian Art], Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, pp. 371–397 (in Russ.).
- Heidegger M. *Vremya i bytie: stat'i i vystupleniya* [Being and Time: articles and presentations]. Moscow, Respublika Publ., 1993, 447 p.
- Danilevsky N.Ya. *Rossiya i Evropa* [Russia and Europe]. Moscow, Kniga Publ., 1991, 574 p.
- Kireevsky I.V. About the Nature of the European Enlightenment and its Relation to the Russian Enlightenment, *Kireevskii I.V. Kritika i estetika* [Kireevsky I.V. Criticism and Aesthetics]. Moscow, 1998, pp. 248–293 (in Russ.).
- Berdyaev A.N. *Istoki i smysl russkogo kommunizma* [Origins and Meaning of Russian Communism]. Moscow, Nauka Publ., 1990, 224 p.
- Panarin A.S. *Rossiya v tsiklakh mirovoi istorii* [Russia in the Cycles of World History]. Moscow, Moskovskogo Universiteta Publ., 1999, 288 p.
- Trubetskoi N.S. We and the Others, *Evrasiiskii vremennik* [Eurasian Chronicle]. Berlin, 1925, book IV, pp. 66–81 (in Russ.).
- Jaspers K. *Smysl i naznachenie istorii* [The Origin and Goal of History]. Moscow, Politicheskoi Literatury Publ., 1991, 527 p.
- Spengler O. *Zakat Evropy: ocherki morfologii mirovoi istorii* [The Decline of the West: Outlines of a Morphology of World History]. Moscow, Mysl' Publ., 1993, vol. 1, 667 p.
- Toynbee A.J. *Civilization on Trial*. Moscow, Progress Publ., 1996, 478 p. (in Russ.).
- Huntington S. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, Simon & Schuster Publ., 1996, 367 p.
- Rossiya v tsifrakh. 2019: Kratkii statisticheskii sbornik*. [Russia in Figures. 2019: summary of statistics]. Moscow, Rosstat Publ., 2019, 549 p.
- Li Y. The Greater Eurasian Partnership and the Belt and Road Initiative: Can the Two Be Linked? *Journal of Eurasian Studies*, 2018, vol. 9, no. 2, pp. 94–99.
- Lukin A. Russia's Pivot to Asia: Myth or Reality? *Strategic Analysis*, 2016, vol. 40, no. 6, pp. 573–589.
- Karaganov S. The New Cold War and the Emerging Greater Eurasia, *Journal of Eurasian Studies*, 2018, vol. 9, no. 2, pp. 85–93.
- Avanesova G.A., Astafyeva O.N. Cultural-Humanitarian Aspects of Eurasian Collaboration: Russia in Intercivilisational Unions, *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya* [Social and Humanitarian Knowledge], 2015, no. 3, pp. 202–216 (in Russ.).
- Brzezinski Z. *The Grand Chessboard*. Moscow, Mezhdunarodnye Otnosheniya Publ., 1999, 256 p. (in Russ.).
- Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999, 480 p.
- Bell D. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Moscow, Academia Publ., 1999, 956 p. (in Russ.).
- Toffler A. *The Third Wave*. Moscow, AST Publ., 2010, 784 p. (in Russ.).
- Fukuyama F. The End of History, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1990, no. 3, pp. 84–118 (in Russ.).
- Baudrillard J. *Simvolicheskii obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000, 387 p.
- Bourdieu P. The Market of Symbolic Goods, *Voprosy sotsiologii* [Issues of Sociology], 1993, no. 1, pp. 49–62 (in Russ.).
- Wittgenstein L. *Kul'tura i tsennost'. O dostovernosti* [Culture and Value. On Certainty]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., Midgard Publ., 2010, 256 p.
- Yokoi T., Shan J., Wade M.R., Macaulay J. Digital Vortex 2019: Continuous and Connected Change, *IMD. Research & Knowledge*. Available at: <https://www.imd.org/research-knowledge/reports/digitalvortex2019/> (accessed 10.03.2020).

32. Ferguson N. *Civilization: The West and the Rest*. Moscow, Corpus Publ., 2014, 568 p. (in Russ.).
33. Hofstede G. *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*. Beverly Hills, 1980, 328 p.
34. Hall E.T. *Beyond Culture*. New York, Anchor Press Publ., 1976, 256 p.
35. Trompenaars F., Hampden-Turner C. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London, Nicholas Brealey Publishing, 2003, 400 p.
36. Lewis R.D. *Business Culture in International Business: From Collision to an Understanding*. Moscow, Delo Publ., 1999, 439 p. (in Russ.).
37. Inglehart R. *Cultural Evolution: People's Motivations are Changing, and Reshaping the World*. Moscow, Mysl' Publ., 2018, 347 p. (in Russ.).
38. Schwartz S.H. Mapping and Interpreting Cultural Differences around the World, *Comparing Cultures, Dimensions of Culture in a Comparative Perspective*. Leiden, Brill Publ., 2004, pp. 43–73.
39. Shuklin A.V. *Perspektivy rossiiskoi tsivilizatsii i globalizatsiya* [Prospects of Russian Civilization and the Globalization], cand. philos. sci. diss. abstr. Tyumen, 2014, 24 p.
40. Vlasjuk G.V., Yudina E.N. *Kross-kul'turnye kommunikatsii v organizatsii* [Cross-Cultural Communications in Organization], part 1. Moscow, MIIT Publ., 2012, 132 p.
41. Kennedy P., Roudometof V. (eds). *Communities Across Borders: New Immigrants and Transnational Cultures*. London, New York, 2002, 224 p.

ЖУРНАЛ «БИБЛИТЕКОВЕДЕНИЕ» раскрывает возможности сотрудничества для авторов и рецензентов



ЖУРНАЛ
«БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ»

RUSSIAN JOURNAL
OF LIBRARY SCIENCE

научно-практический
рецензируемый журнал
о библиотечном
и книжном деле
в пространстве
информационной культуры.

ISSN 0869-608X (print),
ISSN 2587-7372 (online)
<https://bibliotekovedenie.rsl.ru/>

☎ +7 (499) 557-04-70, доб. 10-64
e-mail: bvdogovor@rsl.ru
Адрес для визита: Воздвиженка, д. 1
(вход со стороны ул. Моховая,
от поста охраны позвонить
по тел. 10-64)

Издается с 1952 г., в настоящее время выходит с периодичностью 6 номеров в год (формат — 60×90 1/8, объем — 112 с.). 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 образования и науки Российской Федерации (Перечень ВАК). Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Цель журнала — публикация результатов фундаментальных научных исследований, научно-исследовательского анализа практик библиотечно-информационной деятельности, исторических реконструкций и развития библиотековедения, книговедения, библиографоведения, информационных, а также смежных наук в России и за рубежом.

Особое внимание уделяется в журнале материалам, отражающим изменения нормативной и правовой базы библиотечного дела, внедрение современных информационно-коммуникационных технологий.

Важное место занимают вопросы библиотечной политики как важнейшей составной части стратегии государственной культурной политики, развития библиотечных фондов, их сохранности и доступности, включая электронные издания и ресурсы федеральной государственной информационной системы «Национальная электронная библиотека» (НЭБ).

Публикации раскрывают теоретические вопросы подготовки библиотечных кадров и современные образовательные практики повышения научной и практической квалификации сотрудников библиотек всех видов.

В журнале освещаются международные и общероссийские библиотечные конгрессы и конференции, форумы специалистов книжной отрасли, книжные выставки-ярмарки, профессиональные семинары и круглые столы. Публикуются рецензии на новые издания по вопросам библиотековедения, библиографоведения, книговедения; анонсы крупных профессиональных мероприятий.

Журнал рассматривает для публикации статьи, оформленные в соответствии с требованиями, правилами и рекомендациями, опубликованными на сайте журнала, и загруженными через редакционно-издательскую систему по адресу <https://bibliotekovedenie.rsl.ru/>.

Журнал издается в печатной форме и распространяется по подписке. Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 87322 (полугодовой), 93612 (годовой). Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В редакции можно приобрести номера журнала за текущий год, а также подписаться на журнал на любой период.

УДК 78.036
ББК 85.318.5(2=411.2)6,022
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-352-367

Ю.В. ВАТОЛИНА, В.Е. СЕМЕНКОВ, А.В. ПОЛЯКОВ

РУССКИЙ РОК: ПО ТУ СТОРОНУ ЗДРАВОВОГО СМЫСЛА И ЭТОСА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Юлия Владимировна Ватолина,
Санкт-Петербургский институт психологии
и социальной работы,
кафедра теории и технологии социальной работы,
доцент
Васильевский остров, 12 линия, д. 13, лит. А,
Санкт-Петербург, 199178, Россия
доктор философских наук, кандидат
социологических наук
ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553
E-mail: vatolina@bk.ru

Вадим Евгеньевич Семенов,
Санкт-Петербургский институт психологии
и социальной работы,
кафедра теории и технологии социальной работы,
доцент
Васильевский остров, 12 линия, д. 13, лит. А,
Санкт-Петербург, 199178, Россия
кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0003-4273-999X; SPIN 7600-2792
E-mail: semenkov2020@yandex.ru

Алексей Васильевич Поляков,
Санкт-Петербургский институт психологии
и социальной работы,
кафедра консультативной психологии и психологии
здоровья,
старший преподаватель
Васильевский остров, 12 линия, д. 13, лит. А,
Санкт-Петербург, 199178, Россия
ORCID 0000-0003-1410-3222; SPIN 6040-2237
E-mail: marka75@mail.ru

Реферат. Обращаясь к феномену русского рока, авторы статьи исходят из теоретической предпосылки, что процесс «раз-очарования» (М. Вебер), начавшийся в новоевропейском мире в XVI в. и продолжающийся по сей день, привел к неизбежному господству в нем логики обыденного здравого смысла (*sensus communis* или *common sense*), отринувшего сакральное и укорененного в структурах повседневности. Одним из очень немногих доменов, которые существуют на иных основаниях, чем здравый смысл, явля-

ется мир рок-музыки. Именно с этой точки зрения в статье и анализируется русский рок. Авторы показывают, что инаковость миров русской рок-музыки учреждается музыкантами различным образом. В статье эксплицируется то, какие символические ресурсы используются для их учреждения и сборки. Это — и буддистская символика («Аквариум»), и образы древнеегипетского и средневекового миров («Пикник»), и гротесково-парадоксальная поэтика обэриутов («АукцЫон»), и традиция алхимии («Оргия Праведников»). Определяется, что в целом инаковость русского рока позволяет прояснить концепция модификации карнавала М.М. Бахтина, писавшего, что с течением времени карнавал перемещается с площади в символическую размерность культуры. Одним из таких проявлений карнавальности в культурно-символической размерности мира и является русский рок, где все построено на игре, разворачивающейся по ту сторону «общего смысла-чувства» с присущим ему монологизмом и абсолютным равнодушием к опыту уникального Я. В целом игровой элемент служит в русском роке для постановки под вопрос ценностей массового мира, их проблематизации. При этом немаловажно, что русскому року удается выработать для выражения карнавального мироощущения свой особый язык символов. В данной статье рассматриваются те из них, в которые отливается позиция «здесь-бытия» Я и ценностные ориентиры авторов поэзии русского рока: мортальная или макабрическая символика, царство или королевство, образы зооморфных и орнитоморфных существ, а также сам карнавал как символ инобытия и свободы. Упраздня социальные данности, предданности и заданности, рок-музыка обрушивается на Я-форму как «упаковку» самости, продуцируемую определенной субъектной позиционностью, и Я втягивается в игру и Я-форм, и субъектных позиционностей. Благодаря этому неизбежно происходит их переоценка — обновление перспективы видения и мира, и себя в нем, за которым стоит «обретение нового духовного состояния» (В. Беньямин). Именно поиском пути духовной трансформации, преображения Я озадачен русский рок, этим он для нас и ценен.

Ключевые слова: рок-музыка, «раз-очарование мира», здравый смысл, инаковость, ал-

химия, сакральное, символ, музыкальное искусство.

Для цитирования: Ватолина Ю.В., Семенков В.Е., Поляков А.В. Русский рок: по ту сторону здравого смысла и этоса потребления // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 352–367. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-352-367.

Нужно признать, что начавшийся в XVI в. процесс «раз-очарования», о котором пишет М. Вебер [1]¹, и связанной с ним фрагментизации мира² постепенно привел к тому, что роль «хранителя» пусть не целостности, но, по крайней мере, связанности сознания «дивидуума» [4, с. 226–233] и коммунального тела берет на себя здравый смысл (common sense), отринувший сакрально-символическую преданность мира и укорененный в структурностях повседневности. «Здравый смысл имеет дело... сплошь с вещами, которые все люди ежедневно видят перед собой, которые сплывают воедино все общество...», — приводит су-

¹ В русском издании «Протестантской этики и духа капитализма» М.И. Левина переводит с немецкого используемое М. Вебером понятие «entzauberung» как «расколдовывание» [1, с. 143]. В.Ю. Сухачев, обращаясь к веберовскому концепту, предлагает такой перевод Entzauberung'a как «раз-очарование» [2]. Данный перевод и будет использоваться в статье, так как понятие «раз-очарование» имеет смысл не только преображения действительности, но и сопутствующей трансформации экзистенциального настроения человека.

² Здесь и далее под «миром» будет пониматься «жизненный мир», Lebenswelt Э. Гуссерля и его последователей (М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, А. Шюца и др.), т. е. не объективная реальность, а сумма непосредственных очевидностей (таких, как пространство-временность, каузальность, вещьность, intersubjectивность и т. д.), которые являются дофилософским, донаучным, первичным в логическом плане слоем любого сознания и задают формы ориентации и человеческого поведения. При этом «жизненный мир» является, с одной стороны, индивидуальным, а, с другой, — историческим образованием [3, с. 495]. Именно на основании различия логики, онтологии (топологии и темпоральности) и этоса в данной статье вводится различие новоевропейского мира как мира, претерпевшего, по М. Веберу, процесс «раз-очарования», существом которого является логика обыденного здравого смысла, и миров «иных», в основе которых лежит логика мифа, карнавала и т. д.

ждение о здравом смысле пиетиста Ф.К. Этингера Х.-Г. Гадамер в работе «Истина и метод» [5, с. 168]. При этом здравый смысл — это не только созерцание, но и повседневная деятельность. И существом этой деятельности является прагматизм, который ориентирует на аффективную задействованность вещей, их безудержное потребление. В результате господства в новоевропейском мире, который приходит на смену традиционным мирам, пронизанным мифизмом, носителя подобного типа сознания действительность превращается в мир, лишенный и каких-либо высот, и каких-либо бездн, единственно возможный и не желающий знать ни мира по ту сторону нашего, ни миров — за ним. Однако неизбывная тоска, ностальгия по «иному» продолжает жить и, более того, быть может, проявляется как никогда сильно. Нужно заметить, что «чужое-иное» далеко не всегда можно обрести в путешествиях в дальние страны [6]. При этом в самом новоевропейском мире, где доминирующим социальным типом является «человек-масса» [7] с присущей ему логикой здравого смысла, плохо уживающейся с инаковым, тем не менее продолжают существовать домены, принципы которых весьма далеко отстоят от принципов массового мира и его обитателей.

Одним из таких достаточно немногочисленных доменов, которые существуют на других основаниях, чем логика обыденного здравого смысла, является мир рок-музыки. В данном случае под русским роком будет пониматься не просто «рок-музыка с текстами на русском языке» [8], зародившаяся в 1960-х гг. под влиянием западного рока, но сформировавшийся в 1970–1980-е гг. самобытный культурный феномен. Говоря о феномене русского рока, необходимо прежде всего определить само понятие феномена. М. Хайдеггер, обращаясь к греческим корням этого слова, определяет «феномен» как «то, что показывает себя, самокажущее, очевидное» [9, с. 45], и, кроме того, — «феномен» этимологически связан со светом, ясностью, т. е. феномен «суть тогда совокупность того, что лежит на свету или может быть выведено на свет, что греки временами просто отождествляют с сущим» [9, с. 46]. Иными словами, феномен — это такое бытийное состояние,

когда «сущее показывает на самое себя через самое себя» [sich-selbst-durch-sich-selbst-zeigende]: «рок-показывает-на-самое-себя-через-самое-себя», в отличие от «видимости-Schein», где «рок-показывает-на-самое-себя-через-другое-сущее», т. е. может быть понят как вторичное по отношению к западной рок-музыке образование и истолкован лишь через соотнесение с ней. Именно поэтому за пределами рассмотрения в данном случае окажется вторичная и подражательная ветвь российской рок-музыки, представленная «металлическими» группами «Крузиз», «Ария» или «Черный кофе», например, являвшими собой «копии, от сценического имиджа до специфического саунда, популярных западных групп типа “Блэк Сабат” или “Металлика”...» [10, с. 9]. С другой стороны, подобное — феноменологическое — видение русского рока позволяет провести демаркационную линию с роком, предстающим как «явление-Erscheinung», в данности которого он оказывается лишь знаком, симптомом чего-то иного (например, политических или экономических процессов в обществе), и попытаться выявить то, какую ценность он сам имеет.

Целью данной статьи является экспликация ценностных ориентиров, логических констант и выразительных средств русского рока, провоцирующих слушателя на определенную духовную трансформацию.

ИНЫЕ МИРЫ В РУССКОМ РОКЕ: СИМВОЛИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ ДЛЯ УЧРЕЖДЕНИЯ И СПОСОБЫ СБОРКИ

В основе произведений Бориса Борисовича Гребенщикова и группы «Аквариум» — одной из старейших отечественных рок-групп (основана в 1972 г.) — лежит критическое отношение к политическому порядку и ценностям массового мира в целом («Человек из Кемерово», «Губернатор», «Время N» и т. д.). При этом вслед за Т.С. Кожевниковой нельзя не заметить, что в творчестве Б. Гребенщикова «мифология, история и со-

временность для... лирического героя нередко сливаются воедино, позволяя увидеть целостную картину жизненного пути отдельного человека и всего человечества» [11, с. 211]. Трагическое несоответствие мира чаяниям лирического героя зачастую переходит из социальной размерности в онтологическую, как например, в песне «Время N» из новейшего сольного альбома Б. Гребенщикова с одноименным названием («Время N», 2018 г.). В ее тексте время повседневной жизни, наполненное происшествиями, сходными в своей структурности (в данном случае речь идет о его наполненности «вечными спорами»), разламывается напоминанием о времени метафизическом, которое беспощадно точит сущее, определяя конечность человеческой жизни и заставляя задуматься о бессмертной душе: «Ох бы жить моей душе / На горе с богами... / А ей играют в футбол сапогами; / Лезут как хотят — куда она денется; / А душа как шахид — Возьмет и нае...нится»³.

В представлении Б. Гребенщикова, миру здравого смысла и потребления, обыденному и серому, противостоит «мета-культура», в основе которой лежит мифизм, и неважно, о каком конкретно мифе идет дело, — Индии, Африки, Древней Руси или индейцев Америки [13]. Сам Б. Гребенщиков заявляет, что «тяготеет к универсальности» [13], однако нельзя не заметить, что в его песнях по преимуществу реактивируется сценарий солипсического ухода во «внутреннюю миграцию», проповедуемый буддизмом, который отлился в строки песни «Русская нирвана»: «На что мне жемчуг с золотом, на что мне art nouveau; / Мне кроме просветления не нужно ничего». Конечно, это влечет за собой присутствие в текстах песен соответствующего образного ряда: с событиями и персоналиями отечественной истории и мифологии причудливо переплетаются такие реалии, как сякухачи («продольная бамбуковая флейта, пришедшая в Японию из Китая в период Нара и долгое время использовавшаяся для медитативной монашеской практики

суйдзэн» [14]), бодхисаттва («санскритское: тот, чья сущность — просветление» [15]), нож бодхисаттвы («символизирует отсечение трех “корневых ядов” — неведения, гнева и привязанности» [15]) и т. п. При этом настрой на «недеяние» реализуется также и в практиках, характерных для «русского мира», таких как абстрагирование от всего и вся посредством опьянения, например, ярко представленного в альбоме группы «Аквариум» «Беспечный русский бродяга» (2006) и одноименной песне: «Я *беспечный* русский бродяга / Родом с берегов Волги. / Я ел, что дают, и пил, что Бог пошлет / Под песни соловья и иволги. / Я пил в Петербурге, и я пил в Москве, / Я пил в Костроме и в Рязани, / Я пил Лагавулин, и я пил Лафройг, / Закусывал травой и грибами» (курсив наш. — Ю. В., В. С., А. П.). Хотя справедливости ради, нужно отметить, что в альбоме «Время N» этот сценарий, кажется, наиболее органичный для автора, его мелоса, уступает место сценарию, выражаясь словами Т.С. Кожевниковой, «символического (вернее было бы сказать, — символического. — Ю. В., В. С., А. П.) теракта» [11, с. 212], направленного на то, чтобы вырваться из мира, по сути своей непригодного для жизни: «Лучше б жить в кустах, / С бородой по пояс; / Не трогать огня, / Жить успокоясь... / Но тело мое клеть, / Душа пленница. / Поджигай! / Время нае...ниться!» («Время N»).

Именно нежелание репрезентировать в произведениях мир, в котором человек, выражаясь словами лидера группы «Пикник» Эдмунда Шклярского, «пошел в магазин, купил колбасу и съел ее» [16], инициирует манифестацию в творчестве группы иных миров, расположенных «на берегах не Невы, а других рек» [16]. Артикуляция маргинального, или, лучше сказать, интромаргинального опыта существования в массовом мире, чуждость ему и затерянность в пространстве и времени («Будто я египтянин, / И со мною и Солнце и зной, / И царапает небо когтями / Легкий Сфинкс, что стоит за спиной» («Египтянин»)⁴; «...Быть везде и всюду чужестранцем, / Вечным

³ Здесь и далее тексты песен Бориса Гребенщикова и группы «Аквариум» цитируются с официального сайта Бориса Гребенщикова с сохранением авторской орфографии и пунктуации [12].

⁴ Здесь и далее тексты песен группы «Пикник» цитируются с официального сайта группы с сохранением авторской орфографии и пунктуации [17].

чужестранцем на Земле» («Чужестранец») осуществляется посредством включения в тексты символизмов, отсылающих к древнеегипетскому миру («Иероглиф», «Египтянин»), средневековой символике («Инквизитор», «Мракобесие и джаз»), визуальному ряду, связанному с шаманизмом («У шамана три руки»). Причем у группы «Пикник» дело идет не только об использовании символов других миров в текстах, но и о создании достаточно целостных и завершенных карнавально-игровых топосов, имеющих свою логику, сюжетность и даже собственных, своеобразных обитателей. Общеизвестно, что солист и лидер группы Эдмунд Шклярский самостоятельно разрабатывает декорации, костюмы для выступлений группы и даже изобретает кукол, становящихся действующими лицами тех мини-спектаклей, которые представляют собой ее выступления. Например, для сценического исполнения песни «Глаза очерчены углем» был придуман такой инструмент, как «живая виолончель» — женщина с натянутой вдоль тела струной, на которой играл Эдмунд Шклярский, буквально воплощая строки песни: «Глаза очерчены углем / И капли ртути возле рта. / Побудь натянутой струной / В моих танцующих руках». Стоит отметить и персонажей на ходулях в черных очках или с густо нанесенным гримом, которые являются постоянными участниками видеоарта, демонстрируемого группой на концертах и положенного в основу клипа на песню «От Кореи до Карелии».

При этом, конечно, в случае русского рока экзотические реалии не привносятся в тексты и музыку как нечто самоценное, а работают на создание особого состояния и «настроения» в хайдеггеровском смысле как основополагающего способа присутствия Я в мире и связывания с «другими-чужими», то есть — на создание своеобразной логики сборки мира. И в этом смысле — материал не менее ценный, чем архаические миры древнего Египта или Месопотамии, например, предоставляет творческая вселенная группы «ОБЭРИУ» («Объединения реального искусства»), где нарушаются привычные причинно-следственные связи, отменяется линейная последовательность времени, исключаются возможность прогнозирования следствий из причин и наличие общей памяти [18, с. 18–26]. Язык распадается до такой

степени, что порой от него остаются лишь отдельные звуки, чем, несколько перефразируя Ж.-Ф. Жаккара, «лишний раз подчеркивается несостоятельность человеческого слова, имеющего извращенное соотношение с действительностью» [18, с. 22], и ставится под сомнение какая бы то ни было возможность коммуникации. Иными словами, в текстах обэриутов создается гротесково-парадоксальная поэтика, призванная манифестировать мир, рассыпавшийся на крупы, повседневность, увиденная в перспективе ее непонятности и абсурдности.

Именно эта гротесково-парадоксальная поэтика заимствуется у «ОБЭРИУ» отечественным рок-движением, а вернее сказать — именно к ней «в поисках истоков своей гротесково-парадоксальной поэтики», во многом порожденной самой советской действительностью, обращаются его представители [10, с. 10]. «Вывернутый наизнанку карнавальный мир, эксперименты со звуком-ритмом и визуальностью, скоморошеское и юродивое поведение, перформативность сценического высказывания» [19] — это то, что восходит к обэриутской поэтике в творчестве таких рок-групп, как «Скоморохи», созданные Александром Градским еще в 1960-е гг., «Поп-механика» Сергея Курехина, «Звуки Му» Петра Мамонова и др.

Одной из отечественных рок-групп, влияние на которую «ОБЭРИУ» выражено наиболее ярко, является группа «Аукцыон», буквально пропевшая ряд стихов членов «Объединения реального искусства» (например, «Немцев» Александра Введенского и «Гвидон» — Даниила Хармса) и реактивировавшая принципы сборки иррационального обэриутского мира в своих текстах. Такого рода соответствия просматриваются в подавляющем большинстве песен группы. Например, в песне «Сирота» пространство отличается «визуальной фрагментарностью» [20, с. 246], или, можно сказать, — имеет лоскутный характер. При этом каждый следующий визуальный образ с точки зрения здравого смысла никак не связан с предыдущим и, более того, их соположение абсурдно, противостоит естественному, собственному, как и сами образы, апофеозом сюрреалистичности которых является ловающий «череп у себя на дне» «папа». Однако мир этот, увиденный словно бы остранным взглядом, не рассыпается на отдельные

составляющие, а собирается в единый визуальный ряд в свете экзистенциальных утрат и чувстве бесприютности в нем лирического героя, актуализируемом в конце композиции: «Летчик любит в облаках, но кричит во сне — / Так уж бывает, так уж выходит. / А папа ловит черепках у себя на дне — / Кто-то теряет, кто-то находит. / Тишина, ты одна. / Обними меня за плечи, / Пожалей меня за ордена. / Ты не будешь капитан, будешь сирота, / Ты не будешь капитан... / Ла-ла, ла-ла, ла-ла...»⁵.

В текстах поэта и рок-музыканта Сергея Калугина инаковость, даже чуждость миру труда, пользы и потребления укоренена в традиции алхимии, но лишь с той оговоркой, что понимать алхимию нужно не как протохимию, занятую лишь поиском способа превращения неблагородных металлов в золото, как это было приписано ей в эпоху Просвещения [22, с. 4], а как сакральные практики, которые изначально являлись составной частью магии, и как учение, выстроенное на античных и средневековых религиозных и философских представлениях о единой первооснове мира и его главных элементах, способных к переходу из одного состояния в другое (Аристотель, Гераклит и т. д.). Смыслом и этих практик, и этого учения является прежде всего поиск пути духовной трансформации, преображения Я практикующего.

Концептуализация позиции авторского Я как укорененной в традиции алхимии связывается самим Сергеем Калугиным с написанием первого сольного альбома «Nigredo», само название которого является понятием этой традиции мысли [23]. Как отмечает К.Г. Юнг, согласно учению алхимии, практикующий должен пройти четыре стадии или ступени на пути к духовному преображению, которые «выделены своим цветом, упомянутым у Гераклита: *melanosis* (чернота), *leukosis* (белизна), *xanthosis* (желтизна) и *iosis* (краснота)» [24, с. 333]. Собственно, первый этап — *melanosis*, иначе называемый на латыни *nigredo*, — это этап разрушения прежнего Я того, кто встал на путь внутренней трансмутации, до изначального состояния *prima materia*, хаоса и освобождения в, условно говоря, смерти.

Можно сказать, что альбом «Nigredo» инициирован тем страстным порывом к бытию, к сакральной преданности «мира», который несет в себе разрушительный заряд для всего «человеческого, слишком человеческого» [25], — мира объектов, предметных репрезентаций, языка, в котором преобладает функциональная составляющая в отсутствии символической. Рушатся не только смыслы, образы, слова, но, в первую очередь, — Я-формы, субъектные позиционности автора, вплоть до его провала в иную размерность существования, — вне- и до-человеческого, экзистенциальной смерти: «И я уже на грани естества. / И с губ моих срываются слова, / Равновеликие холодному молчанию» («Сонет № 1»)⁶; «Лишь дельты вид мне отомкнул уста, / Я закричал, и гулко пустота, / Слова мои разбив об острова, / Откликнулась бездонным тяжким эхом. / Я слышал крик и понимал со смехом: / Слова мертвы, моя душа мертва» («Сонет № 2»). Особый, пограничный по своей сути опыт пребывания и растворения в нем Я затребует и особой артикуляции, в основе которой лежит символическое. Наверное, одной из композиций, наиболее плотно насыщенной символами, является «Танец Казановы», например, такие строки: «И оркестр из шести богомоллов ударит в литавры / Я сожму Вашу талию в тонких костлявых руках / Первый танец — кадрили, на широких лопатках кентавра / Сорок бешеных пар по-над бездной, чье детище — мрак...» («Танец Казановы»).

После объединения Сергея Калугина с группой «Артель» и образования группы «Оргия праведников» звучание композиций становится более жестким, чем в альбоме «Nigredo», а тексты — более утверждающими по своему настрою, но, вместе с тем, — укорененность в традиции алхимии сохраняется. Опыт, шокирующе удаленный от привычного и обыденного восприятия мира, представлен, например, в песнях «Огонь и Я» («Феникс»), «Сицилийский виноград» и «Королевская свадьба». При этом речь может идти не только о сюжетах пе-

⁵ Здесь и далее тексты песен группы «АукцЫон» цитируются с официального сайта группы с сохранением авторской орфографии и пунктуации [21].

⁶ Здесь и далее тексты песен Сергея Калугина и «Оргии Праведников» цитируются с официального сайта группы с сохранением авторской орфографии и пунктуации [26].

сен и заимствованиях в плане образности, но и — о самой логике сборки произведений. Так, рок-мистерия «Королевская свадьба», основанная в содержательном плане на алхимическом манифесте Ордена розенкрейцеров «Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в 1459 г.», и сделана по принципам алхимического слияния разнородных ингредиентов: собственно «Химической свадьбы...», немецкой народной песни «Ich fahr dahin», псалма Кая и Герды из «Снежной Королевы» и фрагмента св. Мессы «Benedictus» [27], связанных воедино патосом и настроением Я-автора.

Думается, что в «Королевской свадьбе» группы «Оргия Праведников», в силу неординарности ингредиентов, из которых сделана эта рок-мистерия, наиболее отчетливо выражен принцип рождения произведений, в большей или меньшей мере характерных для рок-музыки в целом. Показательно, что в массовом мире произошел конец всеобщей истории, а вместе с тем, — и девальвация уникальности человеческой жизни и опыта [28, с. 352; 29, с. 202; 30, с. 160–161]. Культура заменила собой искусство, техника — науку, управление — политику, сексуальность — любовь [31], где инстанция Я если и не подверглась полному разрушению, то претерпела эрозию. Однако в мире рок-музыки отдельное Я, Я-автора, способное не существовать во фрагментированной среде обитания, а учредить собственный целостный мир, продолжает сохранять свою ценность и значимость.

КАРНАВАЛ КАК КОНСТИТУТИВНОЕ НАЧАЛО РУССКОГО РОКА

В целом инаковость русского рока позволяет прояснить концепция модификации карнавала М.М. Бахтина. Он пишет, что «карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее во все его формы. Язык

этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов...» [32, с. 138]. Иными словами, карнавал как бы переключается с площади в символическую размерность культуры. Одним из таких проявлений карнавальности в культурно-символической размерности мира и является русский рок, где все построено на игре, разворачивающейся по ту сторону common sense, «общего смысла-чувства» с присущим ему монологизмом и абсолютным равнодушием к опыту уникального Я: цитатах, аллюзиях, мезальянсах высокого стиля и эстетики трущоб, смене масок и ликов лирическим героем и т. п.

При этом игровой элемент служит в русском роке не для какого-то положительного воплощения правды, а для проблематизации ценностей массового мира [33, с. 9–10]. Главное — это провоцировать, испытывать на прочность некие прописные истины, выверяя их через постановку предельных вопросов, таких как жизнь и смерть, вообще — гамлетовского «быть или не быть». Как некая метафизическая игра русский рок выносит за скобки все социальные преданности и заданности жизненных миров, открывая то измерение, где начинает ощущаться дионисический поток жизни.

Немаловажно, что русскому року удается выработать свой особый язык для выражения карнавального мироощущения. Как пишет Д.О. Ступников, «ни для кого не секрет, что русский рок насквозь символичен. Все эти орлы, волки, мухи, звезды, зеркала, поезда наследуются в готовом виде из общепринятой мифологии (или же усваиваются художниками подсознательно — в форме архетипов) и становятся составной частью художественного произведения. Да, при этом они неизбежно обрастают новыми авторскими значениями...» [34, с. 153]. Данная статья не ставит задачу дать всеобъемлющий анализ символов, существующих в русском роке, что, в общем-то, по определению невозможно, однако хотелось бы остановиться на некоторых из них, а именно тех, в которых отливается позиция «здесь-бы-

тия» Я и ценностные ориентиры авторов русского рока.

Общим местом для русского рока является использование мортальных символов в описании бесчувственно-механистического мира отчужденного труда и потребления. Исключительно яркий образ топоса, пронизанного смертью, представлен в песне группы «Крематорий» «Мусорный ветер»: «Дым на небе, дым на земле, / Вместо людей машины, / Мертвые рыбы в иссохшей реке, / Зловонный зной пустыни» [35]. Этот мир не ведаёт ни пространственной перспективы, ни горизонтов будущего, так как оно открывается лишь с позиции прошлого опыта, а прошлое — уничтожено: «А горизонт? / А горизонта здесь не видно, / Что стояло, то сгорело, / Что ушло, того уж нет...» (песня «Сякухачи» Б. Гребенщикова). Его удел — вечное повторение того же самого. Собственно, даже и смерть не может разорвать собой цепь дурной повторяемости происшествий, так как его обитатели, охваченные вещной онтологией и лишённые духовности, уже мертвы по определению: «Умершие во сне не заметили, как смерть закрыла им очи, / Умершие во сне коротают за песнями долгие ночи, / Умершие во сне не желают признать, что их слопали мыши, / Умершие во сне продолжают делать вид, что они ещё дышат... » («Умершие во сне» группы «Наутилус Помпилиус») [36]; «Мы рвались в бой, мы любили брать преграды. / Мы видели цель, горящую вдаль. / И мы требовали у неба звезд в награду. / И мы брали наслаждения у земли. / Но оказались подрезанными стопы. / Было украдено даже солнце поутру. / Остались только кривые окольные тропы. / И пение с *мертвыми* на ржавом ветру» (курсив наш. — Ю. В., В. С., А. П.). («На ржавом ветру» Б. Гребенщикова [12]).

И к тому же те, кто ушел из жизни, но, используя символический образ Г. Ибсена из пьесы «Пер Гюнт», не пошел на переделку в ложки и пуговицы Пуговичнику, — незримо присутствуют и продолжают жить. Это демонстрирует такая песня, как «Маша и Медведь» Б. Гребенщикова, в топологии которой с обыденным миром незримо сопresentствует мир тех, кто уже лишен материальной составляющей: «Маша и медведь. / Вот нож, а вот сеть. / Привяжи к ногам моим камень. / Те, кто легче воздуха, все

равно с нами»; причем миры эти связаны друг с другом, и из потустороннего измерения в наше могут доходить вести: «Маша и медведь / Это солнце едва ли закатится, / Я знаю, что нас не хватятся. / Но оставь им еще одну нить. / Скажи, что им будут звонить / Маша и медведь». Другой пример — «Черная Земля» «Оргии Праведников», посвященная Егору Летову, текст которой написан от его имени, или, как говорит сам Сергей Калугин, — «ненаписанная песня Егора», «пришедшая с той стороны» [31], в которой есть следующие строки: «Разноцветных шариков радостный конвой, / Небо надо мною, небо подо мной. / Думали забыли? / Думали п... ец? / Думали зарыли? / Думали — мертвец?!». В поэзии русского рока грань между жизнью и смертью истончается, порой — стирается, так что они начинают по-карнавальному просматриваться друг в друге.

Конечно, лирический герой русского рока стремится удерживать отделенную, о-страненную позицию от этого безжизненного массового мира с его логикой, онтологией (топологией и темпоральностью) и этосом, в которую в конечном счете выливается изначальное противостояние, война с ним в символической размерности. И это инобытие героя русского рока в своем особом мире, на собственных основаниях зачастую обретает воплощение в таком образном ряду, как «королевство» или «царство», «король» и «корона». Стоит вспомнить текст песни «Жить всегда» группы «Глеб Самойлофф & The Matrixx»: «А что, уже миг ушел? / Что, уже жизнь позади? / Никто не вспомнит потом, / Что мы с тобой короли. / А король — король до конца, / А конец — всего лишь слово. / Гильотина — начало сна / Другого, и снова, и снова» [38]. Безусловно, в этой символике просматривается влияние волшебной сказки, мир в которой делится на «наш» и «не наш», свой и чужой. Иной, потусторонний мир обычно именуется царством или государством, «царством-королевством» или просто королевством [39, с. 323]. Разница лишь в том, что в русском роке под ним понимается не чужая далекая земля, а обитель лирического героя, тот топос, где он выпестовывает свою инаковость, избранность и символическую элитарность. Обжитый и освоенный мир, где человек может чувствовать себя

в безопасности и заниматься рутинными, повседневными делами, отторгается лирическим героем русского рока как нечто чуждое, тогда как чужое, опасное по определению, парадоксальным образом становится для него местом родины.

При этом, конечно, сама природа символического такова, что символ не поддается однозначной интерпретации, он принципиально полифоничен, многозначен, и многозначность эта синхронна, а не контекстуальна. Собственно, так обстоит дело и с королевством, которое из «прекрасного далека» легко трансформируется, выражаясь словами песни Глеба Самойлова, в «Прекрасное Жестоко» (название альбома группы «Глеб Самойloff & The MATRIXX», записанного в 2010 г.). Так происходит и с короной, которая из золотой может легко преобразиться в кленовую, вбирая в себя уже смысловые коннотации христианских символов — тернового венца и Страстей Христовых — в «Черных птицах» «Наутилуса Помпилиуса»: «Возьмите мое царство / Возьмите мое царство / Возьмите мое царство / И возьмите мою корону / Нам не нужно твое царство / Нам не нужно твое царство / Нам не нужно твое царство / Нам не нужно твое царство / И корона твоя из клена...» [40]. Кроме того, здесь имеет место и аллюзия к избранию королем шута или дурака и его последующего развенчания, которое является неотъемлемой составляющей карнавального праздника [41, с. 220]. На самом деле авторам поэзии русского рока вообще присуща самоирония, предполагающая дистанцирование от своей возвышенной роли. То есть поэт отчужден не только от несовершенного внешнего мира и его обитателей, но и от самого себя, и именно эта раздвоенность Я-автора, подвешенность между двумя мирами — праздничным карнавальным и обыденным, воспринимаемым как *das Unheimliche*⁷ (и здесь уместно вспомнить характерный для рок-поэзии мотив двойничества), по большей части и порождает трагический пафос и звучание русского рока.

⁷ *Das Unheimliche* (нем.) — субстантив, образованный от немецкого корня «heim» («дом») и приставки «un-», несущей в себе отрицание. Немецкое *das Unheimliche* имеет достаточно широкий спектр значений от «чужого», «неуютного» до «зловещего» и «жуткого».

Очевидно, что именно эта деструкция Я-форм и субъектных позиционностей автора, навязанных социальной средой, порождает возможность его духовной трансформации в иные сущие и представления в тексте взгляда со стороны вещей-объектов. Д.М. Наумова в работе «Лирический субъект в поэтике группы “АукцЫон” (на примере текста “Глаза” Дмитрия Озерского)» замечательно показала, как может происходить слияние наблюдателя с объектом своего наблюдения вплоть до его перевоплощения в видимое. В данном случае речь идет об образе поезда, который «интегрируется не только в пространство, но и в облик, лицо наблюдателя... так как анатомическое сращение наблюдаемого и наблюдателя делает их схожими не только визуально, но и функционально, то доминирующий “иероглиф” “дом на колесах” логично интерпретировать как метафору головы, где колеса — глаза, чье вращение дает большую возможность обзора» [20, с. 249]. Не менее поразительная трансформация Я-автора представлена в песне «Оргии Праведников» «Сицилийский виноград», которая не является просто рассказом о винограде, а именно пропета от лица винограда: «Напоенный светом Солнца, / Я дремал под сенью лоз. / Только руки цвета бронзы, / Отвлекли меня от грез. / Бормотал напев старинный / Налетевший с моря бриз. / Мной наполнили корзины / И влекли по склону вниз». При этом виноград символически воплощает плоть и кровь Христа, благодаря чему создается еще более объемный образ «лирический герой — сицилийский виноград — Иисус Христос», в архитектонике которого просматривается уже отсылка к Святой Троице: «Отворив Врата Заката, / В подземелие вошли / Два Сияющих прелата / И склонились до земли. / Гром ударил с колоколен. / В Чашу Света, пролита, / Воспаряет над престолом / Кровь пречистая Христа. / Воспаряет над престолом / Кровь пречистая Христа!».

Подобное перевоплощение в поезд, виноград или гору, как в одноименной песне («Гора») Земфиры Рамазановой, — случаи скорее уникальные. Зато карнавальный мир русского рока переполнен образами зверей, с которыми отождествляют себя его герои, нарушающие границы индивидуации (сто-

ит вспомнить хотя бы псевдоним «Рома Зверь» Романа Билыка). Не менее, а, может быть, еще более густо этот мир заселен птицами и орнитоморфными персонажами, которые представлены и в «полетных» песнях «Светланы Сургановой и Оркестра», таких как «Тайна зовет», «Осеннее шоссе», и в «Птице» «АукцЫона», и в «Птице на подоконнике» БИ-2, и в «Рассказе Короля-Ондатры о рыбной ловле в пятницу» «Сергея Калугина и Оргии Праведников», — ряд может быть продолжен. И это вполне понятно, так как птица символизирует свободу, являющуюся для русского рока одним из главных духовных ориентиров. При этом в архаических мирах птица, неразрывно связанная с небом, воспринималась как существо, которое принадлежит к небесной, сакральной сфере и, по сути, являлась символом инобытия. Недаром «в отдельных волшебных сказках расположение верхнего иного мира связано с деревом», на котором «обычно обитает такой орнитоморфный похититель, как Ворон» [39, с. 323]. В сказке «Марья Моревна» за трех девушек сватаются сокол, ворон и орел [42, с. 248], которые являются обитателями «тридцатого» или «иного» или «небывалого» государства [42, с. 242]. Конечно, сегодня эти архаические основания символа птицы во многом забыты, занесены цивилизационными наслоениями, но все же, пусть на бессознательном уровне, имплицитно, они продолжают существовать. И именно присущая птице как носительнице сакрального начала амбивалентность инициирует появление в поэзии русского рока иначе не объяснимых образов птиц, несущих в себе угрозу или являющихся дурным предзнаменованием: «Черные птицы слетают с луны, / Черные птицы, кошмарные сны, / Кружатся, кружатся всю ночь, / Ищут повсюду мою дочь...» [40] («Черные птицы» «Наутилуса Помпилиуса»); «А что ж нам делать? / А тем, кто в центре, им до лампы / Нас списали, как отходы / Позывные “Черный ворон”, / До свиданья, белый свет... / До свиданья, белый свет...» («Сякухачи» Б. Гребенщикова).

Собственно, представляется, что и сам карнавал выступает не только как логика сборки миров русского рока, но и как символ. Карнавал символизирует запредельность русского рока миру обыденного здравого смысла, а также —

свободу от политических догм и социальных условностей. Ведь именно стремление к ней на самом деле и инициировало порождение этого культурного феномена — общеизвестно, что русский рок изначально являлся реакцией на жесткие практики упаковки самости в определенный формат, задаваемый институциями тоталитарного советского режима. Не зря музыканты эксплицируют логику карнавала, превращая его в символ и в своих текстах («Кем бы ты ни был» группы «Пикник»), и в своих выступлениях, которые зачастую становятся театрализованными представлениями. Помимо группы «Пикник», концерты которой, как уже было отмечено, являются симбиозом музыки, текстов и визуального ряда, напрямую отсылающего к карнавалу, в этой связи необходимо упомянуть и группу «Оргия Праведников»: ее презентацию альбома «Для тех, кто видит сны. Vol. 2», видеоролики, клипы и концерты, где актуализируются карнавальные образы смерти, сквозь которую просматривается цветение жизни, задействуются сказочные персонажи, зооморфные и орнитоморфные существа.

Выработанный русским роком язык, в котором символическая страта преобладает над номинативной, предполагает обращенность не к «обществу», «народу», «нации», «классу», а, в первую очередь, — к другому Я. Упраздняя данности, предданности, заданности, рок-музыка обрушивается на Я-форму как «упаковку» самости, продуцируемую определенной субъектной позиционностью, и Я втягивается в игру и Я-форм, и субъектных позиционностей [43, с. 84]. Причем игра эта затребует определенных сил-способностей Я, необходимых для того, чтобы удержать заданный ее топосом мелос, настрой и в то же время — различенность «своего» и «чужого». Благодаря этому неизбежно происходит переоценка ценности и Я-формы, и субъектной позиционности [43, с. 84] — обновление перспективы видения и мира, и себя в нем, за которым стоит, выражаясь словами В. Беньямина, «обретение нового духовного состояния» [44, с. 160]. Как гласит один из анонсов выступлений группы «Оргия Праведников», «“Оргия” больше, чем музыка — это воплощенный в музыке внутренний взрыв, меняющий человека навсегда» [45]. С данным утверждением трудно не согласиться. Именно

поиском пути духовной трансформации, преобразования Я озадачен русский рок, этим он для нас и ценен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, можно утверждать, что русский рок является самобытным культурным феноменом, существование которого внеположно логике обыденного здравого смысла, и практикой ресимволизации действительности в «раз-очарованном мире». Подобная ресимволизация осуществляется за счет вовлечения в процесс порождения произведений этого жанра обширного массива культурологического материала: визуальных образов, лексики и самой логики, отличной от *sensus communis*, или «общего смысла-чувства». При этом благодаря Я-автора разнородные ингредиенты, из которых, как правило, создано рок-произведение, преобразуются в некий целостный мир со своей пространственно-временной организацией, этосными стратегиями и стиль-формой. И если в массовом мире инстанция Я претерпела существенную эрозию, то в мире рок-музыки уникальное Я, способное развернуть бытие на собственных основаниях, сохраняет свою ценность и значимость.

В целом инаковость русского рока позволяет прояснить концепция карнавала и его модификации М.М. Бахтина, по мысли которого с течением времени карнавал перемещается с площади в символическую размерность культуры. Одним из таких проявлений карнавальности в культурно-символической размерности мира и является русский рок. При этом ему удается выработать особый — символический — язык для артикуляции карнавального мироощущения. В частности, настрой героя русского рока по отношению к бесчувственно-механистическому миру отчужденного труда и потребления выражается в мортальных символах в его описании. Инобытие лирического героя в своем необычном мире символизируют королевство или царство, а также зооморфные, особенно птицы, и орнитоморфные существа.

Язык символов, выработанный русским роком для выражения карнавального мироощу-

щения, предполагает обращенность не к «обществу», «народу», «нации», «классу», а, в первую очередь, — к другому Я. Сама природа символа такова, что он не дает никаких общих инструкций и предписаний. Русский рок, благодаря интроекциям сакрально-символического, не утверждает ту или иную правду жизни, не предлагает какие-либо максимы, а лишь проблематизирует для слушателя самоочевидное, ставит под вопрос ценности Я-форм и субъектной позиционности. Иными словами, русский рок провоцирует слушателя на пересмотр позиции «здесь-бытия» Я и духовных ориентиров, на движение по пути внутренней трансформации, преобразования Я, и в этом видится его основная ценность.

Список источников

1. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения Москва : Прогресс, 1990. С. 61—272.
2. Сухачев В.Ю. «Волки»: по ту сторону человека, между Богом и бестией [Электронный ресурс] // Anthropology: web-кафедра философской антропологии. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html> (дата обращения: 17.06.2020).
3. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск ; Москва : Харвест : АСТ, 2000. 743 с.
4. Делез Ж. Post scriptum к обществам контроля // Переговоры. Москва : Наука, 2004. С. 226—233.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1998. 699 с.
6. Марков Б.В. Путешествие как признание другого // Материалы VI Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 186—196.
7. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. Москва : Центр психологии и психотерапии, 1998. 480 с.
8. Русский рок [Электронный ресурс] // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Русский_рок (дата обращения: 17.06.2020).

9. Хайдеггер М. Бытие и время. [Харьков] : Фолио, 2003. 509 с.
10. Цукер А.М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-российский музыкальный альманах. 2011. № 2 (9). С. 8–16.
11. Кожевникова Т.С. Путь лирического героя из плена на свободу в альбоме БГ «Время N» [Электронный ресурс] // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 210–219. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2448/20.pdf> (дата обращения: 17.06.2020).
12. Официальный сайт Бориса Гребенщикова [Электронный ресурс]. URL: <https://bg-aquarium.com/ru/music> (дата обращения: 17.06.2020).
13. Гребенщиков Б. Борис Гребенщиков о своем творчестве [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом: сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/борис-гребенщиков-о-своём-творчестве> (дата обращения: 17.06.2020).
14. Борис Гребенщиков — «Сякухачи» (БГ) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/борис-гребенщиков-сякухачи-бг/> (дата обращения: 17.06.2020).
15. Борис Гребенщиков — «Ножи Бодхисаттвы» (БГ) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/борис-гребенщиков-ножи-бодхисаттв/> (дата обращения: 17.06.2020).
16. Шклярский Э. Лидер группы ПИКНИК Эдмунд Шклярский о своем творчестве [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/лидер-группы-пикник-эдмунд-шклярский/> (дата обращения: 17.06.2020).
17. Пикник : официальный сайт группы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.piknik.info/lyrics/index/song/265> (дата обращения: 17.06.2020).
18. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда — реальный театр: Прочтение пьесы «Елизавета Бам» // Театр. 2019. № 37. С. 18–26.
19. Маслинская С. Путеводитель по ОБЭРИУ. Кто такие обэриуты и за что их любят: их стихи, выходки и вклад в литературу [Электронный ресурс] // Arzamas.academy. URL: <https://arzamas.academy/materials/1492> (дата обращения: 17.06.2020).
20. Наумова Д.М. Лирический субъект в поэтике группы «АукцЫон» (на примере текста «Глаза» Дмитрия Озерского) [Электронный ресурс] // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2019. № 19. С. 245–250. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2448/24.pdf> (дата обращения: 17.06.2020).
21. АукцЫон : официальный сайт. URL: <http://auktyon.ru> (дата обращения: 17.06.2020).
22. Морозов В.Н. Алхимия в свете философской антропологии : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2011. 19 с.
23. Сергей Калугин — история альбома «Nigredo» (1994) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/сергей-калугин-история-альбома-nigredo-1994/> (дата обращения: 17.06.2020).
24. Юнг К.Г. Психология и алхимия. Москва : АСТ, 2008. 603 с.
25. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Полн. собр. соч. : в 13 т. Москва : Культурная революция, 2005. Т. 2. 2011. 672 с.
26. Оргия Праведников : официальный сайт. URL: <http://orgia.ru> (дата обращения: 25.04.2020).
27. Оргия Праведников — Королевская свадьба (ОРГИЯ ПРАВЕДНИКОВ — С. Калугин) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/оргия-праведников-королевская-свадь/> (дата обращения: 17.06.2020).
28. Бенъямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Озарения. Москва : Мартис, 2000. С. 345–365.
29. Бенъямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Озарения. Москва : Мартис, 2000. С. 168–210.
30. Ватолина Ю.В. Гостеприимство: логика и этос / Русская христианская гуманитарная академия. Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2014. 260 с.
31. Бадью А. Апостол Павел: Обоснование универсализма [Электронный ресурс] // RoyalLib.com : электронная библиотека. URL: https://royallib.com/read/badyu_alen/apostol_pavel_obosnovanie_universalizma.html (дата обращения: 17.06.2020).
32. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. Москва : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300.
33. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 22 с.

34. Ступников Д.О. От звездопада до прекрасного далека (пять заветных образов-символов сибирского экзистенциального панка) [Электронный ресурс] // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. С. 151–172. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1507/19.pdf> (дата обращения: 17.06.2020).
35. Мусорный ветер [Электронный ресурс] // Крематорий : официальный сайт. URL: <http://www.crematorium.ru/archive/texts?id=609> (дата обращения: 17.06.2020).
36. Наутилус Помпилиус — «Умершие во Сне» (В. Бутусов — И. Кормильцев) // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-умершие-во-сне-в-б/> (дата обращения: 17.06.2020).
37. Оргия Праведников — Черная Земля (Памяти Егора Летова) [Электронный ресурс] // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/оргия-праведников-черная-земля-памят/> (дата обращения: 17.06.2020).
38. Глеб Самойloff & The Matrixx. Жить всегда [Электронный ресурс] // Beesona.ru. URL: https://www.beesona.ru/songs/gleb_samoyloff_the_matrixx/zhit_vsegda.php (дата обращения: 17.06.2020).
39. Лызлова А.С. Изображение иного мира в русских волшебных сказках о похищении женщины // Рябининские чтения — 2011 / Карельский научный центр РАН. Петрозаводск, 2011. С. 322–325.
40. Наутилус Помпилиус — «Черные птицы» (В. Бутусов — И. Кормильцев) // Кур.С.ИВ.ом : сайт Курия Сергея Ивановича. URL: <http://www.kursivom.ru/наутилус-помпилиус-черные-птицы-в-бу/> (дата обращения: 17.06.2020).
41. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 541 с.
42. Пропи В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 2000. 333 с.
43. Кребель И.А., Сухачев В.Ю., Ватолина Ю.В. «Здравый смысл»: по ту сторону игры // Омский научный вестник. Серия : Общество. История. Современность. 2014. № 125 (1). С. 81–84.
44. Беньямин В. Московский дневник. Москва : Ad Marginem, 1997. 221 с.
45. Оргия Праведников [Электронный ресурс] // «ВКонтакте» : социальная сеть. URL: https://vk.com/orgia_pravednikov (дата обращения: 17.06.2020).

Russian Rock: Beyond Common Sense and the Ethos of Consumption

Yulia V. Vatolina^{a*},
Vadim E. Semenov^{b**},
Aleksey V. Polyakov^{c***}

St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, 13, Line 12, Vasilyevsky Island, St. Petersburg, 199178, Russia

^a ORCID 0000-0001-5219-9400; SPIN 9168-6553

^b ORCID 0000-0003-4273-999X; SPIN 7600-2792

^c ORCID 0000-0003-1410-3222; SPIN 6040-2237

E-mail: * vatolina@bk.ru,

** semenkov2020@yandex.ru,

*** marka75@mail.ru

Abstract. Addressing the phenomenon of Russian rock, the authors proceed from the theoretical as-

sumptions that the process of “disenchantment” (M. Weber), which began in the new European world in the 16th century and is still going on, has led to the inescapable domination of the logic of ordinary sensus communis or common sense in it, which has betrayed the sacred and is rooted in the structures of everyday life. One of the very few domains that exist on grounds other than common sense is the world of rock music. This is the point of view from which the article analyzes Russian rock. The authors show that the otherness of the worlds of Russian rock music is established by musicians in various ways. The article explicates what symbolic resources are used for their establishment and assembly. These are Buddhist symbols (“Aquarium”), and images of the ancient Egyptian and Medieval worlds (“Piknik”), and the grotesque and paradoxical poetics of the OBERIU members (“AuktYon”), and the tradition of alchemy (“Orgia Pravednikov”). The article reveals that the overall otherness of Russian rock can

be clarified by the concept of carnival modification by M.M. Bakhtin, who wrote that over time, the carnival would move from the square to the symbolic dimension of culture. One of these manifestations of carnality in the cultural and symbolic dimension of the world is Russian rock, where everything is built on a game that unfolds on the other side of the “common sense-feeling” with its inherent monologism and absolute indifference to the experience of a unique “I”. In general, the game element serves in Russian rock for questioning the values of the mass world, their problematization. It is also important that Russian rock manages to develop its own special language of symbols to express the carnival worldview. This article discusses those of them that cast the position of “here-being” “I” and value orientations of the authors of Russian rock poetry: the mortal or macabre symbolism, the kingdom or tsardom, the images of zoomorphic and ornithomorphic creatures, and the carnival itself as a symbol of otherness and freedom. By abolishing social givens, predicates and assignments, rock music attacks the “I” form as a “package” of the self, produced by a certain subject positionality, and the “I” is drawn into the game of both “I” forms and subject positionalities. This inevitably leads to a “re-evaluation of the value” and “I” form, and subject positionality — renewal of the perspective of vision of the “world” and yourself in it — behind which stands “the acquisition of a new spiritual state” (W. Benjamin). Russian rock is puzzled by the search for a way of spiritual transformation, transformation of the “I”, and this is why it is valuable for us.

Key words: rock music, “disenchantment of the world”, common sense, otherness, alchemy, sacred, symbol, musical art.

Citation: Vatolina Yu.V., Semenov V.E., Polyakov A.V. Russian Rock: Beyond Common Sense and the Ethos of Consumption, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 352–367. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-352-367.

References

1. Weber M. The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 61–272 (in Russ.).
2. Sukhachev V.Yu. “The Wolves”: Beyond the Man, between God and the Beast, *Anthropology: web-kafedra filosofskoi antropologii* [Anthropology: Web Department of Philosophical Anthropology]. Available at: <http://anthropology.ru/ru/texts/sukhach/wolfs.html> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
3. Husserl E. *Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya. Krizis evropeiskogo chelovechestva i filosofii. Filosofiya kak strogaya nauka* [Logical Investigations. Cartesian Meditations. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. The Crisis of European Man and Philosophy. Philosophy as Rigorous Science]. Minsk, Moscow, Kharvest Publ., AST Publ., 2000, 743 p.
4. Deleuze G. Postscript on the Societies of Control, *Peregovory* [Negotiations]. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 226–233 (in Russ.).
5. Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoi germenевtiki* [Truth and Method: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]. Moscow, Progress Publ., 1998, 699 p.
6. Markov B.V. Travelling as Recognition of the Other, *Materialy VI Molodezhnoi nauchnoi konferentsii po problemam filosofii, religii, kul'tury Vostoka* [Proceedings of the 6th Youth Scientific Conference on the Issues of Philosophy, Religion, and Culture of the East]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe Filosofskoe Obshchestvo Publ., 2003, pp. 186–196 (in Russ.).
7. Moscovici S. *Vek tolpy. Istoricheskii traktat po psikhologii mass* [The Age of the Crowd: A Historical Treatise on Mass Psychology]. Moscow, Tsentr Psikhologii i Psikhoterapii Publ., 1998, 480 p.
8. Russian Rock, *Wikipedia*. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%BE%D0%BA (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
9. Heidegger M. *Bytie i vremya* [Being and Time], Folio Publ., 2003, 509 p.
10. Zucker A.M. Daniil Kharms and the Soviet Rock-Absurdism, *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2011, no. 2 (9), pp. 8–16 (in Russ.).
11. Kozhevnikova T.S. The Way of Lyrical Hero from Captivity to Freedom in Album of BG “The Time N”, *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 2019, no. 19, pp. 210–219. Available at: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2448/20.pdf> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).

12. *Ofitsial'nyi sait Borisa Grebenshchikova* [Boris Grebenshchikov's Official Website]. Available at: <https://bg-aquarium.com/ru/music> (accessed 17.06.2020).
13. Grebenshchikov B. Boris Grebenshchikov about his Creative Work, *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2-%D0%BE%D1%81%D0%B2%D0%BE%D1%91%D0%BC%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
14. Boris Grebenshchikov — “Shakuhachi” (BG), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81-%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2-%D1%81%D1%8F%D0%BA%D1%83%D1%85%D0%B0%D1%87%D0%B8-%D0%B1%D0%B3/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
15. Boris Grebenshchikov — “Bodhisattva's Knives” (BG), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81-%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2-%D0%BD%D0%BE%D0%B6%D0%B8-%D0%B1%D0%BE%D0%B4%D1%85%D0%B8%D1%81%D0%B0%D1%82%D1%82%D0%B2/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
16. Shklyarsky E. Edmund Shklyarsky, Leader of the PIKNIK Band, about his Creative Work, *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BB%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%80-%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D1%8B-%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D1%8D%D0%B4%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B4-%D1%88%D0%BA%D0%BB%D1%8F%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
17. *Piknik: Official Website of the Band*. Available at: <http://www.piknik.info/lyrics/index/song/265> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
18. Jaccard J.-Ph. Daniil Kharms: The Theater of the Absurd — the Theatre of the Real: An Interpretation of the Play “Yelizaveta Bam”, *Teatr* [Theatre], 2019, no. 37, pp. 18–26 (in Russ.).
19. Maslinskaya S. A Guide to OBERIU. Who the Members of OBERIU Are and Why They Are Loved: Their Poems, Antics, and Contributions to Literature, *Arzamas.academy*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1492> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
20. Naumova D.M. Lyrical Subject in a Poetics of “Auktyon” (The Dmitry Ozersky's Text “Eyes”), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 2019, no. 19, pp. 245–250. Available at: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2448/24.pdf> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
21. *Auktyon: official website*. Available at: <http://auktyon.ru> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
22. Morozov V.N. *Alkhimiya v svete filosofskoi antropologii* [Alchemy in the Light of Philosophical Anthropology], cand. philos. sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2011, 19 p.
23. Sergey Kalugin — A History of the Album “Nigredo” (1994), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9-%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%83%D0%B3%D0%B8%D0%BD-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%BE%D0%BC%D0%B0-nigredo-1994/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
24. Jung C.G. *Psikhologiya i alkhimiya* [Psychology and Alchemy]. Moscow, AST Publ., 2008, 603 p.
25. Nietzsche F. Human, All Too Human, *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete Works: in 13 volumes]. Moscow, Kul'turnaya Revolyutsiya Publ., 2005, vol. 2, 2011, 672 p. (in Russ.).
26. *Orgia Pravednikov: official website*. Available at: <http://orgia.ru> (accessed 25.04.2020) (in Russ.).
27. Orgia Pravednikov — Royal Wedding (ORGIA PRAVEDNIKOV — S. Kalugin), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D1%8D%D0%B4%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B4-%D1%88%D0%BA%D0%BB%D1%8F%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).

- BA%D0%BE%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D1%81%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%8C/ (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
28. Benjamin W. The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov, *Ozareniya* [Insights]. Moscow, Martis Publ., 2000, pp. 345–365 (in Russ.).
29. Benjamin W. On Some Motifs in Baudelaire, *Ozareniya* [Insights]. Moscow, Martis Publ., 2000, pp. 168–210 (in Russ.).
30. Vatolina Yu.V. *Gostepriimstvo: logika i etos* [Hospitality: The Logic and Ethos]. St. Petersburg, RKhGA Publ., 2014, 260 p.
31. Badiou A. Saint Paul: The Foundation of Universalism, *RoyalLib.com: electronic library*. Available at: https://royallib.com/read/badyu_alen/apostol_pavel_obosnovanie_universalizma.html (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
32. Bakhtin M.M. Problems of Dostoevsky's Poetics, *Sobranie sochinenii: v 7 t. T. 6* [Collected Works: in 7 volumes. Volume 6]. Moscow, Russkie Slovarei Publ., Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2002, pp. 7–300 (in Russ.).
33. Myakotin E.V. *Rok-muzyka. Opyt strukturno-antropologicheskogo podkhoda* [Rock Music. An Experience of the Structural-Anthropological Approach], cand. art. diss. abstr. Saratov, 2006, 22 p.
34. Stupnikov D.O. From Starfall to Dreamland (The Five Cherished Symbols of Existential Siberian Punk Rock), *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context], 2017, no. 17, pp. 151–172. Available at: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1507/19.pdf> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
35. Trash Wind, *Krematorii: official website*. Available at: <http://www.crematorium.ru/archive/texts?id=609> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
36. Nautilus Pompilius — “Dead in their Sleep” (V. Butusov — I. Kormiltsev), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%83%D1%81-%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%83%D1%81-%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%86%D1%8B-%D0%B2-%D0%B1%D1%83/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
37. Orgia Pravednikov — Black Earth (To the Memory of Yegor Letov), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D1%8F-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2-%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%B7%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1%8F-%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
38. Gleb Samoiloff & The Matrixx. To Live Forever, *Beesona.ru*. Available at: https://www.beesona.ru/songs/gleb_samoyloff_the_matrixx/zhit_vsegda.php (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
39. Lyzlova A.S. The Image of the Other World in Russian Fairy Tales about the Abduction of a Woman, *Ryabininskie chteniya — 2011* [Ryabinin Readings — 2011]. Petrozavodsk, 2011, pp. 322–325 (in Russ.).
40. Nautilus Pompilius — “Black Birds” (V. Butusov — I. Kormiltsev), *Kur.S.IV.om: Kuriy Sergey Ivanovich's Website*. Available at: <http://www.kursivom.ru/%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%83%D1%81-%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%83%D1%81-%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%86%D1%8B-%D0%B2-%D0%B1%D1%83/> (accessed 17.06.2020) (in Russ.).
41. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennessansa* [Rabelais and His World]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990, 541 p.
42. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000, 333 p.
43. Krebel I.A., Sukhachev V.Yu., Vatolina Yu.V. The Common Sense: Beyond the Game, *Omskii nauchnyi vestnik. Seriya: Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'* [Omsk Scientific Bulletin. Series: Society. History. Modernity], 2014, no. 125 (1), pp. 81–84 (in Russ.).
44. Benjamin W. *Moskovskii dnevnik* [Moscow Diary]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 221 p.
45. Orgia Pravednikov, “VKontakte”: *social network*. Available at: https://vk.com/orgia_pravednikov (accessed 17.06.2020) (in Russ.).

УДК 78:004
ББК 85.31,85
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-368-378

Р.Р. БУДАГЯН, М.Л. ЗАЙЦЕВА

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Регина Робертовна Будагян,
Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
кафедра музыковедения, дирижирования
и аналитической методологии,
доцент
Садовническая ул., д. 52/45,
Москва, 119071, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-4790-1944; SPIN 7051-4646
E-mail: r.budagyan@mail.ru

Марина Леонидовна Зайцева,
Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
кафедра музыковедения, дирижирования
и аналитической методологии,
профессор
Садовническая ул., д. 52/45,
Москва, 119071, Россия

доктор искусствоведения, кандидат философских
наук, доцент
ORCID 0000-0001-6255-500X; SPIN 6018-3305
E-mail: marinaz1305@mail.ru

Реферат. В музыкальной культуре рубежа XX—XXI вв. активно актуализируются процессы ее трансформации, которые проявляются в применении музыкантами, режиссерами, продюсерами, дизайнерами-визуализаторами цифровых и визуальных технологий. Этапы трансформации современной музыкальной культуры приобрели свою актуальность именно по той причине, что на рубеже XX—XXI вв. обновляется процесс перехода средств массовой коммуникации на новые цифровые технологии реализации и доставки аудиовизуальной информации до современных слушателей. Результатами своей деятельности, а также ее большой популярностью современные специалисты доказывают взаимосвязь творческого замысла создаваемого ими произведения с технико-технологическими средствами его реализации. Так, в музыкальной культуре рубежа XX—XXI вв. особую актуальность и популярность приобретают виртуальные аниме-персонажи и вокалоид-исполнители, деятельность которых активно связана с применением цифровых технологий. В частности, творчество британского музыканта и вокалиста Д. Гаана, аниме-исполнителей —

Х. Мику, Кайто, группы К/DA основано на использовании таких элементов цифровизации, как проекция на полупрозрачный экран, расширение одного, зачастую и двух экранов, создание двух- и трехмерной проекции и др. Анимационные технологии, применяемые в процессе создания современных видеоклипов, способствуют реализации широких творческо-экспериментальных возможностей режиссеров, в частности, актуализируется такой прием создания и трансляции концертных выступлений, как виртуальная реальность. Цифровые технологии также позволяют значительно расширить объем диапазона, тембрового арсенала виртуальных исполнителей, удовлетворить разнообразные эстетические вкусы публики.

Ключевые слова: цифровизация, визуализация, видеоклипы, современное музыкальное искусство.

Для цитирования: Будагян Р.Р., Зайцева М.Л. Цифровые технологии в современном музыкальном пространстве // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 368–378. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-368-378.

Внедрение элементов цифровизации и визуализации в музыкальной культуре рубежа XX–XXI вв. способствует максимальному раскрытию творческого потенциала режиссеров, музыкантов, визуализаторов, влечет за собой появление абсолютно новых по стилистике и эстетике аудиовизуальных произведений. Ранее неизвестная экранная стилистика реализуется в том случае, когда в аудиовизуальных произведениях применяются радикально новые технологические и технические средства создания изображения и звука.

Благодаря активному применению компьютерных технологий в современном музыкальном искусстве, наряду с творчеством реальных исполнителей, особую значимость начинает приобретать и деятельность виртуальных (ирреальных) музыкантов. Для реализации концертных выступлений современных виртуальных исполнителей режиссерами активно применяются такие эффекты визуализации

и цифровизации, как звуковая и визуальная иллюстративность, создание голограмм, псевдо-объемной проекции, виртуальной реальности, а также масштабирование различных предметов и объектов.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

♦ впервые в отечественном искусствоведении поднимается и анализируется проблема активного внедрения цифровых технологий в деятельность реальных и виртуальных инструменталистов и вокалистов;

♦ деятельность вокалоид-исполнителей Х. Мику, Кайто, К/DA, а также реальных музыкантов, в частности Дэйва Гаана и многих других, ранее не исследовалась в музыкознании с позиции применения в их творчестве цифровых технологий. Однако есть основания утверждать, что творчество данных исполнителей является одним из ярких примеров цифровизации в современном музыкальном искусстве;

♦ впервые выявлены основные особенности организации и проведения реальных концертных выступлений виртуальных исполнителей. Определены новаторские для академической музыкальной культуры приемы разработки и трансляции концертных выступлений, которые основаны на применении проекции на полупрозрачный экран, расширении экрана, зачастую и двух экранов, создании двух- и трехмерной проекции и др.

Степень научной разработанности проблемы. Важное методологическое значение в подготовке данного исследования оказали работы, связанные с проблематикой типологии и эволюции образных средств в анимационном произведении (Е.А. Попов) [1], влиянием эстетики видео и специфики телеискусства на эволюцию киноязыка (С.В. Потемкин) [2], анализом эстетического и технологического аспектов выразительных средств экранных искусств (В.Ф. Познин) [3].

Достаточно серьезное внимание уделялось работам, в которых исследуются эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства (С.В. Ерохин) [4], основные особенности произведений искусства в эпоху цифровизации и технологизации (В. Беньямин [5], Н.И. Дворко [6], Я. Йоскевич [7], Е.В. Гнаты-

шина, А.А. Саламатов [8]). Исследованию особенностей музыкальных видеоклипов посвящены работы А.Я. Сарна [9], Э.В. Советкиной [10]. Важные для данной статьи наблюдения по имиджелогии содержатся в трудах В.М. Шепеля [11], Е.В. Петренко [12], Г.Г. Почепцова [13].

Логико-теоретическую основу статьи составили исследования, посвященные анализу культуры в цифровую эпоху (Н.Л. Соколова [14], Д.Е. Прокудин [15], Д.В. Галкин [16]). Помимо музыковедческих работ в ходе исследования были задействованы труды по искусствоведению в целом, основной ценностью которых является изучение влияния цифрового искусства на профессиональную деятельность дизайнеров, режиссеров, актеров и других (например, И.Л. Сиротина [17; 18], О.Д. Щекочихина [18] и др.).

Мировая музыкальная культура рубежа XX–XXI вв. характеризуется постепенным изменением облика искусства в результате влияния процессов цифровизации. Наиболее активно данная тенденция проявляется в массовом искусстве, имеющем ярко выраженную коммерческую направленность, обладающем ресурсами вовлечения высокотехнологичных приемов оформления развлекательных шоу-программ, съемок видеоклипов [19, с. 135; 20, с. 160]. Введение приемов цифровизации позволяет достичь «экранного реализма особого качества», что способствует расширению эстетического сознания потребителей искусства, ощущению катарсиса как переживания «бытия с собой» [21, с. 325]. В этом проявляется одна из важнейших социально-культурных функций музыкально-визуального искусства.

Визуализация современного музыкального искусства основана на непрерывном поиске собственного языка, а также характерных средств выразительности. Значительный художественный прорыв современного музыкального визуального искусства был определен применением цветовых решений кадра, новых приемов монтажа, созданием трехмерной проекции, эффектов дополненной реальности и др. Использование элементов цифровизации и визуализации способствовало не только расширению возможностей работы режиссеров и дизайнеров-визуализаторов с изображе-

нием и звуком, но и качественному изменению технической составляющей современного искусства.

Актуальность в музыкальных видеоклипах приобретают ирреальные аудиовизуальные персонажи и сюжеты, демонстрирующие креативные качества их создателей, приводящие к онтологизации экранных образов, осознанию зрителем оригинальных черт художественного объекта [22, с. 135; 23, с. 36]. Данные образы проявляются, например, в клипах британского музыканта и вокалиста группы «Dereche Mode» Дэйва Гаан (Dave Gahan). Оригинальное раскрытие специфические экранные образы получают в клипе «All of this and nothing» (с англ. — «Все это и ничего»), реализуясь в кадрах с эффектом пространственной глубины (четырёхмерное изображение, голограммы), движениях героев, абстрактных геометрических формах, в масштабировании предметов и субъектов видео-контента, изменении фокусного расстояния (рис. 1). Все данные элементы цифровизации способствуют максимальному развитию художественного познания зрителей, их вовлечения в единое с исполнителями пространство.

Наряду с использованием голограмм, приемов масштабирования предметов и движений реальных героев цифровизация в современных музыкальных видеоклипах также проявляется и в активном использовании режиссерами аниме-персонажей. Анимационная культура в современном музыкальном искусстве приобрела значительную популярность вследствие ее «особого языка, который благодаря высокой степени условности оказывается привлекательным для зрителя, удовлетворяя его потребность в ментальной деятельности через воображение и ассоциативное мышление» [1, с. 145]. Ассоциативное и абстрактное мышление, активизирующееся при просмотре произведений с аниме-персонажами, приводит, по мнению И.В. Вайсфельда, к созданию второй реальности, «альтернативного мира своего существования» [24, с. 17]. Именно по этой причине применение образов аниме в современном музыкальном искусстве является одной из популярных тенденций видеоарта рубежа XX–XXI веков. Возрастающее количество «анимационных лент, выходящих в прокат, анимационных роликов, появляющихся в циф-

ровых сетях и на телевидении, увеличивающиеся суммы мировых сборов свидетельствуют о популярности анимации и ее важности как неотъемлемого элемента медийного пространства» [1, с. 145].

Анимационные технологии, применяемые в процессе создания видеоклипов рубежа XX—XXI вв., способствуют реализации широких творческо-экспериментальных возможностей режиссеров. Именно клипы с образами аниме основаны на «новейших достижениях науки, связанных с поиском новой художественной образности, с созданием новых и соединением уже исследованных разнообразных техник» [1, с. 148]. Наряду с решением творческих задач использование образов аниме в современных видеоклипах приводит также к популяризации данного жанра в молодежной среде. Все данные аспекты аниме-культуры проявляются в видеоклипе корейской поп-группы K/DA «League of Legends» (с англ. — «Лига легенд»). Сюжет клипа содержит демократичный, знакомый массовому зрителю динамичный урбанистический визуальный ряд: тоннели и вагоны метрополитена, автомобили (рис. 2).

Данный видеоряд был использован режиссером клипа неслучайно. Причиной применения в клипе «League of Legends» атрибутов повседневной жизни современного человека является стремление авторов видеоролика максимально подробно создать «точную имитацию возможной реальности» актуального мира [21, с. 315]. Отметим, что введение аниме-персонажей в сюжет ролика, клипа, фильма стало основополагающим анимационным методом конструирования виртуальной реальности для аниме-культуры в целом. Именно образ виртуальных персонажей ассоциируется у зрителей с невоплощенными в реальной жизни идеями успеха, с «“возвратом” человека к его бессознательному прошлому, к понятным и логичным для его первобытного сознания первоисточкам» [1, с. 147].

В результате стремления дизайнеров-визуализаторов создать в современном музыкальном искусстве не только имитацию возможной реальности, но и «визуально “проиграть” самые неожиданные предположения и ситуации, сформировать ирреальные образы» [1, с. 143], актуальностью в музыкальной культуре рубежа XX—XXI вв. также начинают обладать вир-



Рис. 1. Кадры из клипа «All of this and nothing» («Все это и ничего») британского музыканта Дэйва Гаана (Dave Gahan). Режиссер Saul Levitz. 2015 г.
Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=dl8-FPIO39g>



Рис. 2. Кадры из клипа «League of Legends» («Лига легенд») корейской поп-группы K/DA. Режиссер Matt Galuppo. 2018 г.
Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=WvDv8frBKBs>

туальные персонажи, выступающие в качестве концертирующих артистов. В частности, в среде японской аудитории большую популярность приобрело творчество виртуального персонажа — певицы Хацунэ Мику (рис. 3), образ которой был создан медиа-компанией Crypton Future Media. Высокая степень популярности и актуальности творчества певицы подтверждается лидирующими позициями ее композиций



Рис. 3. Певица Хацунэ Мику — виртуальный персонаж.
Кадры из клипа.
Crypton Future Media. Художник Йокобокс.
Режиссер Toshiki Okada. 2016 г.
Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=sMzxnkMyW9A>

в японских чартах (более 2,5 млн поклонников). Неослабевающий интерес к творчеству Х. Мику также обосновывается количеством композиций, созданных для певицы [25]. За более чем двенадцатилетнюю концертную практику для Х. Мику было создано свыше 170 тыс. композиций, которые получили более 100 млн просмотров на канале YouTube. Высокая популярность певицы определяется также обеспечением технической группой ее активного участия в концертных выступлениях современных мировых звезд поп-музыки. В частности, в 2014 г. выступление Х. Мику открывало концерт американской певицы и продюсера, обладательницы премии «Оскар» — Леди Гаги во время ее международного турне.

Образ хрупкой и подвижной девочки-подростка [22, с. 25] «оказался чрезвычайно близок современной аудитории, увлекающейся анимационными фильмами и компьютерными играми» [26, с. 24; 27, с. 190; 28, с. 23]. Создание сценического образа Х. Мику до мельчайших подробностей было продумано профессионалами различных областей культуры и искусства — художниками, дизайнерами костюмов, геймдизайнерами, игровыми директорами и др. (художник Йокобокс, дизайн ко-

стюмов для ее выступлений — американский модельер, художественный руководитель модного дома Louis Vuitton — Марк Джейкобс). Уже в самом имени певицы содержится весь спектр новаторских решений сценического имиджа Хацунэ Мику в целом. Ее имя состоит из комбинации трех японских слов — Hatsu (初, первый), Ne (音, звук) и Miku (ミク, будущее) и в переводе означает «первый звук будущего».

Х. Мику представляет собой идеал японской анимации и всем своим образом максимально точно соответствует художественным и музыкальным предпочтениям поклонников аниме — отаку. В 2007 г. японский геймдизайнер, игровой директор и президент Crypton Future Media — Ито Хироюки сосредоточил усилия на создании «новой виртуальной звезды, олицетворяющий голос программы Vocaloid» (от англ. vocal — «вокал» и англ. android — «андроид») [24]. Поясним, что вокалоид представляет собой программное обеспечение крупнейшей компании Yamaha Corporation. Главной особенностью программы является имитация голоса певца на основе заданной мелодии и текста.

Технические новации позволили значительно расширить объем диапазона и тембрового арсенала виртуальных исполнителей, удовлетворить разнообразные эстетические вкусы публики. В частности, изначальный вокальный объем Х. Мику, охватывающий достаточно большой тесситурно-тембровый спектр, в дальнейшем обогатился еще шестью вокальными оттенками: Soft (нежный голос), Sweet (ясный, детский голос), Dark (мощный, эмоциональный голос), Vivid (яркий вокал), Solid (громкий, чистый тон) и Light (невинный, ангельский оттенок). Это способствовало расширению творческого репертуара и исполнительского потенциала виртуальной певицы.

Наряду с применением компьютерных технологий Vocaloid режиссеры концертных выступлений Х. Мику также вводят различные визуальные спецэффекты для создания максимально реалистичного изображения певицы. В частности, множество ее концертов проводятся посредством использования технологий создания псевдообъемной проекции на полупрозрачный экран. Использование данного визуального эффекта способствует макси-

мально широкому распространению не только видеотворчества певицы, но и реальных концертных выступлений. Так, весной 2018 г. техническая команда, обеспечивающая выступления Х. Мику, отправилась в гастрольный тур для популяризации творчества виртуальной певицы. Большое количество поклонников творчества певицы также обосновывается новаторским решением создания проекта Х. Мику — поющего трехмерного изображения [29, с. 178; 30, с. 278].

Рост популярности виртуальной певицы приходится на период массового распространения в современном медиаискусстве мультимедийных и интерактивных технологий, компьютерной графики и анимации. Применение данных цифровых технологий открывает перед режиссером новые возможности вовлечения массовой аудитории в художественное пространство концертных выступлений музыкантов. Тем не менее в процессе подготовки первого концерта Х. Мику режиссеры и дизайнеры-визуализаторы столкнулись с проблемой отсутствия необходимых технологий, способствующих транслированию голографического изображения в реальном пространстве. Прежние методы кинематографа — монтажная съемка, динамическое освещение, создание мизанкадров оказались устаревшими, неприемлемыми для осуществления реальных концертных выступлений виртуальной Х. Мику. Нарботки в области создания проекции на полупрозрачный экран оказались основными в решении данной проблемы. Для создания иллюзии единого с виртуальным персонажем пространства и времени, качественного визуального изображения специалисты применили инновационные методы кинематографа. В частности, среди наиболее профессиональных методов осуществления голограммы-проекции дизайнерами-визуализаторами были использованы метод увеличения частоты кадров, «улучшения их сглаживания, расширения экрана, кое-где даже двух экранов, создание двух- и трехмерной проекции» [31]. Дизайнеры-визуализаторы поместили «на сцене прозрачный экран таким образом, чтобы в поле зрения зрителей, смотрящих в этот экран, не попадало никаких ярких или подсвеченных предметов. Сразу за ним поставили полупрозрачный сфе-

рический экран, на который и спроецировали изображения виртуальной певицы» [31]. До того момента, пока в зале было включено освещение, зрители видели перед собой обычное стекло, но как только погас весь свет, «перед зрителями образовалось некое темное окно в виртуальный мир, в котором появилась Хачунэ Мику» [31; 32]. Так, наряду с применением трехмерной проекции в процессе создания реального концертного выступления виртуальной певицы режиссерами был использован и эффект создания псевдо-объемности. Отметим, что данный эффект реализован благодаря применению сферичности экрана. Для создания более реалистичного изображения происходящего на сцене режиссеры применили и метод дополненной реальности. Он заключается в том, что «компьютер, обрабатывая реальное видео, “вписывает” в него виртуального исполнителя. Быстродействия компьютера хватает для того, чтобы сделать это в режиме реального времени, “на лету”» [31], что способствует погружению зрителя в единое с виртуальным исполнителем пространство.

Современные исследователи, режиссеры и специалисты в области визуального искусства усиленно работают над усовершенствованием системы голографической визуализации для того, чтобы в дальнейшем максимально реалистично и профессионально создавать концертные выступления многих других виртуальных певцов. Специалисты стремятся не только материализовать образы виртуальных исполнителей в режиме реального концертного выступления, но и способствовать максимальному развитию в области тактильных ощущений, помочь зрителям ощутить прикосновение певицы, а также «возможно, Мику или другие вокалоиды (точнее те, кто управляет голограммой-проекцией) будут общаться со зрителями вживую и адекватно реагировать на непредвиденные моменты в зале» [31; 33].

Инновационность и уникальность голосового программного обеспечения Vocaloid заключается в оснащении жанровым многообразием творчества виртуальных музыкантов. В частности, голосовой «банк» [34] самого первого мужского вокалоид-исполнителя — Кайто, имевший старую модель речевого движка, был настроен на воспроизведение различных му-

зыкальных жанров — от гимнов и детских песен до R&B и поп-музыки. Голос Кайто удачнее остальных голосовых банков вокалоид-исполнителей звучал и в поп-балладах.

При всем многообразии вокалоид-исполнителей в современном медиаискусстве Х. Мику является наиболее популярной виртуальной певицей, всерьез конкурируя с живыми японскими исполнителями. Демократизм и популяризация творческих идей создателей Х. Мику, инновационность медиакомпозиций певицы, социализация ее творчества способствуют максимальному распространению Х. Мику среди массовой аудитории. Создатель певицы-голограммы Ито Хироюки-сан в своем интервью так и объяснил причину ее популярности: «современные рок-звезды почти недоступны, и у вас практически нет шансов соприкоснуться с ними. Конечно, Хацунэ Мику не существует как реальный человек, но ее преимущество в том, что она существует по всему Интернету, и каждый может связаться с ней через эту среду. К тому же, Хацунэ Мику дает огромное количество концертов с самыми продвинутыми технологиями» [35].

Подытоживая вышесказанное, отметим, что цифровые компьютерные технологии, применяемые в современном музыкальном искусстве, достигли такого совершенства, что режиссерам и дизайнерам-визуализаторам стало возможным конструировать на экране, а также в режиме реального концертного выступления любые образы исполнителей. Среди них актуальность приобретают образы, объекты и явления, «создающие новую, несуществующую, фантастическую “реальность”» [3, с. 362].

Среди основных элементов, используемых музыкантами для создания цифрового видеоматериала, применяются монтажная обработка, «отображение континуальной множественности обликов съемочного объекта, синтез внутрикадрового движения и движения съемочной камеры, преимущественное использование широкоугольной оптики, звуковая иллюстративность, динамизм освещения, осязательность цвета, фактуры, объема, а также визуально-пластическая гибридность» [21, с. 315]. Использование данных компонентов цифрового искусства в деятельности исполнителей рубежа XX–XXI вв. способствует развитию творческо-коммуника-

тивного аспекта музыкальной видеотехнологии. Внедрение цифровых технологий в пространство современной музыкальной культуры ведет к обогащению возможностей преобразования реальности, качественному изменению эстетики экранных произведений, а также максимальному раскрытию творческого замысла исполнителей, режиссеров, продюсеров и дизайнеров-визуализаторов.

Список источников

1. Попов Е.А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2011. 157 с.
2. Потемкин С.В. Влияние эстетики видео и специфики телеискусства на эволюцию киноязыка : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2007. 190 с.
3. Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2009. 46 с.
4. Ерохин С.В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства : автореф. дис. ... д-ра философских наук : 09.00.04. Москва, 2010. 45 с.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости : избранные эссе. Москва : Медиум, 1996. 239 с.
6. Дворко Н.И. Интерактивный документальный фильм как феномен цифровой эпохи // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 5 (27). С. 25–27.
7. Иоскевич Я.Б. Новые технологии и эволюция художественной культуры. Санкт-Петербург, 2003. 186 с.
8. Гнатышина Е.В., Саламатов А.А. Цифровизация и формирование цифровой культуры: социальные и образовательные аспекты // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 8. С. 19–24.
9. Сарна А.Я. Видеокалип как детонатор и эстетика после «большого взрыва» // Топос. 2007. Вып. 2 (16). С. 116–128.
10. Советкина Э.В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2005. 26 с.
11. Шепель В.М. Имиджология: тенденции и перспективы развития // Сборник материалов

- 1-го Всероссийского научного семинара Лиги профессиональных имиджмейкеров и Института индустрии моды. Москва : Кириллица. 2003. С. 157–158.
12. *Петренко Е.В.* Формирование сценического имиджа эстрадных певцов // Преподаватель XXI век. 2015. № 3–1. С. 108–116.
13. *Почепцов Г.Г.* Имиджология. Санкт-Петербург : Алетей, 2001. 256 с.
14. *Соколова Н.Л.* Цифровая культура или культура в цифровую эпоху? // Международный журнал исследований культуры. 2012. Вып. 3 (8). С. 6–10.
15. *Прокудин Д.Е.* «Цифровая культура» vs «Аналоговая культура» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2013. № 4. С. 83–91.
16. *Галкин Д.В.* Digital culture: методологические вопросы исследования культурной динамики от цифровых автоматов до техно-био-тварей // Международный журнал исследований культуры. 2012. Вып. 3 (8). С. 11–16.
17. *Сиротина И.Л.* Соотношение элементов традиционной этнической культуры и цифровых технологий в процессе профессиональной подготовки дизайнеров // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2018. Т. 20, № 6. С. 81–84.
18. *Сиротина И.Л., Щекочихина О.Д.* Цифровые искусства (Digital arts) как фактор оптимизации профессионального становления дизайнера // Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС : сборник материалов по итогам реализации проекта развития российского креативного образования в области цифрового искусства в рамках программы «Темпус». Москва : МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. С. 233–242.
19. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Тенденции развития музыкального направления classical crossover в творчестве инструментального дуэта «Игудесман и Джу» // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2 (35). С. 132–138.
20. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Синтез академических и эстрадных приемов рок-скрипачей Джерри Гудмана и Эдди Джобсона // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2 (24). С. 158–164.
21. *Гук А.А.* Эстетические особенности видео как творческо-коммуникативной деятельности : автореф. дис. ... д-ра философских наук : 09.00.04. Москва, 2010. 35 с.
22. *Будагян Р.Р.* Влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2018. 212 с.
23. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Джерри Гудман — «Рок-паганини»: утверждение скрипки в качестве полноправного участника рок-ансамблей // Colloquium-journal. 2019. № 17–7 (41). С. 36–37.
24. *Вайсфельд И.В.* Искусство в движении: Современный процесс: исследования, размышления. Москва : Искусство, 1981. 240 с.
25. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Стилизовое разнообразие композиторского творчества Дэвида Гаррета // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие». Санкт-Петербург, 2018. С. 101–103.
26. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Влияние массовой культуры на развитие современного исполнительского искусства // Музыка и время. 2019. № 6. С. 23–27.
27. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство // Современные технологии в мировом научном пространстве: методы, модели, прогнозы. Петрозаводск, 2019. С. 188–200.
28. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Синтез академических и неакадемических традиций исполнительства в современном скрипичном искусстве // Музыка и время. 2019. № 2. С. 21–25.
29. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков // Новая наука в новом мире: философское, социально-экономическое, культурологическое осмысление : сборник статей II Международной научно-практической конференции. Петрозаводск, 2019. С. 177–180.
30. *Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.* Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 276–295.
31. Все о Мику Хатсуне [Электронный ресурс] // Вокалоид клуб. Новости о Мику Хатсуне и других вокалоидах. URL: https://miku.ru/hatsune_miku (дата обращения: 16.04.2020).

32. Как делают концерты вокалоидов или как Мику Хатсуне попадает на сцену [Электронный ресурс] // Вокалоид клуб. Новости о Мику Хатсуне и других вокалоидах. URL: <https://miku.ru/vocaloid-concert-how-to-do> (дата обращения: 16.04.2020).
33. Певица-голограмма: виртуальная поп-звезда Хацунэ Мику покоряет мир. Девочка с голубыми волосами [Электронный ресурс]. URL: <https://marieclaire.ua/lifestyle/pevitsa-gologramma-virtualnaya-pop-zvezda-hatsune-miku-pokoryaet-mir/> (дата обращения: 16.04.2020).
34. Кайто-вокалоиды [Электронный ресурс] // All-Vocaloids.ru. О вокалоидах на русском языке. URL: <http://all-vocaloids.ru/kajto/> (дата обращения: 16.04.2020).
35. Мику не пригласили участвовать в открытии Олимпийских игр в Токио в следующем году — Интервью с создателем Хацунэ Мику Хироюки Ито [Электронный ресурс] // Вокалоид клуб. Новости о Мику Хатсуне и других вокалоидах. URL: <https://miku.ru/interview-hiroyuki-ito/> (дата обращения: 16.04.2020).

Digital Technologies in the Modern Music Space

Regina R. Budagyan^{a*},
Marina L. Zaytseva^{b**}

Russian State University named after A.N. Kosygin
(Technologies. Design. Art), 52/45,

Sadovnicheskaya Str., Moscow, 119071, Russia

^a ORCID 0000-0002-4790-1944; SPIN 7051-4646

^b ORCID 0000-0001-6255-500X; SPIN 6018-3305

E-mail: * r.budagyan@mail.ru,

** marinaz1305@mail.ru

Abstract. *At the turn of the 20th–21st centuries, musical culture transformation processes have been actively actualized, which is manifested in the use of digital and visual technologies by musicians, directors, producers, visual designers. The stages of transformation of modern musical culture have become relevant precisely for the reason that at the turn of the 20th–21st centuries, mass communication media have begun a process of transition to new digital technologies of implementation and delivery of audiovisual information to modern listeners. Modern specialists, by their activity's results and its great popularity, prove the relationship between the artistic idea of the work they create and the technical and technological means of its implementation. Thus, in the musical culture of the turn of the 20th–21st centuries, virtual anime characters and Vocaloid performers, whose functioning is actively connected with the use of digital technologies, are particularly relevant and popular. In particular, the creative activities of British musician*

D. Gahan, Vocaloid anime performers — H. Miku, Kaito, K/DA group, are based on the use of such digitization elements as projection on a translucent screen, expansion of one, often two screens, creation of two- and three-dimensional projection, etc. Animation technologies used in the process of creating modern video clips contribute to the implementation of a wide range of creative and experimental opportunities for directors, in particular, such a technique for creating and broadcasting concert performances as virtual reality has been actualized. Digital technologies also provide opportunities to significantly expand the scope of the range and timbre arsenal of virtual performers, and satisfy a variety of aesthetic tastes of the public.

Key words: digitalization, visualization, video clips, modern music art.

Citation: Budagyan R.R., Zaytseva M.L. Digital Technologies in the Modern Music Space, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 368–378. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-368-378.

References

1. Popov E.A. *Animatsionnoe proizvedenie: tipologiya i evolyutsiya obraznykh sredstv* [Animation Work: Typology and Evolution of Imaginative Means], cand. art. diss.: 17.00.09. St. Petersburg, 2011, 157 p.
2. Potemkin S.V. *Vliyanie estetiki video i spetsifiki teleiskusstva na evolyutsiyu kinoyazyka* [Influence of the Video Aesthetics and TV Art Specifics on the Evolution of the Cinema Language], cand. art. diss.: 17.00.03. Moscow, 2007, 190 p.

3. Poznin V.F. *Vyrazitel'nye sredstva ekrannykh iskusstv: esteticheskii i tekhnologicheskii aspekty* [Expressive Means of Screen Arts: Aesthetic and Technological Aspects], dr. art. diss. abstr.: 17.00.09. St. Petersburg, 2009, 46 p.
4. Erokhin S.V. *Estetika tsifrovogo komp'yuternogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Aesthetics of Digital Computer Visual Art], dr. philos. Sci. diss. abstr.: 09.00.04. Moscow, 2010, 45 p.
5. Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epokhu tekhnicheskoi vosproizvodimosti: izbrannye esse* [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: selected essays]. Moscow, Medium Publ., 1996, 239 p.
6. Dvorko N.I. Interactive Documentary as Digital Age Phenomenon, *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and Social-Educational Idea], 2014, no. 5 (27), pp. 25–27 (in Russ.).
7. Ioskevich Ya.B. *Novye tekhnologii i evolyutsiya khudozhestvennoi kul'tury* [New Technologies and the Evolution of Artistic Culture]. St. Petersburg, 2003, 186 p.
8. Gnatyshina E.V., Salamatov A.A. Digitalization and Formation of Digital Culture: Social and Educational Aspects, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University], 2017, no. 8, pp. 19–24 (in Russ.).
9. Sarna A.Ya. Video Clip as a Detonator and Aesthetics after “The Big Bang”, *Topos*, 2007, issue 2 (16), pp. 116–128 (in Russ.).
10. Sovetkina E.V. *Esteticheskie osobennosti muzykal'nykh videoklipov* [Aesthetic Features of Musical Video Clips], cand. art. diss. abstr.: 17.00.03. Moscow, 2005, 26 p.
11. Shepel V.M. Image Science: Trends and Development Prospects, *Sbornik materialov I-go Vserossiiskogo nauchnogo seminara Ligi professional'nykh imidzhmeikerov i Instituta industrii mody* [Proceedings of the 1st All-Russian Scientific Seminar of the League of Professional Image Makers and the Institute of Fashion Industry]. Moscow, Kirillitsa Publ., 2003, pp. 157–158 (in Russ.).
12. Petrenko E.V. Formation of the Stage Image of Pop Singers, *Prepodavatel' XXI vek* [Teacher 21st Century], 2015, no. 3–1, pp. 108–116 (in Russ.).
13. Pocheptsov G.G. *Imidzhelogiya* [Image Science]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2001, 256 p.
14. Sokolova N.L. Digital Culture or Culture in the Digital Age? *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2012, issue 3 (8), pp. 6–10 (in Russ.).
15. Prokudin D.E. “Digital Culture” vs “Analog Culture”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 17. Filosofiya. Konfliktologiya. Kul'turologiya. Religiovedenie* [Bulletin of the Saint Petersburg State University. Series 17. Philosophy. Conflictology. Culturology. Religious Studies], 2013, no. 4, pp. 83–91 (in Russ.).
16. Galkin D.V. Digital Culture: Methodological Issues of Cultural Dynamic Research: From Digital Automatic Machines to Technical-Bio-Creatures, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2012, issue 3 (8), pp. 11–16 (in Russ.).
17. Sirotina I.L. Relation of Elements of Traditional Ethnic Culture and Digital Technologies in the Process of Professional Training of Designers, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki* [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Medicobiological Sciences], 2018, vol. 20, no. 6, pp. 81–84 (in Russ.).
18. Sirotina I.L., Shchekochikhina O.D. Digital Arts as a Factor in Optimizing Designer's Professional Development, *Rossiiskoe kreativnoe obrazovanie v oblasti tsifrovogo iskusstva v sootvetstviy so standartami ES: sbornik materialov po itogam realizatsii proekta razvitiya rossiiskogo kreativnogo obrazovaniya v oblasti tsifrovogo iskusstva v ramkakh programmy “Tempus”* [Russian Creative Education in the Field of Digital Art in Accordance with EU Standards: Collected Materials on the Results of the Project for the Development of Russian Creative Education in the Field of Digital Art under “Tempus” Program]. Moscow, MGKhPA im. S.G. Stroganova Publ., 2016, pp. 233–242 (in Russ.).
19. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Tendencies of Development of the Musical Trend “Classical Crossover” in the Performances of the Instrumental Duo “Igudesman & Joo”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2019, no. 2 (35), pp. 132–138 (in Russ.).
20. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Synthesis of Academic and Variety Execution Receptions in the Creativity of Modern Rock-Violiner by Jerry Goodman and Eddie Jobson, *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science], 2019, no. 2 (24), pp. 158–164 (in Russ.).

21. Guk A.A. *Esteticheskie osobennosti video kak tvorchesko-kommunikativnoi deyatel'nosti* [Aesthetic Features of Video as a Creative and Communicative Activity], dr. philos. sci. diss. abstr.: 09.00.04. Moscow, 2010, 35 p.
22. Budagyan R.R. *Vliyanie massovoi kul'tury na sovremennoe skripichnoe ispolnitel'skoe iskusstvo* [Influence of Mass Culture on the Modern Violin Performance Art], cand. art. diss.: 17.00.02. Saratov, 2018, 212 p.
23. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Jerry Goodman — “Rock Paganini”: Confirmation of the Violin as a Full Member of the Rock Ensemble, *Colloquium-journal*, 2019, no. 17–7 (41), pp. 36–37 (in Russ.).
24. Vaisfeld I.V. *Iskusstvo v dvizhenii: Sovremennyi protsess: issledovaniya, razmyshleniya* [Art in Motion: Modern Process: Research, Reflection]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, 240 p.
25. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. The Stylistic Diversity of David Garrett's Compositional Work, *Sbornik izbrannykh statei po materialam nauchnykh konferentsii GNII “Natsrazvitie”* [Selected Articles on the Proceedings of Scientific Conferences of the Humanitarian National Research Institute “Natsrazvitie”]. St. Petersburg, 2018, pp. 101–103 (in Russ.).
26. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Influence of Mass Culture on the Development of Modern Performing Arts, *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2019, no. 6, pp. 23–27 (in Russ.).
27. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Influence of Mass Culture on the Modern Violin Performance Art, *Sovremennye tekhnologii v mirovom nauchnom prostanstve: metody, modeli, prognozy* [Modern Technologies in the Global Scientific Space: Methods, Models, Forecasts]. Petrozavodsk, 2019, pp. 188–200 (in Russ.).
28. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Synthesis of Academic and Non-Academic Traditions Performing in Contemporary Violin Art, *Muzyka i vremya* [Music and Time], 2019, no. 2, pp. 21–25 (in Russ.).
29. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Traditions and Innovations in the Works of Jazz Violinists of the Turn of the 20th—21st Centuries, *Novaya nauka v novom mire: filosofskoe, sotsial'no-ekonomicheskoe, kul'turologicheskoe osmyslenie: sbornik statei II Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference “New Science in the New World: Philosophical, Socio-Economic, Cultural Understanding”]. Petrozavodsk, 2019, pp. 177–180 (in Russ.).
30. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Folklore Trends in Modern Violin Art, *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2019, vol. 52, pp. 276–295 (in Russ.).
31. All about Miku Hatsune, *Vokaloid klub. Novosti o Miku Khatsune i drugikh vokaloidakh* [Vocaloid Club. News about Miku Hatsune and Other Vocaloids]. Available at: https://mikupa.ru/hatsune_miku (accessed 16.04.2020) (in Russ.).
32. How do Vocaloid Concerts Work or How does Miku Hatsune Get on Stage, *Vokaloid klub. Novosti o Miku Khatsune i drugikh vokaloidakh* [Vocaloid Club. News about Miku Hatsune and Other Vocaloids]. Available at: <https://mikupa.ru/vocaloid-concert-how-to-do> (accessed 16.04.2020) (in Russ.).
33. *Pevitsa-gologramma: virtual'naya pop-zvezda Khatsune Miku pokoryaet mir. Devochka s golubymi volosami* [Holographic Singer: Virtual Pop Star Hatsune Miku Conquers the World. A Girl with Blue Hair]. Available at: <https://marieclaire.ua/lifestyle/pevitsa-gologramma-virtualnaya-pop-zvezda-hatsune-miku-pokoryaet-mir/> (accessed 16.04.2020).
34. Kaito Vocaloids, *All-Vocaloids.ru. O vokaloidakh na russkom yazyke* [All-Vocaloids.ru. On Vocaloids in Russian]. Available at: <http://all-vocaloids.ru/kajto/> (accessed 16.04.2020) (in Russ.).
35. Miku Has Not Been Invited to Participate in the Opening of the Olympic Games in Tokyo Next Year — An Interview with Hiroyuki Ito, Hatsune Miku's Creator, *Vokaloid klub. Novosti o Miku Khatsune i drugikh vokaloidakh* [Vocaloid Club. News about Miku Hatsune and Other Vocaloids]. Available at: <https://mikupa.ru/interview-hiroyuki-ito> (accessed 16.04.2020) (in Russ.).



ЖУРНАЛ «БИБЛИОТЕКИ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ»

приложение к журналу «Библиотековедение»

издание о библиотеках, которые нужны людям

ISSN 2686-875X

<https://bnp.rsl.ru/>

Издается с 2019 г., выходит с периодичностью 2 номера в год, (формат — 60×90 1/8, объем — 72 с.).

Цель журнала — широкое освещение деятельности проектного офиса по созданию в субъектах Российской Федерации модельных муниципальных библиотек в рамках национального проекта «Культура» и оказание методической поддержки для библиотек — участниц проекта.

В журнале публикуются статьи и информационные материалы, освещающие участие муниципальных библиотек в национальном проекте «Культура», в том числе трансформацию их роли и возможностей в совершенствовании инфраструктуры территории и региона; вопросы преобразования библиотечного пространства, применения инновационных дизайнерских и архитектурных, а также технологических решений по совершенствованию библиотечного обслуживания пользователей; сетевое взаимодействие библиотек между собой, с органами администрации и управления культурой; повышение квалификации персонала, выстраивание коммуникационной среды; нормативно-правовое обеспечение деятельности современной библиотеки нового поколения. Журнал также публикует методические и рекомендательные материалы в помощь библиотекам, желающим участвовать в проекте и получить статус модельных.

Авторами выступают руководители региональных проектных офисов, представители муниципальных библиотек, администраций города, района, региона, профессионалы в сферах, связанных с внедрением библиотечных инноваций, — от архитекторов до специалистов по информационным технологиям.

Журнал ориентирован на специалистов библиотечной сферы, библиотечных и информационных работников, менеджеров, профессионалов в сфере управления культурой, преимущественно на муниципальном и региональном уровнях. Также журнал привлечет внимание библиотечных работников, библиографов, преподавателей, аспирантов, студентов вузов и колледжей культуры и искусств, других читателей, интересующихся данной тематикой.

Журнал издается в печатной форме. На журнал можно подписаться через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе, подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 85487 (полугодовой), 79139 (годовой). В редакции можно приобрести номера журнала за текущий год, а также подписаться на журнал на любой период.

☎ +7 (499) 557-04-70, доб. 10-64

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

Адрес для визита: Воздвиженка, д. 1
(вход со стороны ул. Моховая,
от поста охраны позвонить
по тел. 10-64)

УДК 745.522.2(09)
ББК 85.125.3г
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-380-393

Н.И. КОВАЛЕВА

РОБЕРТ ФОРРЕР И ЗНАЧЕНИЕ ЕГО НАСЛЕДИЯ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО НАБИВНОГО ПРОИЗВОДСТВА

Наталья Ивановна Ковалева,
Государственный Русский музей,
отдел народного искусства,
старший научный сотрудник —
хранитель фондов текстиля
Инженерная ул., д. 2–4,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

ORCID 0000-0003-1769-3918; SPIN 2838-2574
E-mail: kovaljova_n_i@mail.ru

Реферат. Статья посвящена анализу наследия швейцарского историка искусств Роберта Форрера в контексте изучения истории российского набивного производства. В западноевропейской историографии публикаций об этом выдающемся исследователе крайне мало. Единственные источники на русском языке, рассказывающие о Р. Форрере, — публикации Т.А. Долгодровой. В статье рассматриваются вопросы,

которые не вошли в круг проблем, очерченных Т.А. Долгодровой. В частности, более подробно анализируются две монументальные монографии Р. Форрера, в которых был заложен фундамент изучения набивных тканей. Историк не исследовал специально русские набивные ткани: создание русских набоек опирается на анализ всего одного предмета, причем лишь предположительно русской работы. Однако изученные им данные очень ценны для интересующей нас темы. Р. Форрер приводит неизвестные в России источники, описывающие торговлю ситцами на Нижегородской ярмарке; ценные сведения об основании первых русских мануфактур в Иваново и Москве; информацию о техническом оснащении Шлиссельбургской мануфактуры в 1810-х годах. Отдельного внимания заслуживают сведения о выполнении уникального платка, заказанного императором Александром I на швейцарской фабрике Эдуарда Рейнера, где работал прадед Р. Форрера. Сведения относительно русских

набивных производств, собранные и представленные Р. Форрером, имеют важное практическое значение. Материалы о набивных тканях других стран в трудах Р. Форрера также представляют интерес с позиции изучения путей проникновения европейских образцов в Россию.

Ключевые слова: Роберт Форрер, XIX в., XVIII в., Германия, Эльзас, Швейцария, Россия, отечественные ситценабивные мануфактуры, коллекции, коллекционирование, Российская государственная библиотека (РГБ), набивные ткани, набивные платки, памятные платки, носовые платки с сюжетным изображением.

Для цитирования: Ковалева Н.И. Роберт Форрер и значение его наследия для изучения истории российского набивного производства // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 380–393. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-380-393.

Набивные ткани и платки — малоизученная область декоративно-прикладного искусства в отечественной историографии. Особенно это касается изделий, созданных в XVIII–XIX вв. на производствах Западной Европы, Индии и Китая, которые в российских собраниях представлены недостаточно подробно.

КОЛЛЕКЦИЯ РОБЕРТА ФОРРЕРА В РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКЕ

Изучение истории отечественного текстильного искусства невозможно без знания зарубежного материала, поскольку набивная отрасль легкой промышленности России появилась и развивалась при непосредственном участии специалистов ведущих европейских ситценабивных центров, таких как Франция (Эльзас), Швейцария, Англия, Германия [1; 2, с. 272; 3, р. 10].

Тем более важно обращение к трудам зарубежных исследователей, которые были почти

современниками интереснейшего процесса развития набивного производства XIX века. Несомненно, одним из ведущих специалистов по истории набивного производства в конце XIX — первой половине XX века, был швейцарский исследователь¹, доктор филологии, член Совета по сохранению памятников истории Эльзаса, директор страсбургского Муниципального музея археологии (рис. 1) Роберт Форрер (1866–1947). Он обладал уникальной коллекцией старинных набивных тканей, которую собирал на протяжении всей жизни. В 1920-х гг. две трети своего собрания он продал в Немецкий национальный музей (Нюрнберг) и оставшуюся треть — в Немецкий музей книги и шрифта (Лейпциг) [4, с. 12]. Предметы из Лейпцигского музея весной 1946 г. были переданы в Российскую государственную библиотеку (РГБ) в возмещение ущерба, нанесенного русской культуре во время Великой Отечественной войны.

Эта часть собрания была опубликована в каталоге, подготовленном ведущим научным сотрудником отдела редких книг РГБ, доктором исторических наук Т.А. Долгодровой [4], которая таким образом познакомила отечественный научный мир с наследием Р. Форрера [5; 6]. Издание было приурочено к книжно-иллюстративной выставке «Уникальные набивные ткани XIII–XIX веков из собрания Роберта Форрера», проходившей в Доме Пашкова 26–27 октября 2010 года [7; 8].

Этот каталог и публикации Т.А. Долгодровой начала 2000-х гг. — единственные источники на русском языке, рассказывающие о наследии швейцарского ученого. На Западе крайне мало изданий, посвященных выдающемуся исследователю Р. Форреру².

¹ Роберт Форрер родился в городе Майлен (Кантон Цюрих, Северная Швейцария). Женившись в 1887 г., он переехал в Страсбург (Эльзас, Нижний Рейн), где и провел всю свою жизнь.

² Encyclopédie de l'Alsace. Strasbourg : Ed. Publitotal, 1983. Vol. 5. P. 3106–3109; Bernadette Schnitzler. Robert Forrer (1866–1947). Archéologue, écrivain et antiquaire // Publications de la Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est. Collection "Recherches et documents". Société Savante d'Alsace et Musées de Strasbourg. Strasbourg, 1999. 213 p.; Andrea Rottloff. Die berühmten Archäologen. Philipp von Zabern. Mainz, 2009. S. 110–114; Gabriele Koller. Schönheit aus dem Feuer. Fliesenkunst aus acht Jahrhunderten. Die Sammlung Forrer im Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund. München, 2006. 127 S.

В процессе изучения коллекции Р. Форрера в РГБ Т.А. Долгодрова опиралась на зарубежные публикации, посвященные истории тканей, и в первую очередь — на труды самого исследователя. Она провела огромную работу по систематизации коллекции, представила расширенные описания каждого предмета. Автор приводит исчерпывающую информацию по предметам коллекции, а также анализирует некоторые произведения, не входящие в нее, но опубликованные Р. Форрером в его монографиях. Особое внимание Т.А. Долгодрова уделяет иконографии изображений, трактовке символики. Автор существенно дополнила описание тематических изображений на сюжетных тканях и платках. Это представляется важным, поскольку Т.А. Долгодрова является крупным специалистом в области книгопечатания и книжной графики.

Цель настоящей публикации — показать ценность наследия Р. Форрера для изучения набивной отрасли отечественной текстильной промышленности. И хотя Р. Форрер специально не изучал русскую набойку, но, тем не менее, приведенные им косвенные данные важны для интересующей нас темы. Мы собираемся рассмотреть вопросы, которые не вошли в круг проблем, очерченных Т.А. Долгодровой, а также уточнить некоторые упомянутые в каталоге атрибуции и описания отдельных текстильных предметов.

РОБЕРТ ФОРРЕР — КОЛЛЕКЦИОНЕР, ИСТОРИК ИСКУССТВ, АРХЕОЛОГ

Научные труды Р. Форрера, посвященные истории тканей, не утратили значимости и по сей день. Они являются своего рода источниковедческой базой для всех, кто изучает декоративно-прикладное искусство. Р. Форрером были опубликованы две монументальные монографии [9; 10], посвященные истории искусства набойки, в которых он впервые выделяет печать на тканях в отдельный раздел искусствознания [4, с. 29]. К сожалению, на русском языке эти труды

пока не изданы, поэтому автором настоящей публикации был осуществлен их перевод.

Как справедливо отметила Т.А. Долгодрова, на создание монографий Р. Форрера подтолкнуло почти полное отсутствие справочных материалов по набойке. Поэтому имея прекрасную коллекцию тканей, исследователь считал необходимым поделиться ее материалами с научным сообществом [4, с. 29]. Мы остановимся на анализе его трудов подробнее, поскольку задачей Т.А. Долгодровой было описание самой коллекции, а монографии Р. Форрера не являлись объектом ее специального исследования.

Р. Форрер, в отличие от большинства коллекционеров, не только публиковал состав своих коллекций, но и предоставлял накопленные материалы другим исследователям. Являясь редактором страсбургского журнала «Антиквариат» (нем. *Antiquitäten-Zeitschrift*), он активно печатал свои статьи как в специализированных, так и в популярных изданиях.

Коллекция набивных тканей Р. Форрера формировалась на протяжении всей его научной деятельности. Важно отметить, что исследователь был знаком лично с представителями крупнейших европейских музеев, архивов и библиотек, которые неоднократно оказывали ему посильную помощь. Р. Форрер — не просто собиратель древностей, он обладал обширными знаниями по общей истории искусств и политической истории, книжного дела и археологии, этнографии и механики, химии и языкознания. Этот огромный багаж знаний позволил ему собрать и опубликовать чрезвычайно информативную коллекцию старинных и современных набивных тканей.

Первыми в ряде публикаций Р. Форрера, заложивших фундамент изучения текстиля как отдельного вида прикладного искусства, были две монографии, посвященные археологическим тканям Ахмим-Пенаполиса [11; 12]. В предисловии к первой, изданной в 1891 г., исследователь пишет, что располагает в своей коллекции огромным материалом и в дальнейшем планирует опубликовать его в виде новых изданий, для того чтобы расширить и дополнить настоящее [11, S. 4]. Но, по его мнению, даже эта книга, посвященная небольшому периоду истории

текстиля, является учебным пособием и необычайно ценным источником для последующего изучения и анализа истории костюма и вооружения, крашения тканей и техник вышивки [11, S. 4]. В 1894–1895 гг. Р. Форрер работал на раскопках в Египте, пополняя свою коллекцию [12, S. 13]. В результате вышла в свет еще одна книга, посвященная древним тканям [12]. По словам ученого, его публикации о находках в Ахмиме [11; 12] будут особенно интересны исследователям римского и византийского искусства, тем, кто изучает древнейшую историю, и специалистам по эпохе великого переселения народов [11, S. 4].

Две последующие фундаментальные монографии подводят итог многолетней собирательской и исследовательской деятельности знаменитого коллекционера. Книга «Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen»³ была опубликована в 1894 году. В предисловии к этому изданию Р. Форрер отмечает назревшую необходимость в издании книги в связи с тем, что его коллекция по составу и ценности предметов превзошла все аналогичные собрания государственных музеев и без существенных пробелов может ретроспективно продемонстрировать историю набивных тканей [9, S. 3]. Книга посвящена по большей части тканям с сюжетными изображениями, разделена на главы, в которых материал представлен в хронологической последовательности.

Вторая монография «Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit»⁴ была завершена к 1897 г. и опубликована в 1898 году. В предисловии Р. Форрер указывает на ее принципиальное отличие от книги 1894 г., где материал представлен в хронологической последовательности. Здесь же история набивных тканей прослеживается в каждом отдельно взятом регионе, с документальным сопровождением, определением мест производства набоек и имен владельцев производств [10, S. 3]. Это было успешно осуществлено. В монографии приводится огромное количе-



Рис. 1. Роберт Форрер в своем кабинете в Музее археологии. Страсбург, Дворец Рохана. 1917. Фото: Музеи Страсбурга

ство архивных источников: средневековые ремесленные трактаты [10, S. 11–15, 15–22, 68], дневники и воспоминания промышленников [10, S. 35], описания королевских инвентарей [10, S. 66, 67], тексты эдиктов [10, S. 35, 68] и многое другое⁵. Р. Форрер жалуется, что поиск документов был весьма затруднен особым положением набивных тканей, которые могли быть «везде и нигде»: набойщики в документах упоминаются и как красильщики, и как живописцы, и как книгопечатники [10, S. 3]. Это, несомненно, объясняется тесными взаимосвязями производства набивных тканей и печатных книг. Р. Форрер надеялся, что второе издание будет являться стимулом для дальнейшего изучения истории набивных тканей и «современ-

³ «Набивные ткани византийской, романской, готической и более поздних эпох в развитии искусства» [9].

⁴ «Искусство печати на тканях от Средневековья до эпохи Империи» [10].

⁵ Автор статьи выражает большую благодарность за помощь в переводе текстов XVII–XVIII вв., приведенных в монографиях Р. Форрера, старшему научному сотруднику отдела народного искусства Государственного Русского музея Г.А. Пудову и старшему научному сотруднику отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа Т.Н. Лехович.

ное декоративно-прикладное искусство найдет в нем для себя немалую выгоду» [10, S. 3].

Обе книги дополнены альбомами с цветными изображениями и большим количеством черно-белых иллюстраций в тексте. В основном воспроизведены предметы из личного собрания Р. Форрера или предоставленные ему для публикации. Однако цветопередача в отдельных иллюстрациях не соответствует действительности, а некоторые изображения переданы монохромно, хотя в тексте изначальный цвет как правило указывается. К сожалению, не все они аннотированы, для многих приводятся только общие каталожные сведения.

РОБЕРТ ФОРРЕР О РУССКИХ НАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВАХ

В первой книге Р. Форрера специального раздела, посвященного России, нет. Не упоминаются отечественные производства и в общих разделах, где рассматривается развитие набивной отрасли в Европе. Во второй монографии «Die Kunst des Zeugdrucks...» 1898 г. российской набойке, в сравнении с разделами о французских или немецких производителях, отведена одна небольшая глава. Это объясняется тем, что в распоряжении автора не было образцов набоек русских фабрик [10, S. 83], а Р. Форрер, как известно из других разделов его трудов, привык основывать свои исследования на подлинных вещественных источниках [10, S. 3].

Р. Форрер пишет, что благодаря Промышленному музею во Львове⁶ у него появился один образец древней набойки на льне [10, S. 83, Fig. 1, Taf. LXII] из русинского монастыря в Maniácsa⁷ (Восточная Галиция), ве-

⁶ Художественно-промышленный музей во Львове (осн. 1874), в настоящее время, после объединения с Музеем древностей Научного общества им. Т. Шевченко (осн. 1895) — Музей этнографии и художественного промысла Института народоведения Национальной академии наук Украины.

⁷ Вероятнее всего имеется в виду Манявский скит (Восточная Галиция), ныне — Ивано-Франковская область: православный монастырь в селе Манява, основанный в 1611 г. Иовом Княгиницким и действовавший

роятно русского происхождения (рис. 2). По сведениям господина Кастоса Ребецинского, предоставившего Р. Форреру этот образец, монастырь имел тесные связи с Россией, и ткань вероятнее всего была подарком, полученным оттуда. Р. Форрер предполагал, что это один из первых русских образцов набойки. Рисунок набит фиолетово-серой краской; в середине располагаются белые ветви с мелкими листочками, а кайма украшена изображениями птиц и деревьев, отделенных друг от друга рядами точек. Действительно, подобные художественные приемы и орнаментальные мотивы можно видеть на льняных тканях конца XVII — начала XVIII в., декорированных в технике верховой набойки из собрания Государственного исторического музея [13, с. 29–40; 14, с. 32–33; 15, с. 434–439].

Это единственная набойка русской работы, изображение которой представлено Р. Форрером на страницах его трудов. Тем не менее, несмотря на отсутствие в иллюстративном материале набивных тканей и платков отечественного производства, в главе, посвященной русским заведениям, приводятся чрезвычайно интересные и важные сведения. Р. Форрер начинает рассказ с подробного описания способов торговли набивным текстилем посредством ярмарок, мелких лавочников и коробейников [10, S. 82]. Автор отмечает, что в России таким архаичным способом распространяли изделия набойщиков еще в конце XIX в. за «редким исключением», каковым Р. Форрер называет Нижегородскую ярмарку, которая являлась крупнейшим центром торговли страны. Однако при таких древних способах распространения в России производилось огромное количество набивных тканей и платков. Р. Форрер приводит интересную выдержку из заметки о Нижегородской ярмарке в «Kölnischen Zeitung», в которой очень красочно описываются объемы производства и торговли набивными тканями. К сожалению, он не приводит год выхода этой газеты. Статья повествует о том, что одна единственная фабрика-

до 1785 г., а также действующий православный Кресто-Воздвиженский мужской монастырь, открытый на том же месте в 1990-х гг. Украинской православной церковью Киевского патриархата [Петрушко В. Православие и католичество на Западной Украине // Православие.ru. URL: <https://pravoslavie.ru/5208.html>].

ка под Москвой, на которой занято 15 тыс. рабочих, производит ситца больше, чем весь город Мюлуз в Эльзасе [10, S. 82]. А Мюлуз, как известно, в XIX в. был крупнейшим текстильным центром в Европе [3, р. 10, 16; 10, S. 46–48; 16, с. 142]. На Нижегородской ярмарке, указывается далее, оборот некоторых купцов превышает 200 млн руб., а главным словом на ярмарочных площадках является слово «ситец». Таким образом, ситцевых тканей и платков много, и они недороги, отсюда их популярность среди главных текстильных товаров для русских женщин из народа. Набивные ткани, как сообщает далее «*Kölnischen Zeitung*», расходятся не только по всей стране, но и прямо с ярмарки «отправляются на Дальний Восток и попадают в самые отдаленные хижины пустыни» [10, S. 82].

Р. Форрер указывает, что такой огромный рынок сбыта был подготовлен обширным производством, возникшим еще в XVIII веке. Исследователь приводит данные о набивных мануфактурах, основанных в 1780-х гг. в селе Иваново: «В 1780 году Петр Гарелин основал такую фабрику в Иваново, в 1783 году — такое же производство в том же месте основал Борисов, в 1784 году — Петр Каретников, в Тейкове, в 1785 — Юдин открыл третью набивную мастерскую в Иваново» и далее «после уже упомянутых производств там была основана в 1790 году фабрика Карунова, затем в 1789 году — Дерденовского, в 1798 году — Шочина, после Отечественной войны 1812 года в 1815 году — фабрика Каминова, в том же году — Алексея Бабурина, в следующем — Ивана Бабурина, а также Спиридонова и множества других печатников. В итоге этот город настолько развился в плане производства и печати хлопчатобумажных тканей, что до сих пор его называют “русский Манчестер”, и сейчас там имеется колоссальное производство» [10, S. 82]. Важно отметить, что некоторые имена и даты основания производств не упоминаются в серьезных отечественных научных изданиях по истории ивановских ситцев [17, с. 7; 18, с. 27–44]. При этом имена первых ивановских предпринимателей Г. Бутримова, О.И. Сокова, И.М. Ямановского, Е.И. Грачова, известные в отечественной историографии как внесших огромный вклад в развитие отечественной легкой промышленности и основавших зна-

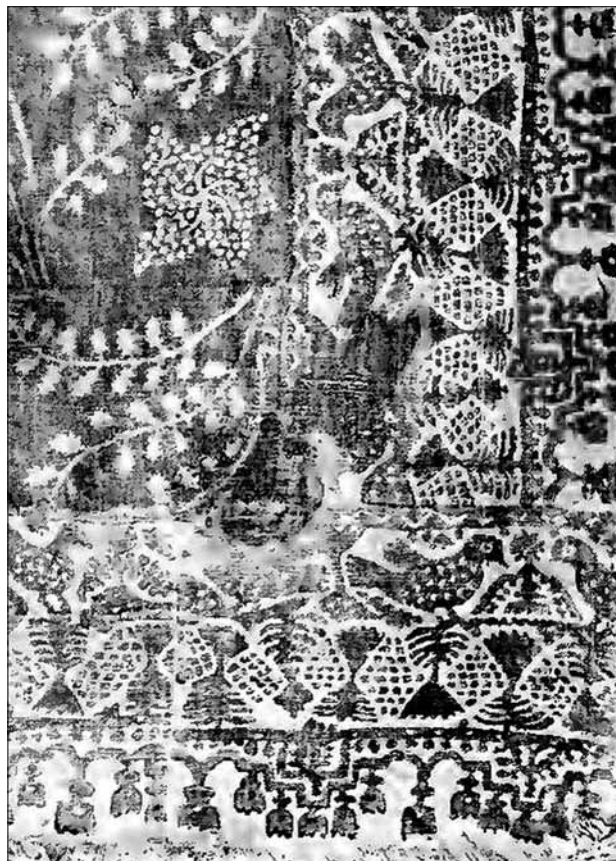


Рис. 2. Образец русской (?) набойки на льне. XVIII век. Собрание Р. Форрера [10, S. 83, Fig. 1, Taf. LXII]

менитые текстильные династии [19, с. 119; 20, с. 291–293], у Р. Форрера не упоминаются.

Автор справедливо указывает, что в начале XIX в. Москва также становится крупнейшим центром ситцепечатания, при этом снова в ряду промышленников указываются неизвестные современным отечественным исследователям имена: «Лушавской, Медведев, Александров, Крачов, Бниковский и так далее» [10, S. 83]. Упоминается и московский пожар, уничтоживший многие из этих фабрик, «лишь часть из них смогли оправиться от этого тяжелого удара, что вскоре привело к еще большему подъему» [10, S. 83].

Москва как текстильный центр изучена российскими авторами недостаточно. Работ, посвященных московским набивным производствам, крайне мало [1; 21; 22; 23, с. 140–152] и, возможно, как и в случае с ивановскими промышленниками, сведения, представленные Р. Форрером, окажутся очень важными в исследовании этого региона. Однако остается

только сожалеть, что автор не указывает источники информации, хотя научный аппарат по другим регионам весьма обширен.

В книге Р. Форрера представлен еще один крупный, но малоизученный центр ситцепечатания — Санкт-Петербургская губерния. Известно, что именно в Санкт-Петербурге и его окрестностях зародилось отечественное ситцепечатание [1; 2; 19, с. 118]. При этом Р. Форрер не упоминает о создании первых русских мануфактур: в 1753 г. англичанами Вильямом Чемберленом и Ричардом Козенсом в Красном Селе; в 1763 г. датчанами Христианом Лиманом и Иоганом Каспаром Сирициусом в Шлиссельбурге [2, с. 10–12, 23–27; 19, с. 118], а ведь именно они послужили своеобразной «школой» для будущих русских ситцепечатников Иванова [19, с. 118–119]. Однако автор приводит важные сведения, рассказывающие о развитии Шлиссельбургской мануфактуры в 1810-х годах.

Монографии Р. Форрера, помимо исторической нарративности, несомненно, являются важнейшим источником информации о текстильном оборудовании. Практически в каждой главе приводятся изображения, чертежи и подробные описания механизмов, применявшихся для печати на бумаге или ткани [10, S. 14, 20, 54, 65, 71, 75, 76, 81]. К сожалению, некоторые термины, использовавшиеся Р. Форрером, сейчас практически невозможно правильно трактовать, но при этом передается целостная картина механизации ситцепечатного процесса. По словам Р. Форрера, до эпохи наполеоновских войн технология русского ситцепечатания находилась на примитивном уровне. Ситуация стала меняться после заключения Парижского мирного договора 1814 г., когда на Шлиссельбургской мануфактуре тогдашним ее владельцем Майклом Вебером впервые в России были установлены машины западноевропейского образца для печати тканей с помощью гравированных цилиндров. Р. Форрер (и это важно) указывает точный год установки — 1814. Продукция мануфактуры в тот период «тесно опиралась на господствующий в Европе стиль» [10, S. 83]. Далее автор указывает, что М. Вебер «возвратил фабрику Короне, собственностью которой она была, и основал в Заречье новую фабрику по производству шерстяных тканей с набивным рисунком, а

позднее и хлопчатобумажных»⁸ [10, S. 83]. Об этой второй фабрике еще предстоит в дальнейшем найти более подробную информацию, поскольку в отечественной историографии она неизвестна.

Дальнейшая история Шлиссельбургской мануфактуры связана с личностью мануфактур-советника Фридриха фон Битепажа⁹. Это еще одно имя, которое упоминает Р. Форрер. По его словам, Ф. Битепаж после заключения Парижского мирного договора 1814 г. основал в Санкт-Петербурге небольшую набивную мастерскую, о которой кроме факта ее существования ничего неизвестно в отечественной литературе. Кроме того, Р. Форрер сообщает, что уже в 1818 г. на Шлиссельбургской мануфактуре было установлено еще одно новшество. Однако не совсем понятно, как оно связано с личностью Ф. Битепажа. Дословно в оригинале это звучит так: в 1818 г. на Шлиссельбургской мануфактуре была установлена *die Krone* (барabanчик красильной барки или мотальный механизм) Ф. Битепажа. Данные ценные сведения в дальнейшем могут быть использованы при изучении шлиссельбургских производств.

Интересно, что именно этому одному производству и промышленникам, причастным к его истории, Р. Форрер уделяет столько внимания, хотя значение и объемы производства Шлиссельбургской мануфактуры сейчас во многом сильно преувеличиваются [2, с. 238–239]. При этом известно, что уже к концу XVIII в. в Санкт-Петербурге и окрестностях работало большое число фабрик, имена владельцев которых и даты основания Р. Форрером не указываются: фабрика члена Академии художеств Иоганна Миллера, ситцевая фабрика ямбургского мастера Николая Вульфа (основана в 1797 г. на Выборгской стороне); несколько мелких платочных фабрик: швейцарца Каспара Люзингера, сарептского мещанина Андрея

⁸ За это нововведение М. Вебер получил особые привилегии сроком на 10 лет. При М. Вебере производство возросло в два раза по сравнению с периодом, когда фабрикой владел Лиман: число набивных столов достигло 120 [2, с. 279].

⁹ После кризиса 1820-х гг., связанного с разрешением на ввоз дешевых иностранных ситцев, Фридрих фон Битепаж в 1830-х гг. выкупил Шлиссельбургскую мануфактуру и привел ее в «цветущее положение» [2, с. 288].

Тама, швейцарца Балтазара Галатти, Флюри и компании [2, с. 272].

Таким образом, в главе, посвященной России, с ценнейшими сведениями по истории русского ситцепечатания, описываются события, отстоящие друг от друга по времени достаточно далеко, причем хронологическая последовательность нарушена. Сначала идет повествование о Нижегородской ярмарке, эпохой расцвета которой считается вторая половина XIX в., период после открытия Николаевской, а позднее Московско-Нижегородской железной дороги [24]. Р. Форрер говорит про «настоящее время», т. е. конец XIX в., и указывает на огромные объемы продажи ситцевых тканей в Нижнем Новгороде.

Подобная картина в России действительно относится к середине — второй половине XIX в., когда на отечественные и западные рынки вышли московские и владимирские «ситцевые гиганты». При этом автор не указывает ни названия фабрик, ни имен их владельцев. Однако известно, что многие из российских промышленников с успехом принимали участие в европейских художественно-промышленных выставках. В частности предприятие А.О. Гюбнера, выходца из Эльзаса, неоднократно получало золотые медали за ситцевые ткани: в 1878 г. в Париже, в 1885 г. в Антверпене [25, с. 53].

После подробного описания Нижегородской ярмарки Р. Форрер начинает рассказ об основании первых русских мануфактур. Заканчивается глава подробным описанием набивной ткани конца XVII — начала XVIII века. Подобная подача материала связана, скорее всего, с тем, что у Форрера просто не было «под рукой» не только образцов русских тканей, но и письменных источников, с которыми он привык работать сам, не основываясь на сведениях предыдущих исследователей.

История западноевропейских мануфактур прослеживается Р. Форрером до начала XIX века, его больше интересует зарождение этой отрасли промышленности. Основное внимание уделяется XVII—XVIII векам. Относительно русских фабрик временные рамки берутся очень узкие: 1780–1810-е годы. Это вполне может быть связано с тем, что до середины XVIII в. набивной промышленности в России не существовало [19, с. 116–122]. «С тех пор», отмечает Форрер, «российская

ситцепечатная промышленность значительно выросла, и многие заведения ничуть не уступают нашим западноевропейским» [10, S. 83].

Ценные сведения для исследователей отечественного ситцепечатания и платочного производства обнаруживаются и в других разделах монографий Р. Форрера.

РОБЕРТ ФОРРЕР О ПЛАТКАХ С СЮЖЕТНЫМИ ИЗОБРАЖЕНИЯМИ

Следует отметить, что в западноевропейской историографии и в отечественной литературе, посвященной западноевропейским тканям [4, с. 24–33; 9, S. 36–38; 16, с. 95, 163], не существует понятия «памятный платок», есть термин «платок с сюжетным изображением», «сатирический платок», «платок носовой». Это связано в первую очередь с историей возникновения данного текстильного аксессуара.

В XVIII в. в Европе вместе с популярностью нюхательного табака в моду входят мужские набивные носовые платки [9, S. 36; 16, с. 95, 163]. Будучи предназначенными для мужчин, они украшались сюжетами соответствующей тематики: охота, игра в карты, реклама вина, табака и рыболовных снастей, военные картинки, сцены важных исторических событий, портреты европейских монархов, «картинки на злобу дня» и т. п. Изображения, представленные на них, поражают многообразием сюжетов и обилием важных исторических деталей. Со временем выделяется отдельный тип набивного платка — памятный или мемориальный.

Ткани и платки с сюжетными изображениями представляли особый интерес для Р. Форрера. В монографии «Die Zeugdrucke...» тематическим платкам отведена отдельная глава: «Набивные историко-сатирические носовые платки периода Революции и Империи» (нем. «Die bedruckten historisch-satyrischen Taschentücher der Revolutionszeit und des Empire»), а во второй монографии «Die Kunst des Zeugdrucks...» они регулярно упоминаются в связи с рассказом об истории набивного производства того или иного региона. Рассматри-

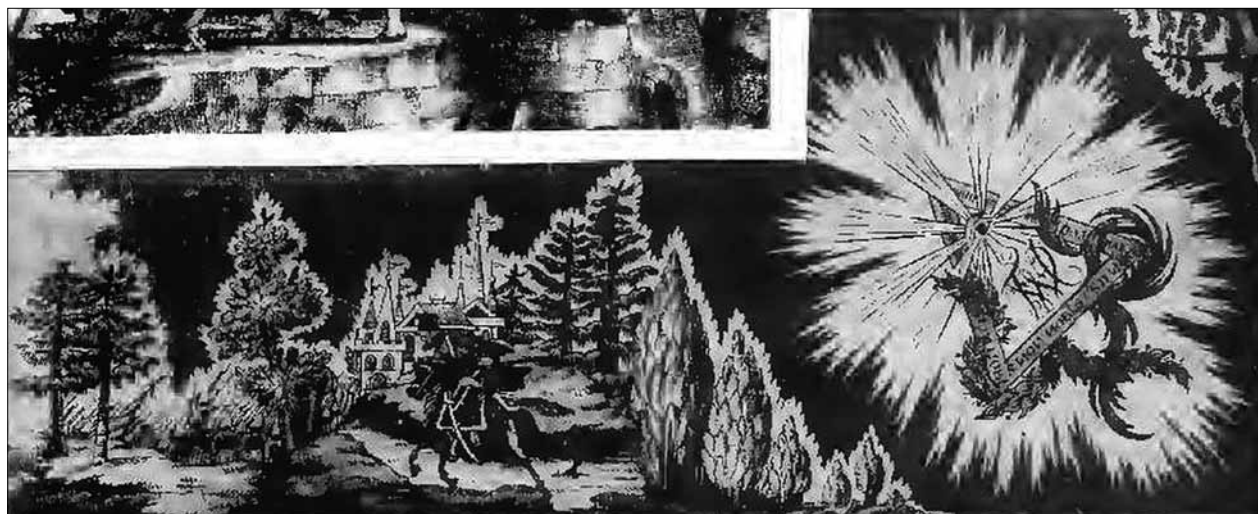


Рис. 3. Деталь мемориального платка. Шелк, ручная печать. 1814.
Фабрика Эдуарда Рейнера. Обермейлен, Швейцария.
Собрание Р. Форрера [9, S. 37—38, Fig. 4, Taf. XLVII]

вая тематические платки, Р. Форрер приводит детальный анализ их иконографии, иногда сопровождая исторической справкой. Некоторые предметы воспроизведены в альбомах-приложениях, однако упоминание о них в монографиях отсутствует. Эти предметы были детально рассмотрены Т.А. Долгодровой [4, с. 24—28], к тому же к теме настоящей статьи они имеют косвенное отношение.

Т.А. Долгодрова в своих трудах, посвященных наследию Р. Форрера [4; 5; 6], не упоминала об одном очень важном для нас платке, подробно рассмотренным Р. Форрером (рис. 3) [9, S. 37—38, Fig. 4, Taf. XLVII]. В отечественной историографии упоминаний об этом памятнике также не встречается.

Р. Форрер представляет читателям платок швейцарской работы, «заказчик и автор которого известны» [9, S. 37], что является исключительным для подобного типа памятников текстильного производства начала XIX века. Это платок, хранившийся в семье Форреров, был изготовлен по заказу императора Александра I на набивной мануфактуре известного рисовальщика и гравера Эдуарда Рейнера из Обермейлена на Цюрихском озере, где печатником по шелку работал прадед швейцарского исследователя. Р. Форрер отмечает, что по заказу императора была выполнена партия из 12 шелковых памятных платков, еще один такой же платок его предок напечатал для себя

на память. Императору понравилась работа, и в благодарность городской совет Цюриха вручил Эдуарду Рейнеру от августейшего заказчика коробочку, наполненную дукатами, и перстень с многочисленными бриллиантами.

Платок был посвящен победе русских над французами. Р. Форрер в своей книге в альбоме иллюстраций приводит лишь небольшую деталь каймы платка, на которой изображены казаки, преследующие отступающую из Москвы французскую армию «на фоне лесистой заснеженной местности и горящих башен Кремля» [9, S. 37]. В описании автор указывает, что в центре размещен портрет Александра I с надписью: «АЛЕКСАНДР МАКСИМУС, освободитель и благодетель Европы», на углах помещаются вензеля трех монарших союзников, в овальных картушах расположены исторические даты, события и связанные с ними девизы:

- ◆ Освобождение Москвы 1812;
- ◆ «Единство дает силу»;
- ◆ Битва при Лейпциге;
- ◆ Битва при Шато-Тьерри;
- ◆ Битва при Монмартре;
- ◆ Въезд в Париж Александра, 1 Апрель 1814 г.;
- ◆ «Добро приобретает любовь»;
- ◆ Наполеон на престоле объятый ужасом 2 апреля 1814 года;
- ◆ «Высокомерие ведет к падению»;
- ◆ Парижский мир 30 мая 1814 г. и т. д.

Рисовальщиком эскиза, резчиком модели и печатником в одном лице выступал сам Эдурд Рейнер, специализировавшийся на печати по шелку. По словам Р. Форрера, он был превосходно образованным человеком, судя по оставленной им библиотеке, а также прекрасным красильщиком и печатником.

Р. Форрер сообщает также, что платок задумывался желтым, но в оригинале он — красный, возможно потому, что в качестве красок для набойки желтым цветом использовались зеленый, серый, черный и красный красители.

В данной статье мы считаем необходимым остановиться на неточностях типологического определения текстильных предметов. Эти сведения не имеют отношения к истории отечественной легкой промышленности, но для общей истории текстильного искусства весьма важны.

Носовые платки с сюжетными изображениями появляются в XVIII в. как сугубо мужской аксессуар, о бытовании набивных платков для женщин в этот период, а тем более в раннее время неизвестно. Из изобразительных и письменных источников мы знаем, что дамы разных сословий использовали платочки, декорированные кружевом или вышивкой. В этой связи Т.А. Долгодрова определяет предмет, хранящийся в музее Виктории и Альберта (Кенсингтонский музей), (рис. 4) как «женский носовой платок немецкого происхождения середины XVI века, содержащий изображение музицирующей женщины, с бордюром, имитирующим кружево» [4, с. 25]. Однако такая атрибуция может быть поставлена под сомнение. Впервые этот предмет был опубликован Р. Форрером в 1898 году [10, S. 31, Taf. XXVII]. Исследователь дает подробное его описание и называет *Pultbehang* (Пультбеханг, возможный перевод — накидка на пюпитр). Это определение кажется нам наиболее вероятным, тем более что на среднике помещено изображение богато одетой дамы с музыкальным инструментом в руках. Для обозначения же носового платка в немецком языке существует другой термин: *Taschentuch* или *Schnupftuch*. Последнее обозначение как раз напрямую связано с модой на нюхательный табак. Таким образом, это уточнение является важным для специалистов, изучающих историю костюма.

Аналогичная ситуация сложилась еще с одним текстильным изделием, упомянутым Т.А. Долгодровой: австрийским носовым платком, сделанным около 1812–1813 года. «Платок имеет по краям бордюр из виноградной лозы, затем бордюр из игральных карт, собранных как в игре веером... В центре — доска с шашками, фон платка заполнен изображением курительных трубок, карт, ножей, кisetов, бутылок вина, рюмок» [4, с. 26]. Этот предмет был также воспроизведен в монографии Р. Форрера [10, Taf. LXVII]. В подписи к иллюстрации он значится как *Tischtuch in Baumwolle* — скатерть из хлопка. В тексте главы об австрийской набойке есть аналогичное наименование предмета. Р. Форрер пишет: «Интересная четырехцветная набивная скатерть 1812 года, изготовленная на фабрике “K. K. p. Atzgersdorfer Zitz & Cotton Factory of J. Klein”, представлена на нашей таблице LXVII» [10, S. 56]. Мы склонны согласиться с определением Р. Форрера, поскольку размеры изделия приближены к размерам ломберного стола.



Рис. 4. Накидка на пюпитр. Схема для вышивания (?).

Лен, печать с гравированной деревянной доски.

XVI век. Германия.

Музей Виктории и Альберта (Кенсингтонский музей)
[10, S. 31, Taf. XXVII]

ПЕРСПЕКТИВЫ ДАЛЬНЕЙШЕГО ИЗУЧЕНИЯ НАСЛЕДИЯ РОБЕРТА ФОРРЕРА В СВЯЗИ С ИЗУЧЕНИЕМ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НАБИВНЫХ ПРОИЗВОДСТВ

Исходя из рассмотренного выше материала можно сделать вывод, что сведения относительно русских набивных производств, собранные и представленные Р. Форрером, имеют важное практическое значение. При этом специально русскими фабриками исследователь не занимался, сетуя на отсутствие в его коллекции оригинальных отпечатков.

Тем не менее в монографиях Р. Форрера содержится еще много информации, которая должна быть детально изучена, чем и предстоит заняться в будущем. В частности, два важных момента требуют пристального внимания. Во-первых, это факты, относящиеся непосредственно к технологии печати: описание печатных станков и рецептура красок. В отечественной историографии весьма скромно освещена история механизации ситценабивного процесса в России. Существует путаница с именами изобретателей, датами изобретения и покупки машин. Во-вторых, представляется весьма ценным упоминание Р. Форрером появления в Европе в начале XIX в. производства так называемых адрианопольских красных ситцев, которые через 50 лет в России стали производить в большом количестве на мануфактурах купцов Барановых. Они известны сегодня как барановские ситцы (рис. 5). Сведения о первых европейских предприятиях и имена печатников, начавших создавать краснофонные ситцы, разбросаны по разным разделам монографий Р. Форрера, который не выводил этот тип набоек в особый раздел. Для нас представляется весьма важным дальнейшее изучение материалов, собранных Р. Форрером, в частности, о путях проникновения адрианопольских ситцев сначала в Европу, а затем в Россию.

В целом труды Р. Форрера на сегодняшний день сохраняют научную актуальность. Объем



Рис. 5. Носовой платок с перьями павлина.
Конец XIX века. Хлопок, ручная печать. 69,5 × 78.
Мануфактура Блюмера и Дженни.
Шванден (Гларус), Швейцария.
Собрание Музея кантона Гларус,
Фрейлер-Дворец, Нефельс [3, р. 105]

архивной и вещественной информации, представленный исследователем в трудах за весь период его научной и собирательской деятельности, огромен и разнообразен. Материалы, опубликованные Р. Форрером, уже не первое десятилетие являются мощным стимулом к изучению текстиля и, как он сам не раз отмечал, «могут быть использованы как в узком контексте, так и в широком смысле, что пригодится для специализированных исследований других областей истории текстиля и промышленности; современное декоративно-прикладное искусство также найдет практическую выгоду для себя при рассмотрении прилагаемых иллюстративных таблиц» [10, S. 3].

Список источников

1. Гордеева О.Г. Европейцы и ситценабивное производство в России // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. ГИМ — 125. 2008. № 12 (63). С. 94–100.
2. Дмитриев Н.Н. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века. Москва ; Ленинград : Соцэкгиз, 1935. 310 с.

3. Andrinople. Le rouge magnifique. Editions de la Martinire, Paris. Musee de l'Impression sur Etoffes. Mulhous, 1995. 159 p.
4. Каталог набивных тканей XIII–XIX веков собрания Роберта Форрера / [сост. и авт. вступ. ст., примеч. и коммент. Т.А. Долгодрова]. Москва : Пашков дом, 2010. 247 с. (Коллекции Российской государственной библиотеки / Российская государственная библиотека, НИО редких книг (Музей книги)).
5. Долгодрова Т.А. Собрание набивных тканей Роберта Форрера в Российской государственной библиотеке // Наше наследие. 2000. № 55. С. 138–144.
6. Долгодрова Т.А. Значение каталога собрания набивных тканей XIII–XIX вв. Роберта Форрера. (Немецкий музей книги и шрифта, Лейпциг) // Румянцевские чтения — 2003 : Культура: от информации к знанию : тезисы и сообщения. Москва : Пашков дом, 2003. С. 74–78.
7. Уникальные набивные ткани XIII–XIX веков из собрания Роберта Форрера [Электронный ресурс] // Виртуальные выставки Российской государственной библиотеки : официальный сайт. URL: <http://presentation.rsl.ru/presentation/view/29#/0> (дата обращения: 03.05.2020).
8. Выставка «Уникальные набивные ткани XIII–XIX веков из собрания Роберта Форрера» [Электронный ресурс] // Российская государственная библиотека : официальный сайт. URL: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/s33559595982> (дата обращения: 03.05.2020).
9. Forrer R. Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen von R. Forrer. Strassburg, 1894. 164 S.
10. Forrer R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer. Strassburg, 1898. 274 S.
11. Forrer R. Die Graeber und Textilfunde von Achmim-Panopolis. Strassburg, 1891. 64 S.
12. Forrer R. Main Besuch in El-Achmim: Reisebriefe aus Aegypten. Strassburg, 1895. 135 S.
13. Соболев Н.Н. Набойка в России. История и способ работы. Москва : тип. товарищества И.Д. Сытина, 1912. 107 с.
14. Гордеева О.Г., Ефимова Л.В., Кузнецова М.А. Русские узорные ткани, XVII — начало XX века. Москва : Государственный исторический музей, 2004. 224 с.
15. Алпатова И.А. Набойка // Русское декоративное искусство. Восемнадцатый век. Т. 1 / под ред. А.И. Леонова. Москва, 1963. С. 434–452.
16. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейские набивные ткани 16–18 века : Собрание Государственного Эрмитажа. Москва : Искусство, 1973. 175 с.
17. Арсеньева Е.В. Ивановские ситцы. Ленинград : Художник РСФСР, 1983. 216 с.
18. Экземплярский П.М. История города Иванова. Ч. 1: Дооктябрьский период. Иваново : Ивановское книжное издательство, 1958. 396 с.
19. Ковалева Н.И. Набивные платки и шали в собрании Русского музея // Платки и шали в России XVIII — начала XXI века в собрании Русского музея : материалы и исследования. Санкт-Петербург : Русский музей, 2018. С. 115–140.
20. Ковалева Н.И. Каталог II: печатные клейма набивных платков и шалей из собрания ГРМ // Платки и шали в России XVIII–XXI века : материалы и исследования. Санкт-Петербург : Русский музей, 2018. С. 271–294.
21. Арсеньева Е.В. Старинные узорные ткани в России XVI — начала XX века : из фондов Государственного исторического музея. Москва, 1999. 160 с.
22. Янченко В.Л. Художественные особенности московских ситцев, платков и шалей XIX — начала XX в. : автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва, 1991. 27 с.
23. Ковалева Н.И. Набивные платки предприятия братьев Смирновых в Москве. К истории производства // Платки и шали в России XVIII–XXI века : материалы и исследования. Санкт-Петербург : Русский музей, 2018. С. 140–152.
24. Селиванов А.Ф. Нижегородская ярмарка // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Санкт-Петербург, 1897. Т. XXI. С. 40.
25. Горожанина Г.С., Жигулева В.М., Зайцева Л.М. Русские ситцевые платки XIX — начала XX в. в собрании Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника : каталог. Москва, 1994. 64 с.

Robert Forrer and his Legacy's Significance for Studying the History of Russian Printed Fabrics Industry

Natalia I. Kovalyova

State Russian Museum, 2–4, Inzhenernaya Str.,
Saint Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0003-1769-3918; SPIN 2838-2574
E-mail: kovalyova_n_i@mail.ru

Abstract. *In the context of studying the history of Russian printed fabrics industry, the article analyzes the legacy of Robert Forrer, a Swiss art historian. There are very few publications about this outstanding researcher in Western European historiography. The only sources in Russian telling about R. Forrer are publications by T.A. Dolgodrova. The article deals with issues not covered by T.A. Dolgodrova. In particular, the article analyzes in more detail two R. Forrer's monumental monographs that laid the foundation for studying printed fabrics. The historian did not study Russian printed fabrics specifically – the analysis of Russian prints production is based on just one item, and even this of only supposedly Russian work. However, the data he studied are very valuable for the subject of our interest. R. Forrer provides sources unknown in Russia that describe the trade in cotton prints at the Nizhny Novgorod fair; valuable information about the first Russian manufactories foundation in Ivanovo and Moscow; information about the technical equipment of the Shlisselburg Manufactory in the 1810s. Special attention should be paid to the process of producing a unique handkerchief ordered by Emperor Alexander I at a Swiss factory owned by Eduard Reiner where R. Forrer's great-grandfather worked. The information about Russian printed fabrics production collected and presented by R. Forrer is of great practical importance. The printed fabrics of other countries in the works of R. Forrer are also of interest for studying the ways by which the European samples entered Russia.*

Key words: Robert Forrer, 19th century, 18th century, Germany, Alsace, Switzerland, Russia, Russian cotton printing manufactories, collections, collecting, Russian State Library, printed fabrics,

printed handkerchiefs, commemorative handkerchiefs, handkerchiefs with a story image.

Citation: Kovalyova N.I. Robert Forrer and his Legacy's Significance for Studying the History of Russian Printed Fabrics Industry, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 380–393. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-380-393.

References

1. Gordeeva O.G. Europeans and Cotton Prints Industry in Russia, *Antikvariat, predmety iskusstva i kolleksionirovaniya* [Antiques, Art and Collectibles], GIM – 125 Publ., 2008, no. 12 (63), pp. 94–100 (in Russ.).
2. Dmitriev N.N. *Pervye russkie sittsenabivnye manufakturny XVIII veka* [The First Russian Cotton Prints Manufactories of the 18th Century]. Moscow, Leningrad, Sotsekgiz Publ., 1935, 310 p.
3. *Andrinople. Le rouge magnifique*. Editions de la Martinire, Paris. Musee de l'Impression sur Etoffes. Mulhous Publ., 1995, 159 p.
4. *Katalog nabivnykh tkanei XIII–XIX vekov sobraniya Roberta Forrera* [Catalog of Printed Fabrics of the 13th–19th Centuries of Robert Forrer's Collection]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2010, 247 p.
5. Dolgodrova T.A. Robert Forrer's Collection of Printed Fabrics in the Russian State Library, *Nashe nasledie* [Our Heritage], 2000, no. 55, pp. 138–144 (in Russ.).
6. Dolgodrova T.A. Value of the Catalog of Printed Fabrics of the 13th–19th Centuries of Robert Forrer's Collection. (German Museum of Books and Writing, Leipzig), *Rumyantsevskie chteniya – 2003: Kul'tura: ot informatsii k znaniyu: tezisy i soobshcheniya* [Rumyantsev Readings – 2003: Culture: from Information to Knowledge: Theses and Messages]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2003, pp. 74–78 (in Russ.).
7. Unique Printed Fabrics of the 13th–19th Centuries from Robert Forrer's Collection, *Virtual'nye vystavki Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki: ofitsial'nyi sait* [Virtual Exhibitions of the Russian State Library: official website]. Available at: <http://presentation.rsl.ru/presentation/view/29#/0> (accessed 03.05.2020) (in Russ.).
8. "Unique Printed Fabrics of the 13th–19th Centuries from Robert Forrer's Collection" Exhibition, *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka: ofitsial'nyi sait* [Russian State Library: official website]. Available

- at: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/s33559595982> (accessed 03.05.2020) (in Russ.).
9. Forrer R. *Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen von R. Forrer*. Strassburg, 1894, 164 p.
10. Forrer R. *Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer*. Strassburg, 1898, 274 p.
11. Forrer R. *Die Graeber und Textilfunde von Achmim-Panopolis*. Strassburg, 1891, 64 p.
12. Forrer R. *Main Besuch in El-Achmim: Reisebriefe aus Aegypten*. Strassburg, 1895, 135 p.
13. Sobolev N.N. *Naboika v Rossii. Istoriya i sposob raboty* [Fabric Printing in Russia. History and Working Method]. Moscow, I.D. Sytina Publ., 1912, 107 p.
14. Gordeeva O.G., Efimova L.V., Kuznetsova M.A. *Russkie uzornye tkani, XVII — nachalo XX veka* [Russian Patterned Fabrics of the 17th and Early 20th Centuries. Moscow, State Historical Museum. Publ., 2004, 224 p.
15. Alpatova I.A. *Fabric Printing, Russkoe dekorativnoe iskusstvo. Vosemnadtsaty vek. T. 1* [Russian Decorative Art. The Eighteenth Century. Vol. 1]. Moscow, 1963, pp. 434–452 (in Russ.).
16. Biryukova N.Yu. *Zapadnoevropeiskie nabivnye tkani 16–18 veka: Sobranie Gosudarstvennogo Ermitazha* [Western European Printed Fabrics of the 16th–18th Century: Collection of the State Hermitage Museum]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, 175 p.
17. Arsenyeva E.V. *Ivanovskie sitty* [Ivanovo Cotton Prints]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983, 216 p.
18. Ekzemplaryarsky P.M. *Istoriya goroda Ivanova. Ch. 1: Dooktyabr'skii period* [History of Ivanovo. Part 1: Pre-October Period]. Ivanovo, Ivanovskoe Knizhnoe Publ., 1958, 396 p.
19. Kovalyova N.I. Printed Handkerchiefs and Shawls in the Russian Museum's Collection, *Platki i shali v Rossii XVIII — nachala XXI veka v sobranii Russkogo muzeya: materialy i issledovaniya* [Handkerchiefs and Shawls in Russia of the 18th — Early 21st Century in the Russian Museum's Collection: Materials and Research]. St. Petersburg, Russkii Muzei Publ., 2018, pp. 115–140 (in Russ.).
20. Kovalyova N.I. Catalog II: Printing Stamps of Printed Handkerchiefs and Shawls from the Collection of the State Russian Museum, *Platki i shali v Rossii XVIII–XXI veka: materialy i issledovaniya* [Handkerchiefs and Shawls in Russia of the 18th — Early 21st Century: Materials and Research]. St. Petersburg, Russkii Muzei Publ., 2018, pp. 271–294 (in Russ.).
21. Arsenyeva E.V. *Starinnye uzornye tkani v Rossii XVI — nachala XX veka: iz fondov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [Old Patterned Fabrics in Russia of the 16th — Early 20th Century: From the State Historical Museum]. Moscow, 1999, 160 p.
22. Yanchenko V.L. *Khudozhestvennye osobennosti moskovskikh sittsev, platkov i shalei XIX — nachala XX v.* [Artistic Features of Moscow Cotton Prints, Handkerchiefs and Shawls of the 19th — Early 20th Century], cand. art. diss. abstr. Moscow, 1991, 27 p.
23. Kovalyova N.I. Printed Handkerchiefs of the Smirnov Brothers Company in Moscow. On the Production History, *Platki i shali v Rossii XVIII–XXI veka: materialy i issledovaniya* [Handkerchiefs and Shawls in Russia of the 18th — Early 21st Century: Materials and Research]. St. Petersburg, Russkii Muzei Publ., 2018, pp. 140–152 (in Russ.).
24. Selivanov A.F. Nizhny Novgorod Fair, *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, 1897, vol. XXI, p. 40 (in Russ.).
25. Gorozhanina G.S., Zhiguleva V.M., Zaitseva L.M. *Russkie sitty platki XIX — nachala XX v. v sobranii Sergievo-Posadskogo gosudarstvennogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya-zapovednika: katalog* [Russian Cotton Printed Handkerchiefs of the 19th — Early 20th Century in the Collection of the Sergiev Posad State History and Art Museum-Reserve: catalog]. Moscow, 1994, 64 p.

УДК 75.036(43)(92)Сомов К.А.
ББК 85.103(2=411.2)53-8Сомов К.А.,43
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-394-402

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

КАРТИНА «НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ ФАРФОР» КОНСТАНТИНА СОМОВА: ЗАМЫСЛ И ИСТОЧНИКИ

Анна Евгеньевна Завьялова,

Российская академия художеств,
НИИ теории и истории изобразительных искусств,
отдел русского искусства XVIII — начала XX века,
ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129
E-mail: annazav@bk.ru

Реферат. В статье рассматривается история создания и бытование картины Константина Сомова «Несуществующий фарфор». Актуальность темы определяется тем, что картина «Несуществующий фарфор» впервые стала объектом исследования как произведение станкового искусства и предмет коллекционирования.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней предпринята попытка выявления художественных источников этого произведения (Тициан, гравюры с его картины «Венера с зеркалом») и рассмотрено отношение К.А. Сомова к этому мастеру. Автор применяет метод комплексного анализа, объединив источниковедческий анализ дневников и писем К.А. Сомова и традиционный формальный анализ картины «Несуществующий фарфор» и картины Тициана и гравюр с нее. Прослеживается история ее создания, выявлены источники из творческого наследия самого художника и европейского искусства. Проанализированы художественные особенности картины, ее нахождение в собственности В.Н. Гордина и в собрании Е.А. Гунста. Исследование позволило расширить существующие представления об изобразительных источниках творчества художника.

Выявлено, что картина Тициана «Венера с зеркалом» послужила прообразом фигуры обнаженной купальщицы в картине «Несуществующий фарфор». Также выдвинута гипотеза о вероятном обращении художника к зеркальным репродукционным гравюрам европейских мастеров XVIII — XIX вв. с этой картины, прежде всего гравюры Иоганна Фридриха Лейбольда. Сделан вывод о том, что работа К.А. Сомова над картиной «Несуществующий фарфор» шла в русле его работы с разнообразными источниками из наследия европейского искусства, в том числе — над поисками источников для изображения обнаженной натуры.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, К.А. Сомов, русское искусство первой трети XX в., фарфор, В.Н. Гордин, журнал «Ателье», коллекция Е.А. Гунста, Тициан, И.Ф. Лейбольд, обнаженная натура.

Для цитирования: Завьялова А.Е. Картина «Несуществующий фарфор» Константина Сомова: замысел и источники // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 394–402. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-394-402.

Картина Константина Андреевича Сомова (1869–1939) «Несуществующий фарфор» (1923) не раз привлекала внимание отечественных историков фарфора как в свете обращения художника к этому материалу [1, с. 187; 2, с. 27], так и в контексте его коллекционирования памятников европейского, русского и восточного фарфора XVIII — первой трети XIX в. [3, с. 209–210]. Вопрос о месте этой картины в станковом творчестве мастера до сих пор не рассматривался, но то обстоятельство, что это — живописное произведение, является веским основанием обратиться к нему. Кроме того, произведение побуждает к поискам его источников не столько среди наследия европейского декоративно-прикладного искусства, прежде всего фарфора, сколько среди памятников живописи и графики. Рассмотрению этих вопросов посвящена настоящая статья.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И БЫТОВАНИЯ КАРТИНЫ К.А. СОМОВА «НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ ФАРФОР»

Непродолжительная история создания картины «Несуществующий фарфор» достаточно подробно отражена в дневнике Сомова. Так, первое упоминание о ней относится к 19 марта 1923 г., когда художник принял заказ, послуживший причиной появления этого произведения: «Перед обедом приходил Гордин расск[азывать] мне о своем журнале и заказал мне проект для фарф[оровой] фигуры (по моему предложению)» [4, с. 730]. К работе над проектом он приступил 24 марта: «Целый день почти сочинял группу для фарфора, вечером ее перевел на холст», день спустя, 26 марта, «начал писать маслом модель для фарфора “Купальщица с собачкой”» [4, с. 732]. Наконец, запись за 30 марта свидетельствует, что работа завершена: «К 2-м часам кончил “Группу ‘Дама с собачкой’ (несуществующий фарфор)”» [4, с. 733]. Таким образом, художник за неделю, что необычайно быстро для него, написал небольшую, немногим более 20 см, картину маслом на картоне (об этом известно из последних на сегодняшний день сведений о ней [5, с. 90]). Картина написана очень достоверно, что не раз отмечали исследователи. На ней изображена фарфоровая фигура на полированной поверхности, в которой она отражается (рис. 1).

Заказ художнику сделал, по всей видимости, Владимир Николаевич Гордин (1882–1928), петербургский писатель и журналист. Он являлся редактором петроградского литературно-художественного журнала «Вершины» (1914–1915), работал в редакции журнала «Красный балтиец» (1921–1922). Однако к Сомову он обратился как сотрудник редакции московского журнала «Ателье», который был учрежден при «Ателье мод» Московского объединения предприятий швейной промышленности (Москвошвей или Москвошвея). Журнал был задуман как ежемесячное издание, но в 1923 г. вышел его первый и единственный



Рис. 1. Константин Сомов. Несуществующий фарфор.
Картон, масло. 21 × 22,5 см.
Местонахождение неизвестно [14, ил. 55 (вкладка)]

номер. Журнал был напечатан на мелованной бумаге с цветными иллюстрациями, большим тиражом (2 тыс. экз.), имел успех и был раскуплен [6, с. 70]. Однако высококачественная полиграфия явилась, очевидно, причиной его закрытия. Издание оказалось очень дорогим, но выяснилось это не сразу, так как 1 октября 1923 г. Сомов записал в дневнике: «Приходил Гордин, принес мне пробный оттиск для журнала „Ателье“» [4, с. 794]. Так как в первом номере оттиска с картины Сомова нет, хотя художник значится там как один из участников этого издания, видимо, предполагалось поместить его во втором номере, который осенью 1923 г. готовился к выходу.

Журнал «Ателье» был посвящен вопросам моды, костюма, художественной промышленности, даже искусства. Ольга Сеничева (впоследствии Кашенко-Сеничева или только Кашенко), инициатор создания журнала и его главный редактор, так вспоминала задачу, которая стояла перед изданием: «Главное внимание журнал должен был уделять вопросам детальной разработки моделей, внедрению прогрессивных направлений моды, воспитанию эстетического вкуса читателей. <...> Он был задуман как издание, отражающее широкий круг вопросов, связанных с влиянием художествен-

ного творчества на формирование новой материальной культуры» [6, с. 48].

С «Ателье» сотрудничали в качестве авторов моделей женской одежды Александра Экстер и Вера Мухина, Сергей Чехонин предоставил эскиз веера. В номере была опубликована статья Михаила Кузмина «Костюмы Александра Бенуа для „Мещанина во дворянстве“». Речь идет о комедии-балете по пьесе Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», которую поставил А. Бенуа на сцене Академического театра драмы в Петрограде в 1923 году. Небольшая заметка информировала о привлечении к работе на Государственном фарфоровом заводе (в недавнем прошлом — Императорский фарфоровый завод), художественную часть которого возглавил Сергей Чехонин, молодых художников А. Щекотихину, Н. Данько, группу Уновис [7]. Именно для воспроизведения в материале на этом заводе был предназначен проект Сомова, запечатленный в картине «Несуществующий фарфор».

Однако эти планы не осуществились: проект Сомова не был воплощен в фарфоре, журнал перестал выходить. Картина «Несуществующий фарфор» осталась в собственности Гордина [5, с. 90], это произошло неслучайно, так как он любил предметы искусства и старины. По воспоминаниям современников, его квартиру украшали «какие-то гобелены, мебель ампирная» [8, с. 5].

После Гордина следующим, известным сегодня владельцем картины стал москвич Евгений Анатольевич Гунст (1901–1983)¹. Е.А. Гунст, литературовед и переводчик с французского языка художественной литературы, много лет сотрудничал с издательством «Литературные памятники». Он перевел произведения Анатоля Франса, Эдмона Гонкура, Альфреда де Виньи, Эмиля Золя, но предпочитал авторов XVIII столетия. «Особенно охотно он переводил современников Вольтера и Дидро. И самого фернейского философа, и Мариво, и Мерсье. Самой сильной его любовью был аббат Прево. Гунст собирал его книги и литерату-

¹ Его отец, московский архитектор Анатолий Оттонович Гунст (1858–1919) перестроил и придал современный облик со львами на ограде старинному особняку на Пречистенке, где на протяжении многих лет располагается Дом ученых [9, с. 69–70].

ру о нем, “Манон Леско” была у него в десятках разных изданий...» [10, с. 43]. Он представлял собой заметную фигуру в среде московских библиофилов [11, с. 31].

Помимо книг, Гунст коллекционировал произведения изобразительного искусства, обладал многообразным собранием. По свидетельству его младшего современника, коллекционера Валерия Дудакова, «собрание его было частично наследственное, частично им приобретенное. <...> Живопись, фарфор, рисунки, мебель компоновались в интерьере естественно и благородно. Несколько редкостных картин Рокотова и Венецианова, миниатюры XIX в. свободно соседствовали с основной частью собрания — художниками объединения “Мир искусства” и “Голубая роза”» [12, с. 67]. Мемуарист отмечал, что из художников рубежной эпохи Гунст предпочитал работы Константина Сомова, Валентина Серова, Мартироса Сарьяна, Сергея Судейкина и особенно Николая Сапунова, также в его собрании были небольшие рисунки и акварели Михаила Врубеля [12, с. 67]. Позволим себе предположить, что картины «старых» мастеров относились к наследственной части его собрания.

Коллеги Гунста по литературному цеху указывали, что «он собирал в основном художников “Мира искусства”, любил их эпоху, и ту, что они любили — XVIII столетие» [10, с. 42]. Это собрание не сохранилось, но сегодня известно, что в нем находилось как минимум 12 графических и живописных произведений Константина Сомова [5, с. 21, 30, 32, 41, 53, 64, 66, 73, 80, 90; 13, с. 34, 39], в их числе картина «Несуществующий фарфор». Ее дальнейшая судьба неизвестна.

РАБОТА К.А. СОМОВА В ОБЛАСТИ ФАРФОРА

Заказ именно Константину Сомову на проект фарфоровой фигуры для Государственного фарфорового завода был сделан неслучайно. Художник выполнил в середине 1900-х гг. три модели по заказу Императорского фарфорового завода, художественную часть которого тогда возглавлял Евгений Лансере, его друг и товарищ по объедине-

нию «Мир искусства». В 1905 г. по его моделям были воспроизведены в фарфоре группы «Влюбленные» и «Влюбленный (На камне)». Сюжеты этих произведений очень близки, и в обоих случаях художник изобразил современных ему людей.

Несколькими годами ранее, находясь в Париже осенью 1898 г., Сомов признался в письме одной из своих приятельниц: «Я скучаю теперь от одиночества, не знаю, куда себя деть; французы, их вид, их разговоры, раздражают меня...» [14, с. 63]. Неприятие Сомова парижан конца XIX в., а вслед за ними и европейцев того времени, получило непосредственное выражение в его акварельном диптихе 1903 г. «Как одевались в старину» (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) и «Как одеваются теперь» (Государственная Третьяковская галерея, ГТГ). Последняя акварель свидетельствует, что и в костюмах современников художник нашел красивые черты. Сложный силуэт фигур, создаваемый мужской и женской одеждой рубежа XIX — начала XX в., он обыграл в трактовке фигур своих фарфоровых групп, которую можно назвать орнаментальной. Особенно это заметно в фигуре мужчины из группы «Влюбленные», она вся состоит из чередующихся углов и изгибов, что обусловлено позой. Не столь явно, но это же заметно и в фигуре женщины, особенно в трактовке ее левой руки, которая превращена в волнообразную деталь, перекликающуюся с основной «волной» композиции — мужской фигурой. Вызванные этим решением анатомические погрешности в обеих фигурах Сомова явно не смущали, так как мастерски решенная декоративная сторона главенствует в этом произведении.

Истоки орнаментального решения фигур современников в фарфоровых группах, особенно в группе «Влюбленные», в которой фигуры развернуты по горизонтали, как бы на плоскости, восходят к журнальной графике югендстиля. В рисунках ее мастеров — Томаса Теодора Хейне, Эдуарда Тёни, особенно Бруно Пауля, воспроизведенных на страницах мюнхенских иллюстрированных журналов *Simplicissimus* и *Jugend*, фигуры часто подвергались деформации (вытягиванию, изгибанию, сплющиванию) для большей выразительности. Сомов увлекался

ся журнальной графикой югендстиля на рубеже 1890 — 1900-х гг., как и А. Бенуа [15], что получило отражение в его рисунках и даже в живописном портрете Евгении Боголюбовой (1900, Киевский национальный музей русского искусства) [16, с. 35–37].

В 1906 г. фигура «Дама, снимающая маску» по модели Сомова была воспроизведена в фарфоре. Она изображает даму в костюме по мотивам XVIII в. с высоким пудренным париком. Тематика XVIII столетия, особенно эпохи рококо, увлекала Сомова с конца 1890-х — до середины 1900-х гг., определив его «специальность» в глазах зрителей и, особенно, заказчиков на многие годы. Неслучайно эту статуэтку современники также называли «Маркиза с маской» [17, с. 119], пользуясь безобидным жаргонизмом «маркиза», которым со второй половины XIX в. называли самые разные явления (героинь, шторы, сервизы, цвет тканей и т. п.), так или иначе напоминающие о маркизе Помпадур, олицетворившей собою эпоху рококо [18, с. 67–68].

Фигуру Сомова «Дама, снимающая маску» исследователи фарфора и творчества художника справедливо рассматривали в контексте его увлечения европейским фарфором XVIII в., а также коллекционирования памятников этого искусства, хотя прямых аналогий этой фигуре в его собрании не было [2, с. 209–210; 19, с. 215]. В то же время формальное решение этой статуэтки повторяет женскую фигуру из ранней картины Сомова «Дама у пруда» (1896, ГТГ), также посвященной тематике XVIII столетия. Она, в свою очередь, восходит к фигуре со спины в картине Антуана Ватто «Лавка Жерсена» (1720, Шарлоттенбург, Берлин) и строкам из стихотворения Поля Верлена «Одна рука ее, изящна и смугла...» из цикла «Добрая песня» [16, с. 57–58]. Искусство Ватто и поэзия Верлена вызывали большой интерес Сомова и его друзей в 1890-е гг. [16, с. 58–61].

Принимая во внимание, что статуэтка «Дама, снимающая маску» создана по оригиналу, имеющему живописный и литературный источники, а группы «Влюбленные» и «Влюбленный (На камне)» — графический, есть все основания обратиться в поисках источников проекта Сомова, получившего воплощение в картине «Несуществующий фарфор», к наследию европейского изобразительного искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ КАРТИНЫ К.А. СОМОВА «НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ ФАРФОР»

Название Сомовым проекта фарфоровой фигуры «Купальщица с собачкой» [4, с. 732] полностью отвечает сюжету произведения: практически раздетая женщина сидит на траве, за ней грудой лежит платье, на пеньке, вплотную за ее спиной — шляпа. Примечательно, что пенек явно восходит к римским мраморным копиям греческих бронзовых статуй. Всевозможные пни и стволы деревьев играли в этих копиях, выполненных из менее вязкого, чем оригинал, материала, роль подпорок. Ярким примером здесь может служить скульптура Аполлона Бельведерского, фигуру которого с правой стороны поддерживает высокий пень, обвиваемый змеей (I в. до н. э. — I в. н. э., мрамор, возможно, римская копия с греческого бронзового оригинала IV в. до н. э., Рим, Музеи Ватикана) [20, с. 15–17]. В проекте Сомова такой необходимости нет; появление пенька в его картине можно расценивать как отражение впечатлений от европейских галерей античной скульптуры.

Художник не раз обращался к сюжету купальщиц на всем протяжении своего творчества. Картина «Купальщицы» (1899, ГТГ) является одним из самых ранних среди известных сегодня его произведений на данный сюжет. Сцена представлена с большого расстояния и сверху, отчего фигуры купальщиц оказались очень маленькими и переданы схематично. Этот прием позволил Сомову избежать изображения нагого тела, в чем он не был силен, как и в анатомии. Так, на склоне лет, в 1929 г., принимаясь за иллюстрации к роману Лонга «Дафнис и Хлоя», он признался в письме к сестре: «Эта работа очень интересная для меня, но трудная, надо уметь хорошо рисовать голеньких, а я не умею» [14, с. 360–361]. По тому же принципу решена небольшая виньетка Le Curieux («Любопытный») из книги Le Livre de la marquise (1918), в которой сцена купания трактована как «подглядывание» — рас-

пространенный и популярный в эпоху рококо сюжет [16, с. 160]. В картине «Летнее утро» (1920, Государственный Русский музей) Сомов изобразил двух крестьян перед купанием, мужчину и женщину, крупным планом. Теперь проблему с изображением обнаженного женского тела он решил, взяв за его основу знаменитую античную скульптуру «Венера Капитолийская» (II (?) в. н. э. Повторение греческого оригинала IV в. до н. э. Мрамор. Капитолийские музеи, Рим) или близкую к ней и не менее известную скульптуру «Венера Медицейская» (I в. до н. э. Повторение утраченного греческого оригинала. Мрамор. Галерея Уффици, Флоренция) [16, с. 172].

В картине «Несуществующий фарфор» изображение обнаженной купальщицы доминирует и занимает большую часть полотна. На первый взгляд, мастер справился со своей задачей. Однако при более внимательном рассмотрении можно заметить, что фигура словно составлена из двух частей, соединенных в районе живота так, что эта часть тела оказалась намного длиннее, чем она бывает в реальности.

Подобное впечатление возникает неслучайно. Верхняя часть фигуры купальщицы явно повторяет знаменитую картину Тициана «Венера перед зеркалом» или «Венера с зеркалом» (Ок. 1555, Национальная галерея искусств, Вашингтон). Здесь нужно вспомнить, что до 1931 г. эта картина находилась в собрании Эрмитажа. Отец Сомова, Андрей Иванович Сомов, был старшим хранителем Картинной галереи Эрмитажа и любил обсуждать вопросы искусства дома. Можно утверждать, что эта картина входила в основной культурный багаж его сына с ранних лет. Близкий друг Сомова А. Бенуа вспоминал, что в юности, когда началось «созревание вообще всех взглядов Сомова — музыкальных, литературных и художественных», он выделял Тициана «среди стариков» [21, с. 482]. Сомов изучал наследие этого мастера, в молодости подходил к оценке «старой» живописи иногда слишком придирчиво. Так, в 1901 г. во время пребывания в Дрездене он усомнился в подлинности многих картин (в том числе и Тициана) из собрания Дрезденской галереи. «Она (галерея. — А. З.) оказалась, как и предполагалось, сбором ужасной дряни с наклеенными ярлыками: Леонардо,

Рембрандт, Рафаэль, Тициан и т. д. и т. п.», — писал он в письме своему другу Анне Остроумовой [14, с. 76]. Чем была вызвана столь негативная оценка, сейчас сказать сложно. Во всяком случае, искусство Тициана оставалось исключительным явлением, которым Сомов не переставал интересоваться, изучал литературу об этом художнике [14, с. 215], пересматривал репродукции [4, с. 569].

Учитывая сказанное выше, отметим: обращение Сомова к наследию Тициана при работе над фигурой купальщицы не было случайным. Он не стал повторять избранный источник дословно, а внес небольшие корректировки: развернул голову своей купальщицы на зрителя, поднял прикрывающую грудь руку (в его картине — правую) к плечу, у которого купальщица придерживает драпировку, возможно, шелковый шарф. Другую руку (тициановская Венера придерживает ею покрывало) Сомов опустил вниз, и его купальщица опирается на нее.

Фигура в картине Сомова дана зеркально по сравнению с оригиналом Тициана. Причин тому может быть две: художник перевернул изображение в результате копирования по репродукционной гравюре или воспользовался зеркальным оттиском. Зеркальные гравюры с картины Тициана «Венера перед зеркалом» были включены в три известных издания: *Theatrum pictorium* Давида Тенирса Младшего (издана в 1660 и 1673 гг.), четырехтомный *Theatrum artis pictoriae* Антона Йозефа де Преннера (1728–1733) и *Galerie du Palace Royal* (1808). В первых двух изданиях изображения очень небольшого размера; в третьем гравированные изображения каждой картины даны на отдельных листах, картина Тициана «Венера с зеркалом» награвирована немецким гравером Иоганном Фридрихом Лейбольдом (Johann Friedrich Leybold, 1755–1838). Это обстоятельство позволяет сделать предположение об этом листе как о возможном источнике фигуры в картине Сомова наряду с картиной Тициана, послужившей отправной точкой для замысла художника. В пользу данной гипотезы свидетельствует тот факт, что Сомов и А. Бенуа в конце 1890-х гг. в Париже покупали самые разные гравюры, в том числе иллюстрации, репродукции, книжные украшения в качестве «вещей весьма нужных или прият-

ных для художника» [22, с. 156]. Гравюра Лейбольда вполне подходит под это определение.

Так как верхняя часть фигуры купальщицы в картине Сомова передана анатомически правильно, что, как отмечалось, являлось для него непростой задачей, то копирование гравюры с зеркальным изображением картины Тициана «Венера с зеркалом» в этом случае представляется более вероятным, чем явление «художественной памяти», нередкое в практике Сомова.

Что касается нижней части фигуры купальщицы, то ее ноги Сомов «приставил» так, чтобы был виден изящный туфель на высоком каблуке. В фарфоре эта деталь выглядит особенно эффектно, в чем можно убедиться на примере сомовской фарфоровой группы «Влюбленные».

Суммируя эти наблюдения, можно сделать вывод, что картина «Несуществующий фарфор» принадлежит к станковому искусству Константина Сомова в не меньшей степени, чем к его деятельности в области фарфора. Картина со всей наглядностью демонстрирует уникальный на сегодняшний день факт обращения Сомова к наследию Тициана, в том числе, возможно, по репродукционной гравюре И.Ф. Лейбольда с его картины «Венера перед зеркалом». Раскрывается еще одна грань решения художником проблемы изображения обнаженного тела, расширяются существующие представления об интересах К.А. Сомова в области «старого» европейского искусства.

Список источников

1. Кудрявцева Т.В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре : дис. канд. искусствоведения. Ленинград : Государственный Эрмитаж, 1984. 359 с.
2. Астраханцева Т.Л. Русский фарфор и «Мир искусства» // Декоративное искусство. 1999. № 1–3. С. 25–27.
3. Хмельницкая Е.С. Скульпторы Императорского фарфорового завода: эволюция творческих поисков от историзма к ар деко : дис. ... докт. искусствоведения. Санкт-Петербург : Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2014. 1035 с.
4. Сомов К.А. Дневник. 1917–1923 / вступ. статья, подгот. текста, коммент. П.С. Голубева. Москва : Дмитрий Сечин, 2017. 925 с.
5. Константин Андреевич Сомов. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения художника. Ленинград : Искусство, 1971. 96 с.
6. Кащенко О.Д., Козлова Т.В. Покупателям об одежде и моде. Москва : Экономика, 1986. 159 с.
7. Елесин В. Художественные достижения Государственного фарфорового завода // Ателье. 1923. № 1. С. 47–48.
8. Пришвин М.М. Дневники. 1928–1929. Москва : Русская книга, 2004. 194 с.
9. Памятники архитектуры Москвы. Земляной город. Москва : Искусство, 1990. 352 с.
10. Литературные памятники. 1948–1998 : аннотированный каталог. Москва : Наука, 1998. 378 с.
11. Рац М. О собирательстве : заметки библиофила. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 350 с.
12. Дудаков В. Коллекционеры : Они были легальными миллионерами в СССР. Москва : Пробел, 2018. 176 с.
13. Журавлева Е.В. Константин Андреевич Сомов. Москва : Искусство, 1980. 231 с.
14. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Москва : Искусство, 1979. 624 с.
15. Завьялова А.Е. Гравюры по рисункам Адольфа Менцеля в творчестве Александра Бенуа // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 1. С. 74–81. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-74-81.
16. Завьялова А.Е. Художественный мир Константина Сомова. Москва : БуксМарт, 2017. 208 с.
17. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России / сост. Т.А. Дудиной, Н.В. Рейн ; послесл. Т.А. Дудиной. Москва : Согласие, 2000. 688 с.
18. Завьялова А.Е. Прелести маркизы. Мечта о галантных празднествах в начале XX века // Собрание. 2008. № 2. С. 66–73.
19. Лапина Н.П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. Москва : Искусство, 1977. 342 с.
20. Таруашвили Л.И. Слава и бесславие знаменитых античных статуй. Очерки истории восприятия. Москва : БуксМарт, 2019. 208 с.
21. Бенуа А.Н. Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Москва : Искусство, 1979. С. 475–488.
22. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 4, 5. Москва : Наука, 1993. 743 с.

Konstantin Somov's Painting "Non-Existent Porcelain": Its Conception and Sources

Anna E. Zavyalova

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia

ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129

E-mail: annazav@bk.ru

Abstract. *The article discusses the history and existence of Konstantin Somov's painting "Non-Existent Porcelain": The relevance of the topic is determined by the fact that the "Non-Existent Porcelain" for the first time becomes an object of study as a painting and a collectible. The scientific novelty of the article lies in the fact that it attempts to identify the artistic sources of this work (Titian, engravings from his painting "Venus with a Mirror") and examines the attitude of K.A. Somov to this master artist. The author uses the method of complex analysis, combining a source analysis of K.A. Somov's diaries and letters, and a traditional formal analysis of his painting "Non-Existent Porcelain" in comparison with the painting of Titian and engravings from it. The article traces the painting's creation, identifies the sources from the creative heritage of the artist and European art. There are analyzed the artistic features of the painting, the period when it was in V.N. Gordin's ownership and in the collection of E.A. Gunst. This study allows to expand the existing ideas about the artist's visual sources of creativity. The article reveals that Titian's painting "Venus with a Mirror" served as a source of the figure of a naked bather in the painting "Non-Existent Porcelain". A hypothesis has also been put forward on the artist's likely appeal to contre-épreuve reproductions of European masters of the 18th – 19th centuries from this painting, primarily the engravings of Johann Friedrich Leybold. The author concludes that K.A. Somov's working over the painting "Non-Existent Porcelain" was in line with his working with a variety of sources from the heritage of European art, including his search for sources for depiction of nudity.*

Key words: theory and history of art, art history, fine and decorative arts, K.A. Somov, Russian art of the first third of the 20th century, porce-

lain, V.N. Gordin, "Atelier" magazine, collection of E.A. Gunst, Titian, J.F. Leybold, nudity.

Citation: Zavyalova A.E. Konstantin Somov's Painting "Non-Existent Porcelain": Its Conception and Sources, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 394–402. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-394-402.

References

1. Kudryavtseva T.V. *Imperatorskii farforovyi zavod v Peterburge v 1880–1910-kh gg. i ego rol' v razviti novogo stilya v russkom farfore* [The Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg in the 1880s and 1910s and its Role in the Development of a New Style in Russian Porcelain], cand. art. diss. Leningrad, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 1984, 359 p.
2. Astrakhantseva T.L. Russian Porcelain and "The World of Art", *Dekorativnoe iskusstvo* [Decorative Art], 1999, no. 1–3, pp. 25–27 (in Russ.).
3. Khmel'nitskaya E.S. *Skul'ptory Imperatorskogo farforovogo zavoda: evolyutsiya tvorcheskikh poiskov ot istorizma k ar deko* [Sculptors of the Imperial Porcelain Factory: The Evolution of Creative Search from Historicism to Art Deco], dr. art. diss. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2014, 1035 p.
4. Somov K.A. *Dnevnik. 1917–1923* [Diary. 1917–1923]. Moscow, Dmitrii Sechin Publ., 2017, 925 p.
5. Konstantin Andreevich Somov. *Katalog vystavki k 100-letiyu so dnya rozhdeniya khudozhnika* [Konstantin Andreyevich Somov. Exhibition Catalog to the 100th Anniversary of the Artist's Birth]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971, 96 p.
6. Kashchenko O.D., Kozlova T.V. *Pokupatelyam ob odezhde i mode* [For Customers about Clothes and Fashion]. Moscow, Ekonomika Publ., 1986, 159 p.
7. Elesin V. Artistic Achievements of the State Porcelain Factory, *Atel'e* [Atelier], 1923, no. 1, pp. 47–48 (in Russ.).
8. Prishvin M.M. *Dnevniki. 1928–1929* [Diaries. 1928–1929]. Moscow, Russkaya Kniga Publ., 2004, 194 p.
9. *Pamyatniki arkhitektury Moskvy. Zemlyanoi gorod* [Moscow Architecture Monuments. Zemlyanoy Gorod]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 352 p.
10. *Literaturnye pamyatniki. 1948–1998: annotirovannyi katalog* [Literary Monuments. 1948–1998: annotated catalog]. Moscow, Nauka Publ., 1998, 378 p.

11. Rats M. *O sobiratel'stve: zametki bibliofila* [About Collecting: A Bibliophile's Notes]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2002, 350 p.
12. Dudakov V. *Kollektsionery: Oni byli legal'nymi millionerami v SSSR* [Collectors: They Were Legal Millionaires in the USSR]. Moscow, Probel Publ., 2018, 176 p.
13. Zhuravleva E.V. *Konstantin Andreyevich Somov*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 231 p. (in Russ.).
14. *Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreyevich Somov. Letters. Diaries. Contemporaries' Judgments]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 624 p.
15. Zavyalova A.E. Engravings Based on Adolph Menzel's Drawings in the Works of Alexander Benois, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 1, pp. 74–81. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-74-81 (in Russ.).
16. Zavyalova A.E. *Khudozhestvennyi mir Konstantina Somova* [Konstantin Somov's Artistic World]. Moscow, BuksMart Publ., 2017, 208 p.
17. Shcherbatov S.A. *Khudozhnik v ushedshei Rossii* [An Artist in the Bygone Russia]. Moscow, Soglasie Publ., 2000, 688 p.
18. Zavyalova A.E. The Marquise's Charms. The Dream of Gallant Celebrations in the Early 20th Century, *Sobranie* [Collection], 2008, no. 2, pp. 66–73 (in Russ.).
19. Lapshina N.P. *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki* [The World of Art. Essays on History and Creative Practice]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, 342 p.
20. Taruashvili L.I. *Slava i besslavie znamenitykh antichnykh statui. Ocherki istorii vospriyatiya* [The Glory and Ignominy of Famous Ancient Statues. Essays on the History of Perception]. Moscow, BuksMart Publ., 2019, 208 p.
21. Benois A.N. Konstantin Somov, *Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreyevich Somov. Letters. Diaries. Contemporaries' Judgments]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 475–488 (in Russ.).
22. Benois A.N. *Moi vospominaniya* [My Memoires], book 4, 5. Moscow, Nauka Publ., 1993, 743 p.

АНОНС

Научное цитирование: WEB OF SCIENCE, SCOPUS, РИНЦ

Журнал «Обсерватория культуры» уделяет значительное внимание качеству научного цитирования в публикуемых статьях. В помощь авторам редакция рекомендует обучающие ресурсы (в онлайн- и офлайн-режимах).

Российская государственная библиотека проводит регулярные лекции по научному цитированию, на которых дается общее представление о наукометрических показателях. Пользователей обучают оптимальным подходам к работе с базами данных научного цитирования Web of Science, Scopus, РИНЦ. Подробности и расписание лекций на сайте Российской государственной библиотеки:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/>

Компания **Clarivate Analytics** проводит вебинары (на русском языке) по базовым и расширенным возможностям **Web of Science** и других информационных ресурсов Clarivate Analytics (ResearcherID, Publons, EndNote и др.). Видеозаписи прошедших вебинаров доступны на канале YouTube: <https://www.youtube.com/user/WOKtrainingsRussian/>

http://info.clarivate.com/rcis_webinars_schedule

Издательство **Elsevier** предоставляет подробные материалы (на русском языке) о крупнейшей в мире единой реферативной базе данных Scopus (<http://www.scopus.com/>).

Описание возможностей базы данных, списки российских журналов, индексируемых в Scopus, информация по управлению авторскими профилями и профилями организаций представлены на сайте «**Elsevier в России**»:

<http://www.elsevier.com/ru/products/scopus>

В.М. КУИМОВА

ПАРАДОКСЫ ТВОРЧЕСТВА СОВЕТСКИХ РЕЖИССЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ КИНОФИЛЬМОВ Р.А. БЫКОВА И К.Г. МУРАТОВОЙ)*

Владислава Михайловна Куимова,

Ярославский государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
аспирант

Республиканская ул., д. 108/1,
Ярославль, 150000, Россия

ORCID 0000-0003-4047-1176; SPIN 8727-4295

E-mail: kuimova.vladislava@mail.ru

Реферат. Цель статьи — анализ творческого опыта кинорежиссеров Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой, которые воплощают принципы альтернативного советского кинематографа. Их, как показывает наше исследование, объединяет не только эпоха, но и архетипическая репрезентативность и личная маргинальность. Это воплощается в парадоксах режиссерского творчества, которые являются предметом исследования. Р.А. Быков и К.Г. Муратова так или иначе были дезавуированы тоталитарным режимом, а их творчество подвергалось цензуре. В случае с Р.А. Быковым, помимо режиссуры, мы имеем в виду и актерские работы. Актуальность исследования обусловлена проблематикой анализа нарративного содержания отечественного кинематографа и характеристикой сложного и неоднозначного периода отечественной культуры в советское и постсоветское время.

Осуществлен психоаналитический дискурс творцов, выявлено общее и особенное в их судьбах и произведениях. Его применение оправдано в силу парадоксов творческой личности. По мнению автора, комплекс неполноценности у Р.А. Быкова связан со стремлением быть лучшим и реализовать потенциал во всех сферах участия: не только режиссер и актер, но и организатор, общественный деятель. К.Г. Муратова как кинорежиссер вынуждена постоянно доказывать свое существование из-за специфики «неженского» рода деятельности, создавая фильмы, не соответствующие гендерным стереотипам. Обосновывается, что определяющим фактором творчества становятся, во-первых, психологические характеристики личности творца, во-вторых, социальный контекст. Задача автора заключается в апробации адаптированного к основной цели культурологического анализа психоаналитического дискурсивного метода. Это объясняется тем, что для обоих авторов гротескная театрализация становилась способом постижения действительности и образного выражения представлений о ней, возможностью сохранения жизнеспособности в социально и нравственно нетерпимых условиях. Архетипические образы являются основой для построения дра-

* Работа выполнена по гранту РНФ «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность» № 20-68-46013.

матургии кинематографического произведения. В данной статье в контексте работ Р.А. Быкова архетипический подход применен по отношению к кинофильму «Айболит-66» (1967 г.), в контексте работ К.Г. Муратовой — к кинофильму «Три истории» (1997 г.). Это позволяет представить углубленный анализ основных элементов творчества, так как для больших художников в репрезентации произведений характерным является один кадр или эпизод. Автором проанализированы мужской и женский архетип, прообразы Ребенка и Старца, реализованные в фильмах. Обращение режиссеров к ним продиктовано логикой, поскольку паттерны в концепции К. Юнга, являясь частью коллективного бессознательного, универсальны одновременно при создании и прочтении произведения.

Ключевые слова: кинематограф, отечественное кино, кинофильм, режиссерское творчество, Р.А. Быков, К.Г. Муратова, психоаналитический дискурс, архетип, коллективное бессознательное, экранные искусства.

Для цитирования: Куимова В.М. Парадоксы творчества советских режиссеров (на примере кинофильмов Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой) // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 403–413. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-403-413.

Окончание века выдающихся шестидесятников фиксирует 2020 год. Представители этого поколения ощущали болезни и радости мира и живущего в нем обыкновенного человека. Уже нет в живых двух выдающихся и во многом сопоставимых людей отечественной культуры: 22 года назад не стало Р.А. Быкова и два года назад скончалась К.Г. Муратова.

Их творческий опыт, казалось бы слишком разноплановый для сопоставления, — истории о вечных ценностях, преподносимые как фильмы для детей и взрослых, — с одной стороны, и маргинальные картины с как будто случайными, поверхностными персонажами, которые погружены исключительно в бытовые проблемы, — с другой. Однако эпоха — это не единственное, что объединяет режиссеров. Несмотря

на постоянное цензурирование работ Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой, они продолжали творческую деятельность и не были подвержены столь жесткому остракизму, как, например, режиссер С.И. Параджанов, который открыто критиковал культурную политику СССР и выступал против судебных расправ над украинской интеллигенцией. Важно, что и Р.А. Быков, и К.Г. Муратова оставались внутри своей профессии, сосуществуя, насколько это возможно, с режимом. Как отмечает А.Ю. Михайличенко, культура тоталитарного общества формируется в той системе координат, в которой приверженцы какой-либо идеологической модели (в СССР — коммунизм), захватывают государственную власть и используют ее для реализации своих теорий. В таком случае транслируются монистические социально-культурные системы [1].

Господство достигается не только посредством террора, но и пропаганды. Следовательно, культуре в контексте тоталитарного общества насаждаются ценности, приемлемые режимом. Так, были закрыты фильмы «Проверка на дорогах» А.Ю. Германа (создавался под названием «Операция “С Новым годом!”», снят в 1971 г., вышел в 1985 г.) и «Комиссар» А.Я. Аскольдова (снят в 1967 г., вышел в 1987 г.).

Р.А. Быков (как актер и режиссер) и К.Г. Муратова оказываются вне государственной парадигмы. Актера сняли с главной роли в фильме «Гори, гори, моя звезда» А.Н. Митты и роли А.С. Пушкина в спектакле МХАТа «Медная бабушка». Это было связано с внешними данными Р.А. Быкова, которые не совпадали с представлениями о предложенных героических образах. Как режиссер он в силу государственного надзора не смог снять фильм «Риголетто», сценарий «Ревизора» отдали Л.И. Гайдаю [2]. Гонениям со стороны властей подверглись картины «Айболит-66» и «Чучело». «“Чучело” — это моя жизнь и мое прекраснотушие, и травля меня со всей ее бессмысленностью», — вспоминает Р.А. Быков в дневнике [3]. После выхода фильма травля, как выразился режиссер, продолжилась. Тем не менее во время перестройки фильм был удостоен Государственной премии СССР. «Стеной на пути фильма к зрителю встали партийные боссы всех калибров, чиновники от кино, блюстители идеологической чистоты глубоко пре-

зираемого ими населения», — пишет свидетель событий, заведующий отделом культуры газеты «Труд» Владимир Вишняков [4].

Таким образом, Р.А. Быков с востребованностью в качестве актера и режиссера, зрительским признанием, многочисленными званиями и государственными наградами чувствовал личную несостоятельность и неприкаянность, которая подразумевала его существование в оптике пограничности бытия — между дозволенным и недозволенным, глубоко личным и всеобъемлющим, взрослым и детским, гармонией и разладом, профессиональным и дилетантским, интеллектуальным и по-животному инстинктивным. Чувство моральной дихотомии и культурного конфликта, переживаемое Р.А. Быковым, является одним из основных критериев маргинального положения субъекта в психологической концепции американских социологов Э. Стоунквиста и Р. Парка [5].

Если Р.А. Быков, несмотря на цензурные ограничения, мог реализовывать творческие идеи и продолжал быть любим публикой, то потенциал К.Г. Муратовой вплоть до перестройки оказался невостребованным. Женщина, доказывающая свое право на существование в таком виде искусства, как кинематограф, в стереотипном представлении должна снимать легко и весело. Этот тезис подтверждают истории популярных отечественных женщин-кинорежиссеров — Т.М. Лиозновой, С.С. Дружининой, А.И. Суриковой. Логично, что в массовом сознании если женщина и становится режиссером, то ее творчество должно соответствовать гендерным стереотипам: мужчина создает «тяжелое и серьезное» кино, имея право и на другое видение, женщина — обязательно красочное, праздничное, в жанре комедии или мелодрамы. Исключение в рамках советского периода главным образом составляют Д.К. Асанова, Л.Е. Шепитько и К.Г. Муратова. Работающая над маргинальными картинами К.Г. Муратова не соответствует обозначенной выше модели и снимает «неженское» (в стереотипном понимании) кино, которое оказывается эстетическим испытанием для зрителя. Ее личная жизнь также не совпадает с общепринятым стереотипом о женском счастье. К.Г. Муратова по собственному неоднократно признанию — довольно грубая, резкая, строгая.

Как сценарист и режиссер она дебютировала в 1961 г., поставив вместе с будущим супругом А.И. Муратовым короткометражный фильм «У крутого яра». В 1964 г. вышла еще одна совместная работа — «Наш честный хлеб». Первый самостоятельный фильм К.Г. Муратовой — «Короткие встречи» (1967). Выпуск ее следующей картины «Долгие проводы» (1971) был приостановлен специальным постановлением ЦК Компартии Украины. Фильм вышел на экраны только в 1987 году. После скандалов на Одесской киностудии К.Г. Муратова переехала в Ленинград. Ее ключевые с точки зрения творческой репрезентативности работы — «Астенический синдром» (1989), «Три истории» (1997), «Настройщик» (2004) — были созданы в процессе и после распада СССР. «Цензура была со всех сторон. Как бы мне ни было сейчас плохо, я даже сравнивать это не могу. Вот и все, что я могу про это сказать... Сейчас нет цензуры, для меня во всяком случае, но нет и денег», — вспоминает за четыре года до смерти К.Г. Муратова [6]. Ее кинематографический мир воспринимается как маргинальный феномен. На подсознательном уровне представители доминирующей традиционной культуры видят в маргинальных образованиях и угрозу собственному существованию, и осмысление проблемных лакун, которые позволяют расширить «нормативный коридор» культуры [7, с. 138]. Неудивительно, что К.Г. Муратова становится признанным автором в пожилом возрасте. Это обусловлено как внешними ограничениями (цензурой на государственном уровне до перестройки), так и гендерной спецификой (реализацией женщины в кинематографе).

Гротескная театрализация становилась для Р.А. Быкова и К.Г. Муратовой способом постижения действительности и образного выражения представлений о ней, возможностью сохранения жизнеспособности в социально и нравственно нестерпимых условиях. Интерпретация архетипических образов в кинематографе объясняется универсальностью матрицы паттернов в концепции К. Юнга при создании и восприятии культурного текста. Режиссеров, как показывает наше исследование, объединяет сочетание архетипической репрезентативности и личностной интеллектуальной маргиналь-

ности. Это отражает парадоксы режиссерского творчества, поскольку ни картины для семейного просмотра, в русле которых работал Р.А. Быков, ни фильмы Одесской киностудии с абсолютным преобладанием массового кино, где начинала карьеру мастер авторского кино К.Г. Муратова, не предусматривают осуществления режиссерами психоаналитического дискурса. Выбор режиссеров в данном исследовании оправдан именно смыслами их творчества, которые опираются на психоаналитические парадоксы, не свойственные ни для страны, ни для эпохи.

Логично, что «реалистичный подход», сформулированный Р.К. Алленом и Д. Гомери, остается одним из ведущих методов изучения истории кино [8]. Он наиболее распространен в мировом сообществе кинокритиков. Однако данный подход в большей степени «сосредоточен» на самом исследовательском аппарате киноведения, что не всегда является продуктивным в культурологической парадигме. «Полагаю, что одно из достоинств киноведения состоит в том, что оно никогда (не только в 20-е, но и в 60-е годы) не замыкалось в себе. Ассимилировало всё, что обсуждалось в смежных гуманитарных науках. В этом оно повторяет логику развития искусствознания», — утверждает Н.А. Хренов [9, с. 7]. Как отмечает исследователь, киноведению свойственно «реагировать» на научные волны. Так, в 1960-е гг. в профессиональном сообществе возникает интерес к семиотике, лингвистике, структурализму. Психоаналитический подход к изучению культуры, в том числе кинематографа, становится актуальным в силу репрезентации бессознательно. Изначально классический фрейдизм оказал влияние на киноискусство немецкого экспрессионизма. Взаимодействие особенно актуализируется в 1960-е гг. в период «сексуальной революции» (Ф. Феллини, П. Пазолини и др.), однако влияние психоанализа на кинематограф только укреплялось [10]. Современные представители фрейдизма Ж. Лакан и С. Жижек выстраивают психоаналитические концепции на кинематографическом материале. Методология может быть применима и к советскому кинематографу, поскольку он имеет мифологические основы в силу тоталитарного ограничения гуманитарной сферы.

РЕАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Кинематограф как вид искусства с момента возникновения пользуется визуальным языком, который включает знаки и символы, а также классические типажи, необходимые для создания эмоционально и психологически целостной, при этом близкой аудитории картины мира. Он универсален по диапазону своих возможностей. Архетипические образы становятся основой для построения драматургии кинематографического произведения в силу своей всеобъемлемости. В теории К.Г. Юнга паттерны как часть коллективного бессознательного формируются авторами и воспринимаются публикой на интуитивном уровне [11]. Их усвоение не связано с личной памятью человека, а значит, не требует личного опыта для прочувствования. Архетип в рамках концепции автора является универсальной базовой врожденной психической структурой, распознаваемой в нашем опыте и являемой в образах сновидения: «Человек рождается со сложной духовной предрасположенностью, которая отнюдь не есть *tabula rasa*. Даже для самой дерзкой фантазии духовной наследственностью очерчены определенные границы, а сквозь вуаль самой необузданной фантастики мерцают доминанты, с древних времен присущие человеческому Духу» [12, с. 242]. По этой причине данные структуры лежат в основе общечеловеческой символики мифов, волшебных сказок и сюжетов художественных произведений.

В работе «Архетип и символ» К.Г. Юнг характеризует процесс и результат формирования архетипов: «В каждом из этих образов кристаллизировалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения — переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход. Как если бы жизнь, которая ранее неуверенно и на ощупь растекалась по обширной, но рыхлой равнине, потекла вдруг мощным потоком по глубоко прорезавшемуся в душе руслу, — когда повторила ту специфическую сцепленность обстоятельств, которая с незапамятных времен способствовала формированию прообра-

за» [11]. Ученый описал множество таких структур, дав им условные названия: Эго, Самость, Трикстер, Персона, Тень, Анима, Анимус, Отец, Мать, Старец, Герой, Младенец, Дева [13, с. 22–133]. Они реализованы в различных видах искусства, в том числе в кинематографе. В статье мы обратимся к женскому и мужскому архетипу (Анима — феминное начало, Анимус — маскулинное), архетипу Ребенка и Старца. Именно они, по утверждению Т.С. Злотниковой, составляют «почву культурного опыта, специфического в ментальном отношении, но универсального в культурно-антропологическом» [14, с. 227]. Архетипическая проблематика применительно к творческой личности и художественным произведениям подробно развернута в монографии «Философия творческой личности» [15]. По нашему мнению, обращаясь к данным паттернам и трансформируя их, режиссер утверждает значимые модели поведения в культуре. Для зрителя восприятие архетипов становится процессом идентификации себя с персонажами на экране.

Н.А. Хренов считает, что в кино реабилитируется прежде всего архетипическая реальность. Об этом свидетельствует развитие «линии Мельеса», которая тождественна формотворческой традиции кино из-за сочетания эстетических и онтологических аспектов. Она связана с цирковыми и древнейшими карнавальными формами творчества, что подразумевает архетипичную природу [16].

СМЫСЛОВЫЕ ПАРАДОКСЫ АРХЕТИПОВ: КИНОФИЛЬМ «АЙБОЛИТ-66»

Видится логичным в контексте творчества Р.А. Быкова обратиться к картине «Айболит-66» (1967), которая является наиболее репрезентативной с точки зрения архетипического подхода. Кинофильм требует осмысления в нескольких плоскостях: 1) эстетической, поскольку она представляет синтез кино, театра и цирка; 2) бытийной; 3) социально-нравственной [17, с. 307]. Режиссер обращается к популярному в этот период за рубежом жанру обработки, задача которого понимается как переосмысление известных

текстов в аспекте современной автору действительности. Р.А. Быков выделяет новые смысловые грани в сказке К.И. Чуковского (не зря в названии картины указан год создания) — злободневные и дразнящие, в том числе у представителей власти. Автор выбирает новаторский технический подход — использует систему «Вариозкран», в которой размеры изображения и соотношение сторон кадра изменяются во время сеанса. Этим эксперименты не ограничиваются. Режиссер оставляет внутри кадра членов съемочной группы, декорации являются очевидными, в отдельных сценах присутствует хор. Совокупностью этих факторов объясняется выбор картины для анализа в рамках данной статьи.

Главные персонажи фильма — Айболит и Бармалей — трактуются не просто как две стороны конфликта, а как представители экзистенциально не совпадающих миров [17, с. 308]. Это актуализируется в том числе в выборе актеров и их внешнем облике. Роль Айболита исполняет О.Н. Ефремов — худой, высокий, в седом парике, с интеллигентной бородкой, в длинном белом врачебном одеянии. Его образ соответствует архетипу Старца. Старец является психической персонификацией того, что К.Г. Юнг обозначил как Дух. Он характеризуется такими чертами, как затворническая замкнутость, мудрость и магическая сила. Образ Старца дополняется символами вечности и бренности. В Айболите также есть признаки мудрости и спокойствия. Сопереживание по отношению к больным обезьянам и личная честь становятся ключевыми качествами в понимании данного персонажа, умение лечить равняется магическим способностям. Р.А. Быков сам исполняет роль Бармаля — маленький, в лохматом черном парике, с пиратской повязкой, гипертрофированными усами и торчащими ушами. Он воплощает мужское агрессивное и категоричное начало в фильме, однако мы не можем сопоставить персонажа с Логосом, что соответствует Анимусу в концепции К.Г. Юнга. Функции Бармаля в повествовании схожи не только с мужским архетипом, но и с архетипом Тени. Это паттерн, служащий средоточием подавленного сознания. Архетип Тени включает представления, противоречащие социальным стандартам, и желания и воспоминания, отвергаемые человеком [11].

По-театральному преувеличенная диспозиция персонажей выражает концепцию большого добра и незначительного зла: физическая мелкость становится отражением мелкости душевной. В Айболите и Бармалее заложен актуальный для автора политический подтекст. Бармалей воплощает собой тоталитарную позицию, где власть может применять насилие для подавления личности. Ему присущи побуждения фашизма и человеконенавистничества, созвучные брехтовскому персонажу Артуро Уи. Айболит же воспринимается как условный шестидесятник — мягкий, добрый и сильный духом. «Когда у вас нет огнестрельного оружия, постарайтесь хотя бы умереть достойно, а не как эти... Жаль только больных обезьян», — произносит персонаж О.Н. Ефремова.

Обезьянка Чичи, роль которой исполняет первая жена Р.А. Быкова Л.Н. Князева, выступает катализатором действия. Выбор актрисы так же, как и в случае с О.Н. Ефремовым, обусловлен психофизическими данными. На момент съемок Л.Н. Князевой 41 год, но в силу маленького роста и мальчишеских черт лица она представляется зрителю подростком. В театре актриса служила в амплу трагистки и на протяжении сорока лет играла мальчиков, девочек и подростков. Из-за Чичи Айболит стремится в Африку на помощь к обезьянам и вступает в конфликт с Бармалеем. Персонаж соответствует архетипу Ребенка в концепции К.Г. Юнга. Это подчеркивается одиночеством Чичи: заболели все обезьяны, кроме нее. В рамках заданной матрицы персонаж не может оставить близких в беде и обращается за помощью к Айболиту, который реализует архетип Мудрого Старца. Для Р.А. Быкова экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой становится ситуация «маленький человек — большая проблема», когда «большие» и «маленькие» люди определяются только по возрастным критериям, а не их бытийной значимости. То есть парадокс режиссера заключается не в дихотомическом сопоставлении психологии творца и социального контекста, когда человек маленького роста не ощущает себя маленьким человеком.

Так в кинофильм «Айболит–66» интегрированы вечные мотивы добра и зла, низкого и высокого, человеческого и животного. Они реализуются в рамках архетипического подхода. При

этом паттерны созвучны психофизике актера. В данной картине цирковая эстетика порождает принцип репрезентации и встраивает известную сказку в политический контекст 1960-х годов.

АРХЕТИПИЧНОСТЬ «ИНТУИТИВНОГО» КИНЕМАТОГРАФА К.Г. МУРАТОВОЙ

Очевидно, что кинематограф К.Г. Муратовой — это вполне определенное, цельное, причем вовсе не аутичное, как могло показаться вначале, явление; это связано с тем, что он прежде всего формалистичен. Режиссер действует исходя из отлаженных ею же самой (в ее работах нет места случайным, эмоционально, психологически спонтанно возникшим решениям) приемов: вычурные интонации персонажей и их навязчивые действия; игра актеров-непрофессионалов; постоянные речевые и визуальные повторы; кажущиеся непрофессиональными размытые планы, не сконцентрированные на происходящем в кадре; чеховские диалоги, где каждый говорит как будто друг с другом, но исключительно про себя и о своем, из-за чего и случаются провалы в коммуникации.

«Она стремится к такому изображению, которое было бы настолько прямым, что видимое на экране представало бы странным в силу такого, что мы отказываемся смотреть на это в жизни, а в кинозале вынуждены. При этом такой реализм (даже материализм) создается исходя из некоторой имманентной логики киноприема. Ее задача — не искать где-то шокирующий материал, а брать его в обыденном, там, где мы к нему настолько привыкли, что это уже стало автоматизмом», — утверждает теоретик кино О.В. Аронсон [18].

Стоит отметить, что кинематограф К.Г. Муратовой не интеллектуален, а интуитивен. И если форма фильма заключена в авторских приемах и особой стилистике, сконцентрированной на бытовой повседневности, то смысл — мироощущение автора и ее же комплексы. «Я довольно узкий, вне профессии аутичный тип человека, плохо ориентирующийся в каких-то сферах, быстро раздражающийся, теряющий терпение», —

говорит о себе К.Г. Муратова в последние годы жизни [6]. Обозначим условно: режиссер как бы рассказывает подсмотренную историю, демонстрируя приемы практически *verbatim*, опережая стилистические поиски театра, спектакли которого состоят из реальных монологов или диалогов обычных людей. Отсюда возникает и эксцентрика приемов, и прямолинейность фильмов. В силу указанных обстоятельств К.Г. Муратову нельзя считать режиссером-постмодернистом. Она скорее действует как модернист, представляя зрителям поток сознания. В связи с этим возникает интерес к психоаналитическим парадоксам режиссерского творчества. Как указывает М.Б. Ямпольский, «киномир Муратовой отличается от привычных нам кинематографических миров и уже одним этим может вызывать раздражение консервативного зрителя» [19, с. 7].

В аспекте архетипической проблематики наиболее репрезентативным мы считаем кинофильм «Три истории» (1997) в силу содержательной доминанты художественного текста. В картине «Астенический синдром» (1989) К.Г. Муратова меняет вектор повествования: смерть перестает быть трагедией и становится жанровым элементом. По нашему мнению, этот художественный прием максимально представлен в анализируемой картине. При этом смерть в фильме приобретает характер не столько физиологического явления, сколько социального — убийство. Оба понятия важны в контексте психоаналитического дискурса. Нарратив фильма «Три истории» составляют три новеллы — «Котельная № 6», «Офелия», «Девочка и смерть» (наш исследовательский интерес — последняя новелла). Они связаны между собой на уровне стилистики, а не сюжета, персонажей или как минимум актеров. Истории объединяет мотив смерти, поданный в экзистенциальном, а не романтическом или символическом ключе. Смерть для К.Г. Муратовой — это одновременно мотив и композиционный прием. Важно отметить, что в отличие от многих произведений андерграунда, к которому К.Г. Муратову охотно относили современники в контексте авторского кино, у «Трех историй» отсутствует религиозный контекст. Земля для режиссера лишена трансцендентности, не существует рая или ада, а только персонажи без будущего, которые ходят по плоской поверхности. Зло как часть челове-

ческой природы рассматривается в оптике скорее физиологической картины мира.

Несмотря на то что новеллы похожи на криминальную хронику, этот фильм — не детектив, а подчеркнуто бесстрастная фиксация пограничных психологических состояний, где сталкивается обыденное и помутненное сознание. Парадокс киномира К.Г. Муратовой заключается в том, что персонажи (как в кинофильме «Три истории», так и в других работах — «Астенический синдром», «Второстепенные люди», «Настройщик»), с одной стороны, находятся в экзистенциальном состоянии ужаса — перед жизнью и ее окончанием, с другой стороны — погружены в далекий от экзистенциальности, как это принято считать, абсурдный физиологизм действительности, в котором экзистенциальность не просто растворяется, а исчезает.

Работа с архетипом в картине «Три истории» воплощается в образе О.П. Табакова, который сыграл Старика (так указан персонаж в титрах) в третьей новелле «Девочка и смерть». Этот паттерн — Старец — персонажирует черты пожилых людей: самоконтроль, ответственность, систематичность, консерватизм. Персонаж О.П. Табакова появляется в кадре после долгой сцены кошачьих игр. Старик в очках, с седыми растрепанными волосами (обязательные атрибуты пожилого возраста) сидит на веранде в кресле, закутанный в плед. Рядом с ним стол с домашним телефоном и шахматами, которые символизируют связь с миром. О.П. Табаков присматривает за Девочкой, приходящейся ему то ли внучкой, то ли соседкой. При этом персонаж не может наблюдать за ребенком в полной мере: он не ходит. В это время Девочка сама «хозяйничает» по дому. Старик пытается чему-то научить ребенка, но та не обращает на его попытки внимания. Отсутствие ярко выраженных гендерных признаков акцентируется в сцене, когда Девочка не стесняется раздеться при старике и продолжает ходить по веранде голой. Все действие становится метафорой усталости — Старика от непослушания Девочки, Девочки — от постоянных придилок и попыток научить. Бросить его и жалко, и неприлично. «Старость воспринимается как вина», — произносит по телефону персонаж О.П. Табакова. Это созвучно тезису К.Г. Юнга об ощущении постоянно-

го сужения жизни в старости, откуда возникает обращение к Самости [11]. Логично, что персонаж Девочки выстроен вокруг архетипа Ребенка. Она вынуждена проводить время со Стариком, чувствуя одиночество и непонимание. «Мотив ребенка — это не только что-то бывшее и давным-давно прошедшее, но это также нечто нынешнее и настоящее, т. е. этот мотив не только пережиток, но система, функционирующая в настоящем, — система, которая предназначена для того, чтобы рационально компенсировать, соответственно, корректировать неизбежные односторонности и сумасбродства сознания», — утверждает К.Г. Юнг [20]. Девочка приносит Старика крысиный яд, он выпивает отравленную воду и умирает. Ребенок боится, что пожилой человек может выдать ее мать и рассказать о воровстве женщины на работе. Кроме того, Девочка считает, что освободившаяся жилплощадь может достаться ее семье.

Таким образом, оба персонажа выстроены в рамках заданной матрицы архетипа, которая понимается на бессознательном уровне, что делает исключительную историю про маленькую девочку, убивающую старика, близкой для аудитории. Жестокость жизни в кинематографе К.Г. Муратовой переплетается с юмором разрушения, что создает эффект двойственности в художественном тексте. При этом смех, по мнению А. Бергсона, всегда сопровождается «бесчувственностью и безразличием», что и становится странным проявлением человеческого у персонажей: они почти ничего не чувствуют. С этим критерием в полной мере соотносится персонаж Офы в новелле «Офелия», который, наоборот, отталкивается от женского архетипа. Женское начало должно персонифицироваться в любви и родственных узах, в то время как в этой истории Офа убивает собственную мать за то, что та оставила ее в младенчестве.

ВЫВОДЫ

Центральное место в статье занимает обоснование определяющих факторов творчества в рамках психоаналитического дискурсивного метода — психологических характеристик личности творца и социального контекста, в который погружен автор. Данный

подход оправдан применительно к режиссерам Р.А. Быкову и К.Г. Муратовой вследствие смыслов их творчества, которое опирается на психоаналитические парадоксы, не характерные в своем проявлении ни для страны, ни для эпохи. Это позволяет углубить представление о содержании отечественного кинематографа (анализ фильмов для семейного просмотра Р.А. Быкова и интуитивных картин К.Г. Муратовой в ракурсе культурфилософии) и дополнить характеристики неоднозначного периода отечественной культуры 1960-х и 1990-х годов.

Мы установили, что творцов также объединяет архетипическая репрезентативность и личная маргинальность. Архетипическая репрезентативность проявляется на повествовательном уровне и уровне работы с персонажами. В данном исследовании проанализированы кинофильмы «Айболит-66» Р.А. Быкова и «Три истории» К.Г. Муратовой. Сформированы представления о трансформации архетипа Старца (его воплощают персонажи Айболита в картине «Айболит-66» и Старика в новелле «Девочка и смерть»), мужского архетипа (Бармалей), архетипа Ребенка (обезьянка Чичи и Девочка в новелле «Девочка и смерть»). Режиссеры обращаются к готовым матрицам для создания всеобъемлющего образа, который воспринимается зрителем на интуитивном уровне. Кроме того, апелляция к архетипам необходима для сближения аудитории и транслируемого на экране, создания эффекта сочувствия и сопереживания, что и так является характерной чертой для кинематографа современной авторам эпохи. Например, Айболит ассоциируется с советским шестидесятником, Бармалей — с представителем тоталитарного режима. Ситуация, возникшая между Стариком и Девочкой, отражает агрессивный и порой бесчеловечный период 1990-х годов.

Личная интеллектуальная маргинальность режиссеров проявляется на фоне переживания моральной дихотомии и культурного конфликта. Р.А. Быков и К.Г. Муратова были подвержены цензуре и не вписывались как на уровне психофизики, так и творческого проявления в общественные требования. Кроме того, парадокс личности Р.А. Быкова заключается в том, что экзистенциально детерминированной и аксиологически значимой для него становится

ситуация «маленький человек — большая проблема». Парадокс киномира К.Г. Муратовой построен на персонажах, которые находятся в состоянии ужаса перед жизнью и ее окончанием, но в то же время погружены в далекий от экзистенциальности физиологизм действительности.

Список источников

1. Михайличенко А.Ю. Философский анализ социально-культурного континуума тоталитарного общества // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2000. Вып. 7 (23). Серия : Гуманитарные науки. С. 24–29. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-analiz-sotsialno-kulturnogo-kontinuuma-totalitarnogo-obschestva> (дата обращения: 03.06.2020).
2. Кичин В. Ролан Быков: я хочу жить, но это очень трудно... В день рождения великого актера и режиссера его муза Елена Санаева — «Российской газете» [Электронный ресурс] // Российская газета. 2004. № 3628. 12 нояб. URL: <https://rg.ru/2004/11/12/bykov.html> (дата обращения: 03.06.2020).
3. Быков Р.А. Я побит — начну сначала! : дневники. Москва : АСТ : Астрель, 2010. 749 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=208677> (дата обращения: 03.06.2020).
4. Вишняков В. Памяти Ролана Быкова. Идут по кругу палачи, и каждый лютый друг // Парламентская газета. 2005. № 176. 7 окт.
5. Парк Р.Э. Человеческая миграция и маргинальный человек // Социальные и гуманитарные науки. Серия 11 : Социология. 1998. № 3. С. 167–176.
6. Сазонов А. Все причины у человека не снаружи, а внутри [Электронный ресурс] // Сноб. 2013. № 02 (55). URL: <https://snob.ru/magazine/entry/57223/> (дата обращения: 03.06.2020).
7. Бобер Ж. Культурная маргинальность и ее место в развитии культуры // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2010. № 4. С. 136–143.
8. Allen R.C., Gomery D. Film History : Theory and practice. New York ; San-Francisco : McGraw-Hill, 1985. P. 276.
9. Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука [Электронный ресурс] // Артикульт. 2015. № 19 (3). С. 6–17. URL: [http://articultrush.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_\(3-2015,P.6-17\)-Khrenov.pdf](http://articultrush.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_(3-2015,P.6-17)-Khrenov.pdf) (дата обращения: 03.06.2020).
10. Элькан О.Б., Путра В.А. Влияние психоанализа на киноискусство XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 100–109. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-psihoanaliza-na-kinoiskusstvo-hh-veka> (дата обращения: 03.06.2020).
11. Юнг К.Г. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 297 с. URL: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf (дата обращения: 03.06.2020).
12. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Санкт-Петербург : Питер, 2019. 336 с.
13. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с. URL: https://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/f-8XT1NhfwDLxdTJOM_XLnBkZg.pdf (дата обращения: 03.06.2020).
14. Злотникова Т.С. Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию : учебно-методическое пособие / Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского ; изд. 3-е, доп. и перераб. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. 331 с.
15. Злотникова Т.С. Философия творческой личности. Москва : Согласие, 2017. 915 с.
16. Хренов Н.А. Аналитическая психология К. Юнга и интерпретация текстов экранной культуры // Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. Т. 2 : Историческая культурология. Санкт-Петербург : Алетей, 2008. С. 198–208. URL: <http://ec-dejavu.ru/c-2/Cinematography.html> (дата обращения: 03.06.2020).
17. Куимова В.М. Бездны на краю: цирк имени Р.А. Быкова (смысловые грани к/ф «Айболит-66» // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 3. С. 306–310.
18. Аронсон О. Метакино [Электронный ресурс]. Москва : Ад Маргинем, 2003. 262 с. URL: <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronsonmetakino.pdf> (дата обращения: 03.06.2020).
19. Ямпольский М.Б. Муратова. Опыт киноантропологии. Санкт-Петербург : Сеанс, 2015. 528 с.
20. Юнг К.Г. Психология архетипа ребенка [Электронный ресурс]. URL: https://bookap.info/book/yung_psihologiya_arhetipa_rebenka/gl1.shtm#1 (дата обращения: 03.06.2020).

Paradoxes of Soviet Film Directing (By the Example of R.A. Bykov's and K.G. Muratova's Films)

Vladislava M. Kuimova

K.D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University, 108/1, Respublikanskaya Str., Yaroslavl, 150000, Russia

ORCID 0000-0003-4047-1176; SPIN 8727-4295

E-mail: kuimova.vladislava@mail.ru

Abstract. *The article aims to analyze the film directing experience of R.A. Bykov and K.G. Muratova, who embody the principles of alternative Soviet cinema. As our research shows, they are united not only by the epoch, but also by archetypal representativeness and personal marginality. This is embodied in the paradoxes of film directing, which are the subject of this research. Both R.A. Bykov and K.G. Muratova were somehow disavowed by the totalitarian regime, and their works were censored. In R.A. Bykov's case, we also mean his acting work, not just directing. This research is relevant because of the problems of analyzing the narrative content of Russian cinema, and the characteristics of the complex and ambiguous Soviet and post-Soviet period of Russian culture. The article deals with a psychoanalytic discourse of the creators, reveals the common and specific in their lives and works. Its use is justified due to the paradoxes of the creative personality. According to the author, R.A. Bykov's inferiority complex is associated with his desire to be the best and to realize his potential in all participation areas: not only as a director and actor but also as an organizer and public figure. K.G. Muratova was forced to constantly prove her existence in film directing due to the specifics of this "non-feminine" kind of activity, and therefore she was creating films that did not correspond to gender stereotypes. The article substantiates that the determining factor of creativity is, first, the psychological characteristics of the creator's personality, and secondly, the social context. The author's task is to test the psychoanalytic discursive method adapted to the main purpose of cultural analysis.*

This is explained by the fact that for both the authors, a grotesque theatricalization was a way to comprehend reality and figuratively express their ideas about

it, an opportunity to preserve viability in socially and morally intolerant conditions. Archetypal images are the basis for building the drama of a cinematic work. In this article, in the context of R.A. Bykov's works, the archetypal approach is applied to the film "Ay-bolit-66" (1967), in the context of K.G. Muratova's works – to the film "Three Stories" (1997). This allows us to present an in-depth analysis of the main elements of their works, since a single frame or episode is typical for representation of great artists' works. The author analyzes the male and female archetype, as well as the prototypes of the Child and the Elder implemented in the films. The directors' appeal to them is dictated by logic, since, according to C. Jung, patterns, being part of the collective unconscious, are universal at the same time when creating and reading a work.

Key words: cinematography, Russian cinema, film, directing, R.A. Bykov, K.G. Muratova, psychoanalytic discourse, archetype, collective unconscious, screen arts.

Citation: Kuimova V.M. Paradoxes of Soviet Film Directing (By the Example of R.A. Bykov's and K.G. Muratova's Films), *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 403–413. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-403-413.

Acknowledgements.

This article is carried out under the grant from the Russian Science Foundation "Philosophical and Anthropological Analysis of the Soviet Life. The Preconditions, Dynamics and Impact on the Present" No. 20-68-46013.

References

1. Mikhailichenko A.Yu. The Philosophical Analysis of Social Cultural Continuum of Totalitarian Society, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University], 2000, issue 7 (23), Series: Humanities, pp. 24–29. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-analiz-sotsialno-kulturnogo-kontinuum-a-totalitarnogo-obschestva> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
2. Kichin V. Rolan Bykov: I Like to Live, but It Is Very Difficult... On the Birthday of the Great Actor and Director, his Muse Elena Sanaeva to "Russian Gazette", *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], 2004, no. 3628, November 12. Available at: <https://rg.>

- ru/2004/11/12/bykov.html (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
3. Bykov R.A. *Ya pobit — nachnu snachala!: dnevniki* [I'm Beaten — I'll Start Over!: Diaries]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2010, 749 p. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=208677> (accessed 03.06.2020).
4. Vishnyakov V. To the Memory of Rolan Bykov. The Executioners Are Circling, and Each of Them Is your Fierce Friend, *Parlamentskaya gazeta* [Parliamentary Newspaper], 2005, no. 176, October 7 (in Russ.).
5. Park R.E. Human Migration and the Marginal Man, *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Seriya 11: Sotsiologiya* [Social and Human Sciences. Series 11: Sociology], 1998, no. 3, pp. 167–176 (in Russ.).
6. Sazonov A. A Person Has All the Reasons not Outside, but Inside, *Snob*, 2013, no. 02 (55). Available at: <https://snob.ru/magazine/entry/57223/> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
7. Bober Zh. Cultural Marginality and its Place in the Development of Culture, *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Bulletin of the A.S. Pushkin Leningrad State University], 2010, no. 4, pp. 136–143 (in Russ.).
8. Allen R.C., Gomery D. *Film History: Theory and Practice*. New York, San Francisco, McGraw-Hill Publ., 1985, p. 276.
9. Khrenov N.A. Film Studies as a Humanities, *Articult*, 2015, no. 19 (3), pp. 6–17. Available at: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_\(3-2015,P.6-17\)-Khrenov.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/019/ARTICULT-19_(3-2015,P.6-17)-Khrenov.pdf) (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
10. Elkan O.B., Putra V.A. The Influence of Psychoanalysis on the Cinema of the Twentieth Century, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no. 34, pp. 100–109. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-psihoanaliza-na-kinoiskusstvo-hh-veka> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
11. Jung C.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow, Renessans Publ., 1991, 297 p. Available at: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf (accessed 03.06.2020).
12. Jung C.G. *Problemy dushi nashego vremeni* [Modern Man in Search of a Soul]. St. Petersburg, Piter Publ., 2019, 336 p.
13. Jung C.G. *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [Soul and Myth. Six Archetypes]. Kiev, Gosudarstvennaya Biblioteka Ukrainy dlya Yunoshestva Publ., 1996, 384 p. Available at: https://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/f-8XT1NhfdLIXdTJOM_XLnBkZg.pdf (accessed 03.06.2020).
14. Zlotnikova T.S. *Chelovek. Khronotop. Kul'tura. Vvedenie v kul'turologiyu: uchebno-metodicheskoe posobie* [Human. Chronotope. Culture. Introduction to Cultural Studies: educational and methodological guide]. Yaroslavl, YaGPU Publ., 2011, 331 p.
15. Zlotnikova T.S. *Filosofiya tvorcheskoi lichnosti* [Creative Person's Philosophy]. Moscow, Soglasie Publ., 2017, 915 p.
16. Khrenov N.A. Analytical Psychology of C.G. Jung and Interpretation of Texts of Screen Culture, *Fundamental'nye problemy kul'turologii: v 4 t. T. 2: Istoricheskaya kul'turologiya* [Fundamental Issues of Cultural Studies: in 4 volumes. Volume 2: Historical Cultural Studies]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2008, pp. 198–208. Available at: <http://ec-dejavu.ru/c-2/Cinematography.html> (accessed 03.06.2020) (in Russ.).
17. Kuimova V.M. Abyss on the Edge: Bykov's Circus (Sense Bearing Facets of the Cinema "Aibolit-66"), *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2018, no. 3, pp. 306–310 (in Russ.).
18. Aronson O. *Metakino* [Meta Cinema]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2003, 262 p. Available at: <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/books/aronsonmetakino.pdf> (accessed 03.06.2020).
19. Yampolsky M.B. *Muratova. Opyt kinoantropologii* [Muratova. An Experience in Film Anthropology]. St. Petersburg, Seans Publ., 2015, 528 p.
20. Jung C.G. *Psikhologiya arkhetipa rebenka* [Psychology of the Child Archetype]. Available at: https://bookap.info/book/yung_psihologiya_arhetipa_rebenka/gl1.shtm#1 (accessed 03.06.2020).

УДК 069.4
ББК 79.10
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-414-425

И.В. АНДРЕЕВА

«РАСПОЗНАТЬ И ПРОЧИТАТЬ НЕЧТО КАК ДОКУМЕНТ...»: (ТРАНСФЕР ВЕЩИ В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ РЕФЛЕКСИЯХ Г.Л. ДАЙН)

Ирина Валерьевна Андреева,

Челябинский государственный институт культуры,
кафедра туризма и музееведения,
доцент

Орджоникидзе ул., д. 36а,
Челябинск, 454091, Россия

кандидат педагогических наук, доцент
ORCID 0000-0002-8737-8422; SPIN 1778-5691
E-mail: andreevairina7@gmail.com

Реферат. Предметом рассмотрения данной статьи являются культурологические аспекты музейного документирования — процесса выявления предметов, подлежащих сохранению и актуализации в качестве исторических документов. В системе понятий музейной технологии он обозначается как процесс отбора, с точки зрения философии музея — как реализация специфического/музейного отношения к действительности. В категориях культурологии

документирование может быть рассмотрено как предметно-контекстуальный трансфер вещи. Формирование данного кейса в настоящее время прослеживается в статьях Я. Долака, А.Н. Балаш, А.А. Никоновой, Е.В. Аброськиной. В статье путь вещи в музей рассматривается на основе анализа опубликованных материалов экспедиционных дневников искусствоведа Г.Л. Дайн. Спектр ее исследовательских установок, помимо институциональных факторов, включает научное кредо ученого с ярко выраженным культурологическим дискурсом. Это «изучение игрушки в живых связях с народным бытом и творчеством, в составе всего комплекса детской культуры», познание «духовной стороны механизма преемственности в народной культуре». На его основе формируется корпус индивидуальных методов полевой работы, релевантный логике современного интерпретативного поворота в науках о культуре. Их исходный посыл — восприятие вещи как текстуальной модели национальной культуры,

установка на ее многослойную читаемость, исходящая из представления о культуре как тексте. Предметно-контекстуальный трансфер вещи в статье рассмотрен на примерах приобретения для музейных коллекций предметов башкирской, чукотской, эскимосской и бурятской традиционных культур. Особое внимание уделяется воссозданию вещей по памяти носителями традиции. В итоге сделан вывод о пятикомпонентной структуре процесса музейного документирования, включающей: культурную метареальность — вещь — документ — предмет музейного значения — музейный предмет. Логика трансформаций вещи конкретизируется схемой системного культурологического анализа: документ — текст — контекст — дискурс — интерпретация.

Ключевые слова: культурологический анализ, музей, музейное документирование, полевые исследования, Г.Л. Дайн, народная игрушка, интерпретативный поворот, документ, предмет музейного значения.

Для цитирования: Андреева И.В. «Распознать и прочитать нечто как документ...»: (трансфер вещи в исследовательских рефлексиях Г.Л. Дайн) // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 414–425. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-414-425.

«ВЕЩИ МУЗЕЙНОГО ДОСТОИНСТВА!»

На такое восклицание, сопровождающее ценные находки, я не раз наткнулась, читая экспедиционные дневники хотьковского искусствоведа Г.Л. Дайн. В записях, сделанных в башкирской экспедиции, оно относилось к двум примечательным бытовым предметам — женскому седлу и узорной кумысной кадке тэпэн. Все в них говорило в пользу приобретения в музейные фонды — ранняя датировка (1920-е гг.), сохранение традиции «в классическом варианте», орнаментальный декор «в виде стилизованных летящих птиц», органичность «большому чистому двору, выстланному широкими досками» [1, с. 175]. Опытный музейщик, моментально определивший на глазок музейную ценность

старой утвари, тем не менее, в своей эмоциональной оценке воздержался от профессионального оборота «предметы музейного значения» [2, с. 59], сохранив за находками статус вещей. То есть, с одной стороны, подчеркнул еще неразорванную связь с миром утилитарной предметности и родным контекстом, с другой — дистанцию между первичной оценкой и дальнейшей институционализацией музейной ценности на этапах атрибуции, экспертного заключения фондово-закупочной комиссии и введения в музейный фонд.

Краткая зарисовка-описание эпизода полевого обследования напоминала почти театральное зрелище, разыгравшееся в декорациях сельского пейзажа и интерьера на подмостках крестьянского подворья. С главными героями — «красивейшим женским седлом, изящным как птица», и кумысной кадкой, специалистами-искусствоведами, художниками, немедленно принявшимися за графическую фиксацию предметов. Со «зрителями» — хозяином дома, местными школьниками, ходившими по пятам за приезжими «москвичами». На глазах этой «публики» происходило остранение «старой рухляди» — она выступала в непривычной роли знаков не столь еще давней старины, предмета интереса столичных ученых. Они же, в свою очередь, превратились в «крестных» будущей музейной судьбы вещей, предвещая множественность «ролей», которые их ждут на «подмостках» музейных исследований и экспозиций. Как и положено спектаклю, он имел точную дату — 14 июня 1987 года.

Г.Л. ДАЙН — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ИГРУШКИ РОССИИ

Щедрую и бесценную россыпь подобных описаний находим в подробных полевых дневниках кандидата искусствоведения Галины Львовны Дайн. Выпускница факультета теории и истории изобразительного искусства Санкт-Петербургского ордена Трудового Красного Знамени государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры

им. И.Е. Репина (1966), она связала свою жизнь с Всесоюзным научно-исследовательским институтом игрушки (1966–1969), а затем Художественно-педагогическим музеем игрушки АПН СССР; была одним из инициаторов его возрождения, и в течение 18 лет после этого — главным хранителем коллекций (1969–1986).

Свою первую школу экспедиционных исследований Г.Л. Дайн прошла еще в отроческие и юношеские годы под руководством О.В. Кругловой (1924–1986), известного исследователя и опытного собирателя народного искусства, автора фундаментальных трудов и каталогов о резьбе и росписи по дереву [3; 4], экспозиции «Русское народное искусство» Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, в котором с 1950 г. возглавляла отдел народного искусства. Искусство игрушки стало главной темой жизни Г.Л. Дайн, ему было посвящено ее диссертационное исследование (1976) — первое в СССР в данной предметной области [5].

В период с 1984 по 1997 г. Г.Л. Дайн было проведено 16 экспедиций и более 50 поездок по разным областям и регионам России (Рязанская, Нижегородская, Калужская, Московская, Кировская области, а также Чукотка, Башкортостан, Хакасия и др.). Их результаты публиковались в книгах и научных статьях, научные отчеты защищались на ученых советах Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП). В последнее десятилетие (с 2010 г.) многие из этих материалов были положены в основу авторской серии научно-популярных изданий «Игрушка в культуре России» [6; 7]. Практически все они представляют собой серию очерков, написанных по материалам экспедиций, фото и видео фиксаций, архивных исследований, изучения музейных фондов, встреч с современными мастерами [8; 9]. Но основным, первичным источником научных трудов Г.Л. Дайн были, всё же, полевые дневники — ученические тетради и блокноты, scrupulously и последовательно фиксирующие сам процесс полевого исследования — записи глубоких интервью; рефлексивные описания местности, жилища, одежды, обычаев, коммуникации, способов передвижения; прорисовки пред-

метов быта и культовых практик. Полевой этнографический дневник — основная форма документирования как этнографической реальности, так и социальных практик исследователя. Это уникальный опыт вербализации экспедиционных процессов — преодоления оппозиции «свой–чужой», наблюдений соучаствующего и сопричастного к местной жизни ученого, его чувственный и телесный опыт, интерпретации предметов материальной культуры.

Вышесказанное мотивирует выбор полевого дневника в качестве источниковой базы исследования, цель которого — описание процессов и анализ смыслов музейного документирования. Рабочей гипотезой данного исследования является представление о предметно-контекстуальном трансфере вещи как сущности музейного документирования. Дневниковые записи Г.Л. Дайн — обширный компендиум фактов и исследовательских рефлексий для его изучения. Задачей данной статьи является анализ материалов экспедиционных дневников в ракурсе процессов музейного документирования и связанного с ним трансфера вещи, что позволяет верифицировать аспекты теории музейного документирования примерами реальной практики.

Таким образом, понятия музейного документирования и трансфера вещи логически корреспондируются со сложившимся в музееведении представлением об отборе как этапе комплектования музейных фондов — «выявлении в реальности предметов, которые необходимо сохранять и актуализировать как своеобразные <...> документы исторической памяти» [10, с. 114]. Философские дискурсы музея рассматривают данный процесс как механизм реализации специфического/музейного отношения к действительности [11, с. 186–187]. Несмотря на многовековую практику коллекционирования и почти полувековую историю данного вопроса в музееведении, природа процессов документирования и информационного потенциала вещи остается недостаточно изученной. Одним из способов приближения к решению проблемы может быть обращение к локальному экспедиционному опыту исследователя традиционной материальной культуры.

ТРАНСФЕР ВЕЩИ: ОТБОР, ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ, ПРЕДМЕТНО-КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ

Англоязычное понятие *трансфер* в контексте данной статьи употребляется для обозначения переходного состояния вещи из системы утилитарного использования или, напротив, временного забвения, небытия — в систему смыслопорождающих социокультурных контекстов. Отправным пунктом этого трансфера является безграничный *театр мира* — социокультурная реальность, в которой внимание исследователя фиксируется на определенном локусе пространства: от минималистичного в своих границах — пространства семьи, памятника, поселения и пр., до глобального — пространства социума, этноса, территории. Этот локус пространства, как правило, характеризуется единством региональных, национальных, культурно-исторических, природно-климатических, хозяйственно-экономических, сословных, групповых и пр. особенностей, которые порождают специфический предметный мир — мир артефактов и природных объектов. Данный предметный мир как часть реальности и носитель ее характеристик выступает в качестве культурной метареальности каждой отдельно взятой вещи. Вещь выделяется из системы предметного мира как *след*, *остаток* прошлого и становится источником информации о нем, она обретает новый статус исторического документа, онтологически оставаясь тем же, чем была до того, как попала в сферу заинтересованного внимания исследователя¹. Таким образом, вещь-документ не дана

объективно, она становится результатом исследовательской оптики, а фиксация сведений о ней, почерпнутых из интервью с информантом или косвенных данных, является начальным этапом определения и институционализации музейной ценности. Интеллектуальное усилие, фиксирующее внимание исследователя на вещи, является, в итоге, первым актом документирования изучаемой реальности.

Следующий этап трансфера — выявление свойств музейного предмета и изъятие документа-вещи из среды бытования, меняющие статус документа на статус предмета музейного значения. Конечный пункт этого трансфера — заключение экспертов, включение предмета в музейный фонд посредством процедур учета, порождающих систему научной и управленческой документации единицы музейного хранения (от записи в книге поступлений до регистрации в Государственном каталоге Музейного фонда РФ), которая характеризует документирование второго порядка. Дальнейшая перспектива вещи — обретение ею свойств музейности и жизнь в новом статусе музейного предмета в системе музейного собрания, а также функционирования музейного института. Так документ, предмет музейного значения, музейный предмет оказываются связаны между собой общей интерпретативной перспективой. Таким образом, не вещь как мистический «излучатель» информации, а ее восприятие исследователем на этапе отбора как документа делает ее носителем смысла и культурных значений. Вещь — знак, сигнал какой-либо информации для внешнего по отношению к ней субъекта (воспринимающего индивида), который должен воссоздать знание в себе, поскольку знание всегда личностно (13, с. 293— 296).

Формирование данного кейса ощутимо дает знать о себе в публикациях последних лет. Чешский музеолог Я. Долак определяет предмет му-

¹ В данной статье намеренно употребляется понятие «исторический документ», а не «вещественный источник». Современная методология истории отдает предпочтение «документу» как тексту, позволяющему воссоздавать прошлое на основе конструктивистского подхода посредством изучения системы знаков, кодировок, контекстов, связей с устными свидетельствами и письменными источниками [12, с. 15–49]. Данное понимание документа базируется на кибер-подходе, рассматривающем документ как материальную форму нематериальной информации, в том числе, как носителя духовных смыслов.

«Исторический документ» более точно, чем «вещественный источник», характеризует музейную работу с вещью и полностью отвечает сущности музейного документирования, результатом которого и становится документ в вещественной форме. Вместе с тем, неоднозначность термина «документ», устойчивые ассоциации с управленческой (в том числе, фондовой) документацией, ограничивают его применение вне юридического контекста и тормозят концептуализацию в музеологии.

зеологии как «постоянное усилие человека извлечь определенные объекты из тотального универсума бытия, сохранить их, вопреки неизбежному разрушению, и представить в качестве <...> выражения нашего понимания того, кто мы такие, откуда пришли и куда идем дальше» [14, с. 13]. Культурологу А.Н. Балаш этап отбора представляется «менее однозначным и наиболее уязвимым» в сравнении с сохранением в статусе музейного предмета и использованием в качестве экспоната [15, с. 20]. А.А. Никонова справедливо указывает на дефицит исследований в области теорий документирования и тезаврирования, отмечая, что «уже в реальности в предмете музейного значения формируются свойства и ценности будущего музейного предмета», являющиеся следствием «музейности как одного из свойств действительности» [10, с. 113].

Проблема имеет еще одно — субъектное — измерение, обусловленное личностью исследователя. Еще в 1960-е гг. внимание на него обратил автор концепции научных революций Т. Кун, включивший в структуру «дисциплинарной матрицы» научной парадигмы характеристики научного форума — ценностные установки, кредо представителей научного сообщества, регулирующие их деятельность [16, с. 122]. Пренебрежение этим компонентом автор одной из статей международного научного журнала «Музей — Памятник — Наследие» Е.В. Аброськина объясняет позитивистскими установками академической науки. Полемизируя с ними, она констатирует: «автор (собиратель, исследователь и пр.) <...> в позитивистской парадигме <...> намеренно (само)устраняется, поскольку считается, что его присутствие никак не влияет на процесс сбора, опроса и т. п. Таким образом, формируется ложное представление о том, что путь предмета в музей не заслуживает отдельного внимания, а экспедиционная действительность — описания» [17, с. 103].

Обращаясь к материалам экспедиционных дневников и более поздним очерковым рефлексиям искусствоведа Г.Л. Дайн, постараемся принять во внимание весь спектр ее исследовательских установок (институциональных, личных, культурных, коммуникативных, этических), поскольку «путь предмета в музей», «умение распознать и прочитать нечто как документ» определяется ими в первую очередь.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ УСТАНОВКИ, НАУЧНОЕ КРЕДО, МЕТОДЫ

В экспедиционном опыте Г.Л. Дайн спектр институциональных факторов задавался программами исследования НИИХП. Это изучение и развитие народных художественных промыслов конкретного региона, сбор материалов о них и приобретение наиболее характерных образцов национального декоративно-прикладного искусства для фондов музеев и методических фондов министерств местной промышленности, выявление мастеров. Таким образом, институциональные установки музейного документирования — лишь один из аспектов экспедиционных задач. Приобретение предметов для музейных фондов в известной степени — сопутствующий результат. Эти институциональные координаты задают критерии отбора. Ведущими (а иногда и конфликтующими между собой [18]) ориентирами становятся профиль и целевое назначение музея, состав и лакуны имеющихся коллекций, возможности обеспечения сохранности, приоритеты экспозиционно-выставочной политики.

Личные исследовательские установки (научное кредо) Г.Л. Дайн уже и глубже, в них ярко выражен культурологический дискурс: «изучение игрушки в живых связях с народным бытом и творчеством, в составе всего комплекса детской культуры», познание «духовной стороны механизма преемственности в народной культуре» [1, с. 4]. Богатый музейно-хранительский опыт дал исследователю четкое понимание того, что в игрушке «этнографичность проявлялась <...> гораздо ярче, чем в быту, в жизни взрослых. <...> Игрушка выступала реальным вместилищем народной памяти, ее материализованным хранителем» [1, с. 192].

С исследовательскими установками связаны коммуникативные — «непреодолимое желание встреч с мастерами народной игрушки, возможность пожить с ними в деревне, ауле, улусе и окунуться в старину, в воспоминания детства с его играми и игрушками, увидеть их рождение». И ради этого — носить за спиной «тяжеленный рюкзак и ходить на “своих двоих” многие километры», «ездить, искать и соби-

рать игрушки, делать игрушечные открытия» [1, с. 4]. В 1980-е гг. это было еще возможно, были живы, многое сохранили, а еще больше помнили деревенские жители, рожденные в первые десятилетия прошлого столетия. К слову сказать, «многие километры» преодолевались не только на «своих двоих» или в переполненных рейсовых автобусах, но и в грохочущем чреве почтового вездехода под пеленой табачного дыма бабки-чукчанки, в кабине заваливающегося под лед попутного грузовика, медленно ползущего по реке-дороге, соединяющей эскимосский поселок Сиреники с Providения. Кто и когда оценит этот труд, увидит за строчками экспедиционных отчетов не столько романтику полевой жизни, сколько риск, дискомфорт, лишения, оправданные лишь добытыми сведениями?!

«Желание встреч», «возможность пожить», «окунуться», «увидеть рождение...» — деятельностная лексика основного метода этнографии — включенного наблюдения. Однако он определяет лишь внешний, инструментальный абрис личной техники исследователя, дополненный строго разработанными программами, утвержденными опросниками и рекомендациями относительно приобретения предметов. Читая книги Г.Л. Дайн, обнаруживаешь более тонкую материю — корпус методов полевой работы, релевантный логике современного «интерпретативного поворота» в науках о культуре [19, с. 68–121]. Исходный посыл этих методов — восприятие вещи как текстуальной модели национальной культуры, установка на ее многослойную «читаемость», исходящая из представления о культуре как тексте. Исследователь искусно применяет методы контекстуализирующей интерпретации — «толкование одних текстов с помощью других» [19, с. 78], при этом в широкие связи вещи включаются чувственные понятия, этические представления, коммуникативные формы.

ВЕЩЬ КАК ТЕКСТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Обращаясь к дневниковым записям Г.Л. Дайн, ограничим их выбор текстами о материальной культуре башкир —

предметах деревообработки из растительных материалов. Так, о традиционной башкирской люльке, обнаруженной в местном музее, искусствовед пишет: «... легкая, почти невесомая и очень нарядная <...>, сшитая конским волосом. Крохотного запеленутого малыша в такой люльке мать-наездница надежно привязывала к груди. Теперь ее руки свободны, чтобы управлять лошадью. А ребенку в люльке тепло, удобно и питание рядом. Если же малыш годовалый или чуть старше, то люльку с ребенком привязывают к спине матери. Прижавшись к ней, они вместе с ветром летят по степи, вдыхая ароматы горько-душистых трав. Малыш уже с рождения, через себя, через свое дыхание воспринимает мир вольного степного раздолья» [1, с. 187].

О детских игрушках-коньках, сделанных восьмиклассниками на уроках труда: «Все игрушки хоть и выпилены по одному шаблону, получились разными. Выжигательного аппарата в школе нет, а потому ребята сами нашли замену — гвоздь. Этим способом традиционно пользовались башкиры при проделывании “ушек” у деревянной посуды — их прожигали раскаленным гвоздем. Ребята сделали то же самое, выжигая гриву, глаза, морду лошадки. Живая традиция...» [1, с. 200].

В приведенных фрагментах точность описания вещи переключается на контекст, с контекста — на дискурс. Дискурсивны и наблюдения за повседневностью детской жизни, вырастающие в нарратив о воспитании детей: «... в башкирских селах малолетние дети ходят по деревне, крепко держась за руки; в каждом доме есть детское коромысло и маленькие пластмассовые ведра или приспособленные большие консервные банки, девочки носят воду с реки, помогают полоскать белье; приезжих сторонятся, прячутся; охотно играют с природными игрушками, забавляются с животными...». Нередко за незапертой калиткой открывается совсем литературная этнографическая картина: «Посреди двора стоит мальчик с луком: 8-летний Айбулат Шашмардинов сам сделал себе эту игрушку. В глубине двора — навес, крытый корьем, совсем как прежние шалаши кочевников. На его столбах-стволах с торчащими сучками-крючьями устроена качель. Это примитивно обработанная дощечка с вырезами по краям, куда

заходит веревка. На ней тихо качается девочка лет десяти Марьям. Качели, увиденные в других деревнях, устроены так же. Еще двое малышей выглядывают из огромной плетеной корзины, третий сидит на санках. Оказалось, и качель, и санки для зимнего катания с гор сделал старший 15-летний брат Ильшат. Его авторитет для младших безусловен. Едва успели мы сделать фотосъемку, как двор опустел, дети исчезли, попрятались» [1, с. 205].

От внимания исследователя не ускользает ни одна местная особенность: достаток лесного материала, из которого устроены настилы во дворах, построены не только дома, но и небольшие летние домики в усадьбах — однокамерное жилище, напоминающее лубяной шалаш аласык, где раньше проводили время кочевий. Ни теснота давно построенных изб — отголосок «вековой народной привычки жить сообща, в тесноте» [1, с. 169]. Ни грубоватость заборов из неокоренного теса. На одну логическую нить нанизывается множество свидетельств, с одной стороны, отсутствия наработанной культуры деревообработки, которая веками складывалась у русских, с другой, — восприятия природной вещи как готовой, не требующей вмешательства или допускающей минимум обработки. «Это глубокое преемственное чувство естества природы, уходящее корнями в языческие представления прошлого, сегодня многое объясняет нам в эстетике народного быта башкир» [1, с. 202], — резюмирует Г.Л. Дайн, опираясь и на множество других наблюдений: излюбленное сочетание синего и зеленого в окраске домов и наличников — интуитивное и логичное продолжение общего колорита ландшафта; традиционные куклы на палочках, собранные из лоскутков трех цветов — красного, черного и синего — «красок солнца, земли, неба — жизнетворной основы природной жизни» [1, с. 213]; «яркая лоскутная мозаика (Матисс — по башкирски!) современного жилища — трогательный народный перепев мягкого теплого убранства кочевой юрты» [1, с. 207].

Полевой дневник — форма оперативной фиксации наблюдений, экспедиционная повседневность не оставляет времени для насыщенных описаний. Специфика жанра элиминирует частности, но усиливает звучание

многозначительных деталей. В лаконичных записях наблюдение, впечатление, вещь как текст настолько объективируются, что становится возможным «метасоциальный комментарий» [19, с. 85]. Культуролог Д. Бахманн-Медик рассматривает эту возможность как результат «специфического приема наложений», то есть «способность привлекать весь “ансамбль” текстов <...> и наносить всё новые слои всё более широких смыслов». Этим же автором подчеркнута огромная значимость «предпонимания» для раскодировки вписанных в документ смыслов и для создания «даже самого элементарного описания» [19, с. 80–81].

«ЖИВОЕ ДЕЙСТВО ИЗ ПРОШЛОГО»

Унча — традиционная сезонная хакасская кукла. Делалась она из чемерицы — растения из семейства лилейных с широкими и продолговатыми, стармошенными листьями. Хакасы называют траву кальчук, у русских бытовало свое (возможно, не случайное) название — кукольник. О травяной унча хакасская экспедиция НИИХП 1988 г. узнала от жительницы подтаежного улуса Бейского района. Целый ритуал ее изготовления запечатлен серией фотографий: поездка на лошади за реку, поиск травы, возвращение и «айран-пауза», рассадка «зрителей» — этнографов и сельчан — на крыльце дома, и, наконец — «живое действо из прошлого» — изготовление кукольной пары в сопровождении лаконичных комментариев мастерицы. Ее движения точны, уверенно орудуя ножом, она формирует фигурки из стеблей и листьев в узнаваемых по силуэту и детализировке традиционных нарядах. Запись из дневника: «Несколько минут работы! При всей элементарной простоте унчи поразительно изящны, изысканны» [1, с. 281]. Исследователь подробно описывает в дневнике каждую операцию, за действиями прочитываются скрытые смыслы этого перформанса. Традиционная технология — тоже текст, открывающий доступ к реальному опыту. И вот — финальная запись: «Травяные куклы из живого природного материала готовы. Как теперь их [кукол] сберечь: впереди еще

две недели пути и разных дорог в самых непредсказуемых условиях» [1, с. 281].

У Г.Л. Дайн нет сомнения, что кукла, vyplnenная по памяти носителем традиции — вещь музейного достоинства, заслуживающая чести войти в состав коллекции столичного музея. В поездках «за игрушкой» по просьбе исследователя традиция не раз оживала в памятливых руках мастеров. Целое стадо деревянных оленей вырезал из цельного ствола-заготовки бывший оленевод в Сирениках. Фигурки вырезались одна за другой — от больших самцов, вожака до совсем маленьких оленят — пока материал не был использован на всю длину. Его односельчанка стала автором тряпичной куклы-эскимоса. И ей удалось передать национальное мироощущение, строй и лад ушедшей в прошлое народной художественной культуры, несмотря на применение современных материалов и машинного шитья.

Из дневника Г.Л. Дайн: «Фигурка несет емкую информацию. В ней — типичное для эскимосского искусства слияние классики с графикой, впечатляющее строгой монументальностью и суровым достоинством. Она вписана в квадрат 50×50 и оттого гармонична орнаментальной классике. Даже ситцевая ткань с пунктирным рисунком не случайно наложена на лицо — тонкий намек на родовую татуировку. <...> При всей условности — кукла удивительно подвижна, динамична в игре и удивительно правдоподобна. Она прекрасно лежит на плече, сидит верхом на шее — так носили раньше детей. В результате такой посадки ножки ребенка получали небольшое искривление, необходимое для большей устойчивости при охоте, при прыжках по тундре, при долгом стоянии в качающейся лодке, где трудно удержаться на прямых ногах. На кукле традиционная повязочка — макка, означающая, что это — младенец в керкере. Благодаря этой — единственной съемной детали — с куклой можно играть как с настоящим малышом, подкладывая мох или сухую траву вместо подгузника, как в жизни. Без повязочки кукла может играть любую роль взрослого мужчины или женщины. Словом, это собирательный, обобщенный содержательный образ и, что самое ценное, образ художественный, национальный» [1, с. 142–144].

Традицию уже в ту пору, когда писались эти строки, вытеснили блага современной цивилизации. Повсюду в чукотских поселках звучала русская речь, на смену ярангам пришли дома на сваях. Но в пошивочной мастерской раскрой кож по-прежнему доверяли только тем мастерам, что умели работать без лекал, доверяя руке-мере; для сушки белья в качестве опор использовали вкопанные в землю челюстные кости китов; а декор традиционного эскимосского кожаного мяча, детали которого собирались нитками из сухожилий оленя, радовал «строгой красотой, продуманной геометрией, собранной в орнаментированный шар» [1, с. 146], с непременно солнышками из камусной щетки, словно бы напоминавшими о давнем ритуальном назначении игрушки. В приобретении предметов для коллекции «новодельность» вещи не становилась препятствием, поскольку несла в себе коды древних обычаев и связанную с ними эстетику народной культуры. Неслучайно и само сотворение вещи приобретало диалогический характер представления, зрелища, демонстрируя практику производства культурных смыслов и опыта, и указывая тем самым на коммуникационный характер процесса.

ВЫВОДЫ

Таким образом, дневниковые записи исследователя Г.Л. Дайн — не просто текстовая форма устного профи-нарратива, но фиксация смысла, текст, нацеленный на понимание социокультурных контекстов. В ее технологии экспедиционных сборов очевидна первичность установки на комплексное изучение традиций в системе социокультурной реальности. Глубокое предпонимание, интегрирующее цели, знание, культуру исследователя, позволило воспринять культуру хакасских, башкирских, чукотских, эскимосских, русских сел в ее многослойной читаемости. Предпонимание стало решающим фактором избирательности восприятия социальной реальности и трансфера вещи в документ. Предметы материальной культуры и быта независимо от времени их создания в контекстуализирующей интерпретации ученого обнаружили изоморфность национальной культуре, что и стало фактором

музейного отбора. Ведущими методами документирования выступили: текстуальный анализ, контекстуализирующая интерпретация, мысленный поиск аналогов вещи и сравнение с уже имеющимися в фондах и опубликованными в каталогах музейных собраний, переориентация с текста на дискурс, а с дискурса на метасоциальный комментарий. Этот многоступенчатый процесс темпорален, материализован в дневниковых записях и зарисовках, фотофиксациях. Исследователь реконструирует культурную биографию вещи, обнаруживает элементы архаики и трансформации традиции в современности, инициирует воссоздание по памяти игрушек прошлого. В экстремальном режиме полевого исследования закладываются основы экспертизы историко-культурной ценности этнографической вещи-документа. Она уже больше, чем документ. На начальном этапе процесса — исследовании вещи в среде бытования — она приобретает свойства музейности (культурной ценности). Происходит смена гештальта — позиции этнографа-документиста: реальность воспринимается им как культурная метареальность, а вещь в ее контексте становится репрезентантом значений той культуры, в которой была создана и которой служила своими утилитарными свойствами. С этого момента вещь-документ обретает статус предмета музейного значения, начинается новый — музейный — этап ее биографии, расширяющий спектр и формы ее читательской рецепции. И этот — стартовый этап трансфера вещи — остается первым и главным в ее музейной судьбе.

Таким образом, общая схема музейного документирования может быть выражена пятикомпонентной структурой: культурная метареальность — вещь — документ — предмет музейного значения — музейный предмет, а логика трансформаций вещи конкретизируется схемой системного культурологического анализа: документ — текст — контекст — дискурс — интерпретация. Предзнание в системе установок исследователя является в этом процессе фактором решающего значения (более значимым в сравнении с институциональными, экономическими, логистическими факторами). Подобно химическим реакциям в фотоделе предзнание проявляет слои смыслов и

значений — сначала проступают их неясные очертания, потом мысль структурируется, обретает вербальную форму.

В случае, когда предзнание дефицитно, оно носит сдерживающий характер, и культурологическая логистика реализуется свернуто, имеет гипотетический характер и отодвигается на более позднее время атрибуции и экспертизы в кабинетных условиях. Тогда коммуникация интерпретатора с вещью-документом тормозит на признании временного статуса вещи в качестве данных в надежде на их дальнейшую расшифровку и выявление музейной ценности.

Предметом рассмотрения данной статьи выступили культурологические аспекты музейного документирования. Однако у процесса есть еще одна, хорошо известная музейщикам сторона. Это феномен случайных находок — не выявленных и музеефицированных профессиональным музеологом в среде бытования, а найденных, сохраненных и, как правило, доставленных в музей обычными людьми, не владеющими предзнанием и не утруждающими себя интерпретацией. Нередко это происходит после длительного хранения вещи в семье, актуального даже сейчас, когда сохранение перестало быть признаком рачительности и уважения к вещи как к форме опредмеченного труда или семейной памяти. Этот процесс стихийного документирования и бытовых музеелизаций, являясь по своей природе коммуникационным, смыслопорождающим процессом взаимоотношений человека и вещей — одна из перспектив дальнейшего исследования проблематики документирования.

Список источников

1. Дайн Г.Л. По России — за игрушкой : очерки, экспедиционные дневники : 1984—1988 / Галина Дайн ; Художественно-педагогический музей игрушки ; ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (институт)». Сергиев Посад : Цветографика ; Хотьково : [б. и.], 2016. 288 с.
2. Словарь актуальных музейных терминов / авторы-составители: М.Е. Каулен, А.А. Сундиева, И.В. Чувилова и другие // Музей. 2009. №5. С. 47—68.
3. Круглова О.В. Народная роспись Северной Двины [Альбом] / О.В. Круглова. Москва : Изобразительное искусство, 1987. 174 с.

4. Круглова О.В. Русская народная резьба и роспись по дереву : из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника : 4-е изд., перераб. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 174 с.
5. Дайн Г.Л. Искусство игрушки : художественно-функциональные особенности русской народной куклы XIX—нач. XX в. : дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.00. Москва, 1976. 173 с.
6. Дайн Г.Л. Детский народный календарь / Галина Дайн : 2-е изд., дополненное и переработанное. Хотьково : Сергиев Посад, 2010. 181 с. (Коллекция книг Галины Дайн) (Игрушка в культуре России; Кн. 1).
7. Дайн Г.Л. Тряпичная кукла : лоскутные мячики / Галина Дайн : переиздание, дополненное и переработанное. Хотьково : Цветографика, 2012. 248 с. (Коллекция книг Галины Дайн) (Игрушка в культуре России; Кн. 4).
8. Дайн Г.Л. Как войти в народную культуру : экспедиционные и методические материалы, исследования, статьи : 1990 — 2014. Сергиев Посад : Цветографика, 2015. 292 с. (Коллекция книг Галины Дайн) (Игрушка в культуре России; Кн. 6).
9. Дайн Г.Л. Игрушечных дел мастера : очерки, экспедиционные дневники : 1989—1992 / Галина Дайн ; Художественно-педагогический музей игрушки; ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (институт)». Сергиев Посад : Цветографика, 2017. 284 с. (Коллекция книг Галины Дайн) (Игрушка в культуре России; Кн. 8).
10. Никонова А.А. Музейный предмет и/или экспонат : к проблеме музейной эвристики // Трансформации музеев-библиотек-архивов и информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе : сборник статей по материалам научно-практического семинара (Москва, 21 февраля 2017 г.). Москва : ИНИОН РАН, 2017. С. 111—121.
11. Менш П. ван. К методологии музеологии / Петер ван Менш ; пер. с англ. В.Г. Ананьева // Вопросы музеологии. 2014. № 1 (9). С. 15—291.
12. Зарецкий Ю.П. Стратегии понимания прошлого : Теория, история, историография. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.
13. Полтавская Е.И. Схематизация научных категорий — методологическая основа общей теории библиотековедения, библиографоведения, книговедения : дис. ... доктора пед. наук: 05.25.03. Москва, 2015. 422 с.
14. Долак Я. Музеология — настоящее и будущее // Музеология — музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания : материалы Международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2009. С. 12—19.
15. Балаш А.Н. Вещь в музее: размышления о судьбе «предмета музейного значения» // Вопросы музеологии. 2013. №1 (7). С. 19—24.
16. Кун Т. Структура научных революций [с вводной статьей и дополнениями 1969 г.]. Москва : Прогресс, 1977. 300 с.
17. Аброськина Е.В. «Вместо этнографии приходится заниматься исключительно этим...»: послевоенные экспедиции Государственного музея этнографии сквозь призму писем к А.Я. Дуйсбург // Музей — памятник — наследие. 2019. №1 (5). С. 102—114.
18. Баранов Д.А. «Приручение» традиции: включение понятия традиции в нарратив о советском народе (по материалам ГМЭ народов СССР) // Антропологический форум. 2012. №16. С. 351—366. URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/016/16_baranov.pdf (дата обращения: 27.03.2020).
19. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты : новые ориентиры в науках о культуре. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 504 с.

"To Recognize and Read Something as a Document...": (The Transfer of Things in Research Reflections by G.L. Dain)

Irina V. Andreeva

Chelyabinsk State Institute of Culture, 36a, Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia
ORCID 0000-0002-8737-8422; SPIN 1778-5691
E-mail: andreevairina7@gmail.com

Abstract. *This article examines the cultural aspects of museum documentation as a process of identifying items to be preserved and actualized as historical documents. In the system of concepts of museum technology, it is designated as a selection process, from the point of view of museum philosophy — as implementation of the specific/museum's attitude to reality. In the categories of cultural studies, the documentation can be considered as a subject-contextual transfer of things. This case's formation can be now traced in the articles by J. Dolák, A.N. Balash, A.A. Nikonova, E.V. Abroskina.*

Basing on the analysis of published materials of the art historian G.L. Dain's expedition diaries, the article considers the path of a thing to a museum. In addition to institutional factors, the range of her research setting includes the scientific credo of a scientist with a pronounced cultural discourse. This is "the study of toys in living connections with folk life and art, as part of the entire complex of children's culture", the knowledge of "the spiritual side of the mechanism of succession in folk culture". On its basis, a corpus of individual field work methods is formed, relevant to the logic of the modern interpretive turn in the cultural sciences. Their initial message is the perception of a thing as a textual model of national culture, the setting on its multi-layer readability based on the idea of culture as a text. The article considers the subject-contextual transfer of things on the examples of acquiring the items of Bashkir, Chukchi, Eskimo and Buryat traditional cultures for museum collections. Special attention is paid to recreating things from memory by the bearers of the tradition. As a result, a conclusion is made about the five-component structure of the museum documentation process, which includes: cultural

metareality — thing — document — object of museum value — museum object. The logic of transformations of things is concretized by the scheme of systematic cultural analysis: document — text — context — discourse — interpretation.

Key words: cultural analysis, museum, museum documentation, field research, G.L. Dain, folk toy, interpretive turn, document, object of museum value.

Citation: Andreeva I.V. "To Recognize and Read Something as a Document...": (The Transfer of Things in Research Reflections by G.L. Dain), *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 414–425. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-414-425.

References

1. Dain G.L. *Po Rossii — za igrushkoi: ocherki, ekspeditsionnye dnevniki: 1984–1988* [Across Russia for a Toy: Essays, Expedition Diaries: 1984–1988]. Sergiev Posad, Tsvetografika Publ., Khotkovo, 2016, 288 p.
2. Kaulen M.E., Sundieva A.A., Chuvilova I.V. and others. The Dictionary of Relevant Museum Terms, *Muzei* [Museum], 2009, no. 5, pp. 47–68 (in Russ.).
3. Kruglova O.V. *Narodnaya rospis' Severnoi Dviny* [Folk Painting of the Northern Dvina]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1987, 174 p.
4. Kruglova O.V. *Russkaya narodnaya rez'ba i rospis' po derevu: iz sobraniya Zagorskogo gosudarstvennogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya-zapovednika* [Russian Folk Carving and Painting: From the Collection of the Zagorsk State Historical and Art Museum-Reserve]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1983, 174 p.
5. Dain G.L. *Iskusstvo igrushki: khudozhestvenno-funktional'nye osobennosti russkoi narodnoi kukly XIX–nach. XX v.* [The Art of Toy: Artistic and Functional Features of Russian Folk Dolls of the 19th — Early 20th Centuries], cand. art. diss.: 17.00.00. Moscow, 1976, 173 p.
6. Dain G.L. *Detskii narodnyi kalendar'* [Children's Folk Calendar]. Khotkovo, Sergiev Posad, 2010, 181 p.
7. Dain G.L. *Tryapichnaya kukla: loskutnye myachiki* [Rag Dolls: Patchwork Balls]. Khotkovo, Tsvetografika Publ., 2012, 248 p.

8. Dain G.L. *Kak voiti v narodnuyu kul'turu: ekspeditsionnye i metodicheskie materialy, issledovaniya, stat'i: 1990 – 2014* [Entering the Folk Culture: Expedition and Methodological Materials, Studies, Articles: 1990 – 2014]. Sergiev Posad, Tsvetografika Publ., 2015, 292 p.
9. Dain G.L. *Igrushechnykh del mastera: ocherki, ekspeditsionnye dnevniki: 1989–1992* [Toy Makers: Essays, Expedition Diaries: 1989–1992]. Sergiev Posad, Tsvetografika Publ., 2017, 284 p.
10. Nikonova A.A. Museum Item and /or the Exhibit: Eo the Problem of Museum Heuristics, *Transformatsii muzeev-bibliotek-arkhivov i informatsionnoe obespechenie istoricheskoi nauki v informatsionnom obshchestve: sbornik statei po materialam nauchno-prakticheskogo seminara (Moskva, 21 fevralya 2017 g.)* [Proceedings of the Sci.-Pract. Seminar "Transformations of Museum-Libraries-Archives and Information Support of Historical Science in the Information Society" (Moscow, February 21, 2017)]. Moscow, INION RAN Publ., 2017, pp. 111–121 (in Russ.).
11. Mensch P. van. Towards a Methodology of Museology, *Voprosy muzeologii* [The Problems of Museology], 2014, no. 1 (9), pp. 15–291 (in Russ.).
12. Zaretsky Yu.P. *Strategii ponimaniya proshlogo: Teoriya, istoriya, istoriografiya* [Strategies for Understanding the Past: Theory, History, Historiography]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2011, 384 p.
13. Poltavskaya E.I. *Skhematizatsiya nauchnykh kategorii – metodologicheskaya osnova obshchei teorii bibliotekovedeniya, bibliografovedeniya, knigovedeniya* [Schematization of Scientific Categories is a Methodological Basis of the General Theory of Library Science, Bibliography, Bibliology], dr. ped. sci. dis.: 05.25.03. Moscow, 2015, 422 p.
14. Dolak Ya. Museology – the Present and the Future, *Muzeologiya – muzeovedenie v XXI veke: problemy izucheniya i prepodavaniya: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Museology – Museum Studies in the 21st Century: The Problems of Learning and Teaching: Proceedings of the Int. Sci. Conf.]. St. Petersburg, 2009, pp. 12–19 (in Russ.).
15. Balash A.N. Reflections on the Fate of "An Object of Museum Value", *Voprosy muzeologii* [The Problems of Museology], 2013, no. 1 (7), pp. 19–24 (in Russ.).
16. Kuhn T. *The Structure of Scientific Revolutions*. Moscow, Progress Publ., 1977, 300 p. (in Russ.).
17. Abroskina E.V. "Instead of Ethnography, You Have To Do It Exclusively...": Post-War Expeditions of the State Museum of Ethnography through the Prism of Letters to A.Y. Duisburg, *Muzei – pamyatnik – nasledie* [Museum – Monument – Heritage], 2019, no. 1 (5), pp. 102–114 (in Russ.).
18. Baranov D.A. The "Taming" of Tradition: The Inclusion of the Concept of Tradition into the Narrative of the Soviet People (Based on the State Ethnographic Museum of the Peoples of the Ussr), *Antropologicheskii forum* [Anthropological Forum], 2012, no. 16, pp. 351–366 Available at: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/016/16_baranov.pdf (accessed 27.03.2020) (in Russ.).
19. Bachmann-Medick D. *Kul'turnye povoroty: novye orientiry v naukakh o kul'ture* [Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017. 504 p.

УДК 94(470)"19/..."(092)Страховский Л.И.
ББК 63.3(2)6-8Страховский Л.И.,8,2ю14
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-426-437

Н.Н. НОСОВ

Л.И. СТРАХОВСКИЙ: МЕЖДУ СИМВОЛИЗМОМ И АКМЕИЗМОМ (ПО ЗАРУБЕЖНЫМ ПУБЛИКАЦИЯМ)

Николай Николаевич Носов,

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

ORCID 0000-0001-6079-2677; SPIN 7786-8622

E-mail: Nossov1984@mail.ru

Реферат. Статья посвящена стихотворному и прозаическому творчеству русского писателя и поэта первой волны эмиграции Л.И. Страховского (псевдоним Леонид Чацкий; 1898–1963), отразившемуся в зарубежных изданиях его сочинений на русском языке. Возвращая культуру и вводя в литературоведческий оборот имя этого ныне полузабытого на родине автора, статья представляет собой попытку раскрытия тематико-стилистического разнообразия поэзии и прозы Л.И. Страховского. Объектом исследования послужили зарубежные публика-

ции художественных произведений Л.И. Страховского в отдельных книгах, альманахах и периодике, издававшихся в Бельгии, Германии, Канаде и выявленных по каталогам фондов ведущих российских библиотек (Российской государственной библиотеки, Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына) и библиотечным ресурсам, отображающим зарубежные русскоязычные публикации Л.И. Страховского. В статье выделяются и анализируются основные стилистические (символизм, акмеизм, «младший акмеизм») и тематические (автобиографическая, английская, мистическая) составляющие творчества Л.И. Страховского, раскрываются их индивидуальные особенности, своеобразие их константности и взаимовлияния. Главной из таковых особенностей выступает возможность стилистической периодизации творчества Л.И. Страховского на основании повышенной склонности автора к циклизации своих произведений при отсутствии творческой эволюции в обыкновенном

понимании и устойчивом характере его творчества на протяжении всей жизни. Для рассмотрения изданий и анализа характера сочинений самого Л.И. Страховского привлекается контекст российской и эмигрантской литературы его эпохи, творчески связанный с Л.И. Страховским основными ее фигурантами, отмечается литературное и культурное влияние Л.И. Страховского.

Ключевые слова: Л.И. Страховский, поэзия, проза, символизм, акмеизм, «младшие акмеисты», автобиографические мотивы, английские мотивы, мистические мотивы, тематико-стилистическое разнообразие.

Для цитирования: Носов Н.Н. Л.И. Страховский: между символизмом и акмеизмом (по зарубежным публикациям) // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 426–437. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-426-437.

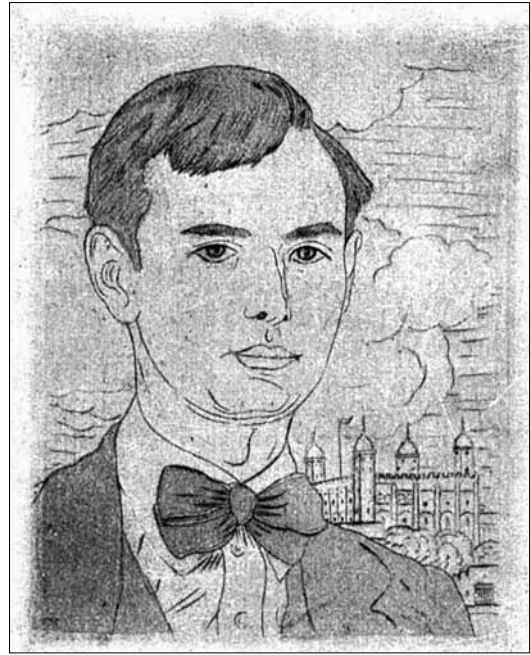


Рис. 1. Л.И. Страховский (портрет)
Художник: И.И. Мозолевский [14, с. [2]]

Леонид Иванович Страховский (1898–1963) (рис. 1) — заметная фигура русского зарубежья первой волны эмиграции: официально — профессор истории нескольких зарубежных университетов, творчески — Леонид Чацкий, поэт и писатель.

Родился Л.И. Страховский в Оренбурге. В 1917 г., окончив Царскосельский (Александровский) лицей, поступил в Петроградский университет. В 1918 г. он бежал в Архангельск, где вступил во французский Иностранный легион, принял участие в борьбе с большевиками, после оказался в Великобритании, затем в Берлине и в Бельгии, где в 1928 г. окончил Католический университет Лувена со степенью доктора исторических наук. В конце 1920-х гг. Л.И. Страховский преподавал в Джорджтаунском университете, в 1937–1942 гг. занимал должность профессора европейской истории в Университете Мэриленда. В 1943 г. обучал русскому языку и литературе в Гарвардском университете. С 1948 г. преподавал на славянском отделении Университета Торонто, переехавший в Канаду, где и окончил свои дни.

Имя Л.И. Страховского и его художественное творчество, как поэтическое, так и про-

заическое, мало известно современному российскому читателю по причине отсутствия переизданий его сочинений и немногочисленности о нем литературоведческих работ¹. Чаще всего о Л.И. Страховском заходит речь лишь попутно в контексте его творческого взаимодействия с В.В. Набоковым.

Однако Л.И. Страховский вспоминал: «Я с детства сочинял стихи и вообще “пописывал”» [2, с. 78], издав за время жизни две книги рассказов, три сборника стихов и книгу переводов. Кроме того, в 1960–1963 гг. Л.И. Страховский был первым редактором созданного им в Торонто журнала русской культуры и национальной мысли «Современник», где публиковались его произведения и воспоминания, не входившие в отдельные авторские книги.

Даже при беглом сопоставлении различных произведений Л.И. Страховского становится заметно характерное для его творчества тематическое и стилистическое разнообразие. Как поэт и писатель Л.И. Страховский отличается отсутствием хронологической смены творческих парадигм. При обращении к его сочинениям выделяется несколько тематико-стилистических

¹ Известно появившееся в 2017 г. электронное переиздание всех стихотворений Л.И. Страховского [1].

констант, однако они не сменяют друг друга хронологически в процессе писательского развития автора, но сосуществуют в его творчестве постоянно и вне зависимости от течения времени. Вместе с тем эти тематико-стилистические константы не сливаются в общий плавильный котел, а достаточно отчетливо разграничиваются самим автором по циклам и книжным изданиям, что позволяет выявлять их с достаточной ясностью.

Возможно, эта внятность, которую Л.И. Страховский сохраняет за собой при всем тематико-стилистическом разнообразии творчества, объясняется тем, что исток его творческих начинаний лежит в акмеизме. Свое «крещение в поэты» Л.И. Страховский приписывает Н.С. Гумилеву, с которым в начале 1918 г. его познакомил Г.В. Иванов: «Мы пошли по Летнему саду. <...> Мы представляли довольно странную пару в большевистском Петербурге. Я “донашивал” лицейскую форму. На мне была лицейская фуражка, и одет я был в черное пальто с золотыми пуговицами, на которых сияли двуглавые орлы, а на Гумилеве были элегантное пальто английского покроя и фетровая шляпа. <...> Гумилев попросил меня прочесть свои стихи, и я прочел одно, как сейчас помню, начинавшееся следующими строками:

*Твой портрет в деревянной раме
Смотрит вдумчиво со стены.
Ах, стихи о Прекрасной Даме
Не тебе ли посвящены?*

Когда я кончил, Гумилев сказал: “Хорошо, запоминаются”. И повторил первую строфу» [3, с. 60–61].

Попытку раскрытия *тематико-стилистического разнообразия творчества* Л.И. Страховского представляет собой настоящая статья. Источниковой основой для нее послужили книжные издания произведений Л.И. Страховского, хранящиеся в фонде литературы русского зарубежья Российской государственной библиотеки и в фонде Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына. Навигатором по библиографии Л.И. Страховского также служила база данных «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991» [4]. В статье делается упор на отдельные книжные издания Л.И. Страховского, так как именно они

в наибольшей степени содействуют раскрытию интересующих сторон его творчества, но при необходимости производится обращение к номерам журнала «Современник» как основного периодического органа, отмеченного редакторской деятельностью и печатными публикациями Л.И. Страховского.

СИМВОЛИЗМ

Акмеизм Н.С. Гумилева мог бы не сложиться без своего объекта противостояния — символизма. Л.И. Страховский же осваивает в своем творчестве прежде всего символизм. Символисты ввели в поэзию героев итальянской народной комедии масок дель арте пьесу «Балаганчик» А. Блока, сценический образ черного Пьеро, использовавшийся А.Н. Вертинским и др. Персонажей площадного театра они переосмыслили в эстетике декаданса, и Арлекин, Пьеро, Коломбина, Полишинель сделались для символизма одним из клише. Не без влияния бельгийских и французских символистов² и того же А.Н. Вертинского персонажи дель арте в символизме сгруппировались вокруг центрального образа Пьеро, олицетворявшего печаль неразделенной любви при незримой внутренней утонченности, оттеняемой внешней нелепостью.

В этой же традиции образ Пьеро разрабатывает и Л.И. Страховский. Таковы стихотворения из его первой книги (рис. 2), выделившиеся в цикл «Смуглый Пьеро» («Смуглый Пьеро» [5, с. 14], «Лунный Пьеро» [5, с. 29], «Жертвоприношение» [5, с. 30] и «Запах вашей пудры прян и сладок...» [6, с. 252]). Цикл не имеет сюжетности, но у него вполне предсказуемый финал, поданный в символистской традиции решения судьбы образа Пьеро: нелепость лунной мечтательной рассеянности сменяется трагедией. Но если у А. Блока и трагедия с ее клюквенным соком вместо крови остается кукольной, то у Л.И. Страховского она выходит из игрушечного пространства в область подлинной катастрофы:

² Напр., сборник стихотворений А. Жиро «Лунный Пьеро» (1884); «Пьерро» Ж. Лафорга, появившийся в переводах В.Г. Шершеневича (Москва: Альциона, 1918) и др.

*«...Как на картине написан пестро
На лице смеющийся ужас...
Это — конец смуглого Пьеро, —
На шее веревка все туже, туже...»*
[5, с. 30].

Констатация катастрофы для творчества Л.И. Страховского не есть нечто однократное и отдельное: еще большую развернутость она обретает в его прозе.

АКМЕИЗМ

Своеобразное возвращение от преодолевшего символизм реализма к «игрушечности», «вещности» являет собой второй сборник стихов Л.И. Страховского «У антиквара» [7] (рис. 3), в котором поэт отдает дань акмеизму. На творчестве Л.И. Страховского не могло не сказаться влияние законодателя этого течения Н.С. Гумилева, на всю жизнь оставшегося для него учителем³.

Каждое из стихотворений сборника посвящено тому или иному предмету, наблюдаемому автором в условной антикварной лавке. В плане содержания акмеизм Л.И. Страховского парадоксален тем, что, представляя по сути попытку отказа от символистской метафизики в пользу возврата к ясному изображению конкретной предметности, здесь, не останавливаясь на этом, он словно бы делает круг, вновь возвращаясь в трансцендентность и одушевляя описываемый предмет:

*«Фарфоровая гейша склонилась
Над севрским пастушком,
Даря ему, как милость,
Хризантем белоснежный ком...».*

Две волей случая попавшие рядом антикварные статуэтки поэт вписывает в ситуацию, возможную с живыми людьми, — и разрешает ее не по-акмеистски, а так, словно бы речь и ведется о живых людях:

³ Что подтверждается текстом посвящения, открывающего позднейший сборник стихов Л.И. Страховского «Долг жизни»: «Памяти безукоризненного поэта, совершенного кудесника русского слова, дорогого и уважаемого Друга и Учителя НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА» [4, с. 3].



Рис. 2. Обложка издания [1]

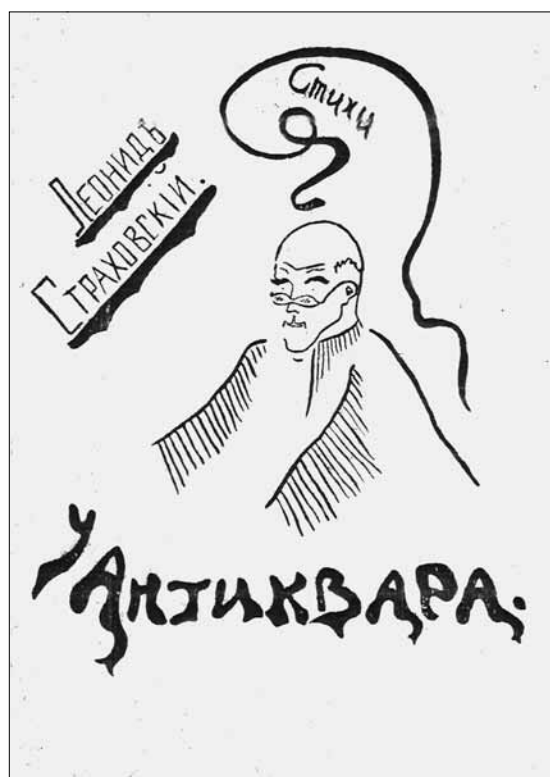


Рис. 3. Титульный лист издания [7]

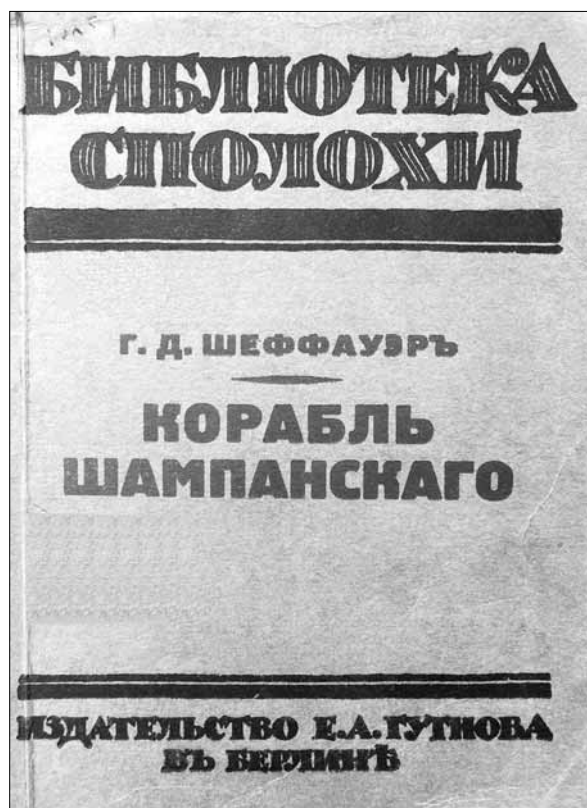


Рис. 4. Обложка издания [10]

*«...Весело реяли звуки
(Японский ли гимн или вальс?),
Как вдруг, от любви или скуки,
Полка с гвоздя сорвалась».*

*И, качнувшись бесстыдно и нежно,
Фарфоровая гейша и пастушок
Полетели, обнявшись, в бездну...».*

Эти строки, казалось бы, возвращают стихотворение в область символизма. Но завершает Л.И. Страховский в акмеистском («предметном») ключе:

*«...Серенький злобный рок
Полку качал равнодушно
(Независим земли удел!), —
А на полу лежали бездушно
Осколки фарфоровых тел»
[7, с. 7].*

Такое взаимопроникновение акмеизма и символизма, с одной стороны, снимает с произведения возможный символистский пафос драмы, а с другой, передавая в нем обыден-

ность катастрофической повседневности, наделяет его той бессильной неразрешимостью, которую символизм с его изначально романтическим восприятием никогда бы реалистически не выразил.

В плане выражения и символистский, и акмеистский стих Л.И. Страховского подчас подвергается форме, присущей уже позднему символизму, но официально провозглашенной Н.С. Гумилевым для акмеизма: «Акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, вольной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения» [8, с. 87]. Влияние этой силлабики заметно хотя бы в вышеприведенных стихотворных фрагментах акмеистского образца, тогда как в стихах Л.И. Страховского, тяготеющих к символизму, чаще сохраняется классическая силлабо-тоническая метрика.

В то же время Л.И. Страховский как акмеист в значительной части своих поэтических произведений преодолевает первоочередное влияние Н.С. Гумилева, начиная тяготеть стилистически и тематически к тональности своих современников — «младших акмеистов» Г.В. Иванова и Г.В. Адамовича. Для Л.И. Страховского это в очередной раз не смена творческой парадигмы, а одно из направлений в его поэзии, следующее наряду с иными на протяжении всего творческого пути. Явное исключение здесь составляет лишь сборник «У антиквара», тяготеющий к акмеизму в чистом виде, тогда как соответствующие стихотворения из сборников «Ладья» и «Долг жизни» [9] и из периодики не обнаруживают существенных стилистических различий. Для этих стихов характерна силлабо-тоническая выправленность формы, краткость и экзистенциалистские обобщения. Такие стихотворения реже выделяются автором в циклы, но пронизывают весь путь творчества как цементирующая база его поэтической деятельности, а оттого представляются наиболее убедительными и неподдельными.

Невластность времени над лирикой Л.И. Страховского становится особенно очевидной при сравнении его ранних и поздних стихов. Взяв, например, последние строфы раннего стихотворения «Снежная ночь» и позднего стихо-

творения «Пробуждение», можно наблюдать постоянство тональности, о которой ведется речь:

*«...Затихают шаги на улицах...
Меркнет радужный свет фонарей.
А мне в небе сказочно чудится
Образ Божьих отверстых дверей»*
[5, с. 32].

*«...Круг завершен. Ничего мне не надо.
Вижу над озером запада синь —
Там пробуждение, покой и отрада
В лоне Господнем. Навеки. Аминь»*
[9, с. 51].

Одним из наиболее совершенных проявлений этой тематико-стилистической грани творчества Л.И. Страховского является цикл «Восьмистишия» [9, с. 29–34], характеризующийся краткостью, лаконизмом, вплетающим в себя нерв тезиса, и экзистенциальной метафизикой вывода.

С акмеистскими исканиями связана и переводческая деятельность Л.И. Страховского. Для перевода он избрал рассказы калифорнийского писателя Германа Джорджа Шеффауэра (1876 или 1878 — 1927) «Корабль шампанского», «Плавучий лес» и «Корабль в неволе», составившие сборник «Корабль шампанского» [10] (рис. 4). В сущности, акмеизм сборника больше выражен не в самих этих рассказах (они тяготеют к массовой беллетристике), а в восприятии их переводчиком, раскрываемом в предисловии к книге: «В этих трех рассказах Шеффауэра <...> чувствуется влияние его восьмилетней работы архитектора, ибо построение его рассказов то легко, как американские небоскребы, то массивно и крепко, как эти же колоссы из кирпича, цемента, стекла и стали, но всегда выпукло архитектурны» [10, с. 7–8]. Такое восприятие согласуется с положением статьи «Утро акмеизма» О.Э. Мандельштама: «Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы» [11, с. 46].

В составлении данного сборника в очередной раз отразилась склонность Л.И. Страховского к литературной тематической цикли-

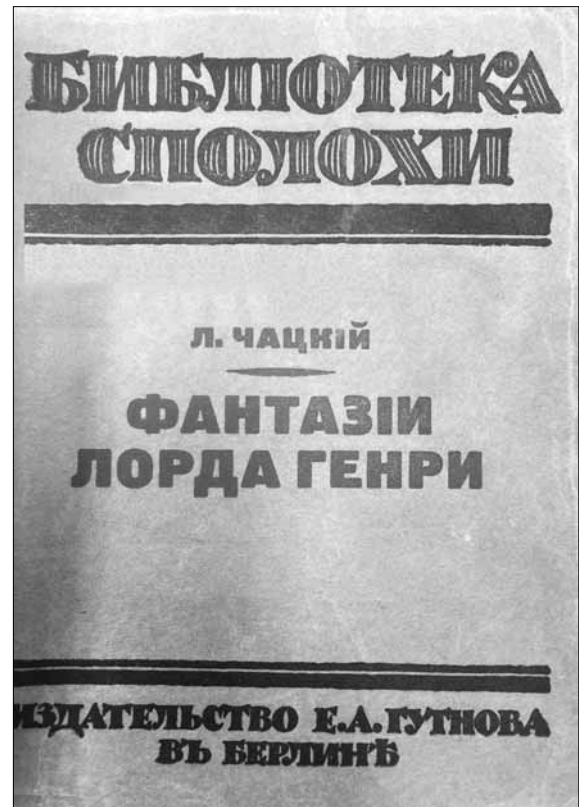


Рис. 5. Обложка издания [14]

зации: «Все эти три рассказа трактуют море и жизнь кораблей. <...> Выбор этих рассказов — мой, и я нарочно подобрал три морских рассказа. Но это отнюдь не значит, что автор исключительно писатель моря. Нет. Я был поставлен перед труднейшей задачей выбора из многочисленного материала, предоставленного мне автором. И я решил для цельности книги остановиться на этих трех» [10, с. 8–9].

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ

В стихотворном творчестве Л.И. Страховского среди прочих находит место автобиографическая тема. Прежде всего, это лицейская и военная лирика. Цикл «Стихи о лице» целиком вошел в книгу «Долг жизни» [9, с. 35–38] и представляет собой не что иное, как стихи за 20 лет разных годов создания, приуроченные к годовщине открытия 19 октября 1811 г. Царскосельского (Александровского) лицея, в котором учился автор.



Рис. 6. Титульный лист издания [15]

Цикл «Война» воссоздается по двум стихотворениям со страниц альманаха и периодики: «Северное небо горит зарёй...» [12, с. 2] и «Смерть» [6, с. 251]. Целостность цикла обеспечивается образом войны, создающимся посредством привлечения явлений религиозного свойства: в первом стихотворении войну олицетворяет пирующий кровью дьявол; во втором ему, блуднице и антихристу, силятся противостоять Имя Имен и Богоматерь. Однако злые силы одолевают беспощадно: взглядам Л.И. Страховского вообще присущ скептицизм, так или иначе пронизывающий все грани его творчества.

АНГЛИЙСКИЕ МОТИВЫ

Сообразно установке на описание явленного мира, акмеистам, искавшим необычайное в окружающем, а не в потустороннем, было свойственно привлекать экзотику в качестве творческого материала. Но если для Н.С. Гумилева это были и впрямь

экзотические страны и народы, далекие от европейских реалий, то экзотикой для творчества Л.И. Страховского стала Великобритания, краткое пребывание в которой успело сделать его эстетическим англофилом.

В Лондоне Л.И. Страховский познакомился с В.В. Набоковым и Г.П. Струве. Впоследствии все трое покинули существовавшее в 1922 г. в Берлине содружество писателей, художников и музыкантов «Веретено», вслед за которым Л.И. Страховский организовал творческое объединение «Братство Круглого Стола». Уже само его название отсылало к британским национальным легендам о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола.

Восторженность Л.И. Страховского британской культурой нашла отклик прежде всего в стихотворении «Англия, страна зелени яркой...» [5, с. 7], в циклах «Старая Англия» [5, с. 44–49]⁴ и «Стихи о Лондоне» [9, с. 9–10]⁵.

Между тем, интерес Л.И. Страховского к английской культуре имел и свою критическую сторону. В статье «О современной английской литературе» [13, с. 35–37] он констатировал ее неблагополучие: «Совершенно ясно, что сейчас английская литература переживает период сильного упадка. Их собственная пища — среда родной Англии — уже пережевана. И взгляды тех немногих, увы, которые это сознают, обращены на Восток, на Россию. От нас ждут они новой животворящей струи» [13, с. 37]. Полностью переработанным Англией (в лице О. Уайльда, О. Бёрдслея и Э. Доусона) Л.И. Страховский находит и наследие французских символистов.

«А вот дом, где во втором этаже, в мягких креслах за стаканом соды с виски собирались у Джона Лэна его друзья: Оскар Уайльд, Эрнест Доусон, Обри Бердслэй, Джон Уоттс, Дантэ Габриэлэ Росетти...», — предает-

⁴ Стихотворения «На холмах Сассекса», «Последний пир», «Цветы вербены», «На кладбище св. Мэри» (все написаны во время пребывания Л.И. Страховского в Англии).

⁵ Стихотворения «Часы», «Вайтхолл», «Над Темзой». В последнем речь идет об «Игле Клеопатры» — древнеегипетском обелиске в окружении двух сфинксов на набережной Виктории (часть набережной Темзы). Этих сфинксов автор сравнивает со сфинксами на Университетской набережной Санкт-Петербурга.

ся Л.И. Страховский воспоминаниям об увиденном в предисловии к первой книге своих рассказов «Фантазии лорда Генри» [14, с. 9] (рис. 5). В сборнике все рассказы посвящены Англии, но одноименная повесть выделяется особенно, намечая очередную из тематических граней Л.И. Страховского — мистическую, выразившуюся прежде всего в прозе. Завязку «Фантазий лорда Генри» являет собой ситуация, когда главный герой, заимствованный автором из «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда, начинает подвергаться видениям, порождаемым в нем созерцанием различных рисунков О. Бёрдслея⁶.

«И в этом Лондоне, не в городе мира, а в мифическом городе, построенном из воспоминаний, зародились эти рассказы в моем мозгу, и разве я виноват после этого, что люблю Лондон, как любят мечту или Бога» [14, с. 9] — этим признанием автора можно подвести черту под английскими мотивами в его творчестве и подойти к мотивам мистическим.

МИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ

Мистицизму в творчестве Л.И. Страховского подвергается, прежде всего, не сюжетика его произведений, а их циклизация. Говоря о прозе, речь в первую очередь должна вестись о книге «Мистерия в восьми рассказах» [15] (рис. 6), само заглавие которой сигнализирует о необычном содержании. Заглавие созвучно жанровому определению «мистерия», данному своему произведению «Дьявол» соучастником Л.И. Страховского по «Веретену» и «Братству Круглого Стола» И.С. Лукашем⁷. Последнему в книге Л.И. Страховского посвящен рассказ «Скиф» [15, с. 31–43].

«Мистерия...» открывается прологом «Любовь» [15, с. 5–10] и завершается эпилогом «Смерть» [15, с. 69–74]. Рамками этого «Эроса» и «Танатоса» объединяются сюжетно са-

⁶ Названиями соответствующих работ О. Бёрдслея озаглавлены автором части повести: «Рисунок первый: „Саломея“»; «Рисунок второй: „Иродиада“»; «Рисунок третий: „Женщина в пудренице“».

⁷ Книга Л.И. Страховского написана в 1923–1924 гг., мистерия «Дьявол» И.С. Лукаша вышла в 1922 году.

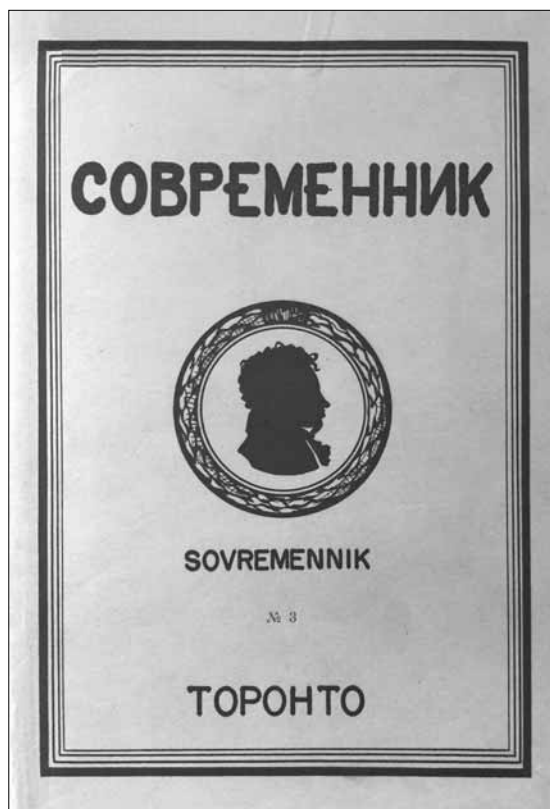


Рис. 7. Титульный лист журнала «Современник», в котором опубликована поэма [16]

мостоятельные основные картины мистерии. При всех намеках на мистериальность, мистицизм (в особенности рассказ из средневековой жизни «Ведьма» [15, с. 22–30]) для книги Л.И. Страховского сюжетообразующими являются не столько мистические озарения, сколько психологические переживания страсти и смерти. Мистическое переживание для писателя — это краткое затмение ума, в которое готово соскользнуть помраченное переживанием страсти либо смерти чувствительное сознание. Садомазохизм («Горбун» [15, с. 11–21]), восприятие на фоне раздвоения личности и фанатизм («Скиф»), суицид («Икар» [15, с. 55–61]) и др. — все это говорит в пользу не столько мистической, сколько патопсихологической составляющей фантазии Л.И. Страховского, лишь поверхностно обрамленной мистическими рамками. Мистерией предстает сама жизнь, сотканная из частных, едва не бытовых случаев, по какой-то причине соскальзывающих в иррациональное начало и, с точки зрения жизни и случая,

обретающих трагический финал. А Эрос и Танатос, заявленные в начале и в конце мистерии, ведут свою нескончаемую игру с любыми людьми в любые времена.

«Мистерия...» не была бы столь зримой, не будь снабжена оригинальной обложкой работы художника Л.И. Фрешкопа (1897–1982), отражающей в лице цыганской девушки эротизм, в лице низко пригнутой к земле хтонической старухи-монашенки — смерть, и все это на фоне сужающейся перспективы современных многоэтажек и шпилей готических башен в самой отдаленной ее точке.

В поэзии мистическая грань творчества Л.И. Страховского нашла отражение в позднем произведении «Рождение Сатаны» [16] (рис. 7), носящем подзаголовок «Романтическая поэма». С одной стороны, он отсылает к романтизму Дж.Г. Байрона, с другой — к «Романтическим цветам» Н.С. Гумилева, включающим знаменитую «сатанинскую» ноту в стихотворении «Баллада». Однако тематически поэма Л.И. Страховского вполне независима и от английского романтизма, и от акмеизма, тяготея, скорее, к символистскому решению. Поэма состоит из трех частей с прологом и эпилогом, заглавия которых оригинально решаются в терминологии классической музыки: «Introductio», «Capricioso», «Andante Cantabile», «Misterioso», «Finale»⁸. Таким образом, произведение наследует Серебряному веку с его символистским обычаем условно принимать в качестве литературной формы форму симфоническую⁹.

Однако такая циклизация поэмы оказывается интереснее ее поэтического и сюжетного решения. Последнее достаточно просто: Мая — героиня, некий утонченный женственный образ¹⁰ — млеет в ожидании своего Принца. Их встреча завершается сладострастным актом любви, а наутро Мае открылась подмена Принца обыденным человеком. Когда после ряда психофизических терзаний она вторично видит Принца, он представляется ей ее сыном.

⁸ «Вступление», «Капризно», «Медленно и певуче», «Таинственно», «Финал».

⁹ Напр., «Симфонии» Андрея Белого.

¹⁰ Имя героини, возможно, содержит намек на понятие «Маа» индийской религиозной философии, означающее, что зримый мир является лишь иллюзией.

В финале транслируются старинные пророчества о скором пришествии сатаны, порабощении им мира и готовности людей к его царствованию.

В этом произведении наиболее, чем во всем творчестве Л.И. Страховского, проявляется мистическое начало в собственном смысле слова. Однако ввиду незамысловатости сюжета и небезупречной техники стиха поэма остается малоубедительной.

В целом следует констатировать, что непосредственно мистическая тема, подхваченная, возможно, в творческом и дружеском взаимодействии с И.С. Лукашем, Л.И. Страховскому подчиняется слабо, но тем не менее оставляет заметный след в его творчестве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Л.И. Страховского отличается тем, что стилистическое и тематическое начала в нем — как поэтическое, так и прозаическое — пребывают в подчас неразделимом взаимодействии и кроме того, не эволюционируют, а проявляются в любой период по мере необходимости. Поэтому уместно говорить о слитном, тематико-стилистическом разнообразии его творчества. Однако как стилистические, так и тематические грани подвергаются достаточно отчетливому наблюдению и констатации.

Отдавая дань символизму в его декадентском преломлении, Л.И. Страховский, не отступаясь от него, осваивает классический акмеизм, от которого, в свою очередь, добирается до высот поэтической школы Г.В. Иванова и Г.В. Адамовича¹¹ и достигает совершенства своего стиха именно здесь.

Тематически в творчестве Л.И. Страховского выделяются автобиографические, англофильские, мистические мотивы, однако уводящие читателя не в иррационализм и религиозность, но в ведущую к катастрофе экстремальность психического переживания. Его лирика экзистенциального характера (а таковой большинство) менее подвержена какой-ли-

¹¹ Рискнули бы условно обозначить ее «экзистенциальной».

бо тематической классификации, поскольку заведомо направлена в иное русло — глубинных обобщений, оттеняющее любые условные дробления на стили или темы.

Л.И. Страховскому превосходно удается циклизация собственного творчества, но при этом менее убедительно выходят чистые виды. Полностью акмеистский сборник стихов «У антиквара» проигрывает на фоне той его поэзии, где символизм и акмеизм при их смешении выдают глубоко экзистенциальные выводы. Имеющий истоки в символизме и декадансе сборник рассказов «Мистерия...» получает не символическое, а психопатологическое решение, нередко на бытовой основе. Заявленная как романтическая единственная поэма Л.И. Страховского «Рождение Сатаны» оказывается недостаточно проработанной в принципе. И только в тех случаях, где Л.И. Страховский отказывается от чистых видов (сборники стихов «Ладья», «Долг жизни», отдельные стихи в периодике), его поэзия достигает высот лиры первой волны эмиграции вне зависимости от времени и условий создания произведений. В этом отношении Л.И. Страховский справедливо занимает свою несомненную нишу в пантеоне литераторов Серебряного века и «младшего акмеизма», а его несколько забытое ныне творчество требует самого непосредственного воспоминания.

Список источников

1. *Страховский Л.И.* Ладья : собрание стихотворений / сост. и коммент. А. Степанова. [Б. м.] : Salamandra P.V.V., 2017. 117 с. URL: https://vk.com/wall-70507703?offset=160&w=wall-70507703_557 (дата обращения: 10.05.2020).
2. *Страховский Л.И.* На младшем курсе: (Воспоминания о лице) // Современник : журнал русской культуры и национальной мысли / под ред. проф. Л.И. Страховского. Торонто, [1960–1980]. 1961. № 4. С. 77–80.
3. *Страховский Л.И.* О Гумилеве. (1886–1921) // Современник : журнал русской культуры и национальной мысли. 1961. № 4. С. 60–61.
4. База данных «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991». URL: http://infoculture.rsl.ru/RSKD/asp/RUZ/uif_ruzar.htm (дата обращения: 10.05.2020).
5. *Чацкий Л.* Ладья : стихи. Берлин : Издательство Е.А. Гутнова в Берлине, 1922. 58 с.
6. *Страховский Л.И.* Из цикла «Смуглый Пьеро»: «Запах вашей пудры прян и сладок...» : [стихотворение] / Леонид Чацкий // Медный всадник : альманах. Берлин : Медный всадник, [1923]. Кн. 1. 300 с.
7. *Страховский Л.И.* У антиквара : стихи. Брюссель : Издательство русских писателей в Бельгии «Единорог», 1927. 17 с.
8. *Гумилев Н.С.* Наследие символизма и акмеизм // От символизма до «Октября» : [сборник] / сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. Москва : Новая Москва, 1924. 303 с.
9. *Страховский Л.И.* Долг жизни: Третья книга стихов. [Торонто : Б. и.], 1953. 60 с.
10. *Шеффауэр Г.Дж.* Корабль шампанского / пер. с англ. Леонид Чацкий. Берлин : Гутнов, 1922. 115 с. (Библиотека «Сполохи»).
11. *Мандельштам О.Э.* Утро акмеизма // Литературные манифесты: от символизма к Октябрю : сборник материалов / приготовили к печати Н.Л. Бродский, В. Львов-Рогачевский, Н.П. Сидоров. Москва : Федерация, 1929. 300 с.
12. *Страховский Л.И.* Из цикла «Война»: «Северное небо горит зарёй...» : [стихотворение] / Леонид Чацкий // Сполохи : литературно-художественный и общественный ежемесячный журнал / ред. Ал. Дроздов. Berlin : Е.А. Гутнов, 1922. № 13. 48 с.
13. *Страховский Л.И.* О современной английской литературе / Леонид Чацкий // Сполохи : литературно-художественный и общественный литературный журнал / ред. Ал. Дроздов. [Берлин] : Е.А. Гутнов, 1922. № 12. 57 с.
14. *Страховский Л.И.* Фантазии лорда Генри / Леонид Чацкий. Берлин : Е.А. Гутнов, 1922. 113 с. (Библиотека «Сполохи»).
15. *Страховский Л.И.* Мистерия в восьми рассказах. Брюссель : Единорог, 1926. 73 с.
16. *Страховский Л.И.* Рождение Сатаны: Романтическая поэма // Современник : журнал русской культуры и национальной мысли / под ред. проф. Л.И. Страховского. Торонто, 1961. № 3. 64 с.

L.I. Strakhovsky: Between Symbolism and Acmeism (Based on Foreign Publications)

Nikolay N. Nosov

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka Str.,
Moscow, 119019, Russia
ORCID 0000-0001-6079-2677; SPIN 7786-8622
E-mail: Nossov1984@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to L.I. Strakhovsky (alias Leonid Chatsky; 1898–1963), a Russian writer and poet of the first wave of emigration, and his poetry and prose reflected in foreign publications of his works in Russian. Returning to our culture the name of this author, now half-forgotten in his homeland, and introducing this name into literary studies, the article tries to reveal the thematic and stylistic diversity of L.I. Strakhovsky's poetry and prose. The research's object is foreign publications of L.I. Strakhovsky's artistic works in separate books, almanacs and periodicals published in Belgium, Germany, Canada and identified through collection catalogues of leading Russian libraries (the Russian State library, the Alexander Solzhenitsyn House of Russia Abroad) and library resources that display foreign Russian-language publications by L.I. Strakhovsky. The article highlights and analyzes the main stylistic (symbolism, acmeism, "junior acmeism") and thematic (autobiographical, English, mystical) components of L.I. Strakhovsky's works, reveals the components' individual features, the originality of their constancy and mutual influence. The main of these features is that L.I. Strakhovsky's works can be stylistically periodized on the basis of the author's increased propensity to cyclize his works though without creative evolution in the usual sense and with the stable nature of his working throughout his life. To review the publications and analyze the nature of L.I. Strakhovsky's works, the article draws on the context of Russian and emigrant literature of his era, creatively associated with L.I. Strakhovsky and its main figures, and notes his literary and cultural influence.*

Key words: L.I. Strakhovsky, poetry, prose, symbolism, acmeism, "junior acmeists", autobio-

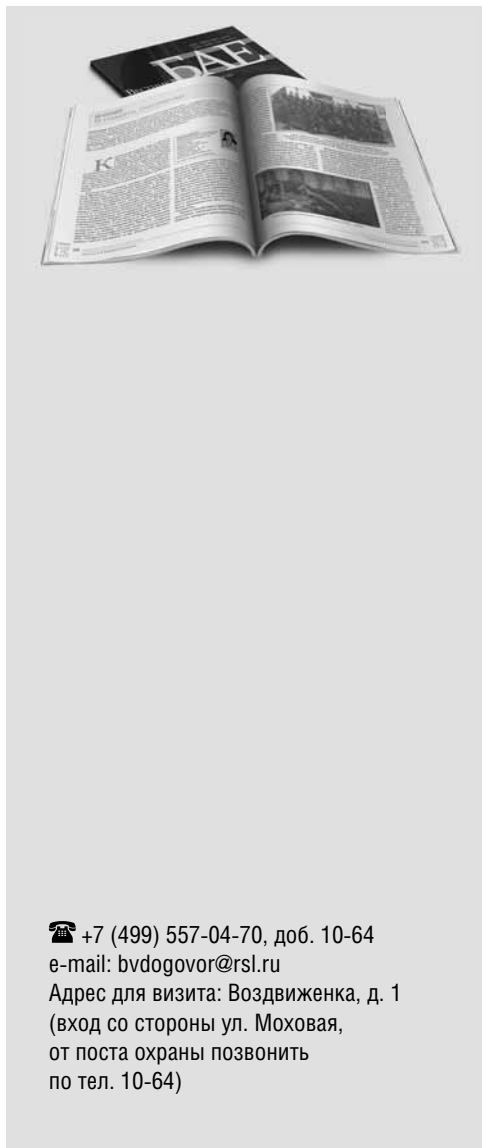
graphical motives, English motives, mystical motives, thematic and stylistic diversity.

Citation: Nosov N.N. L.I. Strakhovsky: Between Symbolism and Acmeism (Based on Foreign Publications), *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 426–437. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-426-437.

References

1. Strakhovsky L.I. *Lad'ya: sobranie stikhotvorenii* [Shallop: collected poems]. Salamandra P.V.V. Publ., 2017, 117 p. Available at: https://vk.com/wall-70507703?offset=160&w=wall-70507703_557 (accessed 10.05.2020).
2. Strakhovsky L.I. In the Junior Year: (Memories of the Lyceum), *Sovremennik: zhurnal russkoi kul'tury i natsional'noi mysli* [The Contemporary: Journal of Russian Culture and National Thought]. Toronto, 1961, no. 4, pp. 77–80 (in Russ.).
3. Strakhovsky L.I. About Gumilyov. (1886–1921), *Sovremennik: zhurnal russkoi kul'tury i natsional'noi mysli* [The Contemporary: Journal of Russian Culture and National Thought], 1961, no. 4, pp. 60–61 (in Russ.).
4. Baza dannykh "Knigi na russkom yazyke, izdannye za rubezhom, 1927–1991" ["Books in Russian Published Abroad, 1927–1991" Database]. Available at: http://infoculture.rsl.ru/RSKD/asp/RUZ/uif_ruzar.htm (accessed 10.05.2020).
5. Chatsky L. *Lad'ya: stikhi* [Shallop: poems]. Berlin, E.A. Gutnova v Berline Publ., 1922, 58 p.
6. Strakhovsky L.I. From the "Dark Pierrot" Cycle: "The Smell of your Facepowder Is Spicy and Sweet...", *Mednyi Vsadnik: al'manakh* [The Bronze Horseman: almanac]. Berlin, Mednyi Vsadnik Publ., book 1, 300 p. (in Russ.).
7. Strakhovsky L.I. *U antikvara: stikhi* [At the Antique Dealer: poems]. Brussels, Russkikh Pisatelei v Bel'gii "Edinorog" Publ., 1927, 17 p.
8. Gumilyov N.S. Legacy of Symbolism and Acmeism, *Ot simvolizma do "Oktyabrya"* [From Symbolism to "The October"]. Moscow, Novaya Moskva Publ., 1924, 303 p. (in Russ.).
9. Strakhovsky L.I. *Dolg zhizni: Tret'ya kniga stikhov* [The Debt of Life: The Third Book of Poems], 1953, 60 p.
10. Scheffauer H.G. *Korabl' shampanskogo* [Champagne Ship]. Berlin, Gutnov Publ., 1922, 115 p.
11. Mandelstam O.E. The Morning of Acmeism, *Literaturnye manifesty: ot simvolizma k Oktyabryu: sbornik*

- materialov* [Literary Manifests: From Symbolism to the October: collected materials]. Moscow, Federatsiya Publ., 1929, 300 p. (in Russ.).
12. Strakhovsky L.I. From the “War” Cycle: “The Northern Sky is Burning with the Dawn...”, *Spolokhi: literaturno-khudozhestvennyi i obshchestvennyi ezheemesyachnyi zhurnal* [The Flashes: Literary, Artistic and Social Monthly Journal]. Berlin, E.A. Gutnov Publ., 1922, no. 13, 48 p. (in Russ.).
 13. Strakhovsky L.I. About Modern English Literature, *Spolokhi: literaturno-khudozhestvennyi i obshchestvennyi literaturnyi zhurnal* [The Flashes: Literary, Artistic and Social Monthly Journal], E.A. Gutnov Publ., 1922, no. 12, 57 p. (in Russ.).
 14. Strakhovsky L.I. *Fantazii lorda Genri* [Lord Henry’s Airy Dreams]. Berlin, E.A. Gutnov Publ., 1922, 113 p.
 15. Strakhovsky L.I. *Misteriya v vos’mi rasskazakh* [A Mystery in Eight Stories]. Brussels, Edinorog Publ., 1926, 73 p.
 16. Strakhovsky L.I. The Birth of Satan: romantic poem, *Sovremennik: zhurnal russkoi kul’tury i natsional’noi mysli* [The Contemporary: Journal of Russian Culture and National Thought]. Toronto, 1961, no. 3, 64 p. (in Russ.).



ЖУРНАЛ «ВЕСТИК БИБЛИОТЕЧНОЙ АССАМБЛЕИ ЕВРАЗИИ»

научно-практический журнал некоммерческого партнерства «Библиотечная Ассамблея Евразии»

и Российской государственной библиотеки.

ISSN 2658-4921(print), ISSN 2658-7351(online)

<https://vestnikbae.rsl.ru/>

Основан в 1993 г., с 2021 года выходит с периодичностью 2 номера в год (формат — 60×90 1/8, объем — 72 с.).

Цель журнала — публикация важнейших документов и сообщений по вопросам межкультурных и межбиблиотечных связей стран СНГ, результатов исследовательских проектов и практик библиотечно-информационной деятельности, а также освещение развития библиотековедения, книговедения, библиографоведения, информационных и смежных наук в странах Содружества Независимых Государств и за рубежом.

Особое внимание в журнале уделяется вопросам библиотечной политики как важнейшей составной части стратегии межгосударственных культурных и политических взаимоотношений в поликультурной среде; культурному осмыслению Евразийства и культуры мира.

Важное место занимают материалы, освещающие деятельность национальных библиотек стран СНГ и всего мира, внедрение библиотечных инноваций, раскрывающие богатейшие фонды библиотек на пространстве СНГ, а также поднимающие вопросы сохранности и реставрации фондов, продвижения книги и чтения. Немалое значение имеют публикации по обмену опытом в разных сферах библиотечной деятельности, в том числе по вопросам информатизации библиотек.

Журнал адресован библиотечным и информационным работникам, библиотековедам, книговедам, библиографам, преподавателям, аспирантам, студентам вузов и колледжей культуры и искусств, книголюбам, библиофилам.

Журнал издается в печатной форме и распространяется по подписке. Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 14464 (полугодовой), 33353 (годовой). Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В редакции можно приобрести номера журнала за текущий год, а также подписаться на журнал на любой период.

☎ +7 (499) 557-04-70, доб. 10-64

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

Адрес для визита: Воздвиженка, д. 1

(вход со стороны ул. Моховая,

от поста охраны позвонить

по тел. 10-64)

УДК 398(510)
ББК 82.3(5Кит)-001-4
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-438-446

ДАНЬДАНЬ ТУН

КИТАЙСКИЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ СКАЗАНИЯ КАК КУЛЬТУРНОЕ СОКРОВИЩЕ НАЦИИ*

Даньдань Тун,

Санкт-Петербургский государственный университет,
факультет философии,
аспирант

Университетская набережная, д. 7-9,

Санкт-Петербург, 199034, Россия

ORCID 0000-0002-1266-706X; SPIN 7676-8366

E-mail: Tun-fengdan@yandex.ru

Реферат. В статье исследуется китайское народное творчество, которое имеет не только ярко выраженные национальные черты, но и является культурным сокровищем нации. Китайский фольклор состоит из таких типов произведений, как: мифы, легенды, басни, анекдоты, сказки и сказания о жизни, о животных. А также произведений, которые описывают известных исторических деятелей, воспевают любовь к родине; в текстах четко прослеживаются мотивы восхищения героями, даются положительные оценки трудовых навыков, анализируются характеристики местных традиций, обычаев и быта. Фольклор является неотъемлемой частью

традиционной китайской культуры. Он воспитывает, формирует мировоззрение, мораль и этику китайского народа. Фольклорные произведения становятся своеобразной сценой, на которой разыгрываются жизненные коллизии негероического существования рядового человека с простыми культурными запросами (например, общение, участие в ритуалах, гостеприимство и проч.).

В статье представлен перевод оригинальных историй с китайского языка на русский, на примере которых проведен анализ культурных ценностей китайских фольклорных произведений с точки зрения философии. Исследование проведено при помощи контекстуального, лингвокультурологического метода, а также методов анализа и синтеза. Представленное исследование имеет междисциплинарный характер, так как выполнено на стыке культурологии и лингвокультурологии, фольклористики и переводоведения.

* Финансовое обеспечение исследования осуществлялось из средств Китайского совета по стипендиям Министерства образования КНР. Номер стипендии: 201908090022.

Ключевые слова: Китайский фольклор, воспитательная функция, культурное сокровище, культурная ценность, легенда, басня, сказание.

Для цитирования: Тун Д. Китайские фольклорные сказания как культурное сокровище нации // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 438–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-438-446.

Согласно суждению Ф. Ницше, новую культуру надо создать не через реформу науки или искусства, а через преобразование морали. Новая мораль может существовать только в форме мифа, а миф — основа любого типа культуры. К этой мысли можно добавить и то, что культуру и мораль можно преобразовывать не только через мифы, но и через другие типы народного творчества. «... без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в законченное целое» [1]. Необходимо учесть, что в Китае мифы (наряду с легендами, сказками, преданиями, баснями, анекдотами, фантастическими историями, былями и т. д.) относятся к фольклору. В соответствии с этим можно утверждать, что китайский фольклор тоже является источником и основой национальной культуры. В феврале 2011 г. китайский фольклор был включен в проект по защите нематериального культурного наследия Китайской народной республики, и до сих пор считается важным символом культуры, национальной самобытности, местных традиций и жизни народа [2].

Развивая материальную культуру, китайский народ создал чрезвычайно богатую духовную культуру, которая передается из поколения в поколение в виде фольклорных произведений [3, с. 656].

Многие этносы записывают легенды о своем происхождении, истории из жизни известных предков и народную мудрость. Создают мифы о происхождении гор и рек, описывают быт, традиции, обычаи и религиозные верования народов. Сочиняют басни, представляющие собой иронические нравоучитель-

ные рассказы, сочетающие глубокую мораль и правду, отраженные в простой истории [4].

Для примера приведем следующую басню из древней книги «Мэн-цзы» [5]. Название этой истории стало устойчивым выражением в китайском языке, но так и не обрело своего варианта на русском (揠苗助长 — в пер., букв.: тянуть ростки, помогая расти; *обр.*: забегать вперед, выдвигать чрезмерные требования, перестараться, переусердствовать, погубить дело торопливостью). Жил да был нетерпеливый крестьянин, который всегда огорчался тому, что рассада в поле росла слишком медленно. Он целый день бродил по полю, затем присел на корточки, измерил рассаду руками и остался недовольным ее размером. Он задумался о том, что можно сделать чтобы ускорить ее рост. Крестьянин долго искал способ и, наконец, нашел его: «Если я подниму рассаду в воздух, то она точно будет выше!» И он начал вытаскивать из почвы ростки один за другим, но через три дня вся рассада погибла.

Эта история объясняет то, что не следует преднамеренно нарушать естественные природные процессы. Позже эта история использовалась в качестве метафоры, иллюстрирующей печальные последствия нарушения объективных законов развития ради легкого и быстрого результата. Стремление достичь успеха здесь и сейчас, вне зависимости от применяемых средств и благородства мотивов, в большинстве случаев обречено на неудачу. До сих пор из поколения в поколение передается эта басня, родители часто рассказывают ее детям, чтобы они поняли, что для получения нужного результата необходимо запастись терпением и что следует с умом выбирать средства достижения поставленной цели. Очевидно, что эта басня выполняет воспитательную функцию, с ее помощью происходит формирование личности, обладающей развитыми творческими способностями, эрудицией, пониманием произведений литературы, вежливостью, самообладанием, высокой нравственностью и т. д. Помимо этого, басне можно приписать и функцию исторической преемственности: через ее пересказ передается социальный или жизненный опыт от поколения к поколению, от эпохи к эпохе.

В качестве еще одного примера рассмотрим басню «Красть колокольчик, затыкая себе

уши» (掩耳盗铃 — в пер., букв.: заткнув уши, воровать колокольчик; *обр.*: не признавать очевидного, прятать голову в песок, обманывать себя, строить иллюзии; самообман) [6]. Вор хочет украсть колокольчик; он считает, что если закрыть себе уши, то, раз он сам не сможет услышать звон колокольчика, то и остальные его не услышат. В Китае родители на примере этой истории учат детей не заниматься самообманом. В частности, считается, что школьники занимаются самообманом, если невнимательно слушают на занятиях учителя, не задают вопросов, чтобы разобраться в непонятной теме и из-за этого не справляются с учебой, хотя сами считают, что прилагают для этого достаточно усилий. Это и называется самообманом. Он опасен, поскольку приводит к тому, что не только школьники, но и другие люди, склонные к самообману, в конечном итоге столкнутся с проблемами, решить которые им будет затруднительно. Таким образом, басня имеет образовательную и воспитательную функцию и пропагандирует необходимость быть честным, не обманывать себя и не надеяться, что все получится само собой без лишних усилий. Кроме того, басня подразумевает еще одну идею: нужно быть отважным и смелым, чтобы признать собственные ошибки и исправить их последствия. Таким образом, можно подытожить, что басня содержит такие моральные ценности как честность (в том числе по отношению к самому себе), добросовестность, совесть и мужество.

Басня «Искать в реке меч по зарубке, сделанной на лодке при его падении в реку» (刻舟求剑 — в пер., букв.: сделать на борту лодки зарубку, чтобы потом найти оброненный в воду с этого места меч; *обр.*: делать по мертвому шаблону, без учета изменений; поступать неразумно; не учитывать изменение ситуации) [7]. В Чу один человек пытался пересечь реку, но во время переправы на лодке его меч упал в воду. Он сразу же сделал отметку на лодке и сказал: «Здесь упал мой меч». Лодка остановилась в Чу. Человек начал поиски меча с места, где он оставил знак. Однако меч остался на месте падения. Очевидно, что таким образом меч найти нельзя. Эта басня изначально призывала политиков к осознанию того, все изменчиво, и невозможно управлять страной без уче-

та развития. Проведение реформ неизбежно. Позже назидательный компонент басни стал применяться ко всем людям. Каждый должен помнить, что нужно быть гибким и приспосабливаться к меняющемуся положению дел. Нельзя придерживаться своей догмы; методы и средства решения проблем должны меняться в соответствии с потребностью, быть разносторонними, иначе возможно потерпеть неудачу или не решить проблему [8].

Мораль басни состоит в том, что когда обстановка меняется, то необходимо соответственно менять и меры, нельзя упорно цепляться за старое. Это произведение, как и некоторые другие, в том числе обозначенные в этой статье, опубликованы в учебнике для школьников, и его название превратилось в широко употребляемый фразеологизм [9, с. 129].

На примере этих трех басен четко различимы образовательная и воспитательная функции фольклорных произведений. При помощи простых и ясных иероглифов, ставших фразеологизмами, от поколения к поколению передаются знания и мораль, передается социальный (жизненный) опыт, моральные, эстетические ценности и идеологические ценности (например, честность перед собой, гибкость в решении проблем, добросовестность, стремление к истине и т. д.).

Следующий жанр народного творчества — легенда; в нем отражены исторические события, деятели и местные обычаи. Существует ряд легенд, которые рассказывают об остроумии и озорстве деятелей; иронизируют над правящим классом. В некоторых легендах повествуется о происхождении праздников и традиций китайских народностей [10, 11].

В качестве примера стоит привести легенду из «Сборника китайских народных сказок» [12]. Она повествует о любовной трагедии, произошедшей в эпоху династии Цзинь (265—420 гг.). Герои легенды — Чжу Интай, девушка из богатой семьи, и бедный юноша Лян Шаньбо, счастьем которых препятствуют родители Чжу, следовавшие господствовавшим в то время патриархальным устоям. В то время девушки не имели права на образование и Чжу Интай для того, чтобы иметь возможность учиться была вынуждена покинуть отчий дом обла-

чившись в мужские одежды. По дороге в город Цзичэн, где находилась школа, она встретила Лян Шаньбо. Проучившись вместе три года, они подружились, но Лян Шаньбо так и не заметил, что Чжу Интай девушка, причем, влюбленная в него. Позже ей пришлось прервать учебу и вернуться в свой родной город. Лян Шаньбо отправился за Чжу Интай, и, встретившись с ее семьей, обнаружил, что его друг, с которым он провел столько времени, на самом деле оказался девушкой. После такого известия он понял, что тоже очень любит ее и решил свататься к ее родителям. Но, по воле родителей мужем Чжу Интай стал Ма Вэньцай, тоже ее одноклассник, но, в отличие от Лян Шаньбо, более богатый и влиятельный (который, впрочем, не нравился невесте). Узнав об этом, Лян Шаньбо сильно опечалился и, так и не встретившись с возлюбленной, ушел. Спустя некоторое время он умер от чрезмерной усталости, вызванной тем, что он беспрестанно работал, чтобы избавиться от тоски по возлюбленной. После того, как была сыграна свадьба, Чжу Интай, не зная до этого о том, что Лян Шаньбо ее очень любил и хотел на ней жениться, внезапно это выяснила и сразу же отправилась на кладбище, к месту покоя любви всей жизни. Когда она пришла, могила Лян Шаньбо разверзлась, и Чжу Интай бросилась в нее. После этого оттуда выпорхнула пара разноцветных бабочек и улетела в заоблачную высь.

Легенда о любви Лян Шаньбо и Чжу Интай демонстрирует чистоту и благость душ юноши и девушки, осмелившихся сломать оковы традиций, защищая свои чувства вопреки воле родителей. По мотивам этой легенды написаны пьесы, поставлены спектакли, сняты киноленты и телесериалы, нарисованы мультфильмы, созданы музыкальные произведения [13, с. 38]. Легенда дарит надежду мужчинам и женщинам, находящимся в поисках любви и предупреждает повторение подобных трагедий.

Образ гробницы — это и место захоронения, и место отрешенности, а бабочки здесь символизируют жизнь и идеальную любовь. Герои легенды перерождаются в бабочек, таким образом до читателя доносится мысль, что темные времена пройдут и наступит долгожданное счастье. Среди ценностей, заложенных в эту легенду, можно выделить тягу

к справедливости, стоящей выше классовых предрассудков (из-за которых люди разного социального положения не могут вступать друг с другом в брак) и право любить того, кого выберет сердце, а не родители.

Рассмотрим легенду «Пастух и ткачиха» (牛郎与织女) [14]. Ню Лан был бедным, но добрым, честным и трудолюбивым юношей. Джи Нюй была милой и юной феей. Они влюбились друг в друга и поженились. Но мать Джи Нюй сильно разгневалась на дочь, так как ей нельзя было выходить замуж за обычного человека и разлучила влюбленных, позволив встречаться им лишь раз в год — 7-го числа 7-го месяца, в день, который впоследствии превратился в праздник Циси — день всех влюбленных. С изменениями социально-культурных контекстов изменилась и трактовка этой истории. Раньше она была печальной, позже — стала основанием для проведения праздника. Легенда побуждает молодых людей выступать против дурных нравов своих родителей и искать свою любовь. Подразумевается, что родители должны давать своим детям свободу самим выбирать любовь, чтобы избежать повторения печального конца знаменитой легенды. Эта легенда обладает не только эстетической ценностью (подчеркнутая красота любви), но и моральной. Транслируются идеи о том, что у каждого человека есть право и свобода самому выбирать объект любви; справедливость не должна зависеть от социального статуса; и, наконец, родители должны уважать выбор детей и не ограничивать их свободу. В этом заключается внутренняя духовная сила праздника Циси, оцененного по достоинству после Средневековья и ставшего народным праздником [15].

Легенды, несомненно, являются особенно-стью национальной культуры Китая. На основании приведенных легенд можно отметить, что китайский фольклор влияет на взгляды людей о любви, и на их основе можно создать новую культуру. Легенды, как и басни, выполняют важную воспитательную функцию. Через тексты легенд читатели понимают важность свободы воли, уважения решения близких, права любить кого-то невзирая на социальный статус. В этих историях тоже аккумулируется опыт предыдущих поколений [16].

К китайским фольклорным произведениям также относят сказания о деятелях. К их числу относится «История Конфуция» (孔子), из «Сборника китайских народных сказок», в которой приводится разговор философа с девушкой по имени Сан Нянцзы, собирающей шелковицу.

Конфуций и его ученики Цзы Лу и Янь Хуэй вместе отправились в царство Вэй, чтобы проповедовать конфуцианство. На дороге они заметили дерево, на тонкой ветви которого стояла девушка. Они предупредили ее об опасности падения, на что она ответила: «Западные ветки сильнее, чем восточные, а люди из царства Вэй нелегко признают свое поражение. Если нить не сможет пройти сквозь извилистые отверстия камня, вы можете прийти обратно ко мне». Конфуций и его ученики не поняли ее слов и продолжили свой путь в царство Вэй. Достигнув цели, они встретились с правителем царства, который поставил условие Конфуцию, что он сможет распространять свое учение на его территории, если пропустит нить сквозь извилистые отверстия камня. Если нить не пройдет сквозь камень, то он и его ученики должны будут покинуть эту территорию. Они посмотрели на камень и замерли, внезапно вспомнив девушку. По приказу Конфуция, его ученик Янь Хуэй отправился на поиски девушки. Ее звали Сан Нянцзы. Когда Янь Хуэй нашел ее, в левой руке она держала палочку, на конце которой была нитка с привязанным к ней муравьем, а в правой — горел зажженный дымящийся ладан. Муравей задыхался от дыма и пытался убежать. Девушка громко смеялась и весело играла, но ничего не говорила и, в конце концов, ушла. Янь Хуэй вернулся и рассказал обо всем учителю. Конфуций сразу все понял. Он попросил Цзы Лу взять муравья, а Яна Хуэя — привязать к концу нитки муравья и положить его в отверстие в камне. Муравей с ниткой пролез внутрь, однако после нескольких секунд остановился. Конфуций зажег ладан и поднес к отверстию камня, муравей начал задыхаться и быстро пролез сквозь камень. Все трое захлопали в ладоши и рассмеялись. Радостные, они пошли к царю...

Это народное сказание о Конфуции показывает, что, хотя Конфуций и обладал многими знаниями, однако есть то, чего и он не знает. Поэтому люди должны учиться друг у друга, скромно слушать и принимать советы других. Как

учит Конфуций: «Из троих обязательно найдется один, у кого можно чему-либо поучиться». Помимо этого, в этом сказании транслируются и другие идеи: «Нетерпимость к пустякам может испортить большое дело», и «Чтобы что-то взять, нужно что-то сначала дать». Эти два высказывания из классического канона конфуцианского учения обязательны для изучения китайскими школьниками [17, с. 99].

Обратимся к еще одному примеру сказания о деятелях «Цао Чун взвешивает слона» (曹冲称象) [18]. Император Цао Цао (155–220 гг.) получил в дар слона и захотел узнать его вес, но никто не знал, как его взвесить. Его сын Цао Чун придумал способ — поместить слона в лодку, дождаться, когда она перестанет качаться на волнах и отметить на ней место, до которого доходит вода. Затем слона высадить на берег и загрузить лодку камнями разного размера. Когда вода достигнет отметки на лодке, собрать и взвесить все сложенные в ней камни и таким образом узнать вес слона. Цао Чун использовал математический принцип эквивалентности, чтобы взвесить слона [19]. Будучи в состоянии анализировать противоречия вещей в деталях и умея с ними справляться, он решил проблему с помощью камней и продемонстрировал возможности человеческого мышления. Согласно современной китайской поговорке, «Наука и техника — это главные производительные силы». Из этой истории видно, что китайские фольклорные произведения могут учить и передавать научные знания [20, с. 22–27].

На основании сказаний о деятелях можно сделать вывод о том, что жанр отражает такие ценности китайского общества, как открытость новому знанию, смекалка и усердие.

Исходя из вышесказанного, мы можем отметить следующие особенности китайского фольклора. Китайские басни главным образом воспитывают людей. Они обозначают важность правдивости перед собой, умения адаптироваться к новой ситуации, добросовестности, поиска правды. Приведенные легенды взывают к необходимости равенства личности, свободы любви. Сказания о деятелях делают упор на умение воспринимать новое знание и использовать его в жизни, т. е. изобретательность. Общим для всех типов фольклорных произведений является то, что в жизни человека они

играют воспитательную роль, передают новым поколениям опыт предыдущих.

Также можно сделать следующие выводы:

Во-первых, китайский народ отличается тем, что он склонен к осмыслению пережитого. В соответствии с этим, накопленный опыт многих поколений превращался в фольклор, обладающий развитой жанровой структурой. Каждое из произведений содержит мудрость людей, их жизненный опыт, научные, философские и медицинские знания, традиции и т. д.

Во-вторых, китайский народ чтит традиции и собственное наследие. Народные сказания до сих пор передаются устно из поколения в поколение. Фольклор является важным культурным пластом, фиксирующим историю нации.

В-третьих, на основании фольклорных произведений строится современная китайская культура. Сюжеты фольклорных сказаний широко используются в современных литературных произведениях, искусстве, фигурируют в песнях, на телевидении и в кинематографе. Помимо этого, аллегории фольклорных сказаний встречаются и в повседневной жизни людей. В частности, они являются частью общепотребительного языка — широко известными фразеологическими единицами. Так что можно утверждать, что фольклорные сказания преобразуют современную китайскую культуру.

Китайские фольклорные произведения играют воспитательную роль, имеют эстетическую ценность, влияют на мировоззрение и жизненные взгляды людей, зачастую являются предметом научных исследований. Помимо этого, они являются важным материалом для исследования культуры Древнего Китая; позволяют изучать богатство национальной культуры и литературы на более глубоком уровне. С развитием современной культуры и науки люди продолжают черпать новые идеи из народного творчества. Фольклорные произведения являются источником и символом китайской культуры и потому могут считаться культурным сокровищем нации.

Список источников

1. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше; [перевод с немецкого Г.А. Рачинского]. Санкт-Петербург : Азбука-классика. 2005. 201 [2] с.
2. 黄永林. 追踪民间故事建构故事学体系——刘守华民间故事研究评述. 中国民俗, 2019 (2). [73—82]. [Хуан Юнлин. Исследование структуры народных сказок — Обзор народных сказок Лю Шоухуа // Китайский фольклор. 2019. № 2. С. 73—82]. URL: <http://his.newdu.com/m/view.php?aid=655916&pageno=3> (дата обращения: 18.10.2019).
3. 刘铁梁. 民间传说和民间故事研究综述. 2016. [655—658]. [Лю Телян. Краткое изложение народных легенд и сказок. 2016. С. 655—658]. URL: <http://www.doc88.com/p-8468930918508.html> (дата обращения: 18.10.2019).
4. 刘守华. 中国民间故事史. 武汉: 湖北教育出版社, 1998. [841]. [Лю Шоухуа. История китайских народных сказок. Ухань : Издательство образования Хубэй, 1998. 841 с.]. URL: <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/16117162.html> (дата обращения: 18.10.2019).
5. 孟子·公孙丑上. [Мэн-Цзы. Мэн-Цзы : Гунсунь Чоу]. URL: http://www.360doc.com/content/17/0614/19/35842900_663141660.shtml (дата обращения: 18.10.2019).
6. 吕不韦. 掩耳盗铃. [Лю Бувэй. Красть колокольчик, затыкая себе уши]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%8E%A9%E8%80%B3%E7%9B%97%E9%93%83/1734518?fr=aladdin> (дата обращения: 18.10.2019).
7. 吕不韦. 刻舟求剑. [Лю Бувэй. Искать в реке меч по зарубке, сделанной на лодке при его падении в реку]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%88%BB%E8%88%9F%E6%B1%82%E5%89%91> (дата обращения: 18.10.2019).
8. 高德胜. 培养大师: 我们时代的刻舟求剑. 教育科学研究, 2015 (3). [25—26]. [Гао Дешэн. Обучение мастеров: «Искать в реке меч по зарубке, сделанной на лодке при его падении в реку» // Научные исследования в области образования. 2015. № 3. С. 25—26]. URL: <http://www.doc88.com/p-1496697292545.html> (дата обращения: 18.10.2019).
9. 王蒙. 刻舟求剑赏析 [Ван Мэн. Оценка и анализ басни «Искать в реке меч по зарубке, сделанной на лодке при его падении в реку»]. URL: <https://wenku.baidu.com/view/2dd5fb670740be1e640e9a3f.html> (дата обращения: 18.10.2019).
10. 王尧. 2015年度传说研究综述. 长江大学学报: 社会科学版, 2017 (2). [9—15]. [Ван Яо. Ежегодный обзор исследований легенд 2015 год // Жур-

- нал университета Янцзы (Социальные науки) 2017. № 2. С. 9–15]. URL: <https://www.ixueshu.com/document/be6c862ae782c1416670f6a78d239b03318947a18e7f9386.html> (дата обращения: 18.10.2019).
11. 姜南, 杨茜. 传说概念在中国的演进. 云南民族大学, 2018 (39). [145–146]. [Цзян Нань, Ян Цянь. Эволюция концепции легенды в Китае // Юньнаньский университет национальностей. 2018. № 39. С. 145–146]. URL: <https://www.ixueshu.com/document/aa821c577793404b24681f90928fb621318947a18e7f9386.html> (дата обращения: 18.10.2019).
12. 中华人民共和国文化部, 中华人民共和国国家民族事务委员会主办和中国民间文艺家协会. 中国民间故事集成·山东卷. 新书华店北京发行所行, 2007. [987]. [Министерство культуры КНР, Государственный комитет по делам национальностей КНР, и Ассоциация фольклористов Китая. Сборник китайских народных сказок : провинция Шаньдун. Пекин : Синьхуа. 2007. 987 с.].
13. 刘守华. 比较故事学与比较文学, 2015. [37–41]. [Лю Шоухуа. Сравнительное изучение фольклорных сказаний и литературы. С. 37–41]. URL: <http://www.doc88.com/p-7199548146134.html> (дата обращения: 18.10.2019).
14. 劳动人民集体创作. 牛郎与织女. [Пастух и ткачиха (китайская легенда)]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%89%9B%E9%83%8E%E7%BB%87%E5%A5%B3/35843?fr=aladdin> (дата обращения: 18.10.2019).
15. 胡咪. 民间传说与民间故事研究成果回顾-2009. 武汉: 华中师范大学. 文学院, 2013. [87–91]. [Ху Ми. Обзор научно-исследовательских достижений народных легенд и сказок 2009 год. Ухань : Институт литературы Хуачжунского университета. 2013. С. 87–91]. URL: <https://www.doc88.com/p-8048056531099.html> (дата обращения: 18.10.2019).
16. 漆凌云. 2015年中国民间故事研究综述. 湘潭: 湘潭大学. 文学与新闻大学, 2018. [75–79]. [Лин Ци-юнь. Краткий обзор исследований китайских фольклорных сказаний 2015 год. Сянтань : Институт литературы и журналистики Сянтаньского университета. 2018. С. 75–79]. URL: <https://www.doc88.com/p-7923826528895.html> (дата обращения: 18.10.2019).
17. 刘守华. 民间故事的艺术世界. 武汉: 华中师范大学学报, 2002. 41 (3). [98–105]. [Лю Шоухуа. Художественный мир китайских народных сказок // Журнал Уханьского педагогического университета (Гуманитарные и социальные науки). 2002. Т. 41, № 3. С. 98–105]. URL: <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/37863244.html> (дата обращения: 18.10.2019).
18. 陈寿. 曹冲称象[Чэнь Шоу. Цао Чун взвешивает слона (сказание)]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9B%B9%E5%86%B2%E7%A7%B0%E8%B1%A1/5085> (дата обращения: 18.10.2019).
19. 林继福, 李晓成. 建构中国民间故事史的知识体系—读祁连休先生《中国民间故事史》. 民间文化论坛, 2015 (4). [121–125]. [Линь Цифу, Ли Сяочэн. Построение системы знаний по истории китайских фольклорных сказаний — чтение «Истории китайского фольклора» господина Ци Ляньсю / История китайских фольклорных сказаний // Народный культурный форум. 2015. № 4. С. 121–125]. URL: <https://www.doc88.com/p-0912546911078.html> (дата обращения: 18.10.2019).
20. 杨秋丽. 中国民间故事近30年的研究回顾与总结—以期刊论文为研究对象. 湘潭大学, 2013. [59]. [Ян Цюли. Обзор и краткое изложение китайских народных сказок за последние 30 лет — на основе исследования журнальных статей. Сянтаньский университет. 2013. С. 59]. URL: <https://www.docin.com/p-1122319066.html> (дата обращения: 18.10.2019).

Chinese Folklore Tales as a Cultural Treasure of the Nation

Dandan Tun

Saint Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya Embankment, St. Petersburg, 199034, Russia

ORCID 0000-0002-1266-706X; SPIN 7676-8366

E-mail: Tun-fengdan@yandex.ru

Abstract. *The article examines Chinese folk art, which not only has pronounced national features, but also is a cultural treasure of the nation. Chinese folklore consists of myths, legends, fables, funny stories, fairy tales and tales about life, about animals, as well as works that describe famous historical figures, praise the love of the motherland. The texts clearly demonstrate the motives of admiration for the characters, give positive assessments of labor skills, analyze the characteristics of local traditions, customs and life. The folklore is an integral part of traditional Chinese culture. It educates, shapes the worldview, morals and ethics of the Chinese people. Folklore works become a kind of stage on which the life conflicts of non-heroic existence of an ordinary person with simple cultural interests (for example, communication, participation in rituals, hospitality, etc.) are played out.*

The article presents translations of original stories from Chinese into Russian, on the example of which it analyzes the cultural values of Chinese folklore works from the point of view of philosophy. The research is carried out using contextual, linguoculturological methods, as well as methods of analysis and synthesis. The presented research has an interdisciplinary character, because it is performed at the intersection of cultural studies and linguoculturology, folklore studies and translation studies.

Key words: Chinese folklore, educational function, cultural treasure, cultural value, legend, fable, tale.

Citation: Tun D. Chinese Folklore Tales as a Cultural Treasure of the Nation, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 438–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-438-446.

Acknowledgements.

This research was financially supported by the Chinese Scholarship Council of the Ministry of

Education of the People's Republic of China; Scholarship Number: 201908090022.

References

1. Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki* [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2005, 201 p.
2. Huang Yunlin. Research on the Structure of Folk Tales — A Review of the Folk Tales by Liu Shouhua, *Chinese Folklore*, 2019, no. 2, pp. 73–82. Available at: <http://his.newdu.com/m/view.php?aid=655916&pageno=3> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
3. Liu Teliang. *Summary of Folk Legends and Fairy Tales*, 2016, pp. 655–658. Available at: <http://www.doc88.com/p-8468930918508.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
4. Liu Shouhua. *History of Chinese Folk Tales*. Wuhan, Obrazovaniya Khubei Publ., 1998, 841 p. Available at: <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/16117162.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
5. Mencius. *Mencius: Gunsun Chou*. Available at: http://www.360doc.com/content/17/0614/19/35842900_663141660.shtml (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
6. Liu Buwei. *Plugging One's Ears While Stealing a Bell*. Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E6%8E%A9%E8%80%B3%E7%9B%97%E9%93%83/1734518?fr=aladdin> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
7. Liu Buwei. *Searching for a Sword in a River by the Notch It Made on the Boat When Falling into the River*. Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E5%88%BB%E8%88%9F%E6%B1%82%E5%89%91> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
8. Gao Desheng. Training of Masters: “Searching for a Sword in a River by the Notch It Made on the Boat When Falling into the River”, *Research in the Field of Education*, 2015, no. 3, pp. 25–26. Available at: <http://www.doc88.com/p-1496697292545.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
9. Wang Meng. *Assessment and Analysis of the Fable “Searching for a Sword in a River by the Notch It Made on the Boat When Falling into the River”*. Available at: <https://wenku.baidu.com/view/2dd5fb670740be1e640e9a3f.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
10. Wang Yao. Annual Review of Legend Research 2015, *Journal of the Yangtze University (Social*

- Sciences), 2017, no. 2, pp. 9–15. Available at: <https://www.ixueshu.com/document/be6c862ae782c1416670f6a78d239b03318947a18e7f9386.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
11. Jiang Nan, Yang Qian. Evolution of the Legend Concept in China, *Yunnan University of Nationalities*, 2018, no. 39, pp. 145–146. Available at: <https://www.ixueshu.com/document/aa821c577793404b24681f90928fb621318947a18e7f9386.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
12. *The Ministry of Culture of the People's Republic of China, the State Committee for Nationalities of the People's Republic of China, and the Association of Folklorists in China. A Collection of Chinese Folk Tales: Shandong Province*. Beijing, Sin'khua Publ., 2007, 987 p. (in Chinese).
13. Liu Shouhua. *Comparative Study among Folklore Tales and Literature*, pp. 37–41. Available at: <http://www.doc88.com/p-7199548146134.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
14. *The Shepherd and the Weaver (Chinese Legend)*. Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E7%89%9B%E9%83%8E%E7%BB%87%E5%A5%B3/35843?fr=aladdin> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
15. Hu Mi. *Review of Research Achievements of Folk Legends and Fairy Tales 2009*. Wuhan, Institut Literatury Khuachzhunskogo Universiteta Publ., 2013, pp. 87–91. Available at: <https://www.doc88.com/p-8048056531099.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
16. Ling Tsiyun. *Summary of Research on Chinese Folk Tales 2015*. Xiangtan, Institut Literatury i Zhurnalistiki Syantan'skogo Universiteta Publ., 2018, pp. 75–79. Available at: <https://www.doc88.com/p-7923826528895.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
17. Liu Shouhua. The Artistic World of Chinese Folk Tales, *Journal of the Wuhan Pedagogical University (Humanities and Social Sciences)*, 2002, vol. 41, no. 3, pp. 98–105. Available at: <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/37863244.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
18. Cheng Shou. *Cao Chung Weighs the Elephant (Tale)*. Available at: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9B%B9%E5%86%B2%E7%A7%B0%E8%B1%A1/5085> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
19. Ling Tszifu, Lee Xiaocheng. Building a System of Knowledge on the History of Chinese Folklore Tales — Reading the “History of Chinese Folklore” by Mr. Qi Lianxu, *People's Cultural Forum*, 2015, no. 4, pp. 121–125. Available at: <https://www.doc88.com/p-0912546911078.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).
20. Yan Qiuli. *Review and Summary of Chinese Folk Tales over the Past 30 Years — Based on the Research of Journal Articles*. Syantan'skii Universitet Publ., 2013, p. 59. Available at: <https://www.docin.com/p-1122319066.html> (accessed 18.10.2019) (in Chinese).



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 доступна 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. Экскурсионный 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, Габриеля Форе и Франца Шуберта из фонотеки отдела нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки.



Подробнее: <https://tour.rsl.ru/>

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

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

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

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами 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.



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.



Ю.Ю. Лесневский

РУКОВОДСТВО

по обеспечению доступности услуг
в библиотеках Российской Федерации
для инвалидов и других
маломобильных граждан

Российская государственная
библиотека
Издательство «Пашков дом»

Ю.Ю. Лесневский РУКОВОДСТВО

по обеспечению доступности
услуг в библиотеках
Российской Федерации
для инвалидов и других
маломобильных граждан

Издание содержит информацию
об основных требованиях,
условиях и формах обеспечения
доступности библиотек
и предоставляемых ими услуг.
В приложениях представлены
методические материалы
и рекомендации.

Справки и заказ изданий:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»

Тел.: +7 (495) 697-37-31

+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72

E-mail: pashkov_dom@rsl.ru

http://store.rsl.ru/service/pashkov_dom



БИБЛИОТЕКА
НОВОГО
ПОКОЛЕНИЯ



КАК СОЗДАТЬ МОДЕЛЬНУЮ БИБЛИОТЕКУ С НУЛЯ?



РАЗРАБОТАН КОНСТРУКТОР ПРОЕКТИРОВАНИЯ БИБЛИОТЕЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Инициаторами создания Конструктора стали Министерство культуры Российской Федерации и Российская государственная библиотека (проектный офис по созданию модельных муниципальных библиотек).

Конструктор - практическое пособие по сборке модулей, которые образуют функциональные зоны библиотеки, опубликован на сайте новаябиблиотека.рф.

Разработчик — архитектор-дизайнер Надежда Карпова — автор множества популярных пространств в разных регионах России.

В Конструкторе содержатся подробные рекомендации по созданию модельных муниципальных библиотек, представлены примеры библиотечных помещений с образцами мебели, различными по назначению, приведены практические советы.

Конструктор позволит сотрудникам библиотек выработать четкий план по преобразованию и совершенствованию библиотечного пространства в соответствии с современными вызовами и потребностями пользователей.

Скачать документ



новаябиблиотека.рф

Keepers Registry

доступен на Портале ISSN (<https://portal.issn.org>)!

С декабря 2019 года Реестр хранителей цифрового контента Keepers Registry (<https://keepers.issn.org>) полностью интегрирован в Портал ISSN - глобальную, авторитетную базу данных, служащую для идентификации и отслеживания заглавий сериальных изданий. Этот сервис объединяет метаданные о сохраненных цифровых журналах с описательными метаданными ISSN, позволяя тем самым точно проследить путь, пройденный сериальным изданием от первоначальной публикации до передачи ответственности архивным учреждениям для их долгосрочного сохранения. При переходе от печатного к цифровому формату библиотекам и издателям необходимо архивировать не только сериальные издания, выходящие в цифровом формате, но и незавершенные «интегрируемые ресурсы». Тринадцать архивных учреждений всего мира решают эту задачу и поддерживают Keepers Registry в качестве инструмента мониторинга статуса архивирования цифрового контента. Это национальные библиотеки, некоммерческие организации и университетские консорциумы, сотрудничающие с Международным центром ISSN в целях распространения актуальной информации об архивированных сериальных изданиях и изданиях, находящихся под угрозой.

Библиотекарь по сохранению цифровой информации портала Scholars Portal Грант Хёрли (Канада) утверждает, что «Keepers Registry является неотъемлемым компонентом нашей коллективной экосистемы сохранения». Keepers Registry дает заинтересованным сторонам возможность оценить какие материалы сохранены, какими архивными учреждениями, и, следовательно, какие материалы все еще могут находиться под угрозой». Как провайдер услуг по сохранению, Scholars Portal извлекает пользу от согласованного и надежного предоставления данных о своих ресурсах, что обеспечивает прозрачность методов сохранения и укрепляет доверие со стороны сообществ пользователей».

Начальник отдела сохранения цифровой информации Национальной библиотеки Нидерландов (KB) Джеффри ван дер Хувер объясняет, что «с точки зрения долгосрочного сохранения, Keepers Registry играет важную роль для KB в обеспечении целостности и сохранности ее фонда».

Исполнительный директор CLOCKSS Крейг Ван Дайк (США) утверждает, что «Keepers Registry выполняет ряд важнейших функций: предоставление информации о сохраненных научных журналах и их выпусках, а также архивах, в которых они сохранены; предоставление стандартизированной платформы для поиска информации пользователями, а также для интеграции архивов; и социальной структуры для сотрудничества между архивами. Сохранение цифровой информации - динамично развивающаяся область, а сотрудничество имеет ключевое значение для развития. Совершенно логично, что именно Международный центр ISSN стал домом для Keepers Registry».

Нашими партнерами являются архивные учреждения :

Archaeology Data Service, British Library, Cariniana Network, CLOCKSS Archive, Global LOCKSS Network, HathiTrust, Library of Congress, National Digital Reservation Program China, National Library of the Netherlands, PKP Preservation Network, Portico, Scholars Portal, Swiss National Library.

Keepers Registry доступен бесплатно через портал ISSN, а также здесь : <https://keepers.issn.org/>

Для получения информации о специальных услугах, предоставляемых профессионалам, или для присоединения к Keepers Registry в качестве архивного учреждения просьба связаться с Международным центром ISSN (email: newkeepers@issn.org).

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»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор
**Заместитель главного редактора — от-
ветственный 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

Кувшинова А.О.

Начальник отдела предпечатной подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

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 план-
шета, предварительно
установив приложение
типа QR Code Reader.

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

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная биб-
лиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 31.08.2020

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: Octava, HeliosCond, Spectral,

Open Sans, Noto Serif CJK SC.

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 № 2214-20

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

4/2020

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

