

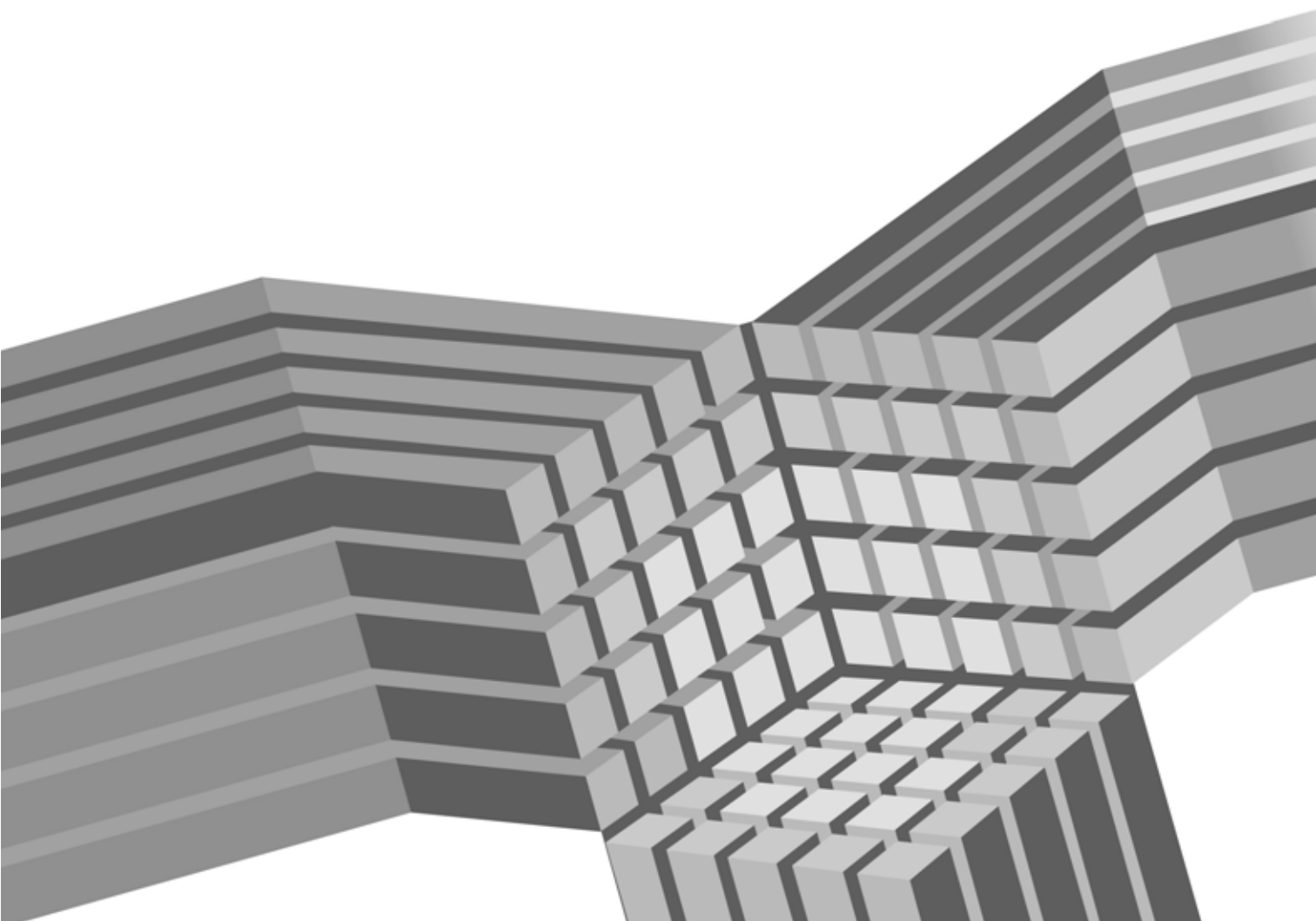
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 18

4/2021

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор
Шиббаева 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 Рафаэлевич,
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, Гёттингенский
университет им. Георга-Августа
(Гёттинген, 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 (Göttingen, 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 18

4/2021

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 18 4/2021 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Малинецкий Г.Г.** Культура, гуманитарное
знание и теория самоорганизации 340

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Федотова Н.Г.** Культурная память города:
современные практики символизации
прошлого 352
- Библиотечная наука в XXI веке:
содержание, организация,
цифровизация и наукометрия 365

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Мезенцева С.В.** Дальний Восток России —
Китай: пути и перспективы взаимодействия
в академической музыкальной культуре 366
- Диалоги о культуре и искусстве 377

НАСЛЕДИЕ

- Чуприкова-Крынская Е.Р.**
Графические серии Николая Каразина
к Амударьинской и Самарской экспедициям
1874 и 1879 годов 378
- Шаяхметова А.К.** Художественно-
религиозный канон в христианской
и мусульманской традициях 390

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Цветковская Т.А.** Кантата Пауля Хиндемита
«Frau Musica» в контексте развития
партиципаторного музыкального
искусства 398
- Завьялова А.Е.** Раннее творчество
Константина Сомова и импрессионизм:
новый взгляд на проблему 409

КАФЕДРА

- Грызунова О.В.** Театральное и нетеатральное
постановочное мышление в современной
хореографической практике 416

ORBIS LITTERARUM

- Фомин Д.В.** Образ Петрушки
в отечественных детских книгах 1920-х —
начала 1930-х годов 424

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Выбыванец Э.В.** Военный реквием
Бенджамина Бриттена в свете
интертекстуальных связей 436
- Всероссийский конкурс научных работ
по библиотековедению, библиографии
и книговедению 2021 года 447

Информация для авторов и рецензентов

- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации в журнале
«Обсерватория культуры» 448

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 18

4/2021

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Malinetsky G.G.** Culture, Humanitarian
Knowledge and Self-Organization Theory..... 340

CULTURAL REALITY

- Fedotova N.G.** City's Cultural Memory:
Modern Practices of Symbolizing
the Past 352
- Library Science in the 21st Century:
Its Content, Organization, Digitalization
and Scientometrics365

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Mezentseva S.V.** The Russian Far East —
China: Ways and Prospects of Interaction
in Academic Musical Culture366
- Dialogues about Culture and Art377

HERITAGE

- Chuprikova-Krynskaya E.R.**
Nikolay Karazin's Graphic Series
for the Amu Darya and Samara Expeditions
of 1874 and 1879 378
- Shayakhmetova A.K.** The Artistic
and Religious Canon in the Christian
and Muslim Traditions390

NAMES. PORTRAITS

- Tsvetkovskaya T.A.** Paul Hindemith's
Cantata "Frau Musica" in the Context
of the Participatory Musical
Art Development398
- Zavyalova A.E.** Konstantin Somov's
Early Works and Impressionism:
A New View on the Issue.....409

CURRICULUM

- Gryzunova O.V.** Theatrical and Non-
Theatrical Thinking in Actual Choreographic
Practice 416

ORBIS LITTERARUM

- Fomin D.V.** The Image of Petrushka
in Russian Children's Books of the 1920s –
Early 1930s424

JOINT OF TIME

- Vybyvanets E.V.** The War Requiem
by Benjamin Britten in the Light of Intertextual
Links 436
- All-Russian Competition of Scientific
Works in Library Science, Bibliography
and Bibliology – 2021447

Information for Authors and Reviewers

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

УДК 316.7
ББК 71.0
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-340-351

Г.Г. МАЛИНЕЦКИЙ

КУЛЬТУРА, ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ И ТЕОРИЯ САМООРГАНИЗАЦИИ

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

доктор физико-математических наук, профессор
ORCID 0000-0001-6041-1926; SPIN 5684-2049
E-mail: GMalin@Keldysh.ru

Реферат. В 1950-х гг. Ч. Сноу писал об увеличении пропасти между гуманитарной и естественно-научной культурами, он видел в этом большую опасность и для самой науки, и для всего человечества. В России к этому добавился кризис гуманитарного знания. Пути преодоления этого кризиса и построение моста между культурами и рассматриваются в настоящей статье.

Решение обозначенных проблем связано с развитием междисциплинарных подходов, в частности с теорией самоорганизации. Синергетика сегодня представляет подход, лежащий на пересечении предметного знания, философской рефлексии и математического моделирования. Она позволяет решать проблемы, выходящие за рамки отдельных научных дисциплин. Многие из них требуют анализа процессов и факторов в рациональном, эмоциональном и интуитивном пространствах.

Показано, что происходящая гуманитарно-технологическая революция, задачи проектирования будущего повышают роль гуманитарного знания. Обоснована важность цивилизационного подхода к гуманитарной культуре. Рассматриваются культурные проблемы уникальной цивилизации — «мира России». Намечен ряд конкретных шагов, позволяющих преодолеть кризис отечественного гуманитарного знания.

Особое значение обретает концепция культурного вызова. Переход от индустриальной к постиндустриальной фазе развития цивилизации и широкое использование систем искусственного интеллекта освободят от работы около половины людей. Социальная стабильность и перспективы развития цивилизации определяются тем, сможет ли культура сделать жизнь людей полной, содержательной и творческой. В ходе гуманитарно-технологической революции принципиальное значение приобретает использование междисциплинарных подходов в системе образования России. Организационно-финансовые реформы последних 30 лет привели образование к глубокому кризису. Междисциплинарные подходы необходимы, чтобы уравновесить пожелания авторов программ, возможности обучающихся и соотнести получаемую подготовку с перспективами развития страны. Пересмотр содержания и форм образования становится сегодня проблемой не только педагогов и ученых, но и всей отечественной культуры.

Императивом культурного развития нашей страны является образ будущего. В индустриальную эпоху бытовало представление об универсальности путей развития социальных систем. В постиндустриальной реальности мир стал сложнее, увеличилось разнообразие. В нынешней точке бифуркации открывается несколько путей развития. Принципиальным становится культурный выбор цивилизации, опирающийся на традицию, научный прогноз и образ будущего. Междисциплинарные подходы могут сыграть принципиальную роль в формировании такого культурного выбора.

Ключевые слова: теоретическая культурология, философия культуры, гуманитарная культура, эффект Вавилонской башни, междисциплинарные подходы, синергетика, гуманитарно-технологическая революция, цивилизационный подход, синтез естественно-научной и гуманитарной культуры, приоритет образования, самоорганизация.

Для цитирования: Малинецкий Г.Г. Культура, гуманитарное знание и теория самоорганизации // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 340–351. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-340-351.

Все науки о природе делятся на физику и коллекционирование марок.

Э. Резерфорд

Британский физик и писатель Ч. Сноу в 1950-х гг. выдвинул теорию двух культур — естественно-научной и гуманитарной [1]. Первая имеет дело с объективными явлениями и процессами, количественными описаниями и формализованными теориями, в основе которых лежит развитый математический аппарат. Она опирается на императив Галилея (следует измерить все, что измеримо, и сделать измеримым все, что таковым не является), отвечает на вопрос «Как?» и устремлена в будущее. Именно естественно-научная культура сейчас является фундаментом большинства технологий, делающих жизнь людей более благополучной и безопасной. Авторитет несущественен, для естественно-научной культуры важно: утверждение верно или нет, независимо от того, кто его высказал.

Гуманитарная культура, напротив, часто имеет дело с уникальными событиями и процессами, опирается на качественный анализ и имеет дело с формализованными теориями лишь в небольшой степени. Она связана с очень сложными объектами, для большинства из которых удастся предложить только вербальное описание. Эта культура должна отвечать на вопрос «Что?» и контактировать с целями, а не со средствами. Как правило, она ориентирова-

на на осмысление прошлого, на анализ бытия, а не становления. Авторитет очень важен для гуманитарной культуры.

Обе культуры в рамках концепции В.С. Степина являются надбиологическими программами деятельности [2]. Обе направлены на познание мира и использование этого знания, тем не менее между ними, как считал Ч. Сноу, — пропасть [1]. Гуманитарии и естественники не понимают друг друга и не осознают необходимости синтеза и альтернативного собственному подходу. И это создает большую опасность и для самого развития науки, и для общества в целом. В самом деле, как общество может опираться на массив накопленного знания, если представители двух культур дают противоположные рекомендации? При этом роль естественно-научной и гуманитарной культуры, отношение к ним общества существенно отличаются. Известно, что основополагающие законы физики (уравнения Ньютона, Максвелла, Шредингера и ряд других), представляющих важнейшие достижения всей культуры, могут быть выписаны на нескольких тетрадных листах. Выдающийся физик XX в., лауреат Нобелевской премии и выдающийся педагог Р. Фейнман на вопрос, что поколение ныне живущих физиков может передать следующему поколению, ответил, что надо сказать только то, что все состоит из атомов и пустоты, а остальное физики додумают [3]. В гуманитарных науках нет таких кратких, подводящих итоги формулировок. Очень часто мы не можем выделить в них главное.

В точных науках эксперимент, как правило, сразу указывает на ошибку в теории. Во многих социальных или гуманитарных дисциплинах эксперимент зачастую невозможен, а число наблюдений очень невелико.

Естественные науки «заставляют считаться с собой» — неверно рассчитанная конструкция не будет работать так, как предполагалось. В то же время социальные науки использовались и продолжают использоваться не для выявления наиболее важных причинно-следственных связей, моделирования и прогноза, а для оправдания и обоснования действий различных социальных групп. И поэтому многое в них зачастую оправданно ставится под сомнение.

Так, И.В. Сталину приписывают фразу: «Без теории нам смерть». Однако эффективной экономической теории социализма, которая уберегла бы от тяжелых ошибок по тем или иным причинам, создано не было. Ряд попыток Российской академии наук (РАН), предпринятых в ходе реформирования и направленных на то, чтобы предупредить о трагических последствиях и предложить другой курс, не возымели действия... Среди восьми приоритетных направлений развития науки, технологий и техники в Российской Федерации и 27 входящих в Перечень критических технологий [4], нет ни одного,

непосредственно направленного на получение и использование гуманитарного знания.

Гуманитарная культура переживает глубокий кризис и находится в большой опасности. Вместе с тем XXI в. будет веком человека, и объективно роль социальных и гуманитарных наук должна расти. Возможные пути выхода из этого кризиса и определяют перспективы гуманитарной культуры.

ЭФФЕКТ ВАВИЛОНСКОЙ БАШНИ И НЕИЗБЕЖНОСТЬ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ¹

Многие части этой истории совершенно надежны, другие — правдоподобны. Некоторые — рискованны, но мы вставляем их в поисках понимания.

К. Ровелли

Классическим библейским сюжетом является история о Вавилонской башне. Люди в своей гордыне решили построить огромную башню, вершина которой вздымалась бы выше облаков. Бог не одобрил этот замысел и смешал языки строителей башни, в результате строительство этого гигантского сооружения прекратилось. П. Брейгель оставил нам прекрасную живописную метафору, отражающую эту притчу, его картина иллюстрирует ситуацию в современном научном знании.

По-видимому, исследователи сейчас находятся в том же положении, что и строители Вавилонской башни в период смешения языков. Науковеды в 2004 г. выделили 72 тыс. научных дисциплин [5]. По-видимому, опасность утраты общего языка впервые увидели в 1970-х гг. физики. На больших международных конференциях по физике плазмы, лазерам, управляемому термоядерному синтезу, собиравших по несколько тысяч участников, вновь и вновь оказывалось, что ученые, заседавшие на разных секциях в соседних аудиториях, не понимают ни методов, ни проблем, ни результатов исследования коллег.

Нынешний опыт реализации крупных международных проектов тоже нельзя признать очень успешным. Мне довелось участвовать в конференциях по культурологии, на которых трудно было найти хотя бы двух участников, обсуждавших схожие проблемы. Таким удивительным образом воплотилось в жизнь изречение Козьмы Пруtkова: «Всякий специалист подобен флюсу: полнота его односторонняя». Узкая

специализация, рождение множества направлений на стыках наук породили представление, что серьезный профессионал знает все ни о чем.

Мы столкнулись с совершенно новой ситуацией. Если в 1970-х гг. «научные сверхдержавы» СССР и США вели работы по всему фронту исследований, то сейчас это стало невозможно, нельзя на каждую интересную задачу «поставить» по ученому. Директора академических институтов часто шутили, что в их институтах тем стало больше, чем сотрудников. Выбор наиболее важных, интересных и перспективных тем стал важной проблемой, которая раньше с такой остротой не стояла. Причем в гуманитарных науках она еще серьезнее, чем в естественных, где важность финансирования различных проектов мотивируется перспективами технологических приложений будущих результатов. Во многих гуманитарных и социальных исследованиях, посвященных фундаментальным проблемам, эта логика не работает.

Х.Л. Борхес предложил глубокий и емкий образ науки, пространства нашего знания. Это гигантская библиотека, не имеющая границ, бесконечная в каждом направлении, в которой исследователь проводит свои дни, переходя временами из одного зала в другой [6, с. 217–223]. Образ огромной монастырской библиотеки, хранящей все накопленные знания, представлен и в замечательном романе У. Эко «Имя розы» [7].

Образ книги как символа мира и воплощения нашего знания был очень популярен в XVII в. — столетии взлета науки и технологий. Его начало озаменовано идеями и открытиями Г. Галилея и Р. Декарта, а окончание — трудами И. Ньютона и Г. Лейбница, предопределившими развитие естественных наук и математики на несколько веков вперед. В своем знаменитом изречении «математика — это язык, на котором написана книга природы» Галилей обращается к этому традиционному для его века образу.

Наша ситуация является иной. В большей степени мы оказались вблизи пределов возможностей и отдельного человека, и целых организаций. Спросим себя, сколько книг надо прочитать (или усвоить), чтобы успешно справляться со своими профессиональными обязанностями. Я.А. Коменский, основоположник современной системы образования, считал, что долг общества — научить человека читать и разбираться в одной книге — Библии [8]. И действительно, в течение многих веков людям было достаточно *одной* книги (Библии, Торы или Корана), которая объясняла мир, формировала мировоззрение и которую можно было читать всю жизнь. Французский писатель и публицист А. Моруа полагал, что для того, чтобы быть культурным человеком, вполне достаточно внимательно прочитать, знать и осмыслить с десятков книг [9, с. 454–575].

¹ Представленный ниже текст является сокращенным вариантом доклада «Самоорганизация, междисциплинарные подходы и будущее гуманитарного знания» на Международной научной конференции «Формирование целостной отечественной гуманитарной науки на системных основаниях» (Москва, 2020, <http://ukros.ru/archives/22000>).

В XX в. развитие науки и технологий привело к появлению специальностей, в которых нужно *активно владеть* большими объемами знаний, умений, навыков. Профессии оператора атомной станции, математика, системного программиста требуют полноценного освоения более 10 тыс. страниц. Доля активной жизни, которая тратится на получение специалистом необходимых обществу знаний, постоянно растет. Это наглядно показывает увеличение сроков получения образования. Сегодня многие, занимающиеся научной работой, просто не успевают дойти за время своей профессиональной жизни до переднего края современных исследований. Когда доля «дипломированных невежд» превысит некоторый критический уровень, то само развитие нашей цивилизации будет поставлено под вопрос.

Как же подняться над «цеховой раздробленностью», обрести общий язык на «карте нашего незнания», чтобы выбрать наиболее важное и интересное? Довольно долго казалось, что эту функцию может взять на себя философия. Однако, к сожалению, она также столкнулась с синдромом Вавилонской башни, утратой общих ценностей и смыслов [10, с. 179–180]. Развитие философии постмодерна, делающей акцент во многих своих направлениях лишь на отдельных сторонах бытия или на равноправии всех текстов, на борьбе с «метафизикой» и «большими нарративами», усугубило ситуацию [11].

Очевидно, возникает острая потребность в междисциплинарных подходах. Пожалуй, первой удачной и признанной научным сообществом попыткой было создание кибернетики. Основоположник этого подхода Н. Винер определил ее как общую теорию управления и связи в машине и животном [12]. Сам подход возник во многом благодаря острой потребности общества в 1950-х гг. повысить эффективность разнообразных систем управления и автоматизировать множество технологических процессов. Системное программирование, робототехника, искусственный интеллект, ряд других направлений, активно развиваемых сегодня, представляют воплощение кибернетических идей, выдвинутых в те годы. Вместе с тем для кибернетики была характерна конкретная инженерная направленность, достаточно далекая от гуманитарных проблем.

С 1980 г. большую популярность приобретает и активно развивается такой междисциплинарный подход, как *теория самоорганизации*, или *синергетика* (от греч. *synergeia* — совместное действие) [13].

По-видимому, самоорганизация будет одним из важнейших концептов по нескольким причинам.

Во-первых, именно она является естественной-научной основой для ответов на «вечные» философские вопросы. Как возникла Вселенная? Как появилась жизнь? Что такое сознание и как оно появилось? Как и почему развивается общество? Если мы не предполагаем вмешательство высших сил,

которые занимались организацией в соответствии с некоторым планом, то надо объяснять, исходя из первых принципов, как самоорганизация и саморазвитие привели к появлению всего сущего, и при необходимости уточнять первые принципы.

Во-вторых, наука достигла того уровня, на котором можно ставить и решать «вечные» философские вопросы, известные с древних времен. В самом деле, с XVII и до второй половины XX в. основным инструментом исследования являлся анализ (дословно дробление, расчленение), попытка найти элементарные сущности и, исходя из них, объяснить все остальное. Это материальная точка в ньютоновской механике, товар в экономической теории Маркса, клетка в биологии. В середине XX в., прежде всего в связи с атомным проектом, начали изучать коллективные эффекты в плазме, биологических объектах, социальных системах, во многих других науках. Удалось показать сходство описывающих их математических моделей, в которых проявляется глубокое внутреннее единство процессов, происходящих на разных уровнях организации. Во главе угла оказались проблемы синтеза, исследование свойств целого, которыми не обладают его части.

В-третьих, большое значение приобрели способы повышения эффективности социальных систем, сборки стратегических субъектов. К. Маркс рассматривал сущность человека как совокупность всех общественных отношений [14]. Тем не менее возможности отдельного человека ограничены. Он может активно, содержательно общаться лишь с 5–7 людьми (с остальными опосредованно или стереотипно), а принимая решение, учесть лишь 5–7 параметров или факторов. Человек может помнить отношение к себе не более 120–150 других людей (число Данбара). Другими словами, возможности организации, командно-административного управления весьма ограничены, и сложные управленческие структуры, как правило, не снимают эти недостатки. Многие крупные социальные проекты невозможны без самоорганизации. Заметим, что во всем мире все большее влияние получают новые формы самоорганизации — социальные сети и волонтерское движение.

В-четвертых, главной загадкой, оставленной учеными прошлых столетий, является сам человек. Нервные клетки (нейроны) являются сравнительно простыми. Мышление, сознание, память, огромный внутренний мир в соответствии с нынешними представлениями определяется гигантской сетью связей, возникающих в ходе самоорганизации. Направление, развивающее этот подход, получило название «коннекционизм» (от англ. *to connect* — связывать). Самоорганизация играет принципиальную роль в ходе развития, обучения и многого другого, делающего нас людьми.

В настоящее время синергетика представляет собой подход, находящийся на пересечении сфер

предметного знания, математического моделирования и философской рефлексии (рис. 1). Моделирование необходимо для выявления наиболее важных причинно-следственных связей и количественных



Рис. 1. Синергетика в ее нынешнем представлении находится на пересечении трех сфер деятельности

оценок, которые требуются для принятия многих ответственных решений. Одной из главных целей науки является понимание. И рефлексия нужна потому, что в это понятие в различных дисциплинах вкладывается свой смысл. Также следует опираться на прежний опыт, учитывая смыслы и ценности общества, ставящего те или иные задачи перед исследователями.

Мировоззрение важно для целостного представления о реальности, для восприятия его во всей полноте. Именно оно и играет роль языка, связывающего ученых, занимающихся разными проблемами. Один из ведущих специалистов в области философии науки В.С. Степин считал, что именно синергетика в XXI в. будет основой научной картины мира [2].

В прошлом многие науки делали акцент на устойчивых, неизменных, инвариантных сущностях. Однако без неустойчивости нет развития. Д.С. Чернавский, один из основоположников синергетики, рассматривал этот подход как общую теорию неустойчивостей в физических, биологических и социальных системах [15]. В этом смысле предтечей синергетики является Г. Гегель, открывший теорию саморазвивающихся систем, одна из которых была у него перед глазами, — культура [16].

Выдающийся математик, работавший над междисциплинарными проблемами, С.П. Курдюмов рассматривал синергетику, с одной стороны, как язык, на котором естественники, гуманитарии и математики будут ставить и обсуждать общие проблемы, требующие совместных усилий для своего решения, с другой стороны, он видел в синергетике мост над пропастью между естественно-научной и гуманитарной культурами [17].

ГУМАНИТАРНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ПУТЬ В БУДУЩЕЕ

Что-то физики в почете.
Что-то лирики в загоне.
Дело не в простом расчете,
Дело в мировом законе.

Б. Слуцкий

При проектировании на разные оси сложного объекта, а история человечества является именно таковым, мы видим разные картины. Если в качестве оси выбирать отношения собственности к средствам производства, возникнет картина, представленная историческим материализмом, и деление на общественно-исторические формации, от первобытно-общинного до коммунистического строя.

Какие оси стоит выбирать дополнительно? Известна ленинская формула, гласящая, что политика есть концентрированное выражение экономики. Но эту цепь можно продолжить. Сама экономика — это массовое использование технологий специалистами, подготовленными системой образования. Но технологии и знания, которые передает эта система, являются результатом науки и, точнее, культуры в целом.

Другой осью поэтому может быть роль знаний в обществе. Именно ее выбрал американский социолог Д. Белл, развивавший марксистскую традицию и выдвинувший теорию постиндустриального развития [18]. В этой проекции исторический путь выглядит иначе: «На протяжении большей части человеческой истории реальностью была природа: и в поэзии, и в воображении люди пытались соотнести свое “я” с окружающим миром. Затем реальностью стала техника, инструменты и предметы, сделанные человеком, однако получившие независимое существование вне его “я”, в овеществленном мире. В настоящее время реальность является, в первую очередь, социальным миром — не природным, не вещественным, а исключительно человеческим — воспринимаемым через отражение своего “я” в других людях... Поэтому неизбежно, что постиндустриальное общество ведет к появлению нового утопизма, как инженерного, так и психологического. Человек может быть переделан или освобожден, его поведение — запрограммировано, а сознание изменено. Ограничители прошлого исчезли вместе с концом эры природы и вещей» [18, с. 663].

Именно сейчас в ведущих странах мира происходит переход от индустриальной к постиндустриальной фазе развития цивилизации. Глубина и скорость этого перехода позволяют говорить о гуманитар-

но-технологической революции. Ее теория была выдвинута известным российским ученым В.В. Ивановым [19]. Развитие теории позволяет предложить стратегию прорыва [20]. Нынешнее время связано с глубокими переменами во многих сферах жизнедеятельности, происходит глобальный демографический переход — самый крутой поворот в истории человечества. Страны-лидеры переходят к VI технологическому укладу, тотальная цифровизация впервые дает возможность контролировать практически всех людей на Земле. На этом рубеже человечество сталкивается с очень большими рисками и огромными возможностями. Приходит время выбора. В постиндустриальной фазе развития именно человек и его сознание становятся объектом усилий элит, транснациональных корпораций, различных социальных групп. Поэтому сейчас более, чем когда-либо, актуален взгляд античного философа Протагора, полагавшего, что именно человек является мерой всех вещей.

Синергетика представляет собой подход, позволяющий «собрать» воедино результаты разных дисциплин и их философское осмысление при решении крупных проблем. Однако, по-видимому, главной задачей синергетики становится еще более масштабный синтез. Человек живет в рациональном, эмоциональном и интуитивном пространствах. Последние три столетия усилия науки были направлены на освоение первого пространства. Мы мало знаем о втором и ничего — о третьем. Однако понимание сущности человека, его ограничений и возможностей, альтернативных путей в будущее требует системного, целостного представления о людях в их разных ипостасях.

И здесь стоит вернуться к идеям советского философа И.Т. Фролова, стремившегося объединить все науки вокруг человека. «Проблема человека — необычайно сложная, может быть, она действительно является проблемой проблем: она во многом пока еще может быть недоступна для научного постижения в некоторых своих аспектах. Кроме того, эта проблема не является прерогативой какой-либо одной научной дисциплины, но она возникает, развивается и требует своего разрешения на стыках разных наук, усилиями представителей разных научных дисциплин. <...> Более того, философия как ближайшую задачу ставит объединение науки и искусства в познании человека», — писал он в 1985 г. [21, с. 25, 35]. На том рубеже важность этой идеи не была осознана, и отечественная философия оказалась не готова к задачам такого масштаба. По-видимому, сейчас эту проблему предстоит решать синергетике (рис. 2).

Подчеркнем в этой связи принципиальную роль гуманитарной культуры. Обратим внимание также на несколько моментов.

Принципиальность исторического подхода. Со времен Евклида математики, физики, некоторые

биологи и философы стремятся строить аксиоматические теории, «загоняя» главное в систему нескольких аксиом и дедуктивно выводя из них множество следствий. При таком подходе история «выпадает», остается результат. В социальных и гуманитарных науках, где эксперимент зачастую невозможен, статистика часто не работает (слишком мало объектов), важен не только результат, но и путь к нему, последовательность бифуркаций, которая привела к нынешнему состоянию. И здесь у гуманитарного знания есть большая и важная традиция.

Диалектика саморазвивающихся систем.

В цифровой реальности, в современных компьютерах реализована аристотелева логика с принципом «исключенного третьего», четкое разделение истины и лжи. До появления квантовой механики вероятность толковалась как мера или результат нашего незнания. Однако суть целеполагания, развития людей и обществ — разрешение противоречий. Именно ее и отражает диалектика, опирающаяся на огромную философскую традицию [22]. Синергетическая трактовка и диалектики, и неклассических логик в рамках диалектической теории информации появилась сравнительно недавно [15].

Рефлексия как важнейшее средство сложных, саморазвивающихся систем. Принципи-



Рис. 2. Междисциплинарные исследования человека, предпринимаемые современной синергетикой, во многом развивают концепцию И.Т. Фролова

альное различие объектов и субъектов, которые рассматриваются в гуманитарной науке, — способность последних к рефлексии. Именно это свойство дает возможность гибко реагировать на происходящее, менять поведенческую стратегию и цели, по ходу решения поставленных задач корректировать свою картину реальности. Такое поведение не характерно для объектов, исследуемых естественными науками. Например, в классической теории управления, прекрасно работающей для технических систем, задаются и не меняются ни цели управления,

ни ограничения, ни критерии качества управления и полностью известен набор величин, характеризующих объект управления. Такая «жесткая» постановка задачи делает неприменимым большинство ее результатов для управления людьми и коллективами. Теории рефлексивного управления начали развиваться с 1960-х годов. В связи с «цифровизацией реальности» они получили второе дыхание [23]. Тем не менее практика управления и манипулирования общественным сознанием здесь пока существенно опережает теорию.

Гетерохронность развития научных дисциплин. Например, физика прошла огромный путь, и ученики Аристотеля, окажись они в нашем времени, не поняли бы ни проблем, ни понятий, которыми оперируют нынешние исследователи, работающие в этой области.

Однако психологи до сих пор успешно работают с понятиями, введенными Гиппократом (сангвиник, холерик, флегматик, меланхолик), а ученые и сейчас рассматривают концепцию Аристотеля как одну из основ своей дисциплины.

Для античной философии и многих направлений гуманитарной культуры характерны «учения», дающие общую картину, явно или неявно претендующие на «истину в последней инстанции». Претензии большинства естественно-научных теорий значительно скромнее, они явно указывают предпосылки, из которых исходят, и область приложения своих результатов. По-видимому, путь от описания к прогнозу, от учения к теории, опирающейся на конкретные модели, является естественным для большинства научных дисциплин.

В связи с этим возникает вопрос, почему же «работают» в гуманитарной области подходы, дающие, казалось бы, противоположные описания изучаемых объектов. В синергетике и нелинейной динамике в свое время было введено понятие «русел» и «джокеров» [24]. В пространстве возможных состояний изучаемой системы (обычно называемом фазовым пространством) существуют области, где объект хорошо описывается немногими переменными и горизонт прогноза достаточно велик. Для них характерны медленные эволюционные изменения исследуемых объектов.

Русел может быть несколько и, вероятно, их-то и описывают удачные теории в гуманитарной сфере. Однако, кроме русел, есть джокеры, в которых горизонт прогноза мал, а число существенных переменных может быть велико. Они соответствуют быстрым, революционным изменениям и переходу от одних русел к другим. Вероятно, выяснение и явное выделение русел позволит со временем и во многих разделах гуманитарной культуры перейти от учений к более точно сформулированным теориям и моделям, в анализе которых могут помочь естественные науки и математика.

ИННОВАЦИОННЫЙ ДИСКУРС ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня.

А. Белый

Объекты, с которыми имеют дело гуманитарные науки, намного сложнее большинства объектов, с которыми связаны естественные науки. В полной мере это относится и к цивилизациям. Это разнообразие определяется различиями в историческом пути, пройденном за многие века, а также природно-климатическим ландшафтом, который удалось освоить. Наглядный пример — отношение к человеческой жизни. В либеральной Европе право личности выше прав общества. Бог дал жизнь, только он может ее отнять, поэтому А. Брейвик, убивший около 70 человек, сидит в комфортабельной тюрьме и пишет мемуары. В США, где законы исходят из демократических принципов, глас народа — глас Божий. Если народ и суд считают, что искуплением ряда преступлений может быть только смерть, то подобные приговоры выполняются и приводятся в исполнение.

Свидетельством разнообразия является кризис идеи «общечеловеческих ценностей», концепции «прав человека» и проекта глобализации, который, как показывают последние 30 лет, свелся к вестернизации и «асфальтированию» обществ, неспособных противостоять разрушительным для них новациям. Кроме того, в юбилейном докладе Римского клуба признается, что капитализм, который обосновывал либерализм, исчерпал свои возможности, и нас ждет новая эпоха, поиск новой модели развития [25]. По оценке известного американского социолога И. Валлерстайна, период нестабильности и поисков займет несколько десятилетий [26].

Глобализация заканчивается, мир — система с финансовой, культурной, идеологической точкой зрения рушится, формируются макрорегионы, по-новому делящие мир на зоны влияния. На этом этапе очень важно осознать, что Россия — не Запад. Она является уникальной самодостаточной цивилизацией. Идея строительства Большой Европы — от Лиссабона до Владивостока была ошибкой, иллюзией, которая дорого обошлась России.

Разницу между Россией и Западом ярко иллюстрируют сказки, отражающие восприятие мира народами. На Западе одной из любимых является история Золушки — добродетельной, исполнительской девушки, слушающей отца и мачеху и в конце концов получившей желанного принца. Наш любимый герой — Иван-дурак. Он во многом проигрывает в обычной жизни своим хозяйственным домовитым

братьям. Однако во время испытаний его смелость, честность, бескорыстие, верность слову, умение слушать и слышать тех, с кем сводит судьба, совесть, готовность к Чуду позволяют решить все проблемы.

Западный императив конкуренции — «Каждый за себя, один Бог за всех». Наша ориентация — на коллективизм и соборность, которую отражает суворовская заповедь: «Сам погибай — товарища выручай». Эта разница, идущая из глубины веков, понятна. В Европе упорная, систематическая работа земледельца дает результат. Россия находится в зоне рискованного земледелия — иногда один день год кормит, а иногда все труды идут прахом, и часто оказывается нужна поддержка близких, соседей, мира. Отсюда разное отношение к Богу и личностям, которые его олицетворяют. Пять веков назад, когда Мартин Лютер разобрался, как следует верить, исключая посредников между человеком и Богом, результаты религиозных войн унесли значительную часть всего населения Европы. Символическая фигура православия — Сергей Радонежский — не делал громких заявлений и не начинал бунтов, а в основном работал с братией и тем не менее оказал влияние на русскую историю.

Это фундаментальное различие в мировоззрении отражает и архитектура. Огромные готические соборы Европы, которые строили много лет и на фоне которых человек кажется песчинкой в бесконечном океане космоса. И соразмерный человеку храм Покрова на Нерли, в котором ощущается, что Бог рядом...

Естественно, и гуманитарные культуры разных цивилизаций должны значительно отличаться. Они опираются на разные ценности, традиции, сущности. Одно дело «война всех против всех» и совсем другое — идеология общего дела.

Особенностью нашей цивилизации является то, что мечта, культура у нас оказывались очень близки. Выдающиеся мыслители России вновь и вновь возвращались к проблеме преодоления смерти: «Идея о бессмертии — это сама жизнь, живая жизнь...» (Ф.М. Достоевский) [27]; «То, что... смерть есть необходимость безусловная — для этого нет даже тени разумного основания» (Вл. Соловьев) [28]; идея «воскрешения мертвых», каждый из которых при жизни воплотил очень малую часть своих возможностей (Н. Федоров) [29]. Последняя идея поразила учителя из Калуги К.Э. Циолковского (ведь воскресших надо куда-то селить), и он начинает писать фантастические романы, а потом формулы, а затем проектировать космические поезда, заглядывая в очень далекое будущее. В 1936 г. в СССР снимается фильм «Космический рейс» о том, как советский человек полетит на Луну в 1944 году. Страна жила грядущим, и именно эти поиски в области духа, культуры позволили в конце концов открыть человечеству дорогу в космос.

Гуманитарная культура с точки зрения общества должна осмысливать вызовы, с которыми столкнулась цивилизация, наметить цели развития, заглянуть в далекое будущее. Именно эти задачи должно сейчас решать наше гуманитарное знание.

КУЛЬТУРНЫЙ ВЫЗОВ

Все силы души — на созидание.

Б.П. Вышеславцев

Большую часть XX в. наша страна воспринималась как культурный и духовный лидер, мир, предлагающий свой тип жизнеустройства, свою систему смыслов и ценностей, свой образ желаемого будущего. Мы имели одну их лучших в мире систем образования и считались самой читающей страной. Реформы последних 30 лет отбросили нас далеко назад. Если до реформ, как утверждают эксперты, русский язык родным считало 350 млн человек, то сейчас это число сократилось до 280 млн. Не стоит объяснять, насколько важной частью культуры является язык, содержащий многие цивилизационные смыслы.

Небольшая норма прибавочного продукта в стране приводит к тому, что Россия не могла позволить себе иметь такую же многочисленную и хорошо обеспеченную элиту, как на Западе. Отсюда перманентное стремление части элиты устроить в российских условиях жизнь на западный манер, следовать советам голландцев, немцев, французов, американцев. Попытки жить «чужим умом» вновь и вновь приводили к кризисам и необходимости контрреформ.

На Западе сейчас представляют Россию в качестве источника минеральных и иных ресурсов для более развитых стран. Значительная часть нашего народа и элит смотрят на нашу страну так же. Это важнейший культурный и гуманитарный вызов. Чтобы ответить на него, надо осмыслить основы нашей цивилизации, предъявить миру наше видение будущего, а народу — Мечту, которая всегда очень значима для нас, а также общее дело. Именно здесь особенно необходимо целостное видение и междисциплинарные подходы.

Еще в 1950-х гг. Д. Белл обратил внимание на то, что будущее становится предметом научного анализа в большей степени, чем когда-либо [18]. С. Лем считал себя прежде всего философом и футурологом и только потом фантастом [30]. К настоящему времени можно составить целую антологию историй будущего.

Эта работа ведется и в России, строятся модели, предлагаются проекты и концепции. В недавно вышедшей работе утверждается, что «важнейшее условие развития — это повышение уровня организации сознания человека и его преобразование. Ключ

к остановке катастрофы — преобразование личности человека в обращении к фундаментальным ценностям и подвижническому труду» [31, с. 17]. С этим трудно не согласиться — судьба цивилизации решается сегодня прежде всего в области культуры, в гуманитарной сфере и лишь затем в политике, экономике, образовании, в сфере высоких технологий.

Тем не менее в России занимаются будущим гораздо меньше, чем оно этого заслуживает. Пока не хватает «критической массы» для того, чтобы предложить понятую и принятую народом и элитами (или контрэлитами) идеологию, представляющую синтез научного прогноза и образа желаемого будущего. При этом надо смотреть в грядущее — мы входим в новый мир, и успешные решения прошлого, скорее всего, не сработают. Нельзя дважды войти в одну и ту же реку.

По-видимому, творчество и стремление творить сыграют важнейшую роль в будущем. В самом деле, в развитых странах из 100 человек двое работают в сельском хозяйстве, 10 — в промышленности, 13 — в управлении, 75 — в сфере обслуживания. По оценкам экспертов, массовое внедрение систем искусственного интеллекта оставит по крайней мере половину работающих в сфере услуг без работы [29]. Что будут делать эти люди? Праздный мозг — мастерская дьявола... В позднем Риме люди, которых нечем было занять, требовали хлеба и зрелищ. Чем это закончилось для огромного могущественного государства, известно.

Однако, с другой стороны, это огромные возможности для социального, научного и технического творчества, воспитания, самосовершенствования. Возможно, учитель станет главной профессией XXI в., а будущее цивилизации будет решаться именно в сфере творчества. Вспомним советские мемы: «Твори, выдумывай, пробуй!», «Здравствуй, страна героев, страна мечтателей, страна ученых!». Хочется думать, что и здесь Россия вновь сможет стать лидером. Дорогу осилит идущий.

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Будущее не придет само,
Если не примем мер...

В.В. Маяковский

Вывод гуманитарного знания в России из кризиса требует серьезной систематической работы. Однако стоит обратить внимание на несколько первых шагов, которые можно было бы сделать достаточно быстро.

Отказ от «цифровых иллюзий» в образовании. Именно в средней школе мы непосредственно общаемся с людьми будущего и тем самым можем изменить его. Сейчас и школьникам,

и студентам навязываются видеоуроки, видеокурсы, дистантное образование, обучение с помощью искусственного интеллекта. Эти технологии направлены, по своей сути, на развитие клипового мышления и вытеснение учителя (преподавателя, профессора) из образовательного пространства, на максимально возможный перевод «на заочное обучение». Вместе с тем преподаватели прекрасно представляют, насколько заочная подготовка слабее по сравнению с очным образованием и как мало людей могут извлечь из нее реальную пользу. Следует осознать, что ключевое значение в системе образования имеет личность учителя, и людей должны учить не машины, а люди, необходимо отказаться от разрушительных «цифровых экспериментов» с детьми.

Возвращение книги в социальное пространство. Широко известна ленинская фраза о том, что важнейшим искусством для нас является кино. И действительно, в стране, которая боролась с неграмотностью, доступные, понятные, наглядные фильмы были важным инструментом культурной революции. Книга требует гораздо больше времени, воображения, сосредоточенности, чем фильм или мюзикл, но дает намного больше. Она позволяет взглянуть на мир глазами автора, сделать его собеседником, «прожить еще одну жизнь». Сейчас тиражи и уровень большинства книг падают, уменьшается число библиотек. Важно было бы замкнуть обратную связь, взыскательным, вдумчивым читателям нужны талантливые, глубокие авторы, несущие ценности мира России, а таким авторам — «свои читатели».

Осознанность, ответственность, способность к коллективным действиям, противостоящим бюрократии. Важнейшей задачей гуманитарной культуры является воспитание, культивирование и развитие перечисленных трех качеств. Именно они, в первую очередь, отличают «взрослого» от «ребенка» (в терминологии Э. Берна [32]) и в конечном счете определяют, есть у цивилизации будущее или нет. История показывает, что попытки власти опираться не на граждан, а на бюрократию госаппарата и конформизм масс обречены на неудачу.

Доминантой общественного сознания должны стать общее дело и образ желаемого будущего. Россия должна прийти к этому через 20–30 лет. Для корабля, порт назначения которого неизвестен, нет попутного ветра. Нам нужно увидеть собственный «порт назначения», осмыслить свое место в мире и на этой основе сформулировать собственную идеологию. Очевидным общим делом может стать освоение территории нашей страны, в каждом уголке которой человек мог бы жить благополучно, счастливо, успешно воплощая свои мечты.

Формирование мировоззрения, опирающегося на междисциплинарные подходы, и обра-

зования, сочетающего развитие в социальном, эмоциональном и интуитивном пространствах. Синергетика показывает, что в сложных системах есть параметры порядка, в конечном счете определяющие ее остальные характеристики, в языке можно выделить «скелет», пользуясь которым, можно определить остальные понятия. Именно это следует сделать, чтобы сосредоточиться на главном и хорошо учить ему, отбросив второстепенное.

Постановка ключевых междисциплинарных и гуманитарных проблем. В математике, физике, биологии очень важное значение имела постановка ключевых нерешенных проблем (в математике таковыми в XX в. были проблемы Гильберта, поставленные в 1900 г. на конференции в Париже). По-видимому, очень важно было бы сделать нечто подобное и в области гуманитарной культуры.

Возрождение РАН как организации, занимающейся постановкой ключевых проблем и координацией научных исследований. По-видимому, идея академической организации науки была выдвинута Ф. Бэконом. В России она была блестяще воплощена в виде Академии наук. В настоящее время РАН превращена в клуб заслуженных ученых, лишена институтов и, по сути, оставлена не у дел. Очевидна необходимость ее возрождения и фокусировки на постановке принципиальных проблем в различных областях науки.

Возрождение аспирантуры как института подготовки научных кадров. Огромной ошибкой стало превращение аспирантуры в очередную ступень образования. Ранее ее целью была подготовка к самостоятельной научной работе, решение актуальной научной задачи и защита диссертации. При этом в кандидатский минимум входила философия (а не «история и философия науки»). Воспроизводство полноценного научного и преподавательского сообщества требует возврата к прежнему положению дел.

Для возрождения гуманитарного знания в нашем отечестве нужно еще очень многое, однако сейчас важно было бы сделать первые шаги, ориентируясь на Будущее.

Список источников

1. Сноу Ч.П. Две культуры и научная революция / Ч.П. Сноу. Портреты и размышления. Москва : Прогресс, 1985. С. 195–226.
2. Степин В.С. Человек. Деятельность. Культура. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2019. 800 с. (Почетные доктора Университета).
3. Фейнман Р., Лейтон Р., Сендс М. Современная наука о природе. Законы механики. Пространство. Время. Движение. Москва : АСТ, 2019. Т. 1. 478 с. (Фейнмановские лекции по физике).
4. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении приоритетных направлений развития науки, технологий и техники в Российской Федерации и перечня критических технологий Российской Федерации» // Собрание законодательства Российской Федерации. 2011. № 28. Ст. 4168.
5. Переслегин С., Переслегина Е. «Дикие карты» будущего: Форс-мажор для человечества. Москва : Алгоритм, 2015. 480 с. (Каким будет мир).
6. Борхес Х.Л. Письмена Бога. Москва : Республика, 1992. 510 с.
7. Эко У. Имя розы. Москва : АСТ, 2011. 672 с.
8. Каменский Я.А. Великая дидактика // Педагогическое наследие / сост. В.М. Кларин, А.Н. Джуринский. Москва : Педагогика, 1989. С. 11–106.
9. Моруа А. Байрон. Письма незнакомке. Открытое письмо молодому человеку о науке жить. Москва : Олимп, 1998. 667 с.
10. Гиренок Ф., Кузнецов В., Ермолаев М. Русская философия XXI века. Максимум : монография. Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2014. 319 с.
11. Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. Москва : Рипол-Классик, 2018. 288 с. (Лекции PRO).
12. Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине / пер. с англ. И.В. Соловьева и Г.Н. Поварова ; под ред. Г.Н. Поварова. Москва : Наука, 1983. 344 с.
13. Малинецкий Г.Г. Пространство синергетики. Взгляд с высоты. Москва : Либроком, 2013. 248 с. (Синергетика: от прошлого к будущему. № 60).
14. Маркс К. Тезисы о Фейербахе // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2. Москва. 1955. Т. 3. С. 1–4.
15. Чернавский Д.С. Синергетика и информация. Динамическая теория информации. Изд. 5-е. Москва : Ленанд, 2017. 304 с. (Синергетика: от прошлого к будущему. № 13).
16. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. Москва : Мысль, 1974. 452 с.
17. Мне нужно быть : Памяти Сергея Павловича Курдюмова / ред. З.Е. Журавлева. Москва : Красанд, 2010. 480 с.
18. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. Москва : Academia, 1999. 956 с.
19. Иванов В.В. Глобальная гуманитарно-технологическая революция: предпосылки и перспективы // Инновации. 2017. № 6 (224). С. 3–8.
20. Иванов В.В., Малинецкий Г.Г. Россия: XXI век. Стратегия прорыва: Технологии. Образование. Наука. Москва : Ленанд, 2017. 304 с. (Будущая Россия. № 26).
21. Институт человека: Идея и реальность / отв. ред. Г.Л. Белкина, ред.-сост. М.И. Фролова. Москва : Ленанд, 2018. 348 с.
22. Румянцев Н.Л. Социальная эволюция человека. Системно-диалектический подход. Москва : Либроком, 2014. 240 с.
23. Лепский В.Е. Рефлексивно-активные среды инновационного развития. Москва : Когито-Центр, 2010. 255 с.
24. Малинецкий Г.Г., Потапов А.Б., Подлазов А.В. Нелинейная динамика. Подходы, результаты, надежды.

- Москва : URSS, 2016. 280 с. (Синергетика: от прошлого к будущему. № 28).
25. Von Weizsäcker E.U., Wijkman A. Come on! Capitalism. Short-termism, Population and the Destruction of the Planet : A Report to the Club of the Rome. New York : Springer Science + Business Media LLC, 2018. 220 p.
26. Валлерстайн И. После либерализма / пер. с англ. Москва : Эдиториал УРСС, 2003. 256 с.
27. Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Ф.М. Достоевский. Антология жизни и творчества. URL: <https://fedordostoevsky.ru/works/diary/1876/12/03/> (дата обращения: 08.06.2021).
28. Соловьев В.С. Смысл любви // Православная электронная библиотека Одинцовского благочиния. URL: http://www.odinblago.ru/soloviev_7/1 (дата обращения: 08.06.2021).
29. Бердяев Н.А. Религия воскрешения («Философия общего дела» Н.Ф. Федорова) // Библиотека (интернет-издательство) magister.msk. URL: <http://magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn024.htm> (дата обращения: 08.06.2021).
30. Лем С. Литература и философия, или «Я хотел спасти мир» // Четвертые Лемовские чтения : сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема / отв. ред. А.Ю. Нестеров. Самара : Самарская гуманитарная академия, 2018. С. 279–287.
31. Россия — Ноев Ковчег человечества : Философско-религиозные и методологические аспекты государственной идеологии будущей России / под общ. ред. Ю.В. Громыко и Ю.В. Крупнова. Москва : Ленанд, 2019. 208 с.
32. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. Санкт-Петербург : Лениздат, 1992. 400 с.

Culture, Humanitarian Knowledge and Self-Organization Theory

Georgy G. Malinetsky

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

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

E-mail: GMalin@Keldysh.ru

Abstract. In the 1950s, Charles Snow wrote about the growing gap between the humanities and natural science cultures. He saw this as a great danger both for science itself and for all humankind. In Russia, it was complemented by a crisis of humanitarian knowledge. The article considers the ways to overcome this crisis and build a bridge between cultures.

The solution of these problems is associated with the development of interdisciplinary approaches in general, and the theory of self-organization in particular. Synergetics today represents an approach that lies at the intersection of subject knowledge, philosophical reflection and mathematical modeling. It allows you to solve problems that go beyond individual scientific disciplines. Many of them require an analysis of processes and factors in rational, emotional and intuitive spaces.

The article shows that the ongoing humanitarian and technological revolution, the tasks of designing the future, increase the role of humanitarian knowledge. The author substantiates the importance of a civilizational approach to humanitarian culture and considers the cultural issues of the unique civilization of Russia. There is outlined a number of specific steps to overcome the crisis of Russian humanitarian knowledge.

The concept of cultural challenge is of particular importance among the problems for which solutions are proposed. The transition from the industrial to the post-industrial phase of the civilization development and the widespread use of artificial intelligence systems will free from work about half of people. The social stability and prospects for the civilization development are determined by the ability of culture to make their life complete, meaningful and creative. The use of interdisciplinary approaches in the education system of Russia is of fundamental importance in the course of the humanitarian and technological revolution. The organizational and financial reforms of the last thirty years have led education to a deep crisis. The interdisciplinary approaches are needed in order to balance the wishes of the programs authors, the opportunities of students and to correlate the training received with the prospects for the country's development. The revision of the content and forms of education today is becoming a problem not only for teachers and scientists, but also for the entire national culture.

The imperative of our country's cultural development is the image of the future. In the industrial era, there was an idea of universality of the ways of social systems development. In the postindustrial reality, the world becomes more complex, diversity increases. At the current point of bifurcation, several development paths open up. A civilization's cultural choice, based on tradition, scientific forecasting and the image of the future, becomes fundamental. Interdisciplinary approaches can play a fundamental role in shaping such a cultural choice.

Key words: theoretical cultural studies, philosophy of culture, humanitarian culture, Babel tower effect, interdisciplinary approaches, synergetics, humanitarian

and technological revolution, civilizational approach, synthesis of natural science and humanitarian culture, priority of education, self-organization.

Citation: Malinetsky G.G. Culture, Humanitarian Knowledge and Self-Organization Theory, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 340–351. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-340-351.

References

1. Snow C.P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Moscow, Progress Publ., 1985, pp. 195–226 (in Russ.).
2. Stepin V.S. *Person. Activity. Culture*. St. Petersburg, 2019, 800 p. (in Russ.).
3. Feynman R., Leighton R., Sands M. *The Feynman Lectures on Physics: Mainly Mechanics, Radiation, and Heat*. Moscow, 2019, vol. 1, 478 p. (in Russ.).
4. Decree of the President of the Russian Federation “On Approval of Priority Directions for the Development of Science, Technology and Technics in the Russian Federation *Collected Legislation of the Russian Federation*, 2011, no. 28, art. 4168 (in Russ.).
5. Pereslegin S., Pereslegina E. *The Wild Cards of the Future: Force Majeure for Humanity*. Moscow, 2015, 480 p. (in Russ.).
6. Borges J.L. *The Writing of the God*. Moscow, 1992, 510 p. (in Russ.).
7. Eco U. *The Name of the Rose*. Moscow, 2011, 672 p. (in Russ.).
8. Komenský J.A. The Great Didactic, *Pedagogical Heritage*. Moscow, 1989, pp. 11–106 (in Russ.).
9. Maurois A. *Byron. Letters to a Stranger. An Open Letter to a Young Man about the Science of Living*. Moscow, 1998, 667 p. (in Russ.).
10. Girenok F., Kuznetsov V., Ermolaev M. *Russian Philosophy of the 21st Century. Maxims: monograph*. Moscow, 2014, 319 p. (in Russ.).
11. Khaustov D.S. *Lectures on Postmodern Philosophy*. Moscow, 2018, 288 p. (in Russ.).
12. Wiener N. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Moscow, Nauka Publ., 1983, 344 p. (in Russ.).
13. Malinetsky G.G. *The Space of Synergetics: A View from a Height*. Moscow, 2013, 248 p. (in Russ.).
14. Marx K. *Theses on Feuerbach, Essays*. Moscow, 1955, vol. 3, pp. 1–4 (in Russ.).
15. Chernavsky D.S. *Synergetics and Information. Dynamic Information Theory*. Moscow, 2017, 304 p. (in Russ.).
16. Hegel G.W.F. *Encyclopedia of Philosophical Sciences. Volume 1. The Science of Logic*. Moscow, 1974, 452 p. (in Russ.).
17. Zhuravleva Z.E. (ed.) *I Need to Be: In Memory of Sergei Pavlovich Kurdyumov*. Moscow, 2010, 480 p. (in Russ.).
18. Bell D. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Moscow, 1999, 956 p. (in Russ.).
19. Ivanov V.V. Global Humanitarian and Technological Revolution: Background and Perspectives, *Innovatsii [Innovations]*, 2017, no. 6 (224), pp. 3–8 (in Russ.).
20. Ivanov V.V., Malinetsky G.G. *Russia: 21st Century. Breakthrough Strategy: Technologies. Education. Science*. Moscow, 2017, 304 p. (in Russ.).
21. Belkina G.L., Frolova M.I. (eds.) *Human Institute: Idea and Reality*. Moscow, 2018, 348 p. (in Russ.).
22. Rumyantseva N.L. *Social Evolution of Man. System-Dialectical Approach*. Moscow, 2014, 240 p. (in Russ.).
23. Lepsky V.E. *Reflexive-Active Environments of Innovative Development*. Moscow, 2010, 255 p. (in Russ.).
24. Malinetsky G.G., Potapov A.B., Podlazov A.V. *Nonlinear Dynamics. Approaches, Results, Hopes*. Moscow, 2016, 280 p. (in Russ.).
25. Von Weizsäcker E.U., Wijkman A. *Come On! Capitalism. Short-Termism, Population and the Destruction of the Planet: A Report to the Club of the Rome*. New York, Springer Science + Business Media LLC Publ., 2018, 220 p.
26. Wallerstein I. *After Liberalism*. Moscow, 2003, 256 p. (in Russ.).
27. Dostoevsky F.M. The Writer’s Diary, *F.M. Dostoevsky. An Anthology of his Life and Work*. Available at: <https://fedordostoevsky.ru/works/diary/1876/12/03/> (accessed 08.06.2021) (in Russ.).
28. Solovyov V.S. The Meaning of Love, *Orthodox Electronic Library of the Odintsovo Deanery*. Available at: http://www.odinblago.ru/soloviev_7/1 (accessed 08.06.2021) (in Russ.).
29. Berdyaev N.A. The Religion of Resurrection (N.F. Fyodorov’s “Philosophy of the Common Cause”), *Library (Online Publishing House) magister.msk*. Available at: <http://magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn024.htm> (accessed 08.06.2021) (in Russ.).
30. Lem S. Literature and Philosophy, or “I Wanted to Save the World”, *The Fourth Lem Readings: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference with International Participation in Memory of Stanislaw Lem*. Samara, 2018, pp. 279–287 (in Russ.).
31. Gromyko Yu.V., Krupnova Yu.V. (eds.) *Russia Is the Noah’s Ark of Humanity: Philosophical-Religious and Methodological Aspects of the State Ideology of the Future Russia*. Moscow, 2019, 208 p. (in Russ.).
32. Bern E. *Games People Play: The Psychology of Human Relationships*. St. Petersburg, 1992, 400 p. (in Russ.).

УДК 316.7
ББК 71.084.2
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-352-364

Н.Г. ФЕДОТОВА

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ ГОРОДА: СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ СИМВОЛИЗАЦИИ ПРОШЛОГО*

Наталья Геннадьевна Федотова,
Новгородский государственный университет
им. Ярослава Мудрого,
кафедра философии, культурологии, социологии
доцент
Б. Санкт-Петербургская ул., д. 41,
Великий Новгород, 173003, Россия

кандидат философских наук
ORCID 0000-0003-4225-3666; SPIN 9484-2564
E-mail: fedotova75@mail.ru

Реферат. Статья посвящена исследованиям культурной памяти города. Актуальность ее изучения обусловлена не только фундаментальным аспектом, связанным с эпизодичностью существующих исследований данного феномена. С прикладной точки зрения культурная память города представляет собой тот символический ресурс, который города могут использовать для создания привлекательного образа, формирования позитивной и устойчивой городской идентичности, для укрепления чувств сопричастности жителя с городом. Накопление и объективация культурной памяти происходит в символических формах, что обуславливает важность исследований практик символизации городского прошлого, сущность которых состоит в генерировании значимости для горожан

актуальных или латентных слоев культурной памяти.

В работе представлены результаты завершающего этапа исследований, связанных с изучением процесса конструирования культурной памяти города. Целью статьи является анализ современных практик символизации фрагментов городского прошлого, которые детерминируют их значимость для современников. Опираясь на культурологический срез проблемы, автор интегрирует разные исследовательские контексты. Методологической основой работы выступает коммуникативный подход, позволяющий акцентировать внимание на процессах смыслообразования, а также конструктивистский метод, помогающий рассматривать память как многослойный и динамичный конструкт. Анализ практик символизации городского прошлого на примере российских городов демонстрирует, как в современном мире актуализируются эпизоды памяти города, каким образом культурные смыслы становятся памятными для горожан. Автор использует результаты предыдущих исследований и раскрывает следующие структурные элементы символизации городского прошлого: а) способы кодирования

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-111-50476 «Культурная память города: современные практики символизации прошлого».

фрагментов прошлого; б) коммуникативные траектории символизации памяти; в) акторы производства значений о коллективном прошлом города. Полученные результаты открывают не только новые грани в понимании процессов формирования коллективных представлений о городе, но и перспективы эмпирическим исследованиям, прогнозированию и проектированию культурной памяти российских городов, обеспечивая им возможность менять свое настоящее и будущее.

Ключевые слова: культурная память города, коллективная память, символические практики, культура и личность, культура повседневности.

Для цитирования: Федотова Н.Г. Культурная память города: современные практики символизации прошлого // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 352–364. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-352-364.

Коллективная память все чаще становится предметом исследований в самых разных областях науки (культурологии, философии, истории, политологии и пр.), что подтверждают тенденции развития современного научного дискурса. Среди причин подобного мемориального бума как свидетельства роста исследований в рамках memory studies следует назвать не только научный интерес к самому феномену коллективной памяти как одному из детерминантов структурирования социальной реальности, но и его тесную связь с локальными формами коллективной идентичности, которые переживают кризис в условиях глобализации и цифровизации общества. Как отметил М. Кастельс, в эпоху информационного общества, «когда мир становится слишком большим, чтобы быть контролируемым, а социальные субъекты стремятся уменьшить его обратно до осмысливаемого размера... люди стремятся... вспомнить свою историческую память» [1, С. 69].

Первичная концептуализация коллективной памяти (исторической, социальной), которая положила начало такого рода исследованиям, была осуществлена немецкими и французскими учеными (М. Хальбваксом, А. Варбургом, А. Ассманом, Я. Ассманом, П. Норой и др.). Трансформация научного знания относительно вопросов генерирования представлений о прошлом того или иного коллектива в целом позволила ученым рассматривать способы конструирования реальности сквозь призму интерпретации коллективного прошлого. Как показал М. Хальбвакс, «существует коллективная память и социальные рамки памяти, и наше индивидуальное мышление способно к воспоминанию постольку, поскольку оно заключено в этих рамках...» [2, с. 30].

Между тем для изучения локальных форм идентичностей особым эвристическим потенциалом обладает концепт «культурная память», который актуализирует научный арсенал культурологического знания. Согласно Я. Ассману, культурная память коллектива скрепляется процессами передачи и актуализации культурных смыслов. Важным отличием культурной памяти является ее символическая природа, она «может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций» [3, с. 23]. С другой стороны, культурная память включает в себя все многообразие различных практик, куда относятся «консервация следов, архивирование документов, коллекционирование произведений искусства и антикварных предметов...» [4, с. 25], как противоречивая структура, «в которой сочетаются, взаимно проникая друг в друга, припоминание и забвение» [5, с. 33]. Поэтому некоторые ученые трактуют ее как результат взаимодействия прошлого и настоящего в социально-культурном контексте [6, р. 2] или понимают как относительно устойчивую систему «значимых для группы представлений о прошлом, транслируемых в обобщенно-символических и универсально доступных формах, порождающую определенные ценностные ориентации и поведенческие модели членов группы» [7, с. 9].

Основанием типа коллектива, воспроизводящего и транслирующего общие представления о прошлом, не обязательно является национальный признак. Исходя из урбанистического контекста, культурной памятью обладает локальное сообщество в рамках города, что обуславливает появление новых дискурсивных аспектов, которые смещаются от культурной памяти нации (в частности, в контексте оправдания прошлого) в сторону исследований культурной памяти города, включая проблему конструирования различных вариантов городской реальности.

Вопрос о том, как, что и зачем помнить, следовательно, раскрывается в рамках городского сообщества. Это также позволяет обратиться к синтезу концепции культурной памяти с некоторыми аспектами городских исследований (urban studies), где актуальными являются вопросы формирования коллективных представлений о городе, определяющих то, как мы осмысливаем, воображаем и понимаем город. Воображаемый город, по сути, есть проекция чувственно-эмоционального опыта и практик, следов коллективной памяти, которые формируют его отличие от других городов [8, р. 46].

Культурная память города — это многослойное пространство хранения, трансляции и актуализации культурных смыслов, которые «представляют собой значимые для горожан элементы культуры города (символы, образы, мифы), являющиеся единицами хранения культурной памяти», символически маркирующими городскую среду [9, с. 45].

Город имеет осмысленное прошлое, которое хранится и передается в символических формах (названиях, монументах и пр.). В данном контексте существуют направления исследований, которые раскрывают специфику изучения мест памяти через ментальные карты жителей [10], познания городской памяти с помощью открытия когнитивной деятельности обыденного сознания [11], анализа практик структурирования памяти города из совокупности текстов прошлого [12]. Такие эпизодические исследования могут приобретать новый импульс в рамках концепции культурной памяти города.

Помимо фрагментарности существующих исследований, актуальность изучения культурной памяти города обусловлена и прикладными аспектами. Память о нем представляет собой символический ресурс, который город может использовать для создания привлекательного образа и формирования городской идентичности. В связи с этим востребованным становится и пласт исследований, который связан с управлением коллективным прошлым, прежде всего в рамках политики памяти. Отсюда культурная память представляет собой тот фактор, который определяет настоящее, поскольку память, говоря словами А. Мегилла, есть «образ прошлого, субъективно сконструированный в настоящем» [13, с. 124]. Тогда как политика памяти города есть деятельность городского сообщества по формированию и использованию механизма «обоснования» памяти горожан и коммеморации под руководством муниципальной власти [14, с. 33]. В связи с этим одним из направлений процесса конструирования культурной памяти является изучение коммеморации, которая «располагается в широком смысловом диапазоне — от инструмента поддержания коллективной солидарности и трансляции памяти до конкретно-деятельностных форм воплощения этой памяти» [15, с. 81].

Однако данный процесс можно рассматривать и с другой стороны. Объективация культурной памяти, говоря языком Я. Ассмана, происходит в символических формах, что обуславливает важность исследований практик символизации городского прошлого, сущность которых состоит в генерировании значимости для горожан актуальных или латентных слоев культурной памяти. Культурологический срез данной проблемы позволяет интегрировать различные факторы символического кодирования памяти, которые в итоге формируют актуальную повестку памятования, определяя ценность образов городского прошлого.

Методологической основой такого подхода является коммуникативная парадигма, направляющая внимание на процессы смыслообразования. При этом исследуется не содержание культурных смыслов, а процесс их конструирования, в результате которого отдельные фрагменты прошлого становятся значимыми для горожан. Вместе с тем постмодер-

нистский подход и конструктивистский метод позволяют рассматривать память как многослойный и динамичный конструкт, устройство которого во многом обусловлено факторами социальной и культурной среды.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ ГОРОДА

Исследования символических практик, раскрывающих процессы кодирования реальности в рамках культурологического дискурса, явление далеко не редкое. Оно опирается на солидный академический фундамент (например, в виде феноменологии символического обмена Ж. Бодрийяра, анализа структур символической власти П. Бурдьё или семиотического познания текстов культуры Ю. Лотмана). Символическую природу имеет и культурная память города, поскольку она «гальванизирует» прошлое в символах и представляет собой тот институт, который «проявляется, объективируется и накапливается в символических формах» [16, р. 17].

Изучение процесса символизации городского прошлого является ключом к пониманию того, как создаются символические формы, с которыми сталкивается горожанин (памятники, киноленты, музыкальные композиции), и становятся проводниками значений и ценностей прошедших эпох, источником «переживания» памятной информации. Подчеркнем, что прошлое представлено в настоящем в новом значении, актуальном для современников и нередко идеализированном. Это подтверждает и мнение Э. Кассирера, который подчеркивал, что «недостаточно простого повторения того, что было дано в другой момент времени... воспринимая содержание не как настоящее, а как прошедшее, сознание, тем не менее, хранит в себе его образ, а стало быть, представляет его как что-то исчезнувшее — и уже таким к нему отношением придает ему и себе иное, идеальное значение» [17, с. 26].

Культурная память имеет два уровня: биологический (как совокупность индивидуальных памятей определенного количества людей) и символический, связанный с «символическим порядком, средствами массовой информации, учреждениями и практикой, с помощью которых социальные группы строят общее прошлое» [6, р. 5]. К подобным результатам пришла в исследованиях и Ф. Йейтс, которая через анализ способов сохранения памяти о прошедших эпохах предлагает понятия естественной и искусной памяти (в нашем случае символической). Для сохранения искусной памяти, по ее мнению, требуются напоминания о прошлом через

места и образы: «Искусная память состоит из мест и образов» [18, с. 18]. С древних времен сообщества выбирали сакральные места, которые бы транслировали образы, а сами образы должны были выполнять функцию запоминания «слов» и «вещей». Так, «если мы хотим запомнить какую-нибудь лошадь, льва или орла, мы должны поместить в определенные места их образы» [18, с. 18].

Таким образом, символические свойства культурной памяти города проявляются в сакральном отношении современников к определенным образам прошлого — архитектурным, ландшафтным, персонифицированным и прочим, которые сконцентрированы в определенных местах. Подобные культурные смыслы объективируются в коммуникативных процессах, поддерживающих сакрализацию фрагментов культурной памяти (шествиях, форумах, конференциях). С другой стороны, значимыми они становятся в результате действий авторов культурной памяти города, интерпретирующих эпизоды прошлого и тем самым выстраивающих актуальную картину памяти города.

С позиции американского социолога Дж.К. Олика, культурная память представляет собой продукт «коллективных нарративов и символов, находящихся в распоряжении индивидов, а также социальных инструментов для их хранения и передачи» [19, с. 13]. Говоря иначе, речь идет не только об управлении прошлым, но и о способах кодирования фрагментов культурной памяти (миф или архитектурная композиция), которые являются проводниками ценности транслируемых смыслов. Символическое кодирование прошлого влияет на структурирование локальных идентичностей, которые во многом держатся на символическом разграничении полей и их конструировании акторами. По мнению М. Ламонт, последовательницы П. Бурдьё, коллективные идентичности во многом относительны, а отсюда непостоянна и культурная память. Данная относительность формируется за счет актуального культурного репертуара, «к которому люди имеют доступ, и структурным контекстом, в котором они живут» [20, р. 171]. Следовательно, границы отличий одних сообществ от других, включая городские, основаны на процессах кодирования значений.

По мнению М. Хальбвакса, «припоминание фактов обусловлено “рамками” и “ориентирами”, которые создаются обществом, в том числе и речью, представлениями о пространстве и времени» [2, с. 68]. Локальные сообщества осуществляют символическое кодирование реальности путем создания определенных значений (ориентиров и рамок), которые задают отношение к прошлому. В зависимости от семантики памяти возникают и определенные ценности образов городского прошлого. Семантика культурной памяти города раскрывает символический потенциал культурных смыслов города,

поскольку «семантическая память связывает отдельного человека с коллективом, социумом в целом, именно через нее происходит трансляция значимых для группы смыслов и моделей поведения» [7, с. 8].

Обращение к практикам символизации городского прошлого позволяет рассматривать культурную память города сквозь призму постоянного процесса кодирования реальности. Как отмечал Ю. Лотман, «под влиянием новых кодов, которые используются для дешифровки текстов, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена, происходит смещение значимых и незначимых элементов структуры текста... смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а растут» [21, с. 201]. Новые культурные смыслы появляются в результате символизации прошлого, поэтому и культурную память следует понимать не столько хранилищем прошлого, сколько «пространством семантического “свертывания” представлений о прошлом в символические фигуры» [22, с. 253].

Исходя из символической природы культурной памяти города и используя коммуникативный подход, процесс символизации городского прошлого может рассматриваться путем акцента на следующих вопросах:

а) как символизируется культурный смысл (способы кодирования фрагментов городского прошлого);

б) каким образом происходит процесс символизации (коммуникативные траектории символизации памяти);

в) кто символизирует (акторы конструирования значений, производства коллективных представлений о прошлом города).

СПОСОБЫ КОДИРОВАНИЯ ФРАГМЕНТОВ ГОРОДСКОГО ПРОШЛОГО

Знаковыми средствами, обеспечивающими символизацию культурных смыслов города, выступает все то, что позволяет кодировать и передавать ценную для коллектива информацию. В наши дни сюда следует отнести, прежде всего, практики объективации памяти, куда относятся не только установка и демонтаж памятников, но и открытие и проведение «культурных мероприятий и фестивалей; новых музейных экспозиций и новых музеев; переписывание текстов учебников и путеводителей, официальных текстов» [23, с. 10].

Понятие «код», согласно Ж. Бодрийяру, представляет собой тот инструмент, который позволяет «упорядочить и редуцировать» [24, с. 12] или, говоря иначе, использовать определенные сочета-

ния знаков для того, чтобы транслировать и воспринимать культурные смыслы. Символические коды культурной памяти представляют собой систему упорядочивания смыслов города для осознания прошлого и трансляции памятной информации о городе. С помощью кодирования происходит не только генерирование значений для горожан, но и формирование ценностей города. Современные практики кодирования фрагментов городского прошлого весьма многообразны.

Во-первых, такое многообразие можно рассматривать, выделяя визуальный и вербальный коды, как способы кодирования смыслов исходя из типов коммуникативного восприятия информации со стороны органов человека. К визуальному кодированию памяти относятся, прежде всего, материальные объекты (архитектура, арт-объекты), которые устойчивы во времени, обеспечивают пространственную привязку к сакральному месту, а их демонтаж говорит о пересмотре значения данного фрагмента памяти для современников.

Так, в Санкт-Петербурге в последнее время было установлено множество миниатюрных памятников (например, памятник Даниилу Хармсу) или таких, которые создают ценность городского пространства (памятник А. Ахматовой как способ сакрализации «ахматовского места»). Новая дата в календаре россиян отразилась в установке скульптурной композиции «Святые благоверные Петр и Феврония Муромские», которая символизирует ценность семьи у современных жителей города. Другие визуальные коды созданы, чтобы подчеркнуть уникальность городского прошлого. Среди них бронзовый кот как способ передать исключительное отношение петербуржцев к четвероногим, особенно после блокады Ленинграда. А установленная скульптура шарманщика с собачкой символизирует воплощение своеобразных маркеров города, напоминая о рыночном прошлом и создавая самобытную питерскую атмосферу.

Символизация аутентичных слоев культурной памяти городов в наши дни становится все более масштабной. Так, в Нижнем Новгороде одним из значимых фрагментов памяти для горожан является, согласно опросу, Нижегородская ярмарка [25, с. 73]. Среди визуальных кодов Нижегородской ярмарки, сохранившихся до наших дней, следует назвать, например, Главный ярмарочный дом, который поддерживается в культурной памяти нижегородцев путем реставрации здания, а также открытия фотовыставок, передающих культурный «ярмарочный код» того времени. В Великом Новгороде кодирование ганзейского прошлого происходит путем установки памятных мест (ганзейский фонтан), выпуска документальных фильмов, проведения выставок артефактов Ганзы (слитков, монет), формирующих ценность данного фрагмента памяти для современников.

А. Ассман отмечает, что нынешний век характеризуется так называемой гипервизуализацией, поскольку память передается не очевидцами, а посредством «фикциализации истории в виде захватывающего сюжета» [4, с. 35]. В информационном потоке именно визуальные знаки передают яркие образы прошлого, способствуя и их фиксации в культурной памяти. Современный мир теперь стремится быть «видимым, фотографируемым, снятым на кино- и фотопленку и в конечном счете быть спроецированным на экране» [26].

Вербальные коды играют не меньшую роль в современных практиках символизации городского прошлого. В них смысл передается через слово, причем не только наименованием, но и посредством сложных вербальных структур. По мнению Дж. Верча, память материализуется, объективируется в настоящем с помощью нарративов [27]. Сюжетные тексты, рассказывающие об эпизодах городского прошлого, во многом объясняют современные процессы, ведь с помощью нарративов «мы организуем нашу память, намерения, жизненные истории...» [28, с. 29]. Через нарративы, которыми оперирует память, происходит интерпретация настоящего и актуализация прошлого, которое наделяется смыслами для современников [29, с. 32], поскольку они «символизируют действительность, наполняют ее смыслом» [30, с. 8]. Следовательно, символизация прошлого в данном случае есть не что иное, как создание и репрезентация нарративов в городской среде с помощью самых разных средств, передающих память.

Так, с помощью мифа как упрощенного нарратива осуществляется сакрализация городского прошлого, формируется первичный уровень культурного смысла (события, процесса, факта). Например, образы городов Урала основаны на характерных мифах («бажовский миф», миф о Ермаке) и в отличие от мифов Центральной России, где города тяготеют к репрезентациям средневекового прошлого (Ярославль или Владимир), города Урала нередко осмысляются и понимаются на основе индустриального мифа. В данном случае миф производит символизацию структур культурной памяти города, которая строится в рамках имиджевых стратегий развития сибирских городов. Города Урала представляют собой целостный кластер региональных образов промышленной индустрии страны [31, с. 43].

С другой стороны, одной из современных практик вербального структурирования кодов культурной памяти является практика закрепления смыслов города в наименовании городских объектов (улиц, площадей, станций метро и пр.). Именно поэтому переход к новой эпохе отражается вербально. Так, крушение советской эпохи сопровождалось переименованием городов, которым возвращались исторические названия (Санкт-Петербург или Екатеринбург).

Если обратиться к опыту российских исследователей, изучающих визуальные и вербальные знаки, кодирующие культурные смыслы города, можно отметить их разное соотношение. Например, Пермь отличается, как говорят специалисты, «визуальной стертойостью», где видимые знаки практически не передают уникальные структуры памяти. Поэтому пермский проект предполагал процесс символизации фрагментов памяти, связанных с литературным прошлым Б.Л. Пастернака путем создания и укрепления культурных смыслов (публикации, общественные акции, открытие ресторана «Живаго», установка бюста, постановка мюзикла и пр.). В результате «активного конструирования и укоренения смысловых структур» [32, с. 142] в городском пространстве были закреплены латентные структуры памяти, а именно сформирован «пастернаковский слой».

К тому же символизация городского прошлого нередко сопровождается созданием поведенческих кодов, которые за счет включенности человека в памятное действие позволяют сформировать сопричастность к фрагменту памяти, пережить культурный смысл. В частности, ритуалы как важнейшая форма трансляции культурного смысла за счет повторения и спланированного сценария поддерживают символическое значение фрагмента памяти города (дата, подвиг, произведение известной личности). Нередко символическая дата сопровождается набором ритуалов, которые обеспечивают сакрализацию культурного смысла.

Важно отметить, что кодирование смыслов города требует не только толкования и интерпретации, но и изначального коллективного понимания и ценностного встраивания смысла в структуры поведенческих кодов горожан. Так, на примере анализа символического значения мест памяти об Афганской войне исследователи отмечают, что они «не поддаются расшифровке теми, кто не включен в контекст афганского опыта», в отличие от памятного наследия Великой Отечественной войны [33, с. 125]. В современных городах символизация памяти может происходить, в частности, в создании поведенческих кодов, сопровождающих шествия, фестивали (арт-фестивали или фестивали традиционных ремесел и пр.), которые декларируют культурные смыслы, приращивая тем самым их значимость, актуализируя памятные страницы города и памятные образы городского прошлого.

Ритуал и миф в современном обществе остаются важными элементами культуры и наиболее ярко они проявляют себя в праздничной культуре, которая «занимает особое место в формировании, воспроизводстве и сохранении культурной памяти» [34, с. 141]. Так, праздник позволяет символически передать сакральные смыслы городского прошлого путем воспроизводства памятных образов. Устойчивости этого процесса способствует не только приня-

тие ценности праздника со стороны сообщества, но и ритуальная сторона как поведенческий код, который закрепляет смысл праздника (во внешних атрибутах, в выборе меню для праздничного стола, в возложении предметов).

Другим из современных способов кодирования фрагментов городского прошлого следует называть практики, которые направлены на создание уникального образа города. Поэтому городской брендинг является одной из эффективных практик символизации памятных структур города. Бренд сегодня «фактически становится социальным мифом — способом и средством осмысления человеком действительности и ориентации в ней» [35, с. 37]. В процессах брендинга часто используются аутентичные фрагменты культурной памяти, осуществляя тем самым кодирование городского прошлого в его узнаваемых знаках. Через бренд осуществляется символизация определенных слоев городского прошлого, актуализируются культурные смыслы, задающие ценности и социальные стереотипы. Так, в бренде Вологды птица отражает ценность православного слоя культурной памяти, в бренде Нижнего Новгорода использованы элементы хохломской росписи, а бренд Клина использует ценность музыки и звука путем обращения к творчеству П.И. Чайковского.

КОММУНИКАТИВНЫЕ ТРАЕКТОРИИ СИМВОЛИЗАЦИИ ПАМЯТИ

Для коммуникаций характерны разные траектории генерирования значений городского прошлого, в частности, исходя из условий смыслообразования. Как отмечает Н. Луман, «смысл может актуализироваться исключительно лишь событийным образом» [36, с. 15], т. е. в результате коммуникативного процесса, порождающего в событии (совместном бытии) культурный смысл. Именно в коммуникации происходит объективация и передача смысла (проведение лекции или созерцание картины), поскольку сами по себе символические формы не имеют значения. Я. Ассман подчеркивал, что культурная память существует лишь в «постоянном взаимодействии не только с воспоминаниями людей, но и с внешними символами» [16, р. 17]. Без совместного переживания и трансляции эпизода памяти (в событиях, публикациях, встречах, церемониях) культурные смыслы ценностно обедняются, не наполняются содержанием, следовательно, придаются забвению образы городского прошлого.

Рассмотрим основные траектории движения смыслов, или коммуникативные каналы генерации

смысла, которые обеспечивают процессы символизации городского прошлого.

1. Официальный и неофициальный уровни символизации городского прошлого. Как правило, весомая часть памятной информации о современном городе формируется целенаправленно, в рамках политики локальной памяти. Формы официальной памяти постоянно меняются, как «меняются границы между публичным и приватным», и эти изменения влияют на репрезентацию прошлого [37, с. 51]. На официальном уровне, как правило, закрепляются символические даты, формируется повестка в городе о том, что помнить и как помнить (от выбора репертуара памятования до коммеморативных практик сохранения памяти). К неофициальному уровню относятся не только гражданские инициативы (например, патриотические акции или объединения защитников интересов социальной группы), но и творческая активность народных коллективов, которые увековечивают фрагменты памяти в песнях, легендах, поговорках, праздничных событиях.

2. Коллективная и индивидуальная траектории символизации городского прошлого. Любой коллектив стремится осмыслить свое прошлое и сформировать понятное отношение к нему, в том числе и городское сообщество, которое участвует в расшифровке событий прошлого, в их отборе, интерпретации, оценке. Кроме того, в процесс символизации прошлого включены обычные люди (например, мемуары накладывают отпечаток на интерпретацию эпизодов коллективной памяти). Существуют исследования, в которых показано, как произведения отдельных людей (письма, биографии, дневники) становятся важнейшими коммуникативными каналами формирования коллективной памяти [38]. В эпоху цифровой культуры с появлением активных пользователей Интернета индивидуальная траектория генерирования городских значений становится все более заметной, что характерно для современной ситуации.

3. Рациональная и эмоциональная траектории символизации городского прошлого. Такие траектории выделяются исходя из способов формирования культурного смысла и их воздействия на человека. Рациональные включают, например, научно-популярные публикации и телепередачи, конференции и дискуссии, образовательные программы и лекции, которые, помимо передачи культурных смыслов города, предполагают наличие рефлексии со стороны получателя памятной информации. Эмоциональный канал действует иначе, например, через художественные образы, которые передают чувства, эмоции, переживания воссоздаваемого фрагмента памяти, дух города, характер его жителей, фиксируя «значимые слои воспоминаний» [39, с. 137]. Так, произведения искусства через яркие сюжетные линии «претендуют на правдивое изображение прошлого», поскольку «кинофильмы, мультфильмы

и комиксы, повествуя о целых исторических эпохах, оказывают более массовое и действенное воздействие на публику, нежели книги, музейные экспозиции или передвижные выставки» [4, с. 42].

4. Средства коммуникации, или медиа (печать, телевидение, радио, Интернет). Значение медиа в современном мире переоценить сложно. Как отмечает М. Кастельс, «мы живем в среде СМИ, и из них приходит большинство наших символических стимулов» [40, с. 322]. Медиа, как мощный генератор смыслов, играют ключевую роль в символизации городского прошлого путем аккумуляции и масштабной трансляции памятной информации о городе, фиксации повестки относительно репертуара культивируемых в сообществе фрагментов культурной памяти города. Следовательно, «репрезентация прошлого в СМИ является важным фактором, который определяет — какие эпизоды памяти будут считаться актуальными» [41, р. 405].

Между тем в современной цифровой культуре особое распространение получили новые медиа, куда входят блоги, подкасты, сервисы публикаций видеоматериалов (YouTube, Facebook, Twitter, другие социальные сети и пр.), для которых характерно экранное запечатление коротких эпизодов культурной памяти, а также виртуальные способы взаимодействия горожан (например, виртуальный «Бессмертный полк» или виртуальный музей). Следовательно, символизация городского прошлого приобретает новые аспекты в рамках цифровых коммуникаций, связанных со спецификой новых медиа. Речь идет не только об интерактивности коммуникативного пространства (тексты с памятной информацией находятся в постоянном процессе изменения и доработки благодаря сервисам и цифровым устройствам), открытости и доступности культурных смыслов. Электронный характер медиа обеспечивает постоянную и мобильную передачу культурных смыслов города — коротких и простых нарративов с характерными изображениями, свертывающими сложные памятные структуры в упрощенный цифровой контент. В качестве примера новых способов символизации фрагментов городского прошлого следует назвать сюжеты компьютерных игр.

АКТОРЫ СИМВОЛИЗАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОШЛОГО

В процессах символизации городского прошлого взаимодействуют акторы, участвующие в генерировании значимости фрагментов культурной памяти города и способные «производить интерпретации реальности... и располагают ресурсами для их продвижения» [29, с. 31]. Акторы символизации городского прошлого, будь то индивиды или коллективы, осуществляют рефлексию

коллективного опыта, его контекстную интерпретацию и тем самым формируют репертуар актуальных слоев культурной памяти. Целенаправленное «воспоминание», осуществляемое акторами, является частью политики памяти и коммеморативных практик (от экранизаций исторических эпизодов города до установления памятных дат). Для реализации подобной роли требуется либо наличие политической власти, либо авторитета в обществе, подкрепляемого доступом к медийным ресурсам (журналисты, религиозные деятели, ученые и пр.).

Исходя из уровней официальности и включенности в процесс управления коллективным прошлым, к акторам конструирования памятных структур можно отнести не только институты власти и такие официальные объединения как экспертные [42] или бизнес-сообщества, но и отдельные личности/социальные группы, участвующие в дискуссии по отношению к прошлому.

Действия официальных акторов могут происходить в контексте борьбы за интерпретацию смыслов коллективного прошлого. Культурная память при этом служит условием идентификации для коллектива людей [43, с. 51]. Поэтому коллективное прошлое, по сути, является той площадкой, «на которой можно бороться не только за интересы и ресурсы... но и за ту самую идентичность, которая в первую очередь поддерживает и организует эти интересы» [44, р. 49]. В локальном срезе данный аспект особенно актуален, поскольку для региональных властей культурная память города представляет собой источник формирования городской идентичности, тесно коррелирующей с процессами консолидации и солидаризации горожан, их уровнем самосознания, который напрямую влияет на активность участия жителей в делах города.

Акторы выполняют ряд важных ролей в коллективном памятовании. Во-первых, они интерпретируют фрагменты памяти и тем самым вырабатывают системную оценку эпизодов прошлого и понимание его значимости для настоящего, что показывают примеры некоторых российских городов. Так, в Омске фрагмент памяти, связанный с Гражданской войной, интерпретируется в городе неоднозначно не только по причине драматизма исторической ситуации, но и в результате применения стратегии забвения данного эпизода. Как следствие этого, в городе постепенно сформировался мощный эмоциональный отклик среди интеллектуальной элиты «по поводу того, на чьей стороне была правда <...>, что культурная память пока не может выполнить социально-терапевтическую функцию объединяющего характера» [45, с. 20].

Во-вторых, акторы генерируют культурные смыслы, «прикрепляя» образы прошлого к местам памяти, что обеспечивает их устойчивость. Места памяти «представляют собой своеобразную симво-

лическую структуру, они кодируют событие, явление... и передают его от адресата к адресату, от поколения к поколению» [46, с. 36]. Следовательно, «создание памятных мест (мемориалы, особые места встреч) можно назвать способом символической реконструкции определенного взгляда на прошлое» [47, с. 233]. Чтобы память жила, требуется постоянное воспоминание, активное включение в процесс памятования, иначе символическая форма станет частью декоративных ритуалов и действий, которые теряют ценность и остаются лишь тем, что Н. Нора называл реликтами. По его мнению, «места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет, а значит — нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, организовывать празднования, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты, потому что такие операции не являются естественными» [48, с. 25].

Места памяти некоторые ученые называют знаковыми и относят к ним культовые, сакральные места (здания, сооружения, природные объекты, населенные пункты и пр.). Интерпретации знакового места связаны «с конкретными локальными традициями (как индивидуальными, так и групповыми) мемориализации и символизации важнейших событий прошлого, становящихся... значимыми в настоящем» [49, с. 31]. При этом процесс интерпретаций, стирающий границы между прошлым и настоящим, отличается «креативностью, визуализацией, аутентичностью», и на основе языка дебатов об осмыслении прошлого возникают или обновляются «новые идентичности, привязанные к местам памяти» [50, с. 13]. В качестве инструментов акторы нередко используют институты культуры (музеи, архивы), в которых аккумулируется и структурируется памятная информация, а также институты образования или политические институты, через которые происходит трансляция культурных смыслов города.

Отметим, что современными акторами символизации городского прошлого могут быть пользователи Интернета, которые создают и многократно тиражируют образы городского прошлого на веб-ресурсах, участвуя тем самым в процессах структурирования культурной памяти города. Например, формирование культурных смыслов города в цифровой среде может обеспечиваться деятельностью блогера, который транслирует общедоступный контент об исторических эпизодах памяти города.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как показало исследование, символизация городского прошлого представляет собой сложный процесс структурирования в городской среде культурных смыслов, задающих для горожан значимость определенных фрагментов

памяти, оценку событий прошлого и настоящего и тем самым обеспечивающих управление коллективным прошлым. Символические практики генерирования значений города многогранны, они имеют множество траекторий и способов образования смыслов, а их результатом является репертуар актуальных фрагментов коллективного прошлого современного города, которые определяют векторы осмысления и развития городской реальности.

Современные практики символизации прошлого отличаются не только сохранением традиционных кодов и акторов воспроизводства значений, но и масштабной медиатизацией памяти, появлением новых форм (например, использование аутентичных слов памяти в брендинге города), ростом количества эмоциональных и визуальных знаков в процессе памятования города. Кроме того, культурная память города сохраняется и передается теперь и в цифровой среде, характеризующейся наличием цифровых устройств и сервисов, интерактивным типом коммуникаций в Интернете, экранным характером микротекстов памяти. Виртуализация процесса сохранения и передачи культурной памяти города, которая сопровождается наличием неструктурированной памятной информации о городе, динамичностью появления и забвения культурных смыслов, актуализирует поиск механизмов, обеспечивающих устойчивость образов городского прошлого, от чего во многом зависит и укрепление городской идентичности.

Полученные результаты открывают новые грани в понимании процессов формирования коллективных представлений о городе. Вместе с тем с прикладной точки зрения результаты исследования могут применяться в прогнозировании и проектировании культурной памяти российских городов, обеспечивая им возможность менять свое настоящее и будущее.

Список источников

1. *Castells M.* The Power of identity: the information age: economy, society and culture. Vol. II. Chichester : Wiley-Blackwell, 2010. 538 p.
2. *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. Москва : Новое издательство, 2007. 346 с.
3. *Ассман Я.* Культурная память : письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
4. *Ассман А.* Новое недовольство мемориальной культурой. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 223 с.
5. *Ассман А.* Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
6. *Erll A.* Cultural memory studies: an introduction // *Cultural memory studies: an International and interdisciplinary handbook.* Berlin ; New York : Walter de Gruyter. 2008. P. 1–18.
7. *Шуб М.Л.* Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // *Обсерватория культуры.* 2017. Т. 14, № 1. С. 4–11. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-1-4-11.
8. *Bloomfield J.* Researching the urban imaginary: resisting the erasure of Places // *European studies: a journal of European culture, history and politics.* 2006. № 23. P. 45–61.
9. *Федотова Н.Г.* Визуальные носители культурной памяти города (на примере Великого Новгорода) // *ПРАКСЕМА. Проблемы визуальной семиотики.* 2019. № 2 (20). С. 42–62. DOI: 10.23951/2312-7899-2019-2-42-62.
10. *Вандышев М.Н., Веселкова Н.В., Прямикова Е.В.* Места памяти и символический капитал территорий в ментальных картах горожан // *Журнал социологии и социальной антропологии.* 2013. Т. 16, № 3 (83). С. 101–121.
11. *Крокинская О.К.* Культурная память и опыт в практиках конструирования будущего обыденным сознанием // *Журнал социологии и социальной антропологии.* 2016. Т. 19, № 4 (87). С. 142–158.
12. *Buckler J.* The City's memory: texts of preservation and loss in Imperial St. Petersburg // *Preserving Petersburg. History, memory, nostalgia.* Indiana. 2008. P. 39–56.
13. *Мегилл А.* Историческая эпистемология. Москва : Канон+, 2007. 480 с.
14. *Капицын В.М.* Политика памяти и символичный дизайн в городе // *Вестник института социологии.* 2015. № 2 (13). С. 30–42.
15. *Шуб М.Л.* Современные коммеморативные практики: образовательный и воспитательный потенциал // *Челябинский гуманитарий.* 2016. № 3 (36). С. 80–87.
16. *Assmann J.* Communicative and Cultural memory // *P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder. Cultural memories. The Geographical point of view.* London, New York, 2011. P. 15–27.
17. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. Т. 1. 272 с.
18. *Йейтс Ф.А.* Искусство памяти. Санкт-Петербург : Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997. 489 с.
19. *Олик Дж.К.* Память — это не вещь и не предмет. Память — это непрерывный процесс : интервью с Дж.К. Оликом // *Историческая экспертиза.* 2018. № 4 (17). С. 11–21. DOI: 10.31754/2409-6105-2018-4-11-21.
20. *Lamont M.* Culture and identity // *J.H. Turner (ed.) Handbook of sociological theory.* New York, 2002. P. 171–185.
21. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 479 с.

22. Завершинский К.Ф. Политический миф как предмет исследований современной культурсоциологии // Миф в истории, политике, культуре. 2019. № 2. С. 252–254.
23. Макаров А.И. Политика памяти как элемент региональной культурной жизни // Власть. 2008. № 12. С. 8–11.
24. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва : Добросвет, 2000. 389 с.
25. Чернявская О.С. Нижний Новгород глазами нижегородцев: внутренний образ города // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2013. № 1 (29). С. 69–76.
26. Оже М. От города воображаемого к городу-фикции // Художественный журнал. 1999. № 24. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> (дата обращения: 08.06.2021).
27. Wertsch J.W. Collective memory // Memory in mind and culture. Cambridge, 2009. P. 117–137.
28. Брокмейер Й., Харпе Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29–42.
29. Малинова О.Ю. Политика памяти как область символической политики // Методологические вопросы изучения политики памяти. 2018. С. 27–53.
30. Тульчинский Г.Л. Символическая презентация прошлого: нарративы, уровни, формы // Человек. Культура. Образование. 2016. № 2 (20). С. 6–26.
31. Замятин Д.Н., Замятина Н.Ю. Имиджевые ресурсы территории: стратегии анализа и концептуальное осмысление (на примере проекта по формированию брендов городов Свердловской области) // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 1. С. 26–45.
32. Абашев В.В. Городское пространство как аккумулятор коллективной памяти // Вестник Пермского университета. Серия: Политология. 2014. № 2 (26). С. 136–148.
33. Стрельникова А.В. Коллективная память в городском пространстве: места памяти об Афганской войне // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2011. № 6. С. 118–125.
34. Артюшкина В.В. Праздничная культура как способ репрезентации культурной памяти // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 5 (79). С. 138–145.
35. Тульчинский Г.Л. Total branding: мифодизайн постинформационного общества. Бренды и их роль в современном бизнесе и культуре. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2013. 279 с.
36. Луман Н. Медиа коммуникации. Москва : Логос, 2005. 280 с.
37. Олик Дж. Фигурации памяти: процессо-реляционная методология, иллюстрируемая на примере Германии // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11, № 1. С. 40–74.
38. Saunders M. Life-writing, cultural memory, and literary studies // Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. Berlin ; New York : Walter de Gruyter. 2008. P. 321–332.
39. Федотова Н.Г. Практики городской коммеморации: особенности формирования культурной памяти города // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 39. С. 130–143.
40. Кастельс М. Информационная эпоха : экономика, общество и культура / пер. с англ. под науч. ред. О.И. Шкаратана ; Гос. ун-т. Высш. шк. экономики. Москва, 2000. 606 с.
41. Zierold M. Memory and media cultures // Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. Berlin ; New York : Walter de Gruyter. 2008. P. 399–408.
42. Миллер А.И. Роль экспертных сообществ в политике памяти в России // Полития. 2013. № 4 (71). С. 114–126.
43. Арнаутова Ю.А. Культура воспоминания и история памяти // История и память: Историческая культура Европы до начала Нового времени. Москва : Кружок, 2006. С. 47–55.
44. Olick J. The sins of the fathers. Germany, Memory, Method. Chicago : The University of Chicago Press, 2016. 496 p.
45. Горнова Г.В. Коллективная память и практики коммеморации в формировании городской идентичности // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 2 (15). С. 18–21.
46. Руцинская И.И. Историко-культурные достопримечательности как «места памяти» в России второй половины XIX — начала XX в. : Региональный масштаб // Социально-гуманитарные проблемы современности: человек, общество и культура : сборник. Т. 4. Красноярск: Научно-инновационный центр, 2011. С. 16–42.
47. Стрельникова А.В. «Места памяти» в городском пространстве // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 2 (82). С. 231–238.
48. Нора П. Франция-память. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского ун-та, 1999. 333 с.
49. Замятин Д.Н. Пространство и гетеротопия: к семиотике метагеографического воображения // Человек: Образ и сущность. 2020. № 1 (41). С. 29–52.
50. Макарычев А.С. Городская идентичность и историческая память: политический Берлин в образах и нарративах // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 2. С. 4–14.

City's Cultural Memory: Modern Practices of Symbolizing the Past

Natalia G. Fedotova

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Str., Veliky Novgorod, 173003, Russia

ORCID 0000-0003-4225-3666; SPIN 9484-2564

E-mail: fedotova75@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to the discourse of the city's cultural memory. The relevance of studying this topic is determined not only by the fundamental aspect associated with the episodicity of existing studies of this phenomenon. From an applied point of view, the city's cultural memory is a symbolic resource that can be used to create an appealing image, form a sustainable urban identity, and strengthen the citizen's sense of belonging to the city. The accumulation and objectification of cultural memory take place in symbolic forms, which makes it important to study the practices of symbolizing the urban past, the essence of which is to generate the significance of the relevant or latent layers of cultural memory for the citizens.*

The article presents the results of the final stage of research related to the study of the process of constructing the cultural memory of the city. The purpose of the article is to analyze modern practices of symbolizing fragments of the urban past, which mean their significance for contemporaries. Basing on the culturological cross-section of the issue, the author integrates different research contexts. The methodological basis of the article is the communicative approach that focuses on the processes of meaning formation, and the constructivist method that considers memory as a multi-layered and dynamic construct. Analyzing the practices of symbolizing the urban past by the example of Russian cities, the author of the article demonstrates how the episodes of the city's memory are updated in the modern world, how cultural meanings become memorable for citizens. The author uses the results of previous studies and identifies the following elements of the symbolization of the urban past: a) ways of encoding fragments of the past; b) communicative trajectories of memory symbolization; c) factors of producing meanings about the collective past of the city. The obtained results open up new frontiers in understanding the processes of formation of the collective ideas about the city, and prospects for empirical research, forecasting and constructing the cultural memory of Russian cities, giving them the opportunity to change their present and future.

Key words: city's cultural memory, collective memory, symbolic practices, culture and personality, everyday culture.

Citation: Fedotova N.G. City's Cultural Memory: Modern Practices of Symbolizing the Past, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 352–364. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-352-364.

Acknowledgements.

This article is written with the support of the Russian Foundation for Basic Research, project No. 20-111-50476 “City's Cultural Memory: Modern Practices of Symbolizing the Past”.

References

1. Castells M. *The Power of Identity: The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. II, Chichester, Wiley-Blackwell Publ., 2010, 538 p.
2. Halbwachs M. *Sotsial'nye ramki pamyati* [Social Frameworks of Memory]. Moscow, Novoe Publ., 2007, 346 p.
3. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, 368 p. (in Russ.).
4. Assmann A. *Novoe nedovol'stvo memorial'noi kul'turoi* [New Discontent with Memorial Culture]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2016, 223 p.
5. Assmann A. *Dlinnaya ten' proshlogo: memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014, 328 p.
6. Erll A. *Cultural Memory Studies: an Introduction, Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York, Walter de Gruyter Publ., 2008, pp. 1–18.
7. Shub M.L. Social, Collective, and Cultural Memory: A New Approach to the Definition of the Semantic Borders of Concepts, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 1, pp. 4–11. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-1-4-11 (in Russ.).
8. Bloomfield J. Researching the Urban Imaginary: Resisting the Erasure of Places, *European studies: a journal of European culture, history and politics*, 2006, no. 23, pp. 45–61.
9. Fedotova N.G. Visual Carriers of City's Cultural Memory (On the Example of Veliky Novgorod), *PRAKSEMA. Problemy vizual'noi semiotiki* [PRAXEMA. Journal of Visual Semiotics], 2019, no. 2 (20), pp. 42–62. DOI: 10.23951/2312-7899-2019-2-42-62 (in Russ.).
10. Vandyshev M.N., Veselkova N.V., Pryamikova E.V. Les Lieux de Mémoire and Symbolic Capital of Territories in Mental Maps of Town-Dwellers, *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 2013, vol. 16, no. 3 (83), pp. 101–121 (in Russ.).
11. Krokinskaya O.K. Cultural Memory and Experience in the Practice of Designing the Future in Everyday Consciousness, *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 2016, vol. 19, no. 4 (87), p. 142–158 (in Russ.).

12. Buckler J. The City's Memory: Texts of Preservation and Loss in Imperial St. Petersburg, *Preserving Petersburg. History, Memory, Nostalgia*, Indiana University Press Publ., 2008, pp. 39–56.
13. Megill A. *Istoricheskaya epistemologiya* [Historical Epistemology]. Moscow, Kanon+ Publ., 2007, 480 p.
14. Kapitsyn V.M. Politics of Memory and the Symbolic Design of the Urban Environment, *Vestnik instituta sotsiologii* [Bulletin of the Institute of Sociology], 2015, no. 2 (13), pp. 30–42 (in Russ.).
15. Shub M.L. Modern Commemorative Practices: Educational and Pedagogical Potential, *Chelyabinskii gumanitarii* [Chelyabinsk Humanitarian], 2016, no. 3 (36), pp. 80–87 (in Russ.).
16. Assmann J. Communicative and Cultural Memory, P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder. *Cultural Memories. The Geographical Point of View*. London, New York, 2011, pp. 15–27.
17. Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of Symbolic Forms]. St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 2002, vol. 1, 272 p.
18. Yates F.A. *The Art of Memory*. St. Petersburg, Fond Podderzhki Nauki i Obrazovaniya "Universitetskaya Kniga" Publ., 1997, 489 p. (in Russ.).
19. Olick J.K. "Memory Is Not a Thing, It Is Not an Object. Memory Is an Ongoing Process": an interview with J.K. Olick, *Istoricheskaya ekspertiza* [The Historical Expertise], 2018, no. 4 (17), pp. 11–21. DOI: 10.31754/2409-6105-2018-4-11-21 (in Russ.).
20. Lamont M. Culture and Identity, J.H. Turner (ed.) *Handbook of Sociological Theory*. New York, 2002, pp. 171–185.
21. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected Articles: in 3 volumes. Volume 1: Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, 479 p.
22. Zavershinsky K.F. Political Myth as a Subject of Research in Contemporary Cultural Sociology, *Mif v istorii, politike, kul'ture* [Myth in History, Politics, Culture], 2019, no. 2, pp. 252–254 (in Russ.).
23. Makarov A.I. Politics of Memory as an Element of Regional Cultural Life, *Vlast'* [The Authority], 2008, no. 12, pp. 8–11 (in Russ.).
24. Baudrillard J. *Simvolicheskii obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000, 389 p.
25. Chernyavskaya O.S. Nizhny Novgorod as Citizens See It: Inside Image of the City, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki* [Bulletin of the Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod. Series: Social Sciences], 2013, no. 1 (29), pp. 69–76 (in Russ.).
26. Augé M. From the Imaginary City to the Fictional City, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 1999, no. 24. Available at: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> (accessed 08.06.2021) (in Russ.).
27. Wertsch J.W. Collective Memory, *Memory in Mind and Culture*. Cambridge University Press Publ., 2009, pp. 117–137.
28. Brockmeier J., Harre R. Narrative: Problems and Premises of an Alternative Paradigm, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2000, no. 3, pp. 29–42 (in Russ.).
29. Malinova O.Yu. Politics of Memory as a Branch of Symbolic Politics, *Metodologicheskie voprosy izucheniya politiki pamyati* [Methodological Issues of Studying the Politics of Memory], 2018, pp. 27–53 (in Russ.).
30. Tulchinsky G.L. Symbolic Presentation of Past: Narratives, Levels, Forms, *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education], 2016, no. 2 (20), pp. 6–26 (in Russ.).
31. Zamyatin D.N., Zamyatina N.Yu. Image Resources of a Territory: Analysis Strategies and Conceptual Perception (Study of Sverdlovsk Region Cities Branding), *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy* [Labyrinth. Journal of Social and Humanitarian Studies], 2015, no. 1, pp. 26–45 (in Russ.).
32. Abashev V.V. Urban Space as an Accumulator of Collective Memory, *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Politologiya* [Bulletin of Perm University. Political Science], 2014, no. 2 (26), pp. 136–148 (in Russ.).
33. Strelnikova A.V. Collective Memory in the Urban Space: Places of Memory about the Afghan War, *Interaktsiya. Interv'yū. Interpretatsiya* [Interaction. Interview. Interpretation], 2011, no. 6, pp. 118–125 (in Russ.).
34. Artyushkina V.V. Festive Culture as a Way of Representation of Cultural Memory, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2017, no. 5 (79), pp. 138–145 (in Russ.).
35. Tulchinsky G.L. *Total branding: mifodizain postinformatsionnogo obshchestva. Brendy i ikh rol' v sovremennom biznese i kul'ture* [Total Branding: The Post-Information Society's Myth Design. Brands and their Role in Modern Business and Culture]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2013, 279 p.
36. Luhmann N. *Media kommunikatsii* [Media Communications]. Moscow, Logos Publ., 2005, 280 p.
37. Olick J. Figurations of Memory: A Process-Relational Methodology Illustrated on the German Case, *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Russian Sociological Review], 2012, vol. 11, no. 1, pp. 40–74 (in Russ.).
38. Saunders M. Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York, Walter de Gruyter Publ., 2008, pp. 321–332.
39. Fedotova N.G. Practices of Urban Commemoration: Features of the City Cultural Memory Formation, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2020, no. 39, pp. 130–143 (in Russ.).
40. Castells M. *Informatsionnaya epokha: ekonomika, obshchestvo i kul'tura* [The Information Age: Economy, Society and Culture]. Moscow, 2000, 606 p.

41. Zierold M. Memory and Media Cultures, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York, Walter de Gruyter Publ., 2008, pp. 399–408.
42. Miller A.I. Role of Expert Communities in Memory Politics in Russia, *Politiya* [Politeia], 2013, no. 4 (71), pp. 114–126 (in Russ.).
43. Arnautova Yu.A. Memory Culture and the History of Memory, *Istoriya i pamyat': Istoricheskaya kul'tura Evropy do nachala Novogo vremeni* [History and Memory: The Historical Culture of Europe before the Beginning of Modern Times]. Moscow, Krug" Publ., 2006, pp. 47–55 (in Russ.).
44. Olick J. *The Sins of the Fathers. Germany, Memory, Method*. Chicago, The University of Chicago Press Publ., 2016, 496 p.
45. Gornova G.V. Collective Memory and Practices of Commemoration in Forming Urban Identity, *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* [Review of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Research], 2017, no. 2 (15), pp. 18–21 (in Russ.).
46. Rutsinskaya I.I. Historical and Cultural Attractions as "Places of Memory" in Russia in the Second Half of the 19th – Early 20th Century: Regional Scale, *Sotsial'no-gumanitarnye problemy sovremennosti: chelovek, obshchestvo, i kul'tura: sbornik* [Socio-Humanitarian Problems of Modernity: Man, Society, Culture: collection], vol. 4. Krasnoyarsk, Nauchno-Innovatsionnyi Tsentr Publ., 2011, pp. 16–42 (in Russ.).
47. Strelnikova A.V. "Sites of Memory" in Urban Space, *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskuststvovedenie* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series], 2012, no. 2 (82), pp. 231–238 (in Russ.).
48. Nora P. *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 1999, 333 p.
49. Zamyatin D.N. Space and Heterotopy: To Semiotics of Metageographic Imagination, *Chelovek: Obraz i sushchnost'* [Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects], 2020, no. 1 (41), pp. 29–52 (in Russ.).
50. Makarychev A.S. Urban Identity and Historical Memory: Political Berlin in Images and Narratives, *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy* [Labyrinth. Journal of Social and Humanitarian Studies], 2012, no. 2, pp. 4–14 (in Russ.).

НОВИНКА



Румянцевские чтения — 2021 : материалы Международной научно-практической конференции (21–23 апр. 2021) : в 2 ч. Москва : Пашков дом, 2021. Ч. 1. 570, [2] с. ; Ч. 2. 584, [2] с.

Сборник содержит материалы Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения – 2021», ежегодно проводимой в Российской государственной библиотеке. На конференции традиционно рассматривается широкий круг вопросов теории и практики книговедения, библиотековедения и библиографоведения. В издании представлены работы, посвященные изучению рукописных и печатных книг, изданий, нот, их созданию и бытованию, раскрытию фондов книгохранилищ и архивов, истории библиотек, музеев, частных собраний, выдающимся деятелям науки и культуры прошлого. В сборник включен наиболее полный из существующих обзоров исследований XIX–XXI вв., посвященных Н.П. Румянцеву. Также в него вошли статьи по вопросам библиотечно-библиографической классификации, профессиональной подготовки специалистов библиотечно-информационной сферы, деятельности российских и зарубежных библиотек (в том числе особенности работы учреждений в условиях мер по предотвращению распространения коронавирусной инфекции).

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды

Международная научно-практическая конференция

БИБЛИОТЕЧНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ: СОДЕРЖАНИЕ, ОРГАНИЗАЦИЯ, ЦИФРОВИЗАЦИЯ И НАУКОМЕТРИЯ

19–20 октября 2021 г.

Организаторы: Российская государственная библиотека, Российская национальная библиотека, Российская библиотечная ассоциация.

Цель конференции — актуализация тематики и выявление факторов, стимулирующих изучение библиотечной сферы, обсуждение вопросов организации и оценки результативности библиотечной науки, обмен инновационным опытом цифровизации научной деятельности.

Круг вопросов для обсуждения:

- ♦ роль и значение науки в реализации государственной библиотечной политики;
- ♦ научная деятельность в библиотеке: нормативно-правовые условия и формы организации;
- ♦ библиотека как субъект НИР и как объект изучения;
- ♦ приоритетные направления библиотечных, библиографоведческих и книговедческих исследований;
- ♦ научно-издательская деятельность библиотек: традиции и инновации;
- ♦ место профессиональной библиотечной периодики в современной научной коммуникации;
- ♦ современные методы оценки научной деятельности;
- ♦ цифровые технологии в библиотечной науке: проблемы внедрения и перспективы применения;
- ♦ подготовка кадров высшей квалификации: проблемы и перспективы.

К участию приглашаются руководители библиотек и их заместители по научной (научно-методической) работе, руководители и работники научных и научно-методических подразделений библиотек; а также представители государственных органов власти и общественных организаций, вузов культуры, других образовательных учреждений, научных организаций, издательств и профессиональных СМИ.

Конференция проводится в очно-дистанционном формате.

По итогам конференции будет издан сборник материалов (с последующим размещением в Российском индексе научного цитирования).

Язык конференции — русский.

Участие в конференции бесплатное; командировочные расходы — за счет направляющей стороны.

Место проведения:

Российская государственная библиотека, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5.

Контакты:

Тикунова Ирина Петровна, начальник управления – заведующий центром РГБ

Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 24-07

Нещерет Марина Юрьевна, ведущий научный сотрудник РГБ

Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 28-72

E-mail: science@rsl.ru

Дополнительная информация и регистрация участников:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/bibliotechnayanauka-v-xxi-veke>

УДК 78.03
ББК 85.313-2(255) + 85.313-2(510)
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-366-376

С.В. МЕЗЕНЦЕВА

ДАЛЬНИЙ ВОСТОК РОССИИ — КИТАЙ: ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Светлана Владимировна Мезенцева,

Хабаровский государственный институт культуры,
кафедра искусствоведения,
музыкально-инструментального
и вокального искусства,
заведующая
Краснореченская ул., д. 112, Хабаровск, 680045, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0002-4258-5436; SPIN 8324-2645
E-mail: Mezenцева-sv@yandex.ru

Реферат. В статье рассматривается региональный фольклор как поле взаимодействия академической музыкальной культуры на Дальнем Востоке России и Китая. Начало систематического изучения академической музыкальной культуры Дальнего Востока России связано с формированием регионально-го творческого объединения композиторов Дальнего Востока (Союза композиторов), которому наследует сегодня Дальневосточное отделение Союза композиторов России. Отмечается многоэтничность региона и особая роль «диалога культур» в композиторском творчестве. Анализируется культура коренных народов и восточнославянская переселен-

ческая культура Дальнего Востока России, а за пределами российских границ — самобытная культура стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Выделяется общность некоторых черт дальневосточного фольклора России и Китая. Рассматривается понятие «академическая музыкальная культура», включающее в себя: творчество композиторов, преемственно связанное с основами западноевропейской музыки, сформированными в период XVII—XIX вв., композиторское творчество XX в., включающее современные техники, музыкальное исполнительство, музыкально-исполнительскую инфраструктуру, образовательное пространство и академическое музыкознание. Освещаются основные исследования традиционной музыкальной культуры Дальнего Востока России и Китая, академической музыкальной культуры региона, в сфере музыкально-компьютерных технологий.

Отмечены композиторы региона, основная направленность их творчества, исследователи академической музыкальной культуры региона, работы которых являются значимыми в осмыслении процессов развития современной отечественной музыкальной культуры. Освещается академическое композиторское творчество Китая, известное в России, очерчен круг научных интересов российских исследовате-

лей-востоковедов и исследователей музыкальной культуры из Китая.

Признается необходимость культурологического осмысления заявленной проблемы через исследование академического музыкального искусства, традиционной музыкальной культуры, музыкальной науки и музыкального образования. Роль музыкально-компьютерных технологий в музыкальной культуре и образовании на Дальнем Востоке России и Китая трактуется как важнейший компонент для взаимодействия в сфере академической музыкальной культуры, акцентируются проблемы информатизации современного музыкального образования.

Делается вывод об уникальном опыте композиторского творчества в Китае на основе традиционной музыки Дальнего Востока России. Особо выделяется ангемитонная пентатоническая основа китайской музыки как близкая ладовой организации музыки дальневосточных этносов, лежащая и в основе произведений фольклорной направленности музыки российских дальневосточных композиторов. В подобной ладотональной близости автор видит почву для взаимодействия культур Дальневосточного региона. Данный аспект признается важным с точки зрения создания целостного поликультурного пространства, основанного на принципах гуманизма.

Ключевые слова: музыкальная культура Дальнего Востока, композиторы Дальнего Востока, музыкально-компьютерные технологии, музыкальное искусство, теория и история культуры.

Для цитирования: Мезенцева С.В. Дальний Восток России — Китай: пути и перспективы взаимодействия в академической музыкальной культуре // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 366—376. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-366-376.

Музыкальная культура Дальнего Востока вбирает в себя компоненты различных этнических культур: на Дальнем Востоке России — культуры коренных народов и восточнославянской переселенческой культуры; за пределами российских границ — самобытной культуры стран Азиатско-Тихоокеанского региона (АТР). Исторически и, прежде всего, географически обусловлен постоянный синтез этих культур, а в некоторых случаях — ассимиляция. Немалую роль в формировании музыкальной картины, «звукового мира» современного Дальнего Востока играют и политические процессы, так как музыка включена во всеобщее глубинное социокультурное развитие.

Отдельная проблема — формирование дальневосточной академической музыкальной культуры с ее самобытными чертами. Понятие «академиче-

ская музыкальная культура» в рамках данной статьи включает в себя музыку профессиональных композиторов, преемственно связанную с музыкальными жанрами, принципами формообразования, мелодическими, гармоническими, инструментальными основами, сформировавшимися в Западной Европе в период XVII—XIX вв. (в том числе и творчество композиторов XX в., включающее современные техники), а также музыкальное исполнительство и музыкально-исполнительскую инфраструктуру. К понятию «академическая музыкальная культура» отнесем академическое музыкознание и образовательный процесс в музыкальных учебных заведениях, являющихся очагами классического искусства.

Цель настоящего исследования — рассмотреть состояние современной академической музыкальной культуры на примере Дальнего Востока России и Китая с точки зрения возможных перспектив развития композиторского творчества и академического музыкального образования, а также определить роль музыкально-компьютерных технологий (МКТ) в современной академической музыкальной культуре и образовательной практике Дальневосточного региона.

Проблематика настоящего исследования предполагает многоаспектное культурологическое осмысление новейших процессов: диалогических контактов в музыкальной культуре, взаимодействия культур различных народов через академическое музыкальное искусство, традиционную музыкальную культуру, музыкальную науку и музыкальное образование. В рамках данной проблематики выделим основных исследователей в трех областях: исследования традиционной музыкальной культуры Дальнего Востока России и Китая, исследования академической музыкальной культуры региона, исследования в области МКТ.

ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Традиционная музыкальная культура Дальневосточного региона долгое время находилась на периферии научного познания. В связи со сложностью ее восприятия, фиксации, научного транскрибирования систематическое изучение музыкальной культуры Дальневосточного региона началось лишь в XX веке. Большой вклад в изучение музыкального фольклора приамурских этносов внес А.М. Айзенштадт, собравший богатый материал в районах Нижнего Амура. Его исследования освещают стилевые особенности народных песен, большое внимание уделяется музыкальному

инструментарии. Им впервые был создан обобщающий труд по данной проблеме [1]. Важное значение для изучения и пропаганды музыкального фольклора Дальнего Востока имеют работы И.А. Бродского (Богданова), в частности выход в свет ценнейшей пластинки с аннотацией «Музыка народов Дальнего Востока СССР» [2] и ряд других.

В настоящее время большой вклад в изучение музыкального фольклора коренных народов Дальнего Востока был внесен Н.А. Соломоновой [3], Ю.И. Шейкиным [4], Н.А. Мамчевой [5], Т.Д. Булгаковой [6]. В работах Н.А. Соломоновой на основе богатого экспедиционного материала исследована традиционная музыкальная культура народов Дальнего Востока России за большой исторический период (середина XIX — XX в.) [7]. Результатом исследовательской работы Ю.И. Шейкина по изучению музыкального фольклора народностей Сибири и Дальнего Востока стали ценные научные статьи и одно из масштабных сравнительно-исторических исследований, посвященных данной проблематике [4]. Общая классификация жанров музыкального фольклора аборигенов Дальнего Востока России впервые была дана Н.А. Соломоновой [3]. Жанровая типология инструментальной музыки обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров была предложена С.В. Мезенцевой [8]. Традиционной музыкальной культуре стран Востока посвящали свои научные исследования С.П. Галицкая [9], В.Н. Юнусова [10], М.И. Каратыгина [11], С.Б. Лупинос [11], Е.М. Алкон [13], А.Г. Алябьева [14], Дж. К. Михайлов [15] и другие исследователи.

ИССЛЕДОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕГИОНА

Начало систематическому изучению академической музыкальной культуры Дальнего Востока было положено в конце 1950-х — 1960-х гг., когда возникло Дальневосточное отделение Союза композиторов России, а в музыкальной жизни утвердились формы филармонического исполнительства, развивавшиеся и прежде, но отныне — на постоянной основе. В публицистике центральной прессы были четко разграничены ставшие со временем значимыми темы гастрольного и «своего» музыкального исполнительства, общероссийского (общесоветского) и дальневосточного композиторского творчества. В статьях 1970–1980-х гг. Б.Д. Напреева (о Н. Менцере), Н.А. Соломоновой (о Ю. Владимирове и Э. Казачкове), П. Вольхина (о песенном и кантатно-ораториальном творчестве) исследовательское внимание концентрировалось

как на отдельных произведениях и именах композиторов, так и на проблемах развития регионального композиторского творчества в целом. Причем стержневыми для авторов явились вопросы становления и общей направленности развития Дальневосточной композиторской организации, вопросы жанровых и стилевых тенденций [16].

На следующем этапе 1990–2010-х гг. в дальневосточном музыковедении усилилась дифференциация научно-исследовательской проблематики, вышел ряд фундаментальных трудов. Так, диссертация «Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX вв.» Н.А. Соломоновой [7] охватила большой комплекс вопросов функционирования традиционного и современного музыкального фольклора и возникшего на его основе композиторского творчества. Дальневосточное фортепианное образование, исполнительство и сочинительство получили всеобъемлющий анализ в монографии Л.А. Матвеевой «Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока России (конец XVIII в. — 1980-е гг.)» [17]. Общие процессы жанрово-стилевого развития региональной музыки и ее особая сфера, посвященная интерпретации дальневосточного фольклора композиторами, представлены в изданиях Т.В. Лесковой [16]. Ряд более частных исследований дополняет данную картину в вопросах конкретизации некоторых жанровых и стилевых направлений дальневосточной музыки, а также анализа отдельных произведений и творческих биографий композиторов Ю.Я. Владимиров, Н.Н. Менцера, А.В. Новикова, С.С. Москаева, А.Т. Гончаренко. Таким образом, более чем за полувековой период в дальневосточной музыкальной науке сложилась региональная, краеведческая область знания, которая является весомым дополнением в осмыслении процессов развития современной отечественной музыкальной культуры.

Академическое композиторское творчество Китая известно в России относительно мало. Из последних работ отметим исследование И.А. Чжен [18], посвященное профессиональной музыкальной культуре стран Дальнего Востока. Научные труды российских исследователей в большей степени акцентируют музыкальное образование и исполнительские школы Китая и других стран АТР (С.А. Айзенштадт [19], У-Ген-Ир [20] и др.). Кроме того, современные отечественные авторы освещают проблемы менталитета и социальной адаптации китайских студентов в условиях российского вуза, проблемы межкультурной коммуникации и другие.

Научные интересы исследователей из КНР рассматривают музыкальное образование в Китае и России в различных ракурсах. Это и система музыкального образования в Китае (Хуан Сяньюй, Лю Цинн, Ян Бо), и вопросы музыкального образования в дошкольных учреждениях России и Китая

(Цзян Цохун), и проблемы школьного музыкально-го воспитания в Китае (Ян Бохуа), а также высшего профессионального музыкального образования в Китае (Яо Вэй, Мэн Го). Речь идет также и о мировоззренческих особенностях музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России (Хуан Сяньюй), профессиональном композиторском творчестве Китая (Пэ Чэн), вкладе советских специалистов в становление музыкального искусства Китая (Хуан Пин, Лю Сюэцин, Цзо Чжэньгуань), профессиональном музыкальном исполнительстве в Китае (Хоу Юэ, Сюй Бо, Ван Ин). Особое место в научных исследованиях занимает тема адаптации китайских студентов к профессиональному обучению за рубежом (Линьли Фань, Ли Сюэань, Ли Минь).

Растет количество научных диссертаций авторов из КНР, защищенных в российских диссертационных советах, которые раскрывают различные аспекты академической музыкальной культуры Китая: Фань Юй, Шао Сяюнь, Ло Шии, Го Хао, Чэнь Ин, Янь Цзе, Ян Бо, Цюй Ва, Цинь Цинь, Хуан Чжунлин, Хоу Юэ, Фань Юй, Сюй Бо, Сун Яньин, Пэй Хан, Ню Яцань, Не На, Му Цюаньчжи, Лю Цин, Ло Чжихуэй, Джуан Сун, Дай Юй, Ван Ин, Бянь Мэн и др. (см. авторефераты диссертаций соответствующих авторов).

ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ МКТ

Сегодня активно изучаются влияние МКТ на современную музыкальную культуру и образование. Особенно значимыми в этом смысле являются работы В.В. Белунцова [21], И.М. Красильникова [22], И.Б. Горбуновой, обосновавшей сам термин «музыкально-компьютерные технологии» и руководившей разработкой концепции «Музыкально-компьютерные технологии в образовании», а также создание учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» в Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена в 2002 году [23].

В круг научного осмысления ученых входят самые разные аспекты, связанные с МКТ и информатизацией современного общества: раскрываются вопросы влияния МКТ на профессиональное творчество музыкантов и композиторов, проблемы информатизации современного музыкального образования и другие. Концепции электронного музыкального творчества в художественном образовании посвящены методические разработки учебного и композитора И.М. Красильникова. Вопросы влияния МКТ на профессиональное творчество музыкантов и композиторов рассмотрены самими композиторами в работах Г.Г. Белова [24], А. Ка-

мериса [25], И.Б. Горбуновой [26], проблемы моделирования творческих процессов с помощью музыкально-компьютерных технологий — в работах М.С. Заливадного [27], Э.В. Кибиткиной [28], С.В. Чибирёва [29], И.О. Товпич [30]. Компьютерному анализу звука в музыкальной науке посвящены в том числе исследования А.В. Харуто [31], раскрывающие опыт работы Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДАЛЬНОГО ВОСТОКА РОССИИ

Академическая музыкальная культура Дальневосточного региона России в настоящее время представляет собой ценнейший конгломерат богатейшего этнического наследия и музыки профессиональных композиторов Дальнего Востока. Произведения Н. Менцера, Ю. Владимирова, В. Румянцева, С. Томбака, Ф. Садового, И. Белица, В. Ипатова, П. Мирского, Г. Угрюмова, Б. Напреева и других авторов, способствовавших сохранению и возрождению национального музыкального фольклора региона, являются визитной карточкой музыкальной академической традиции Дальнего Востока России. Сочинения демонстрируют оригинальный синтез традиционной и европейской интонационных культур, основывающийся на специфических ладовых и метроритмических, фактурных закономерностях дальневосточного фольклора, своеобразно преломивший уникальные интонационные особенности традиционного фольклора. Конечно, дальневосточные композиторы создавали и музыку нефольклорной стилистики, европейской направленности.

Наряду с музыкой дальневосточных композиторов, в концертных залах и на творческих площадках региона всегда популярной остается западноевропейская классика, хотя недавно стали чаще исполняться и произведения китайских композиторов.

В музыкознании также произошел значительный сдвиг в изучении музыкальной культуры Дальнего Востока. В частности, В.Н. Юнусова отмечает: «В кругу проблем, над которыми работают современные исследователи китайской музыки, нужно отметить: историю китайской музыки, музыкально-эстетическую проблематику, отражение картины мира и модели мира в реалиях китайской музыки и культуры в целом, изучение традиционных иероглифических нотаций, традиционных оркестров, китайской музыкальной драмы цзинцзюй, трактатов по музыке и сведений о китайской культуре в японских источниках» [10, с. 784]. В целом исследова-

тель отмечает переход от работ реферативного характера к глубинной разработке проблем китайской музыкальной культуры и формированию «теоретического, исторического, культурологического, этномузыковедческого направлений исследований китайской музыки на современном этапе» [10, с. 786].

АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Становление и развитие китайской композиторской школы основано на богатом традиционном музыкальном наследии в сочетании с европейской композиционной техникой. Специфика академической музыки композиторов Китая выражается в синтезе китайской национальной мелодики с принципами западноевропейской гармонизации и композиционной техники, а также в своеобразном соединении европейской и китайской традиционной интонационности. Так, академическая музыка Китая опирается на ангемитонную пентатонику как основу национальной мелодики, ее отличает также преобладание образов природы, описательность, западноевропейские принципы композиции и гармонизация, преломление традиционного музыкального искусства сквозь призму музыкального творчества западноевропейских, русских и советских музыкантов, а также американских композиторов (многие современные китайские композиторы учатся в США). Все эти черты признаются основными характеристиками профессионального композиторского творчества академической направленности Китая.

В настоящее время оно изучено относительно слабо. Тем не менее известны сочинения академических композиторов, являющиеся произведениями крупных музыкальных форм: симфонии, концерты, масштабные хоровые произведения, оперы, а также камерные вокальные и инструментальные сочинения (Дин Шаньдэ, Сянь Синхай, Е Сяоян, Ма Сыцун, Тань Дунь, Циган Чень). Китайские исследователи активно изучают региональную специфику музыки своей страны — творчество композиторов Доу Цин, Чу Ваньхуа, Ни Хунцзинь, Хуан Хувэй, У Цзюцян, Хэ Лутинг, Ши Шучен, Ван Цзяньчжун, Ван Лисан, Чэнь Минчжи, Ли Инхай, Чжоу Гуанрен, Чэнь Циган, Серен Надамид, Чэнь Пэйсунь, Дин Шандэ, Лин Хуа, Цзян Венье. Их произведения изучаются в рамках профильного комплексного направления «Музыкальная культура и музыкальное исполнительство на Дальнем Востоке, история музыки» в научной лаборатории «Проблемы высшего образования в сфере культу-

ры и искусства на Дальнем Востоке» Хабаровского государственного института культуры (Чень Сяохуэй, С.В. Мезенцева).

Композиторы Китая активно осваивают и новые современные техники западноевропейской музыки XX века [32]. Китайские исследователи говорят о явлениях «китайской додекафонии», алеаторики, политональности, электронной музыки с применением МКТ [33]. Китайская традиционная ладовая система в музыке современных композиторов (Ван Лисаня, Пан Чиминя, Ван Цзяньчжун, Чжу Цзянэра, Луо Чжунжуна и др.), обнаруживает уникальные потенциальные возможности синтеза с рядом техник (новомодалность, политональность, сериальность, додекафония) и нуждается в новых методах ладогармонического анализа [33].

Говоря о музыкальном исполнительстве, нельзя не отметить огромный всплеск интереса к академической музыке в настоящее время. Повсеместно в Китае строятся концертные залы, образовательные учреждения оснащаются прекрасными концертными площадками, обустроенными по последнему слову техники и музыкальной акустики. Большую роль в пропаганде академической музыкальной культуры играют как местные, так и приглашенные из других стран исполнители. Кроме того, в Китае инициируются различного рода симпозиумы, конференции, конкурсы, в том числе и международного уровня, что позволяет налаживать творческие контакты и, бесспорно, обогащает культурный потенциал страны.

Важно отметить огромный интерес китайских студентов к получению высшего образования в творческих институтах и консерваториях России. Значительно выросло число иностранных ученых из Китая, стремящихся повысить свою научную квалификацию, обучаясь в аспирантурах России и защищая свои диссертационные исследования, посвященные академической музыкальной культуре Дальневосточного региона. Фортепиано и оркестровые струнные инструменты в Китае являются своеобразным символом европейской духовности и культуры. Обучение игре именно на этих инструментах пользуется большим спросом у иностранных обучающихся и в творческих вузах России.

Иностранные студенты с удовольствием осваивают музыку дальневосточных композиторов в Хабаровском государственном институте культуры, ведь пентатоническая основа китайской музыки близка ладовой организации музыки дальневосточных этносов, которая лежит и в основе произведений фольклорной направленности музыки российских дальневосточных композиторов. Известно, что принципиально важная роль в вузе должна отводиться созданию целостного поликультурного пространства, основанного на принципах

гуманизма и толерантности. Думается, что именно подобная близость (в данном случае — ладогармоническая) музыкальных основ может и должна являться почвой для взаимодействия различных культур. Важным представляется расширение в учебном процессе пласта изучаемой традиционной и академической музыкальной культуры Китая (а также других стран АТР), возможно, более активное привлечение востоковедов к образовательному процессу. В исполнительскую программу по специальным дисциплинам необходимо активнее включать произведения национальных композиторов, в музыкально-теоретические блоки вводить лучшие образцы народной и академической музыки стран АТР. Образование, транслирующее музыкальную культуру стран АТР, наряду с отечественной и западноевропейской, будет способствовать расширению межнационального культурного пространства.

РОЛЬ МКТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Музыкальная культура Дальнего Востока в современном информационном мире, несомненно, испытывает влияние новых цифровых технологий: композиторы России и Китая обогащают свои техники новыми жанрами, творческими формами, техниками, приемами и методами, ускоряется темп обмена информацией, по-новому зафиксированной и транслируемой. Академическая музыка Китая на современном этапе активно взаимодействует с современными западными техниками сочинения и новой интонационностью.

В музыкально-педагогическом образовании усиливается роль МКТ, которые являются одной из форм бытия современной культуры [34] в целом и обусловлены повсеместным внедрением инновационных технологий. Но, несмотря на то что учебно-педагогическая сфера — крайне консервативная система, существенное изменение претерпевают сами формы музыкального образования: наряду с традиционными музыкальными специальностями и направлениями подготовки, ориентированными на развитие музыкально-инструментального исполнительства, вокального искусства, музыковедения, композиции, дирижирования, развиваются направления, связанные с МКТ (например, профиль «Музыкально-компьютерные технологии» в рамках направлений «Педагогическое образование» и «Художественное образование» в РГПУ и других педагогических вузах и академиях музыки России). Развивается новая технология подачи учебного материала и новые жанры учебной литературы — электронные учебники. Таким образом,

перед системой образования ставятся новые задачи по разработке и реализации современных информационных компетенций, спроецированных на становление нового типа музыканта и его адаптацию в профессиональной и творческой сфере.

Возникают новые исследовательские школы, которые, находясь в рамках современного цифрового общества, приобретают новые направления своего развития, связанные с использованием МКТ [35]. Рождается и активно развивается феномен самого электронно-компьютерного музыкального инструментария и произведения [36]. МКТ являются современным инструментом взаимодействия в сфере академической музыкальной культуры на Дальнем Востоке [37]. Стремительное развитие электронных музыкальных инструментов, специализированных программно-аппаратных средств, предназначенных для обучения музыке, технике музицирования, создания музыки, обработки звука, аранжировки, готовит почву для рождения новых форм исполнительского и композиторского творчества, в том числе с опорой на региональный фольклор Дальнего Востока (например, создание аранжировок и оригинальных произведений с применением сочетаний европейских тембров и стилей с традиционными китайскими инструментами и манерой исполнения). Неотенима роль МКТ в сохранении и трансляции традиционной культуры народов мира [38].

В современной музыкальной культуре и практике Дальневосточного региона музыкально-компьютерные технологии и — шире — цифровые технологии могут и должны быть культурологически осмыслены как новый уникальный метод трансляции и взаимодействия культур разных стран и народов.

ВЫВОДЫ

Исследование музыки китайских композиторов с целью выявления своеобразия применения фольклорных материалов либо воплощения западных музыкальных техник является важной и перспективной задачей. Теперь, когда мы с большой скоростью наращиваем темпы познания китайской музыкальной культуры, усиливаем взаимообмен плодами научных исследований, возникает уникальное поле для взаимодействия и глубокого постижения культур регионов наших стран.

Пути взаимодействия в сфере академической музыкальной культуры Дальнего Востока России и Китая, помимо уже ставших традиционными практик (преемственность в области музыкального исполнительства и образования), должны включать взаимодействие наших регионов в сфере композиторского творчества. Композиторы Китая могут использовать в своем творчестве фоль-

клорные образцы коренных народов российского Дальнего Востока, которые очень близки в ладо-гармоническом смысле китайскому фольклору. Национальные истоки широко представлены в творчестве китайских композиторов, но в названиях произведений не всегда «объявлены» ими, т. е. не всегда названы национальные «адреса». Например, четко прочитывается такой «адрес» в произведении Бэн Юнгу «Праздничный эвенкийский квартет» для четырех кларнетов, но такие произведения единичны (по крайней мере, известные нам). Сегодня таких произведений, вероятнее всего, нет в силу неизвестности китайскими композиторами образцов нашего фольклора, который, к счастью, еще жив и сохраняется силами исполнителей, композиторов и ученых Дальневосточного региона. Предоставив материалы композиторам Китая, мы можем создать почву для уникального музыкального «диалога культур», получив бесценный опыт и перспективы развития в области композиторского творчества и академического музыкального образования, в том числе и с применением МКТ. Поиск интонационных прообразов и этнического взаимодействия в произведениях композиторов Китая — один из перспективных и интересных вопросов для дальнейшего изучения.

В наши дни необходимо осознавать значение МКТ, электронного музыкального творчества в современной музыкальной культуре и образовательной практике региона, понимать важность и перспективность этого рода деятельности для сохранения и трансляции традиционной культуры, принимать нацеленность нового поколения на взаимодействие с информационными технологиями и осмысливать динамику новейших процессов в музыкальной академической культуре.

Список источников

1. Айзенштадт А.М. Музыкальный фольклор народов Нижнего Приамурья // Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. Москва : Советский композитор, 1966. С. 5—53.
2. Бродский И.А. Аннотация к пластинке // Музыка народов Дальнего Востока СССР. 33Д-033187-8. Москва : Мелодия, 1973.
3. Соломонова Н.А. Музыкальный фольклор нанайцев, ульчей, нивхов (музыкально-этнографический очерк): автореф. дисс. ... канд. истор. наук. Москва, 1981. 25 с.
4. Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. Москва : Восточная литература, 2002. 718 с.
5. Мамчева Н.А. Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов. Южно-Сахалинск : Сахалинская областная типография, 2012. 388 с.
6. Булгакова Т.Д. Камлания нанайских шаманов : монография. Т. 2. Furstenberg : Verlag der Kulturstiftung Sibirien, 2016. 311 с. (Языки и культуры народов Дальнего Востока России).
7. Соломонова Н.А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX—XX вв. (Этномузыкологические очерки) : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Москва, 2000. 48 с.
8. Мезенцева С.В. Жанровая типология инструментальной музыки обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2006. 191 с.
9. Галицкая С.П., Палахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. Москва : Academia, 2013. 319 с.
10. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. Т. XLIV. Ч. 2. С. 780—788. URL: https://china.ivran.ru/f/YUnusova_V.N._Izuchenie_kitajskoj_muzyki_v_Rossii.pdf (дата обращения: 03.06.2021).
11. Каратыгина М.И. Музыкальная культура Японии // Под парусом «Паллады». Иллюстрированный историко-этнографический альманах / [ред.-сост. В.В. Васильев]. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ, 2008. С. 59—81.
12. Лупинос С.Б. Экстрамузыкальная/интрамузыкальная семантика терминов в музыкальных культурах Китая, Кореи, Японии: Древность — Средневековье // Современное музыкальное образование — 2018 : материалы XVII Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 5—7 декабря 2018) / под общ. ред. И.Б. Горбуновой. Вып. 1. Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2019. С. 43—47.
13. Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2002. 43 с.
14. Алябьева А.Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений : монография. Lap : Lambert Academic Publishing, 2011. 324 с.
15. Михайлов Дж.К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки / отв. ред. Т.Э. Цытович. Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1986. С. 3—20.
16. Лескова Т.В. Композиторский фольклоризм Дальнего Востока России в жанрово-стилевом контексте региональной музыки // Фундаментальные исследования. 2015. № 2—10. С. 2258—2266.
17. Матвеева Л.А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока России (конец XVIII в. — 1980-е гг.). Хабаровск : Частная коллекция, 2009. 288 с.
18. Чжен И.А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий : автореф. дис. ... канд. культурологии. Чита, 2006. 21 с.

19. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Новосибирск, 2015. 49 с.
20. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) : историко-теоретический анализ : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 41 с.
21. Белунцов В.О. Компьютер для музыканта : самоучитель. Санкт-Петербург [и др.] : Питер, 2001. 459 с.
22. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. Дубна : Феникс+, 2007. 496 с.
23. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии как новая обучающая и творческая среда // Современное музыкальное образование — 2002: материалы Международной научно-практической конференции / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова ; под общ. ред. И.Б. Горбуновой. Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2002. С. 161—169.
24. Белов Г.Г. Неизбежность компьютерной техники в музыке (размышления композитора) // Современное музыкальное образование — 2002: материалы Международной научно-практической конференции / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова ; под общ. ред. И.Б. Горбуновой. Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2002. С. 59—71.
25. Камерис А. Пути реализации концепции музыкально-компьютерного образования в подготовке педагога-музыканта : дис. ... канд. педагогических наук. Санкт-Петербург, 2007. 282 с.
26. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: raising the Problem // International Journal of Recent Technology and Engineering. 2019. Vol. 8, № 2S4. P. 913—918. DOI: 10.35940/ijrte.B1181.0782S419.
27. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Music Scholarship. 2018. № 4 (33). P. 55—64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.
28. Горбунова И.Б., Заливадный М.С., Кибиткина Э.В. Музыкальное программирование : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050100 — Педагогическое образование. Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2012. 190 с.
29. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format // Opcion. 2019. Vol. 35. Special Issue 22. P. 392—409.
30. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. Mathematical Methods of Research in Musicology: An Attempt of Analyzing a Material from Contemporary Historical Heritage (Reflections on Xenakis' Book Musiques Formelles) // ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings. Paris, France. 2018. P. 134—138. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184022.
31. Харуто А.В. Компьютерный анализ звука в музыкальной науке. Москва : Московская консерватория, 2015. 447 с.
32. Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии и современные композиторские техники в творчестве китайских музыкантов (к проблеме «Восток—Запад») // Мир науки, культуры, образования, 2018. № 1 (68). С. 248—249.
33. Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 219 с.
34. Горбунова И.Б., Романенко Л.Ю. Феномен музыкально-компьютерных технологий в современной культурологической и социогуманитарной теории и практике // Казанский педагогический журнал, 2015. № 5—2 (112). С. 388—395.
35. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion. 2019. V. 35. Special Edition 24. P. 360—375.
36. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician // International Conference Proceedings: 10th International Conference on Advances in Science, Engineering and Technology (ICASET—18), 15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18), Paris, June 20—21, 2018. Paris, France. 2018. P. 144—149. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184024.
37. Алиева И.Г., Горбунова И.Б., Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 140—149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
38. Alieva I.G., Gorbunova I.B., Mezentsseva S.V. Music Computer Technologies as a Worth-While Means of Folklore Studying, Preserving and Transmission // Utopia y Praxis Latinoamericana. 2019. Vol. 24. № Extra 6. P. 118—131.

The Russian Far East — China: Ways and Prospects of Interaction in Academic Musical Culture

Svetlana V. Mezentseva

Khabarovsk State Institute of Culture, 112, Krasnorechenskaya Str., Khabarovsk, 680045, Russia
ORCID 0000-0002-4258-5436; SPIN 8324-2645
E-mail: Mezentseva-sv@yandex.ru

Abstract. *The article examines regional folklore as a field of interaction between academic musical culture in the Far East of Russia and China. The beginning of the systematic study of the academic musical culture of the Russian Far East is associated with the formation of the regional creative association of composers of the Far East (Union of Composers), which is succeeded today by the Far Eastern Branch of the Union of Composers of Russia. The article notes the multi-ethnicity of the region and the special role of the “dialogue of cultures” in the composers’ works. The author analyzes the culture of indigenous peoples and the East Slavic migratory culture of the Russian Far East, as well as the original culture of the countries of the Asia-Pacific region outside the Russian borders. There is highlighted the commonality of some features of the traditional Far Eastern folklore of Russia and China. The article considers the concept of “academic musical culture”, which includes the composers’ works successively connected with the foundations of Western European music formed in the period of the 17th–19th centuries, the composers’ works of the 20th century, including modern techniques, the musical performance, musical performance infrastructure, educational space and academic musicology.*

The paper highlights the composers of the region, the main focus of their work, the researchers of the academic musical culture of the region, whose works are significant in understanding the processes of development of modern national musical culture. The article covers the Chinese academic compositional works known in Russia, as well as the range of scientific interests of Russian researchers-orientalists and researchers of musical culture from China.

There is recognized the need for cultural understanding of the stated problem through the study of academic music art, traditional music culture, music science, and music education. The author interprets the role of music and computer technologies in musical culture and education in the Far East of Russia and China as the most important component for interaction in the field of academic musical culture, focuses on the problems of informatization of modern music education.

The article draws a conclusion about the unique experience of composing in China based on the tradition-

al music of the Russian Far East. The pentatonic basis of Chinese music is especially distinguished as being close to the modal organization of the music of Far Eastern ethnic groups, which is also the basis of the folklore music of Russian Far Eastern composers. The author sees such a palatal proximity as a basis for the interaction of the cultures of the Far Eastern region. The article recognizes this aspect as important from the point of view of creating an integral multicultural space based on the principles of humanism.

Key words: musical culture of the Far East, composers of the Far East, music and computer technologies, musical art, theory and history of culture.

Citation: Mezentseva S.V. The Russian Far East — China: Ways and Prospects of Interaction in Academic Musical Culture, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 366–376. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-366-376.

References

1. Aizenshtadt A.M. Musical Folklore of the Peoples of the Lower Amur Region, *Muzykal'nyi fol'klor narodov Severa i Sibiri* [Musical Folklore of the Peoples of the North and Siberia]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1966, pp. 5–53 (in Russ.).
2. Brodsky I.A. Record Annotation, *Muzyka narodov Dal'nego Vostoka SSSR* [Music of the Peoples of the Far East of the USSR], 33D-033187-8. Moscow, Melodiya Publ., 1973 (in Russ.).
3. Solomonova N.A. *Muzykal'nyi fol'klor nanaitsev, ul'chei, nivkhov (muzykal'no-etnograficheskii ocherk)* [Musical Folklore of the Nanai, Ulch, and Nivkh Peoples (music and ethnographic essay)], cand. hist. sci. diss. abstr. Moscow, 1981, 25 p.
4. Sheikin Yu.I. *Istoriya muzykal'noi kul'tury narodov Sibiri: sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [The history of the Musical Culture of the Peoples of Siberia: comparative historical study]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2002, 718 p.
5. Mamcheva N.A. *Muzykal'nye instrumenty v traditsionnoi kul'ture nivkhov* [Musical Instruments in the Traditional Culture of the Nivkh People]. Yuzhno-Sakhalinsk, Sakhalinskaya Oblastnaya Publ., 2012, 388 p.
6. Bulgakova T.D. *Kamlaniya nanaiskikh shamanov: monografiya* [Rituals of the Nanai Shamans: monograph], vol. 2. Furstenberg, Kulturstiftung Sibirien Publ., 2016, 311 p.
7. Solomonova N.A. *Muzykal'naya kul'tura narodov Dal'nego Vostoka Rossii XIX–XX vv. (Etnomuzykologicheskie ocherki)* [Musical Culture of the Peoples of the Far East of Russia of the 19th–20th Centuries (ethnomusicological essays)], doct. art. diss. abstr. Moscow, 2000, 48 p.
8. Mezentseva S.V. *Zhanrovaya tipologiya instrumental'noi muzyki obryadovoi kul'tury tunguso-man'chzhurov Dal'nego Vostoka Rossii* [Genre Typology of Instrumental Music

- of the Ritual Culture of the Tungus-Manchus of the Russian Far East], cand. art. diss. St. Petersburg, 2006, 191 p.
9. Galitskaya S.P., Palakhova A.Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody: theory problems]. Moscow, Academia Publ., 2013, 319 p.
10. Yunusova V.N. Chinese Music Study in Russia: The Problem of Formation of the National Musical Sinology, *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], vol. XLIV, part 2, pp. 780–788. Available at: https://china.ivran.ru/f/YUnusova_V.N._Izuchenie_kitajskoj_muzyki_v_Rossii.pdf (accessed 03.06.2021) (in Russ.).
11. Karatygina M.I. Musical Culture of Japan, *Pod parusom «Pallady»*. *Illyustrirovannyi istoriko-etnograficheskii al'manakh* [Under the Sail of the Pallada. Illustrated Historical and Ethnographic Almanac]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Tsent Gumanitarnykh Programm Publ., 2008, pp. 59–81 (in Russ.).
12. Lupinos S.B. Extramusical/Intramusical Semantics of Terms in the Musical Cultures of China, Korea, Japan: Antiquity — the Middle Ages, *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2018: materialy XVII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* (Sankt-Peterburg, 5–7 dekabrya 2018) [Modern Music Education — 2018: Proceedings of the 17th International Scientific and Practical Conference (St. Petersburg, December 5–7, 2018)], issue 1. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2019, pp. 43–47 (in Russ.).
13. Alkon E.M. *Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada: kontinual'noe i diskretnoe* [Musical Thinking of the East and the West: Continuous and Discrete], doct. art. diss. abstr. St. Petersburg, 2002, 43 p.
14. Alyabyeva A.G. *Traditsionnaya instrumental'naya muzyka Indonezii v kontekste mifopoeticheskikh predstavlenii: monografiya* [Traditional Instrumental Music of Indonesia in the Context of Mythopoetic Representations: monograph]. Lap: Lambert Academic Publishing, 2011, 324 p.
15. Mikhailov Dzh.K. On the Issue of the Theory of Musical and Cultural Tradition, *Muzykal'nye traditsii stran Azii i Afriki* [Musical Traditions of Asian and African Countries]. Moscow, Moskovskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo Publ., 1986, pp. 3–20 (in Russ.).
16. Leskova T.V. Composing Folklorism of the Far East of Russia in the Genre-Style Context of the Regional Music, *Fundamental'nye issledovaniya* [Fundamental Research], 2015, no. 2–10, pp. 2258–2266 (in Russ.).
17. Matveeva L.A. *Fortepiannaya kul'tura Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossii (konets XVIII v. — 1980-e gg.)* [Piano Culture of Siberia and the Russian Far East (Late 18th Century — 1980s)]. Khabarovsk, Chastnaya Kolleksiya Publ., 2009, 288 p.
18. Zheng I.Ya. *Professional'naya muzykal'naya kul'tura stran Dal'nego Vostoka v kontekste mezhkul'turnykh vzaimodeistvii* [Professional Musical Culture of the Countries of the Far East in the Context of Intercultural Interactions], cand. cult. diss. abstr. Chita, 2006, 21 p.
19. Aizenshtadt S.A. *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano Schools of the Countries of the Far East Region (China, Korea, Japan). Problems of Theory, History, Performing Practice], doct. art. diss. abstr. Novosibirsk, 2015, 49 p.
20. U Gen-Ir. *Traditsionnaya muzyka Dal'nego Vostoka (Kitai, Koreya, Yaponiya): istoriko-teoreticheskii analiz* [Traditional Music of the Far East (China, Korea, Japan): historical and theoretical analysis], doct. art. diss. abstr. St. Petersburg, 2012, 41 p.
21. Beluntsov V.O. *Komp'yuter dlya muzykanta: samouchitel'* [A Computer for a Musician: self-help guide]. St. Petersburg, Piter Publ., 2001, 459 p.
22. Krasilnikov I.M. *Elektronnoe muzykal'noe tvorchestvo v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya* [Electronic Music Creativity in the Art Education System]. Dubna, Feniks+ Publ., 2007, 496 p.
23. Gorbunova I.B. Music and Computer Technologies as a New Educational and Creative Environment, *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2002: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*. Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. A.I. Gertsena, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova [Modern Music Education — 2002: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Herzen State Pedagogical University of Russia, N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory]. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2002, pp. 161–169 (in Russ.).
24. Belov G.G. The Inevitability of Computer Technology in Music (Composer's Thoughts), *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2002: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Modern Music Education — 2002: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference]. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2002, pp. 59–71 (in Russ.).
25. Kameris A. *Puti realizatsii kontseptsii muzykal'no-komp'yuternogo obrazovaniya v podgotovke pedagoga-muzykanta* [Ways to Implement the Concept of Music and Computer Education in the Training of a Teacher-Musician], cand. ped. sci. diss. St. Petersburg, 2007, 282 p.
26. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem, *International Journal of Recent Technology and Engineering*, 2019, vol. 8, no. 2S4, pp. 913–918. DOI: 10.35940/ijrte.B1181.0782S419.
27. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education, *Music Scholarship*, 2018, no. 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.
28. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Kibitkina E.V. *Muzykal'noe programmirovaniye: uchebnoe posobie dlya stu-*

- dentov vysshikh uchebnykh zavedenii, obuchayushchikhsya po napravleniyu 050100 — Pedagogicheskoe obrazovanie* [Music Programming: textbook for students of higher educational institutions studying in the direction 050100 — Pedagogical Education]. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2012, 190 p.
29. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format, *Opcion*, 2019, vol. 35, Special Issue 22, pp. 392–409.
 30. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. Mathematical Methods of Research in Musicology: An Attempt of Analyzing a Material from Contemporary Historical Heritage (Reflections on Xenakis' Book Musiques Formelles). *ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings*. Paris, France, 2018, pp. 134–138. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184022.
 31. Kharuto A.V. *Komp'yuternyi analiz zvuka v muzykal'noi nauke* [Computer Analysis of Sound in Music Science]. Moscow, Moskovskaya Konservatoriya Publ., 2015, 447 p.
 32. Mezentseva S.V. Music Computer Technologies and Contemporary Composition Techniques in the Work of Chinese Composers (On the Problem of "East-West"), *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education], 2018, no. 1 (68), pp. 248–249 (in Russ.).
 33. Peng Cheng. *Ladovaya sistema yun'-gun-dyao i ee pretvorenje v tvorchestve kitaiskikh kompozitorov XX veka* [Yun-Gong-Diao Fret System and its Implementation in the Works of Chinese Composers of the 20th Century]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2013, 219 p.
 34. Gorbunova I.B., Romanenko L.Yu. Phenomenon of Musical-Computer Technologies in Contemporary Cultural and Socio-Humanitarian Theory and Practice, *Kazanskii pedagogicheskii zhurnal* [Kazan Pedagogical Journal], 2015, no. 5–2 (112), pp. 388–395 (in Russ.).
 35. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches, *Opcion*, 2019, vol. 35, Special Edition 24, pp. 360–375.
 36. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician, *International Conference Proceedings: 10th International Conference on Advances in Science, Engineering and Technology (ICASET–18), 15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-18), Paris, June 20–21, 2018*. Paris, France, 2018, pp. 144–149. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184024.
 37. Alieva I.G., Gorbunova I.B., Mezentseva S.V. Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (By the Example of the Russian Far East), *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2019, no. 1, pp. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149 (in Russ.).
 38. Alieva I.G., Gorbunova I.B., Mezentseva S.V. Music Computer Technologies as a Worth-While Means of Folklore Studying, Preserving and Transmission, *Utopia y Praxis Latinoamericana*, 2019, vol. 24, № Extra 6, pp. 118–131.

НОВИНКА



Информационный контекст культуры: ресурсы, технологии, сервис : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. (Москва, 24–25 сентября 2019 г.) / Мин-во культуры Российской Федерации ; Российская гос. б-ка ; [сост. М.И. Акилина ; отв. за выпуск И.П. Тикунова]. Москва : Пашков дом, 2021. 318 с.

В издании опубликованы материалы Всероссийской научно-практической конференции «Информационный контекст культуры: ресурсы, технологии, сервис», целью которой являлось обобщение научных исследований и практического опыта по вопросам информационного обеспечения сферы культуры и искусства в цифровую эпоху, демонстрация лучших достижений, выявление проблем и путей их преодоления.

Рассмотрены вопросы сотрудничества библиотек, музеев, архивов и сетевых медиа в области формирования и развития доступа к информационным ресурсам по культуре и искусству, практика продвижения информационных ресурсов, продуктов и услуг в цифровой среде, современные технологии и формы библиотечно-информационного обслуживания руководителей и специалистов сферы культуры.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,

Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды



ДИАЛОГИ О КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

Министерство культуры Российской Федерации и Пермский государственный институт культуры приглашают принять участие в XI Всероссийской научно-практической конференции «Диалоги о культуре и искусстве», которая пройдет 14–16 октября 2021 года в дистанционном формате на платформе ZOOM.

Программа конференции включает: пленарное заседание, работу секций, круглые столы, дискуссионные площадки, публичные лекции. Конференция реализуется Пермским государственным институтом культуры в числе общественно-значимых мероприятий, организованных в рамках Национального проекта «Культура» Федерального проекта «Творческие люди» для творческих и управленческих кадров в сфере культуры и искусства.

Направления работы конференции:

- ◆ Широковские чтения.
Визуальные искусства.
- ◆ Художественное образование и исполнительское искусство.
Тенденции музыкального исполнительства.
Парадигмы современного музыкознания.
Современное хореографическое искусство.
Современные технологии театральной педагогики.
- ◆ Междисциплинарные исследования искусства.
Литература и другие виды искусства.
Искусство кино.
- ◆ Повседневность и культурные практики российского общества.
- ◆ Современные культурные процессы.
- ◆ Менеджмент культуры и искусства, проектирование в социально-культурной сфере.
- ◆ Фольклор и фольклористика.

По итогам конкурса заявок и участия в конференции предполагается издание сборника статей, которому будет присвоен номер ISBN. Материалы сборника будут размещены на сайте РИНЦ. Публикация материалов бесплатная.

Срок подачи заявки – не позднее 30 сентября 2021 г.

Срок подачи статьи – не позднее 14 октября 2021 г.

Для подачи заявки надо заполнить форму по ссылке:

<https://bit.ly/culture-dialogues>

Адрес для предоставления статей: art-dialogues@mail.ru

УДК 75.03(47+57)(092)Каразин Н.Н.
ББК 85.143(2=411.2)52-8Каразин Н.Н., 44
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-378-389

Е.Р. ЧУПРИКОВА-КРЫНСКАЯ

ГРАФИЧЕСКИЕ СЕРИИ НИКОЛАЯ КАРАЗИНА К АМУДАРЬИНСКОЙ И САМАРСКОЙ ЭКСПЕДИЦИЯМ 1874 И 1879 ГОДОВ

Елизавета Романовна Чуприкова-Крынская,
Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова,
кафедра теории и истории искусств
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-0775-3879; SPIN 5208-9531
E-mail: e.chuprikova-krynskaya@yandex.ru

Реферат. Статья посвящена изучению рисунков и акварелей художника Николая Николаевича Каразина (1842–1908), выполненных по материалам Амударьинской и Самарской экспедиций 1874 и 1879 годов. Цель настоящей работы — рассмотрение графической серии «Аму-Дарьинская ученая экспедиция», напечатанной в журнале «Нива» в 1874–1875 гг., и серии акварельных портретов, выполненных в ходе Самарской экспедиции, в сопоставлении с карандашными портретами Василия Васильевича Верещагина (1842–1904) в альбоме фотоснимков «Русский Туркестан», изданном в 1874 году. Данный корпус художественных произведений прежде не становился предметом специального искусствоведческого ис-

следования; их рассмотрение вводит в поле зрения специалистов значительный этап творческого пути Н.Н. Каразина. Актуальность статьи ввиду изысканий последних лет заключается в репрезентации облика художника-путешественника, рисовальщика при экспедициях во второй половине XIX века.

В основе исследования первой серии — природа и национальные типы Амударьинской дельты. Анализ отдельных примеров журнальной графики сопровождается описанием некоторых одновременных графических оригиналов автора, а также работ других мастеров, проявляющих интерес к среднеазиатской этнографии. Использован сравнительный методологический принцип с включением анализа фрагментов литературных произведений Н.Н. Каразина — путевых очерков с выраженной этнографической компонентой.

Серия акварелей художника по мотивам Самарской экспедиции также представляет несколько изображений этнотипов Русского Туркестана, западного региона Средней Азии. В результате были выявлены сходства и различия в художественных методах и манерах, а также в условиях творческой работы двух мастеров — Н.Н. Каразина и В.В. Верещагина. Анализ проведен с помощью сравнительного метода

с задействованием социально-исторического фона. Амударьинский и Самарский графические циклы показывают Н.Н. Каразина зрелым творцом, интуитивно использовавшим средства приближающегося нового времени и стиля модерн. В то же время он оставался в границах литературно-художественного жанра *voyage pittoresque* (живописное путешествие), в целом успешно сочетая реалистические тенденции с видением романтика.

Ключевые слова: Николай Николаевич Каразин, Василий Васильевич Верещагин, Русский Туркестан, Амударьинская экспедиция, Самарская экспедиция, этнотип, художники-путешественники, жанр *voyage pittoresque*, печатная графика, акварельный портрет, изобразительное искусство.

Для цитирования: Чуприкова-Крынская Е.Р. Графические серии Николая Каразина к Амударьинской и Самарской экспедициям 1874 и 1879 годов // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4 С. 378–389. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-378-389.

Научная экспедиция, руководимая полковником Н.Г. Столетовым, в конце апреля 1874 г. выехала на почтовых тройках из Санкт-Петербурга по направлению к азиатской границе Российской империи. Поездку анонсировал популярный журнал «Нива» (1874, № 18). В состав этнографического отдела, призванного заниматься сбором статистических, этнографических, исторических данных и материалов по культуре Амударьинского края под начальством полковника Л.Н. Соболева, входили персидский принц полковник Риза-Кули-Мирза, преподаватель персидского языка Оренбургской военной гимназии И.А. Александров и военный в отставке, художник и писатель Н.Н. Каразин.

Николай Николаевич Каразин (1842–1908), внук основателя Харьковского университета В.Н. Каразина, прежде чем присоединиться к завоевательным походам Российской империи в Туркестане (с 1867), в 1865 г. поступил в Академию художеств в Санкт-Петербурге. В качестве вольнослушателя он посещал классы известного академика, заслуженного профессора батальной живописи Б.П. Виллевальде. Его первые художественные этнографические серии по мотивам военной службы в Средней Азии появились одновременно в 1872 г. в журналах «Нива» и «Всемирная иллюстрация».

Цель настоящей работы — выявить художественную ценность отдельных графических работ мастера, созданных в 1874–1879 гг. и объединенных в серии и циклы, которые ранее не становились предметом специального искусствоведческого исследования.

АМУДАРЬИНСКАЯ ГРАФИЧЕСКАЯ СЕРИЯ

На первой странице тридцать шестого номера «Нивы» за 1874 г. была опубликована ознакомительная статья о сотруднике журнала Н.Н. Каразине в связи с его участием в Амударьинской экспедиции — которая, «снаряженная весной нынешнего года с целью исследования недавно приобретенных Россией стран и народностей, занимает в настоящее время умы всей читающей публики» [1, с. 561]. Николай Николаевич, по сведениям статьи, обещал изданию много очерков и рисунков, а также представал в новом качестве общественного деятеля. Всего Н.Н. Каразиным было подготовлено пять статей с рисунками на основании путевых записок о берегах Аральского моря и дельт Амударьи и Сырдарьи. Отрывки из походного дневника художника-этнографа печатались в различных изданиях, в большом количестве были собраны в «Туркестанском сборнике» — многотомном своде всех печатных материалов, относящихся к Средней Азии [цит. по: 2, с. 41].

Начиная описание путешествия с Орско-Казалинского почтового тракта, Н.Н. Каразин подчеркивает, что это уже его третья с 1867 г. поездка в Туркестан, и этот единственный путь лишь последние три года начали приводить в надлежащий порядок. Отметим: незадолго до него в экспедициях Российской империи в Среднюю Азию принимали участие по ходу политической ссылки художники Б.Ф. Залеский, автор альбома офортов «*La vie des Steppes Kirghizes*» («Жизнь киргизских степей») [3], и Т.Г. Шевченко, создавший, преимущественно сепией, серии акварельных пейзажей и жанровых сцен из жизни казахов в 1848–1849 и 1851 годах.

В контексте дорожной темы упомянем карандашный этюд «Кибитка в пустыне» 1874 г., входящий, очевидно, в Амударьинский цикл работ (1874, Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 1987, оп. 3, ед. хр. 14, л. 1). Действительно, оригинальный всадник-возница со своим семейством мог заинтересовать путешествующего художника как в пустынных землях (Киргизских степях) на пути к Казалинску, так и в непосредственной близости к пустыне Каракумы. Граница ее песков совпадала с границей Туркестанского округа, причем дороги в этой местности, как позднее писал художник, твердо укатаны, а перекаты сыпучего песка встречаются редко [4, с. 9]. Киргизы (казахи) контролировали весь тракт, занимаясь извозом и содержанием станций [5, с. 566–567].

Остановимся на рассмотрении двух маленьких рисунков, изображающих одну и ту же дорожную станцию Истемес с разницей в год (Нива. 1874. № 36); их основная функция была ознакомитель-



Рис. 1. Н.Н. Каразин. Одна из почтовых станций Орско-Казалинского тракта в первобытном своем виде (только год тому назад). 1870–1874. Репродукционная ксилография / ил. в журнале. Источник: Нива. 1874. № 36. С. 565



Рис. 2. Д.В. Вележев (рис. с натуры), В.С. Крюков (рис. для печати). В степи. 1866–1868 гг. Репродукционная ксилография / ил. в книге. Москва. Источник: [6, с. 1]

ная, цель — вызвать доверие читателя, вникающего в превратности путешествия. Первый рисунок «Одна из почтовых станций Орско-Казалинского тракта в первобытном своем виде (только год тому назад)» очень схематично представляет полуземлянку и стоящую невдалеке юрту (рис. 1). Рядом со станцией лежит отломанное колесо телеги или экипажа. Согласно с текстом статьи, перед нами собирательный образ подобных пунктов, где нельзя было ни согреться, ни поесть. Экипажи в дороге часто ломались, иные уносило ветром; недостаток лошадей вынуждал оставаться на месте сутками и, при возможности, арендовать верблюдов. Второй рисунок «Та же почтовая станция в нынешнем ее виде» изображает, согласно авторскому описанию, три

деревянных строения, где среднее в виде двухполовинной избы предназначено для приезжих и смотрителя; впереди пруд, по берегу ходят лошади, рядом — телега. Рисунок, в отличие от остальных, не ограничен прямоугольными рамками.

Сопоставим эти две дорожные зарисовки с заставкой в книге П.И. Пашино «Туркестанский край в 1866 году. Путевые заметки» [6] к первой главе «В степи» (рис. 2). Гравюра по рисунку художника Д.В. Вележева представляет собой произведение в равной степени реалистического и декоративного искусства, соответствуя тем самым статусу роскошно оформленного издания. В данном случае мы можем видеть, что композиция целиком поделена на планы: рисунок-виньетка на переднем плане, связанный с литерой, самоценен, хотя по тематике имеет прямое отношение ко всему изображению. Спешенный всадник-киргиз правой рукой удерживает поводья своего коня. Перед нами явно стилизованный образ без натуралистических черт, спорный в соблюдении пропорций, что выявляется на фоне других виньеток в книге. Хозяин благодушно смотрит в сторону скакуна, его левая рука с нагайкой опирается на перекладину буквы «Н» — литеры, представленной в виде запорошенного снегом дерева над водой, левой ногой он наступил на один из корней. Снег лежит повсюду. Вторая часть заставки являет собой картину станционной лачуги, перед которой расхаживают несколько киргизов. Из трубы поднимается дым, перед постройкой лежат два колеса, одно из которых утоплено в снегу, другое прислонено кем-то к стене. На дальнем плане виднеется степь, монотонная, безлюдная. Постройка напоминает те, которые описывает Н.Н. Каразин после переезда через город Ирғиз (прежде укрепление «Уральское»), не доезжая до Казалинска: «<...> серые стены глинобитных домов — самого непривлекательного типа, наводящего тоску и уныние... К довершению всего удовольствия — вы редко находите хорошую воду... Чай ваш — единственное дорожное утешение — мутен и с сильным солоноватым вкусом, а иногда и с сернисто-водородным запахом» [5, с. 567].

Заставка из книги П.И. Пашино описывает первую почтовую станцию на пути из Орска в 1866 г.: «Станционный дом с конюшнями и сараями, одиноко стоявший в степи и как бы прилепленный к снежным глыбам, из-под которых местами торчали бранные останки брошенных здесь летних экипажей, осей, колес и других принадлежностей тележных, имел особый характер, очень понравился ехавшему со мной художнику, Д.В. Вележеву, и брошен им в альбом» [6, с. 7]. Таким образом, мотив со спешенным всадником, возможно ямщиком, можно назвать неким прологом, оригинальным оформлением к безыскусной на первый взгляд сцене, являющейся в действительности райским ви-



Рис. 3. Н.Н. Каразин. Поезд Аму-Дарьинской экспедиции в сыпучих песках, между станциями Кулькудук и Ак-Джулпас, ночью во время небольшого песчаного урагана. 1874 г.
Репродукционная ксилография /ил. в журнале. Источник: Нива. 1874. № 36. С. 565

дением для усталого путника и средоточием национального колорита. Заставка подписана именем художника В.С. Крюкова: принимая за основу натурный рисунок, именно он разработал композицию для печати.

Рассмотрим также рисунок «Поезд Аму-Дарьинской экспедиции в сыпучих песках, между станциями Кулькудук и Ак-Джулпас, ночью во время небольшого песчаного урагана» (Нива. 1874. № 36) (рис. 3). Выбран прямоугольный полосный формат, рисунок растянут почти по ширине журнальной страницы. Три экипажа разного вида «балансируют» на передней границе, весь дальний план показан в виде плотной пелены ночи, разбиваемой порывами ветра, клубами пыли и песка и скудным лунным светом. Композиционный центр отсутствует, но кибитки находятся друг от друга примерно на одинаковом расстоянии, что придает изображению характер фризового орнамента — в чем, можно сказать, и состоит главный интерес произведения, несмотря на отсутствие выраженной этнографической составляющей и натурального объекта.

Для сравнения приведем другие подобные рисунки-полосы Н.Н. Каразина внутри этого же цикла. Первый из них, «Город Казалинск. Вид с противоположного берега Сыр-Дарьи» (Нива. 1874. № 36), с ритмом однотипных казарменных построек и растительности, отсылает, например, к рисунку П.А. Брюллова «Набережная города с торговыми рядами» (1877, Музей акварели Сергея Андрияки) и картине-панно И.Э. Грабаря «Городок на Северной Двине» (1903, Музей архитектуры им. А.В. Шушова). Обилие кривых линий напоминает технику контурных зарисовок и придает всему изображению как живописность, так и декоративность. Еще один рисунок Н.Н. Каразина «Начальник Аму-Дарьинского округа, полковник Иванов и его свита, на объезде» к четвертой статье по материалам экспедиции (Нива. 1875. № 9) также условно разделен

на два плана — передний и дальний, а череда всадников, занимающая две трети пространства, задает композиции определенный ритм и темп. Эти графические произведения, отличающиеся скупой детализацией, можно с уверенностью приписать к разряду работ, где главенствует идея, определяя порядок, в котором будут прорисованы отдельные части композиции.

Следуя логике повествования, Н.Н. Каразин и его спутники сели на пароход «Самарканд» по Сырдарье на пристани в Казалинске. Вторая статья начинается с описания вхождения из Аральского моря в один из рукавов Амударьи — Улькундарью. Стратегически и экономически важной задачей членов экспедиции было «определить степень судоходства Аму в ее дельте и вверх по течению» [7, с. 695], открыть проход из реки для русских пароходов по одному из протоков. Гигантские камыши, доходящие до середины труб судна, останавливали исследователей на подходе к горной полосе Кускон-Тау, вынуждая передвигаться в дальнейшем с помощью коней, в арбах, пешком, изредка на туземных лодках — каиках. Этот этап пути был отражен Н.Н. Каразиным в двух рисунках: «Вход в дельту Аму-Дарьи (в устье Улькун-Дарьи) на пароходе экспедиции» и «Рыбачья стоянка в камышах озера Сары-куль» (Нива. 1874. № 44). Так произошло знакомство художника-путешественника с местным полукочевым населением, каракалпаками-рыбаками и земледельцами.

Амударьинские работы Н.Н. Каразина, представленные на выставке 1874 г., были выполнены пером и акварелью. Отметим, что в статье о художнике, предшествовавшей публикации путевых заметок и рисунков по мотивам экспедиции, особо отмечалось, что Н.Н. Каразин прежде всего акварелист, а не график, невзирая на исполненные им «до 200 рисунков на дереве», т. е. рисунков для подготовки печатных форм [1, с. 562]. Скорее всего, в данном



Рис. 4. Н.Н. Каразин. Тянут лодку. 1874. Бумага, акварель. 24,3 × 39,4.
Номер в Госкаталоге РФ: 6432546.

Челябинский государственный музей изобразительных искусств.

Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6685266>

случае следует иметь в виду традицию того времени — ограничение специализации художника-графика именно печатной графикой.

Сосредоточим внимание на оригинальной акварели «Тянут лодку» (рис. 4) — сцене, описанной в третьей статье об Амударьинской экспедиции: «Бурлачество, явление умершее у нас на Волге, — здесь, на Аму-дарье, живет еще полной жизнью. <...> Вот вам типы Аму-дарьинских бурлаков — “каикчи”. Оборванные, босоногие, в громадных, отрепанных бараньих шапках, они мерно, нога в ногу, тянутся по поросшему камышом берегу... Дорога их тяжелая и небезопасная. То им приходится пробираться сквозь чащу колючего кустарника, то лепиться по самому краю обрыва, рискуя ежеминутно быть сдернутыми бичевою в воду, то надо вязнуть по грудь в топком береговом болоте... Принимая во внимание еще мириады комаров, ядовитых змей, гнездящихся в чащах и под кочками болот, страшные низовые лихорадки, — мало найдется людей, которые могли бы позавидовать жизни этих бедняков полудикарей...» [8, с. 38]. На бумажном листе размером 24,3 × 39,4 см изображены объединенные бечевою три каикчи, взбирающиеся на заросшую осокой кочку и занимающие собой практически весь передний план. Лодка, которую они тянут за собой против течения, расположена чуть поодаль, ее контуры растворяются в рассветной дымке.

Перед нами чрезвычайно самобытная, статичная одноплановая композиция, и в ней, как можно заметить, отсутствует смысловой центр. Таким образом, тема, предполагающая динамическое развитие, снова обыгрывается по принципу панно. В лодке, изображенной художником у правой границы листа, расположились двое мужчин. Один из них на

носу каика управляется с длинным багром, уходящим глубоко в воду, второй готовит еду над костром. По замечанию Н.Н. Каразина, в носовой части устраивалась печь для приготовления пищи [8, с. 39]. Бурлаки одеты в цветастые лохмотья, двое впереди — в меховых шапках, непохожих одна на другую. Третьим идет совсем молодой человек с приятными чертами лица, намеченными, впрочем, довольно схематично, как и у остальных. Несмотря на раннее время суток, их согбенные фигуры с напряженными мускулами выдают сильный надрыв. Высоко в небе, над лодкой, вереницей летят вдаль пернатые. На лицевой стороне рисунка, внизу слева автор поставил подпись: «Н. Каразинъ 1874».

Безусловно, здесь показан момент передвижения членов экспедиции:

в третьем номере «Нивы» за 1875 г. помещена гравюра, зеркально отображающая настоящую акварель и, соответственно, подготовленный для печати рисунок. Пару ей составляет гравюра «Ночное на реке Кичейли» с изображением ночной стоянки на этом пути.

Если первые русские рисовальщики в составе научных экспедиций использовали акварель, расцвечивая свои рисунки, — упомянем, например, альбомы Е.М. Корнеева (экспедиция Г.М. Спренгпортена, 1802—1805) [9], М.Т. Тиханова (кругосветное путешествие капитана В.М. Головнина, 1817—1819) [10] и П.Н. Михайлова (экспедиция Ф. Беллинсгаузена и М. Лазарева, 1819—1821) [11], то отдельные работы Н.Н. Каразина по Амударьинской и Самарской экспедициям были созданы целиком в технике акварели. В то же время в выборе художником материалов прослеживается некая обстоятельность, соответствие сложившейся традиции.

Рассматривая рисунок в журнале «Нива» (1875. № 3) «Лямочники на Аму-Дарье» (рис. 5), отметим, что он не менее интересен и самостоятелен, чем оригинальная акварель: сама техника гравирования предполагала более четкое решение силуэтов фигур. Композиция обрела дальний план в виде противоположного берега реки, но весь антураж переднего плана кажется еще более приближенным к зрителю. Выше от центра в небе летит черный журавль, по отдельности парят чайки. Лодка-каик, кажется, буквально врезалась в береговые заросли своим выдающимся носовым брусом. Обратим внимание на лицо и фигуру последнего каикчи: здесь он выглядит самым старшим из трех с выраженной растительностью на впалом худощавом лице.

Четвертая статья в «Ниве», рассказывающая

о природе и типах Амударьинской дельты (Нива. 1875. № 9), была посвящена обстоятельствам выживания каракалпаков-земледельцев под набегами местных разбойников — родов туркмен, кочевников. Рисунок, украшающий первую же страницу номера, изображает такого врага мирного населения — туркмена-йомуда: «Воинственный всадник, вооруженный длинным ружьем и шашкой, ловко сидит на своем боевом коне, покрытом с головой теплой ковровой попоной. За его седлом приторочены походные сумки (коржумы), в них весь путевой багаж наездника... Туркмен обернулся назад, должно быть, поджидая отставших товарищей» [12, с. 130]. Это единственный рисунок Амударьинского цикла в «Ниве», представляющий отдельно этнотип, а не пейзажно-жанровую композицию с этнографическими акцентами. Данное изображение, где фоном всему выступает высокая стена (городское или бастионное ограждение), повернутое под углом примерно тридцать градусов, напоминает картины из Туркестанской серии В.В. Верещагина «После неудачи» (1868), «Нищие в Самарканде» (1870), «Хор дервишей, просящих милостыню» (1870). С этими работами Н.Н. Каразин мог ознакомиться незадолго до отъезда в экспедицию на петербургских выставках туркестанской коллекции коллеги в 1869 году. Две последние экспонировались на выставке, открявшейся в марте 1874 г. [13].

В декабре 1874 г. Императорское Русское географическое общество организовало выставку рисунков Н.Н. Каразина, сделанных им во время Амударьинской экспедиции. Экспозиция состояла из трех разделов: Аральское море и его побережье, дельта Амударьи и сцены из Хивинского похода. К выставке был подготовлен небольшой каталог. «Флора Дельты», «Рыбачьи стоянки в камышах озера Сары-Куль», «Почтовый киргиз», «Минарет близ Шабас-Вали», «Амударьинские бурлаки — каикчи», — вот названия некоторых акварелей, представленных на выставке [14, с. 220]. Всего в альбом художника вошло более ста изображений Амударьинского края [15, с. 46]. Из тринадцати рисунков в «Ниве», посвященных этой экспедиции, нами было рассмотрено семь, и, кроме того, два оригинала. Эти рисунки Н.Н. Каразина, гравированные разными мастерами в технике репродукционной ксилографии, демонстрируют различные форматы и манеру, определенную творческим замыслом или бытовой обстановкой, в которой работал художник: в условиях экспедиции этот фактор имеет большое



Рис. 5. Н.Н. Каразин. Аму-Дарьинская ученая экспедиция. Лямочки на Аму-Дарье. 1874–1875. Репродукционная ксилография / ил. в журнале. Источник: Нива. 1875. № 3. С. 36

значение. В любом случае весь корпус амударьинских работ — рисунков/гравюр, акварелей, очерков — показывает Н.Н. Каразина зрелым мастером, интуитивно использующим средства приближающегося нового времени и стиля модерн и в то же время не покидающим границы литературно-художественного жанра *voyage pittoresque* (живописное путешествие), символизирующего в своих лучших образцах эпоху романтизма.

САМАРСКАЯ ГРАФИЧЕСКАЯ СЕРИЯ

Действительный член Императорского Русского географического общества Н.Н. Каразин в 1879 г. принимал участие в качестве бытописателя в Самарской ученой экспедиции (1877–1879) под руководством великого князя Н.К. Романова, которая создавалась с целью исследования бассейна Амударьи и определения возможного направления Среднеазиатской железной дороги. Компанию ему составил художник Н.Е. Симаков, интересовавшийся археологией и историей искусства. Журналы «Нива» и «Всемирная иллюстрация» печатали рисунки и очерки по материалам экспедиции. Впечатления от этих путешествий послужили основой для литературных и художественных произведений Н.Н. Каразина на долгие годы. В 1880 г. в Париже и Лондоне Императорское Русское географическое общество организовало выставку этнографических рисунков и акварелей Амударьинской и Самарской экспедиций, которые были награждены золотыми медалями и почетными дипломами Парижского и Лондонского географических обществ.



Рис. 6. Н.Н. Каразин. Персиянин. 1879.
Бумага, акварель. 27,3 × 20.
Номер в Госкаталоге РФ: 6432536. Челябинский
государственный музей изобразительных искусств.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6685276>



Рис. 7. В.В. Верещагин. Персиянин. 1867–1868. 1874.
Фотокопия (карточка). Источник: [18, л. 14].
Оригинал: Перс в меховой шапке (раб, захваченный
туркменами). 1867–1868. Бумага, графитный карандаш.
23,7 × 14,4. Государственная Третьяковская галерея.
Инв. № 2418

Некоторые работы Н.Н. Каразина, созданные во время Самарской экспедиции, на наш взгляд, наиболее созвучны этнографическому художественно-му опыту В.В. Верещагина.

С 1867 г. В.В. Верещагин состоял на службе при К.П. фон Кауфмане, его первая поездка в Туркестан состоялась в 1867–1868 годах. Инструкция Императорского Русского географического общества для действующих войск о проведении научной работы в регионе совпала с интересами и задачами самого художника [16, с. 69]. Именно здесь, в Туркестане, он познакомился с Н.Н. Каразиным. За время первой и второй (1869–1870) поездок В.В. Верещагин создал, среди прочего, обширную галерею натурных портретов народов Казахстана и Средней Азии в карандашной и акварельной технике, придавая большое значение антропологическим особенностям и различиям головных уборов, причесок, украшений и одежды. Особенный интерес художника находил отражение и в названиях. Эта серия целиком воспроизведена в фотокопиях в альбоме «Русский Туркестан с картин, этюдов и рисунков В.В. Верещагина» (1874) в виде книги большого формата, состоящей из двадцати шести листов со ста шестью рисунками¹. В 1870-х гг. перефотографирование произведений искусства было новаторством и само по себе считалось

этапом в истории фотографии [17, с. 15]. Нами были изучены четыре репродукции экземпляра альбома (по оригиналам из первого путешествия 1867–1868 гг.), хранящегося в Государственной публичной исторической библиотеке России [18]. Вкупе с оригинальными рисунками из собрания Государственной Третьяковской галереи они сопоставлены с тремя акварельными портретами из собрания Челябинского государственного музея изобразительных искусств, исполненных Н.Н. Каразиным в 1879 году. Эти работы также представляют собой серию из пяти акварелей.

Акварель Н.Н. Каразина «Персиянин» являет собой погрудное изображение мужчины средних лет в центре листа бумаги 27,3 × 20 см (рис. 6), обведенное бледным овальным контуром. Этому образу свойственна камерность с акцентом на портретной характеристике без перегруженности деталями, что является прямой отсылкой к жанру акварельного портрета стилистики 1820–1830 гг. в России. Как часть предметного ряда малых форм такие портреты составляли ансамбли в домах аристократии, в папках-альбомах сопровождали владельцев в путешествиях. Детали, формирующие внешний облик перса, немногочисленны, но выразительны: острокопечная круглая шапочка с малиновым верхом словно вырастает из заостренных черт смуглого лица, которое обнаруживает истинно восточную пронительность с долей коварства во взгляде, скошенном влево и обращенном как бы внутрь самого себя. Светло-зеленый халат распахнут, показывая чистую белую рубаху. Очевидно, этому человеку был неведом тяжелый физический труд, о чем говорят

¹ Второй вариант издания «Туркестан» состоит из отдельных листов, вложенных в папку. Текст титульного листа и содержание идентичны: «Туркестан. Этюды с натуры В.В. Верещагина, изданные по поручению Туркестанского генерал-губернатора на высочайше дарованные средства. 26 листов с 106 рисунками. Санкт-Петербург. 1874».



Рис. 8. Н.Н. Каразин. Молодая женщина. 1879.
Бумага, акварель. 27,5 × 20.
Номер в Госкаталоге РФ: 6432544. Челябинский
государственный музей изобразительных искусств.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6685268>



Рис. 9. В.В. Верещагин. Сартянка. 1867–1868.
Фотокопия (карточка) 1874. Источник: [18, л. 15].
Оригинал: Молодая узбечка в головном уборе. 1867–1868.
Бумага, графитный карандаш. 21,3 × 14,3.
Государственная Третьяковская галерея.
Инв. № 2377

сложные цвета и опрятность его одежды. О персиянах-рабах, попавших в Среднюю Азию вследствие вторжений туркмен, писали и Н.Н. Каразин, и В.В. Верещагин: «Персияне попали в Среднюю Азию как пленники туркмен, вторжения которых и до сих пор поражают ужасом мирных жителей Северной Персии. Сначала их продавали как рабов на бухарских и других рынках; но, благодаря их высшей интеллигенции, они часто возвышались до значительных должностей в ханствах» [13, с. 28].

Фотография по рисунку «Персиянин» В.В. Верещагина технически представляет собой небольшую карточку, наклеенную, как и другие в альбоме, на одну сторону листа (по девять фотографий рисунков на страницу), а по цели создания — иной тип изображения, выполняющий в первую очередь научно-ознакомительную функцию (рис. 7). Портрет демонстрирует великолепную карандашную графику, специфику светотеневой моделировки и детально фиксирует этнографические особенности внешности персиянина. Голова и схематично обозначенная грудная клетка размещены на овальном фоне в обрамлении квадратного паспарту белого цвета. Этот прием дает приятную контрастность всему изображению целиком и применяется для большинства рисунков в альбоме. Мужчина показан в трехчетвертном развороте так же, как и герой Н.Н. Каразина. Перса отличает «сочность» черт: густые приподнятые брови, окладистая борода, выразительные глаза. Однако портретируемый кажется значительно старше своих лет из-за отпечатка неустанной умственной работы в чертах лица, усталом

взгляде и мимике, а значение его «внутреннего» взора уже совершенно иное. Название оригинала — «Перс в меховой шапке (раб, захваченный туркменами)». Данный лист находится в составе альбома самого художника (23,7 × 14,4) и относится к рисункам, исполненным в Самарканде. Разница в тоне овального фона и основного листа обусловлена применением паспарту; его фигурные вырезные окна для карандашных портретов Туркестанской серии преимущественно расходятся по размерам контуров в сравнении с фотографиями в издании [19]. Можно заметить, что настоящее изображение, как и многие другие внутри коллекции В.В. Верещагина, отличается тонкий психологизм.

Следующая акварель Н.Н. Каразина — «Молодая женщина» — представляет собой характерный для этой серии тип: вписанное в условный овал погрудное изображение 27,5 × 20 см (рис. 8). Определить, к какому центральноазиатскому этносу принадлежала модель, можно по составу сохранившейся коллекции: одна акварель с портретом перса, на трех других — туркмены. Женщина более всего напоминает туркменку — и по характеру головного убора в виде тюрбана, и по множеству косичек, спускающихся на грудь по обеим сторонам, и по грубоватым чертам лица. Модель обращена к зрителю анфас: всем телом она будто специально, с неким вопросом подалась вперед. Лицо оригинальное, с широкими черными бровями, большими выразительными глазами. Можно было бы назвать ее миловидной и молодой, если бы подбородок не был таким очевидно тяжелым, а нос — выделяющимся. Крупные жел-



Рис. 10. Н.Н. Каразин. Туркменка в красном платье. 1879.

Бумага, акварель. 23 × 19.

Номер в Госкаталоге РФ: 6432547. Челябинский государственный музей изобразительных искусств.

Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6685265>



Рис. 11. В.В. Верещагин. Таджичка. 1867–1868.

Фотокопия (карточка). 1874. Источник: [18, л. 15]

тые серьги в ушах, круглые крупные желтые бусы вполне работают на образ в целом, обнаруживая некоторую лубочность. Отметим, что карандашные рисунки В.В. Верещагина из альбома «Русский Туркестан»: «Таджичка», «Сартянка» (ориг. «Молодая узбечка в головном уборе») (рис. 9) и «Еврейка» (ориг. «Молодая еврейка с кольцом в носу и бусами на шее») — также презентуют очень своеобразные способы подвязки платка и прически.

Еще одна каразинская акварель, представляющая собой женский портрет 23 × 19 см, — «Туркменка в красном платье» (рис. 10). На портрете, с отмытками голубым вокруг головы, в профиль изображена женщина, скорее, средних лет: на голове тюрбаном повязана желтая косынка, из-под нее видны черные волосы, закрывающие висок, и выдающееся вбок ухо с крупной серьгой. Множество косичек располагаются на груди по обеим сторонам, вдоль кос из-за ушей спускается украшение в виде широкой ленты из разноцветных стекляшек. Здесь мы снова видим укрупненные нос и подбородок, но художником создан, по-прежнему минимальными средствами, совершенно другой образ и характер: от этого портрета веет спокойствием и внутренним достоинством модели; женщина кажется привлекательной независимо от своих природных данных.

Этот акварельный портрет работы Н.Н. Каразина гармонирует с карандашным рисунком В.В. Верещагина «Таджичка» (рис. 11). Художнику позировала явно немолодая женщина: очень деликатно обозначены складки кожи, выдающие возраст, разворот тела на три четверти внутри овального фона кажется не условным приемом, а естественным движением. Из-под платка, повязанного низко на лоб, выпущены черные вьющиеся пряди, закрывающие виски. С одной стороны видны волосы, заплетенные в косички, на декольте опускаются две нитки бус. Все лицо выражает неопределенные, но живые эмоции, словно еще не утратив способность удивляться чему-либо. Черные брови кажутся приподнятыми, взгляд больших глаз — вопрошающим, а с губ как будто вот-вот сорвется бытовая реплика, обнаруживая мать и хозяйку безымянного дома. Моделировка форм посредством штриховки минимальна, но при этом создан очень выразительный и одухотворенный образ. Отметим, что в собрании Государственной Третьяковской галереи нет данного портрета.

Рисунки обоих художников способствовали репрезентации мирного облика Туркестана с соответствующей подачей для публики. Творческий метод и Н.Н. Каразина, и В.В. Верещагина основывался на непосредственном наблюдении и «репортерском» отображении натуры, но, пожалуй, в разных изобразительных традициях. В графическом творчестве Н.Н. Каразина реалистические тенденции окрашены видением романтика, что доказывает эскизная манера исполнения вкупе с непринужденностью, живостью эмоций и поз портретируемых. В.В. Верещагин, со своей стороны, не был новатором в области графики, его не занимали поиски возможностей различных техник или эффектных композиционных решений. На протяжении всего творческого пути он оставался достаточно консервативным и в графических приемах,

и в композиции. Практически ко всем своим картинам художник делал лишь маленький эскиз-набросок «с ладонь» [16, с. 75].

В альбоме «Русский Туркестан» содержится также информация о художественном магазине поставщика императорского двора А.И. Бегрова, где можно было приобрести и большие фотографии с картин Туркестанской серии, не вошедших в издание, преимущественно на военную тему. Отдельные рисунки серии: «Казах в меховой одежде и шапке (Бакиш), проводник В.В. Верещагина из Ходжагента в Буку», «Тарантас В.В. Верещагина с впряженными верблюдами (станция “Джалангач”)» и некоторые другие использовались в качестве иллюстраций для книги американского журналиста, друга Н.Н. Каразина Я.А. Мак-Гахана «Военные действия на Оксусе и падение Хивы» [20]. Другим объединяющим две серии фактором для обоих мастеров можно назвать непростую обстановку, в которой поневоле оказывались русские фотографы и художники, работавшие среди мусульманского населения. Известный шариатский запрет изображать живых людей вынуждал решать его различными путями, в том числе рисовать по памяти. Важно было научиться находить общий язык с местным населением, преодолевая подозрение и в некоторых случаях ненависть [17, с. 38]. В этом контексте любопытно, что взгляд многих мужчин и женщин на портретах В.В. Верещагина обращен вниз, а выражение лиц зачастую выдает плохо скрываемые эмоции от смущения до откровенного раздражения. Таким образом, на наш взгляд, в рассмотренных образцах двух серий оба художника проявили себя оригинальными мастерами и талантливыми этнографами, стремящимися, кроме того, деликатно обнажить внутренний мир модели.

Список источников

1. Николай Николаевич Каразин (о нем) // Нива. 1874. № 36. С. 561–562.
2. Арипова Л.П. Преодолею стену забвения : (О Каразине Николае Николаевиче). Москва : Фонд «Народная память», 2005. 151 с.
3. Zaleski B. La vie Des Steppes Kirghizes. Descriptions, recits & contes. [Залеский Б. Жизнь киргизских степей. Описание, истории и сказки] : album. Paris : J.-B. Vasseur, 1865. 68 р.
4. Каразин Н.Н. От Оренбурга до Ташкента. Путевой очерк. Санкт-Петербург : Г. Гоппе, 1886. 15 с.
5. Каразин Н.Н. Аму-Дарьинская ученая экспедиция. I. Орско-Казалинский почтовый тракт. (Путевые заметки члена экспедиции, Н. Каразина) // Нива. 1874. № 36. С. 566–567.
6. Пашино П.И. Туркестанский край в 1866 году. Путевые заметки. Санкт-Петербург : Тип. Тиблена и К^о (Неклюдова), 1868. 176 с.
7. Каразин Н.Н. Ученая экспедиция на Аму-Дарью. Путевые заметки члена экспедиции, Н. Каразина. II // Нива. 1874. № 44. С. 694–696.
8. Каразин Н.Н. Аму-Дарьинская ученая экспедиция. III. Природа и типы Аму-Дарьинской дельты // Нива. 1875. № 3. С. 35–39.
9. Народы России. Рисунки Е.М. Корнеева : альбом. Москва : Белый город, 2017. 96 с.
10. Шапченко Ю.П. Иллюстрации к атласу кругосветного путешествия В.М. Головнина в 1817–1819 годы // Искусство книги и гравюра в художественной культуре. Москва : Пашков дом, 2014. С. 205–211.
11. Бабахина Н. Русское географическое общество. Открытие Антарктиды. URL: <https://antarktida.rgo.ru/> (дата обращения: 22.07.2021).
12. Каразин Н.Н. Аму-Дарьинская ученая экспедиция. Природа и типы Аму-Дарьинской дельты. (Продолжение). IV // Нива. 1875. № 9. С. 129–130.
13. Каталог картин, этюдам и рисункам В.В. Верещагина. Выставка картин, этюдов и рисунков (1874; Петербург) / пояснит. текст сост. самим художником. Москва : Университетская типография (Катков и К^о), 1876. 32 с.
14. Шумков В.П. Жизнь, труды и странствия Николая Каразина, писателя, художника, путешественника // Звезда Востока. Ташкент, 1975. № 6. С. 207–224.
15. Суслина О.Н. Н.Г. Столетов — руководитель Аму-Дарьинской экспедиции // Материалы исследований. Сборник № 11 : Научно-практическая конференция (17 ноября 2004 г.) / Гос. Владимиро-Сузд. ист.-архитектур. и художеств. музей-заповедник / сост. А.А. Тенеткина. Владимир : Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 2005. С. 36–49.
16. Агеева Н.Е. Сделаны с величайшим прилежанием // Василий Верещагин : каталог выставки. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 64–75.
17. Прищепова В.А. Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX — начала XX века в собраниях Кунсткамеры. Санкт-Петербург : Наука, 2011. 449 с.
18. Русский Туркестан с картин, этюдов и рисунков В.В. Верещагина : альбом. Санкт-Петербург : Магазин Бегрова, 1874. 26 л. ил.
19. Иовлева Л.И., Брук Я.В. Государственная Третьяковская галерея. Рисунок XIX века. Т. 2. Кн. 1. Москва : СканРус, 2007. 558 с.
20. Мак-Гахан Я.А. Военные действия на Оксусе и падение Хивы : пер. с англ. Москва : Университетская типография (Катков и К^о), 1875. 304 с.

Nikolay Karazin's Graphic Series for the Amu Darya and Samara Expeditions of 1874 and 1879

Elizaveta R. Chuprikova-Krynskaya

Surikov Moscow State Academic Art Institute, 30,
Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia
ORCID 0000-0002-0775-3879; SPIN 5208-9531
E-mail: e.chuprikova-krynskaya@yandex.ru

Abstract. *The article examines the drawings and watercolors by the artist Nikolay Nikolayevich Karazin (1842–1908), based on the materials of the Amu Darya and Samara expeditions of 1874 and 1879. The paper aims at reviewing the graphic series “Amu Darya Scientific Expedition”, published in the magazine “Niva” in 1874–1875, and a series of watercolor portraits made during the Samara expedition, in comparison with the pencil portraits by Vasily Vasilyevich Vereshchagin (1842–1904) in the album of photographs “Russian Turkestan”, published in 1874. This collection of artworks has not previously been the subject of a special art history study. Their examination introduces into the field of specialists’ view a significant stage of Nikolay Karazin’s creative path. The relevance of the article, in view of the investigations of recent years, lies in the representation of the image of an artist-traveler, a draftsman during expeditions in the second half of the 19th century.*

The study of the first series is based on the nature and national types of the Amu Darya delta. The analysis of individual examples of journal graphics is accompanied by a description of some of the author’s simultaneous graphic originals, as well as works of other artists interested in Central Asian ethnography. The article uses a comparative methodological principle, with the analysis of fragments of N.N. Karazin’s literary works — travel essays with a pronounced ethnographic component.

The artist’s series of watercolors based on the Samara expedition also presents several images of the ethnotypes of Russian Turkestan, a region of Central Asia in its western part. As a result, there are identified the similarities and differences in the artistic methods and manners, as well as the conditions of creative work, of the two artists — Nikolay Karazin and Vasily Vereshchagin. The analysis is carried out using a comparative method and a socio-historical background.

The Amu Darya and Samara graphic cycles represent N.N. Karazin as a mature creator who intuitively used the means of the approaching new time and modern style. At the same time, he did not leave the boundaries of the literary and artistic genre “voyage pittoresque”, overall successfully combining realistic tendencies with the vision of a romantic.

Key words: Nikolay Nikolayevich Karazin, Vasily Vasilyevich Vereshchagin, Russian Turkestan, Amu Darya expedition, Samara expedition, ethnotype, artists-travelers, “voyage pittoresque” genre, printed graphics, watercolor portrait, visual art.

Citation: Chuprikova-Krynskaya E.R. Nikolay Karazin’s Graphic Series for the Amu Darya and Samara Expeditions of 1874 and 1879, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 378–389. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-378-389.

References

1. Nikolay Nikolayevich Karazin (about him), *Niva* [Grainfield], 1874, no. 36, pp. 561–562 (in Russ.).
2. Aripova L.P. *Preodoleem stenu zabveniya: (O Karazine Nikolae N Nikolaeviche)* [Let’s Overcome the Wall of Oblivion: (About Karazin Nikolay Nikolayevich)]. Moscow, Fond “Narodnaya pamyat” Publ., 2005, 151 p.
3. Zaleski B. *La vie Des Steppes Kirghizes. Descriptions, recits & contes: album*. Paris, J.-B. Vasseur Publ., 1865, 68 p.
4. Karazin N.N. *Ot Orenburga do Tashkenta. Putevoi ocherk* [From Orenburg to Tashkent. Travel Essay]. St. Petersburg, G. Goppe Publ., 1886, 15 p.
5. Karazin N.N. Amu-Darya Scientific Expedition. I. Orsk-Kazalinsk Postal Tract. (Travel Notes of a Member of the expedition, N. Karazin), *Niva* [Grainfield], 1874, no. 36, pp. 566–567 (in Russ.).
6. Pashino P.I. *Turkestanskii kraï v 1866 godu. Putevye zametki* [Turkestan Region in 1866. Travel Notes]. St. Petersburg, Tibleña i K^o (Neklyudova) Publ., 1868, 176 p.
7. Karazin N.N. Scientific Expedition to the Amu Darya. Travel Notes of a Member of the Expedition, N. Karazin. II, *Niva* [Grainfield], 1874, no. 44, pp. 694–696 (in Russ.).
8. Karazin N.N. Amu-Darya Scientific Expedition. III. Nature and Types of the Amu-Darya Delta, *Niva* [Grainfield], 1875, no. 3, pp. 35–39 (in Russ.).
9. *Narody Rossii. Risunki E.M. Korneeva: al’bom* [Peoples of Russia. Drawings by E.M. Korneev: album]. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2017, 96 p.
10. Shapchenko Yu.P. Illustrations to the Atlas of V.M. Golovnin’s Round-the-World Trip in 1817–1819, *Iskusstvo knigi i gravюра v khudozhestvennoi kul’ture* [Book Art and Engraving in Artistic Culture]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2014, pp. 205–211 (in Russ.).
11. Babakhina N. *Russkoe geograficheskoe obshchestvo. Otkrytie Antarktidy* [Russian Geographical Society. Discovery of Antarctica]. Available at: <https://antarktida.rgo.ru/> (accessed 22.10.2020).
12. Karazin N.N. Amu-Darya Scientific Expedition. Nature and Types of the Amu-Darya Delta. (Continued). IV, *Niva* [Grainfield], 1875, no. 9, pp. 129–130 (in Russ.).
13. *Katalog kartin, etyudov i risunkov V.V. Vereshchagina. Vystavka kartin, etyudov i risunkov (1874; Peterburg)* [Catalog of Paintings, Sketches and Drawings by V.V. Vereshchagin. Exhibition of Paintings, Sketches and Drawings

- (1874; Petersburg)]. Moscow, Universitetskaya Tipografiya (Katkov i K°) Publ., 1876, 32 p.
14. Shumkov V.P. The Life, Works, and Travels of Nikolay Karazin, a Writer, Artist, and Traveler, *Zvezda Vostoka* [The Star of the East]. Tashkent, 1975, no. 6, pp. 207–224 (in Russ.).
 15. Suslina O.N. N.G. Stoletov — the Leader of the Amu-Darya Expedition, *Materialy issledovaniy. Sbornik № 11: Nauchno-prakticheskaya konferentsiya (17 noyabrya 2004 g.)* [Research Materials. Collection № 11: Scientific and Practical Conference (November 17, 2004)]. Vladimir, Vladimiro-Suzdal'skii Muzei-Zapovednik Publ., 2005, pp. 36–49 (in Russ.).
 16. Ageeva N.E. Made with the Greatest Diligence, *Vasilii Vereshchagin: katalog vystavki* [Vasily Vereshchagin: exhibition catalog]. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya Publ., 2018, pp. 64–75 (in Russ.).
 17. Prishchepova V.A. *Illyustrativnye kolleksii po narodam Tsentral'noi Azii vtoroi poloviny XIX — nachala XX veka v sobraniyakh Kunstkamery* [Illustrative Collections on the Peoples of Central Asia of the Second Half of the 19th — Early 20th Century Stored in the Kunstkamera]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011, 449 p.
 18. *Russkii Turkestan s kartin, etyudov i risunkov V.V. Vereshchagina: al'bom* [Russian Turkestan from Paintings, Sketches and Drawings by V.V. Vereshchagin: album]. St. Petersburg, Magazin Beggrova Publ., 1874, 26 p. il.
 19. Iovleva L.I., Bruk Ya.V. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Risunok XIX veka* [State Tretyakov Gallery. Drawings of the 19th Century], vol. 2, book 1. Moscow, SkanRus Publ., 2007, 558 p.
 20. MacGahan, J.A. *Campaigning on the Oxus, and the Fall of Khiva*. Moscow, Universitetskaya Tipografiya (Katkov i K°) Publ., 1875, 304 p. (in Russ.).

НОВИНКА



Вспоминая военное детство : Ветераны Российской государственной библиотеки о днях Великой Отечественной войны / Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2021. 241, [2] с. : ил.

Идея подготовить и издать книгу «Вспоминая военное детство» принадлежит Совету ветеранов Российской государственной библиотеки. Воспоминания детей, переживших войну, во взрослом возрасте ставших сотрудниками библиотеки и ее ветеранами, составляют содержание данного сборника.

Подлинные свидетельства тех событий — еще одна страница истории Российской государственной библиотеки, истории нашего Отечества.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды

А.К. ШАЯХМЕТОВА

ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЛИГИОЗНЫЙ КАНОН В ХРИСТИАНСКОЙ И МУСУЛЬМАНСКОЙ ТРАДИЦИЯХ

Альфия Камельевна Шаяхметова,
Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского,
кафедра истории музыки,
доцент
Ленина ул., д. 22, Красноярск,
Красноярский край, 660049, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-0646-3896; SPIN 2820-3613
E-mail: alfiya007@list.ru

Реферат. Представлен сравнительный анализ музыкального компонента художественно-религиозного канона в ортодоксальном направлении христианства (православии) и исламе. Понятие канона рассматривается в широком смысле как особый тип целостной художественно-стилевой системы, а в узком — как художественный метод со своим специфическим музыкально-ритуальным кодом. Музыкальное начало есть неотъемлемый компонент религиозного культа, а следовательно — и богослужебного канона в мусульманской и христианской традициях. Изучение музыки как художественного компонента той или иной религиозной традиции является одним из востребованных направлений в современном музыковедении. Религиозное искусство, независимо от идейных различий между религиозными системами, кано-

нично. Канон как целостная художественная система характеризуется рядом закономерностей, проявляющихся на всех уровнях ее структуры, выступая, таким образом, в качестве нормы традиции и, одновременно, в качестве способа сохранения и трансляции этой нормы, причем трансляции вариативного типа. Термин «канон» раскрывается в русле культурологических концепций канона, изложенных в трудах В.В. Бычкова, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Плахова, П.А. Флоренского. На первый план выходит трактовка канона как художественного метода, с одной стороны, и как особой художественно-стилевой системы (свода правил, существующих виртуально) — с другой. В данном исследовании были уточнены теоретические представления о каноне как носителе нормы традиции применительно к области искусства.

Ключевые слова: богослужение, звучащее слово, канон, музыкальное начало, мусульманство, обряд, христианство (православие), этномузыковедение, теория и история искусства, музыкальное искусство.

Для цитирования: Шаяхметова А.К. Художественно-религиозный канон в христианской и мусульманской традициях // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 390—397. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-390-397.

Религиозное искусство любой религиозной системы имеет свои каноны¹. Канон можно рассматривать с различных позиций — философски-мировоззренческих, художественно-эстетических, искусствоведческих, музыковедческих. В этой связи конкретизируем понятие «канон» применительно к мусульманскому искусству и, в первую очередь, к музыкальному компоненту богослужения. Заметим, что при этом акцентируется художественная сторона понятия, на первый план выходит трактовка канона как художественного метода, а также — как особой художественно-стилевой системы, т. е. системы правил, существующих виртуально.

Канон как художественный метод предполагает творение по образцу, предполагая тем самым, что любое произведение религиозного искусства (т. е. любой конкретный художественный текст) соотносится с неким абсолютным образцом, или архетипом. В исламе таким образцом является Священное Писание — Коран. А.Ф. Лосев теоретически осмысливает канон как художественно-стилевую систему [2]. Для данного исследования большое значение имеет лосевское понимание точек пересечения между религиозным, философским и собственно художественно-стилевым уровнями канонического искусства (рассматриваемого А.Ф. Лосевым на материале изобразительного искусства). Очень важно, что компоненты стиля трактуются не столько как формальные, сколько как содержательные.

Канон, согласно определению А.Ф. Лосева, есть «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [2, с. 15]. Далее говорится, что канон — это система пропорционирования. Правила пропорционирования обладают значительной устойчивостью и сохраняются в художественной культуре своего времени практически без изменений. Каноническое искусство, по А.Ф. Лосеву, ориентировано на образец и создается по образцу, что обусловлено религиозной природой искусства канонического типа, или его религиозным каноном.

Художественно-религиозный канон включает в себя мировоззренческие принципы и соответствующие приемы, нормы и основные задачи художественного творчества, вырабатываемые и утвержда-

емые религиозными «инстанциями» в качестве образца, выражающего идеал святости и красоты, задающие некие стандарты создания художественного образа.

Важная особенность образца-идеала, согласно Ю.М. Лотману, была выделена в русле информационно-семантической концепции канона. С точки зрения мыслителя, канонический текст по-новому переорганизует имеющуюся у субъекта информацию, «перекодирует его личность» [3, с. 314–321].

Тем самым канонический текст проектируется не по образцу естественного музыкального языка, а «по принципу музыкальной структуры», и выступает не столько источником информации, сколько ее импульсом. В силу этого канонический текст воспринимается не только как произведение искусства, но и как факт «чудесного единства отдельного и всеобщего» — творческой воли художника и всеобщих творческих принципов Универсума. Философ называет это свойство «информационным парадоксом». Суть его заключается в том, что произведение несет в себе не просто новую информацию или неизвестные ранее истины, а Истину, побуждая тем самым воспринимающего ее субъекта к творческому «ответу» [3, с. 19].

Коммуникативную функцию текстов канонического искусства Ю.М. Лотман усматривает в сообщении воспринимающему (субъекту) тех принципов, по которым эти тексты построены. В комплексе такие принципы есть некий код (система приемов), с помощью которого воспринимающий субъект может по-новому интерпретировать другие тексты, к каковым, по мнению Ю.М. Лотмана, относятся, наряду с текстами художественными, и тексты «онтологические» — окружающий мир и представления о нем человека канонической культуры [3; 4].

Канон в историческом плане — устойчивая система приемов (Ю.М. Лотман), регулирующая и организующая духовные структуры социальной жизни вообще и религиозной и художественной — в особенности.

Канон как целостная художественная система характеризуется рядом закономерностей, проявляющихся на всех уровнях ее структуры, выступая, таким образом, в качестве нормы традиции и одновременно в качестве способа сохранения и трансляции этой нормы, причем трансляции вариантного типа.

Своеобразие этого феномена определяется, прежде всего, той нормативной художественной символикой, которая лежит в ее основе. Корни нормативной символики всегда (в любой религиозной традиции) восходят к священным текстам и обрядам этой традиции. Так, по мысли П.А. Флоренского, «чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную

¹ В греческом языке *κᾰνὼν* (канон) является понятием, родственном слову *κᾰννῆ* (тростник или прямая палка); в переводе имеет несколько значений: а) рукоять щита с внутренней стороны; б) ткацкий челнок; в) правило; г) отвес. В переносном смысле термин «канон» понимается как правило, норма, образец; входит в выражение *χρονικὸν κανὼν* (хронологический устав) [1, стб. 660]

потребность: канон есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое...; подвижник находит в глубине собственного духа то самое, что предварительно уже выражалось и не могло не выражаться на протяжении истории» [5, с. 384].

Художественно-эстетическая значимость канона, по В.В. Бычкову, раскрывается в канонической схеме, которая закреплена материально или существует только в сознании художника, а также является основой художественного символа. Канон в конструктивном его аспекте — это четкий набор структур и схем художественного образа, «первый уровень выражения художественного символа» [6, с. 91].

Проблема канона широко разработана в отношении художественной культуры христианской традиции и, в частности, музыкально-ритуального оформления христианского богослужения (см. работы протоиерея Б. Николаева [7], И.А. Гарднера [8], Л.В. Бражник [9], М.В. Бражникова [10], Т.Ф. Владышевской [11], И.Е. Лозовой [12], В.И. Мартынова [13], Х. Фармер [14], К. Нельсон [15] и других исследователей).

Основой древнерусского музыкального канона послужили канон византийской церковной культуры и его эстетика, определившие главные свойства древнерусского певческого искусства. Древнерусский религиозный канон, как и византийский, представлен четким сводом правил ритуальной, словесной и музыкальной сторон. Он проявляется в свойствах древнерусского церковного пения, типичных для средневековой музыки, а именно: подчиненность Уставу, производность мелодии от словесного текста, монодичность, диатоническая модальная ладовая организация (осмогласие, октоих), невменная нотация.

По В.И. Мартынову, богослужебное пение (в широком смысле) — это «мелодическое отражение Божественного Порядка, наивысшим творным проявлением которого является устройство небесной ангельской иерархии. Богослужебное пение рассматривается на трех уровнях своего существования. Под “телом” богослужебного пения подразумеваются конкретные мелодии богослужебных песнопений... Взятые сами по себе, они мертвы и бездейственны, как бездейственно тело, не одушевленное душой, ибо, являясь всего лишь только отдельными элементами некоего целого, они не содержат в себе указаний на порядок своего соединения и взаимодействия. Поэтому под душой богослужебного пения надо понимать Устав или Типикон, указывающий место и время исполнения конкретных мелодий, устанавливающий их взаимодействие, а также объединяющий их в единую, целую, живую форму богослужебного чина. Наконец, под духом богослужебного пения следует разуметь аскетический монашеский подвиг, венцом которого является обожение, стяжание Божественного порядка и со-

зерцание Его в сокровенном тайнике сердца подвижника» [13, с. 43].

Христианский певческий канон подразумевает разграничение понятий «церковное пение» и «церковная музыка». Этому разграничению придается методологическое значение. Отличительным свойством церковного пения, как отмечает И.А. Гарднер, является атрибут богослужению. Этим определяется грань между религиозным и светским пением. Пение, как компонент богослужения, подчиняется общим литургическим законам, что, собственно, и делает церковное пение каноническим [8].

Особенности последнего обобщаются в понятии «певческий устроительный канон», который опирается на осмогласие как универсальный принцип, охватывающий все стороны богослужения (календарь, устав, ритуал, словесный текст, мелодика). Звуковая система осмогласия характеризуется протоиереем Б. Николаевым как ладово-календарная уставная система, созданная святыми отцами на основе ветхозаветного, первохристианского и греко-сирийского мелодического материала, выступающая основным правилом богослужебного пения православной церкви. Основу церковной мелодики составляет псалмодия, так как псалмодия есть мелодическая форма, наиболее близкая к произнесению слову как интонационному истоку церковного пения. На ее основе, согласно требованиям Устава, складывается все многообразие мелодических форм церковного пения [7].

В христианской и мусульманской традициях ортодоксального направления строго запрещено использовать музыкальные инструменты — это сугубо а саpella. Церковное пение всегда подразумевает передачу средствами музыкального языка, смысла слов, в то время как музыка в церкви допускается без слов.

Поскольку основу православного богослужения образует слово, то строительным элементом мелодики церковного пения считаются, в первую очередь, богослужебный текст (слово), а также общее содержание и расстановка службы; и во вторую очередь — музыкальный элемент как таковой. Поэтому музыкальный компонент становится присущим ему, происходящим изнутри; музыка служит дополнительным средством передачи смысла и образа текста. Музыкальный компонент не имеет самодовлеющего значения (художественно-эстетического значения, в частности) и не может рассматриваться вне связи со словом. В церковном пении священный текст связан с отражающей его мелодией. «Чем точнее это отражение, тем ближе к истине сама мелодия», — пишет Б. Николаев [7, с. 7].

Отсюда проистекает такое общее свойство церковного искусства в целом, как синтетичность, или, по выражению П.А. Флоренского, «храмовый синтез искусств». Слово служило как носитель смысла

и характера песнопений; мелодии помогали восприятию словесного текста, украшая и усиливая смысл его. «Созерцание икон, слушание близких к ним по содержанию песнопений создавало такое единство, которое вызывало высокие мысли и чувства. Икона и звучащее перед нею песнопение, молитва составляли пульс духовной культуры Древней Руси, поэтому иконописное и гимнографическое творчество всегда были на большой высоте» [11].

То представление о церковно-певческом каноне, которое сложилось в музыкальной медиэвистике на христианском материале, в данной статье служит отправной точкой для последующего рассмотрения канонической основы музыкального компонента мусульманского культа. Следует сразу отметить, что некоторые *параметры канона православного пения обнаруживаются и в мусульманской традиции*. Это сходство говорит о том, что *религиозное искусство (независимо от конфессиональной принадлежности) базируется на универсальных принципах*. Однако реализация этих принципов в мусульманском и христианском богослужении различна — прежде всего, в силу отличий мировоззренческого, идейно-догматического характера, а также «природы» языка богослужения (латынь, греческий, церковнославянский, арабский).

Музыкальный компонент богослужебных песнопений определяется несколькими особенностями, характерными для монодии (одноголосое пение) любой религиозной традиции.

1. Религиозное пение — монодическое, а *carpella*.

2. Выделяются разновидности вокального интонирования: напевное чтение («псалмодирование»), речитатив, речь, пение.

3. Преобладает плавное мелодическое движение без широких ходов (за редкими исключениями).

4. Манера интонирования приближена к повествовательной.

5. В условиях многоопорности в интонационном плане выделяется (наряду с устоем, «тоника») главная опора лада — «реперкусса», определяющая направленность мелодического движения (восходящую, нисходящую, волнообразную).

6. Организация мелодики подчиняется принципу тождества; при этом значительную роль играет многообразие ладовых оттенков звуковой материи, раскрывающие самые тонкие и изысканные грани смысла молитвы. Яркие контрасты (звуковысотные, ритмические) отсутствуют.

7. Мелодика имеет формульную структуру с нормативным терцовым или квартовым амбитусом формул. Формула, как правило, представляет собой узкообъемную (терцовую, квартовую, квинтовую) мелодическую ячейку.

8. Направленность мелодического движения преимущественно волнообразная с нисходящей на-

правленностью, устремленная к опорным тонам, — тенденция, реализуемая в границах почти каждой мелостроки.

9. В качестве основного интонационного элемента формул выступает секундовое прилегание тонов, обеспечивающее плавность мелодического движения.

10. Основной принцип мелодического развития — вариантно-формульный.

Тем не менее кораническое пение в мусульманском богослужении имеет свой комплекс неповторимых черт: декламационность, сверхвыразительность интонационного хода мелодики (за счет своеобразной артикуляционной манеры с четвертитоновыми отклонениями, глиссандированием, *vibrato*); мелодическая линия исходит от правила произношения Корана; мелодика песнопений раскрывает фонетику арабского языка; мелодия песнопений имеет формульность с вариантным преобразованием мелоформул; модальность (диатоника, хроматика, пентатоника, макамы [16]); некоторую особенность в интонационный строй песнопений джума-намаза (пятничное богослужение) вносит его ритуальная пластика, которая некоторым образом раскрывается в мелодике песнопений.

Эталон интонирования закреплен в таджвиде (искусство чтения Корана), также об этом говорят Л.Л. Фаруки [17], Т. Нагель [18]. В таджвиде важно сохранить сокровенный смысл Слов Корана. Молитва в исламе трактуется как ответ-размышление на Божественные речения. Такова древнейшая традиция, истоки которой кроются в изустной, почти современной самому Пророку практике чтения Корана, когда слушатели-ученики воспринимали речения Пророка как непосредственную речь Аллаха.

Любое богослужение (как христианской, так и мусульманской традиции) характеризуется двумя аспектами: внутренним («энергетическим») и внешним. Сакральное настроение, чистое сознание — это внутренний элемент молитвы, ее «тело». Внешняя сторона молитвы — проявление в движении и действии, что и является собственно культом.

Это атрибуты «внешней» стороны богослужебного канона в исламе. Но они в той или иной мере претворяются во внутренней, «энергетической» стороне богослужения.

Энергетический аспект представлен в священном тексте. Звучащее слово выступает в роли усилителя и проводника Божественного Слова, а также — «регулятора» душевного настроения молящегося. Отсюда следует, что Кораном во многом определяются те свойства, которыми отличается музыка, звучащая в мечети, от музыки, звучащей в христианском храме.

Текст Корана, изначально изложенный на арабском языке, переводу на какие-либо иные языки —

языки народов мусульманского мира — не подлежат. То есть арабский Коранический язык — язык священный. Важнейшее его качество — музыкальность. Ею во многом предопределяется интонационное единство песнопений, звучащих в мечети. Это тем более важно, что *музыкальная культура ислама, в отличие от христианской, не нашла отражение в нотной (невменной) записи*. По сути, единственным фиксированным «нотным знаком» служила буква Корана, который являлся средством передачи детализированной информации, а также способом напоминания об основных контурах и направленности движения звукового «тела» молитвы. В условиях устной традиции процесс актуализации звукового материала, направляемый канонами, протекает на основе сложившихся слухо-зрительных представлений исполнителей.

Важнейшая отличительная особенность религии ислама — запрет на изображение человека — не могла не найти отражения в характере мусульманского искусства, представленное через интерпретацию изречений Корана в различных художественных формах, характеризуется орнаментальностью и неизобразительностью [19]. Также это имеет связь «с идеологической основой культуры или культур мусульманских народов, религий ислама. Связь двойная: ислам определил появление некоторых черт (абстрактность), и, в свою очередь, многие характерные признаки этого искусства служат ненавязчивой и часто неявной пропагандой основ мусульманского понимания мира» [19, с. 5]. Проецируя данную характеристику на искусство пения Корана, можно сказать, что в данной характеристике по-своему отображается орнаментальная красота словесного текста Священной Книги мусульман.

В мусульманской традиции канон как правило веры и как метод интонирования священных текстов складывался на основе правил, изложенных в сурах Корана и в текстах хадисов. Базис канона — Коран, являющий собой основу и мусульманского религиозного мировоззрения, и религиозного культа. Отсюда проистекают и отличия ислама от других мировых религий — отличия, которые не могли не сказаться и на художественных элементах (музыки в том числе) культа.

Каждый мусульманин приобщен к традиции, авторитет имамов (священнослужителей) основывается на более глубоком знании ими тонкостей религиозного закона. Местом преклонения и отправления богослужения может быть любая точка «обжитого» мусульманами пространства, огороженная пределами молитвенного коврика — символического аналога сакрального пространства мечети. Возможно, этим объясняется отсутствие в исламе такой особо «интимной» формы богообщения, как причастие в христианстве. Основным признаком ислама явля-

ется отсутствие разделения на храмовые и внехрамовые сферы жизни мусульман: религиозностью пропитана вся его сущность, это образ жизни. Поэтому профессиональную (светскую) музыку восточных стран исследователи-музыковеды изучают в синтезе мировоззрения всей религии.

Храм (мечеть) — та же молитва, выраженная в архитектурной форме. Как храму, так и молитве присуща одна «строительная топка, ибо молитва делается, творится» (Ш. Шукуров) [20, с. 161]. Молитва, как и мечеть, обладает собственной архитектурикой — структурной упорядоченностью членения целого: духовное «пространство», образ молитвы уподобляется внутреннему пространству храма. И молитва, и храм — «иерархичны, составляя единое целое возвышающегося духовного подвига» [20, с. 268]. Таким образом, они в равной мере могут выступать средоточием духовной жизни, поэтому молитва на коврике равноценна молитве в мечети. Иначе говоря, Священное Писание мусульман — текст принципиально экзотеричный, адресованный и доступный сердцу каждого мусульманина, независимо от его статуса в религиозно-иерархической структуре.

Храмовое пространство с точки зрения религиозного христианского канона в пластических видах искусства было проанализировано исследователями и представлено в коллективной монографии «Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства» [21]. Одно из базовых канонических принципов, согласно данному исследованию, является «Время, как категория Мироздания... Время заложено и в объектах сакрального искусства, оно обретает образ и воплощение в произведениях искусства христианского мира. Это также тема истории и историзма в ее стилевом прочтении, времени человеческого бытия и Бытия Бога» [21, с. 15].

Художественный канон в исламе имеет своим архетипом канон богослужебный. Последний представляет собой систему принципов, основанную на «пяти столпах», которыми должен руководствоваться в своей жизни каждый мусульманин (шахада, намаз, пост, закят, хадж). Перечисленные выше пять вероучительных столпов метафорически уподобляются шатру, опирающемуся на пять опор.

Намаз (богослужение), в свою очередь, имеет свои «столпы» — канонические опоры. Необходимо подчеркнуть, что намаз совершается, творится, а не только проговаривается вслух или шепотом. Это — деяние, в котором участвует человеческое существо целиком — и дух, и душа, и тело. Мусульманин, как и христианин, не может молиться лежа в постели или на ходу. Намаз — это творческий акт, охватывающий все способности и возможности человеческой личности, целиком и полностью отдающей

себя Богу. Отсюда проистекает такая особенность намаза, как сопряженность телесно-пластической и словесной его сторон, что по-своему отразилось и в музыкальном компоненте.

Считается, что каноническое искусство предполагает многократное повторение одних и тех же художественных текстов, в которых ценится мастерство воспроизведения образца, а не изобретение новшеств. Вместе с тем каждый исполнитель, интонирующий священные тексты, так или иначе порой интерпретирует по-своему. В первую очередь это касается манеры интонирования. Важно, что исполнитель остается верным первообразцу, каковым в мусульманской практике (своего рода архетипом) выступает манера чтения самого Пророка. Следуя этому первообразцу, священнослужитель — имам — направляет восприятие, внутренний слух и внутреннюю, и звучащую молитву участников намаза в единое русло, задаваемое каноническим, незыблемым в своей правильности образцом, свойства которого получили письменное закрепление в священных книгах мусульман. Соотношение канонически незыблемого и творческого начал проявляется, например, при сопоставлении различных региональных версий одного и того же намаза, как будет показано далее в настоящей работе. С одной стороны, это верность традиции — на уровне построения службы, телодвижений и текста, а с другой — заметны различия в музыкальной интерпретации одних и тех же текстов. Эти различия касаются способа интонирования, звуковысотной организации напевов, отчасти и их ритмической, фонетической организации, в чем и проявляется та или иная степень «свободы» по отношению к законам арабского языка.

В известной мере эта свобода обусловлена индивидуальностью вокально-интонационных способностей и мастерства имама, причем большое значение придается приятному мелодичному голосу и музыкальности слуха. Имам не может интонировать одну и ту же суру одинаково при многократном ее повторении. Каждый раз получается тот или иной вариант, однако инвариант остается несомненно узнаваемым. Конечно, вариативность мелодики объясняется и устным характером всей культуры.

В целом принцип вариантности есть одно из закономерных явлений, характеризующих творческое начало канонизированного искусства любой этнической традиции. Иначе говоря, «канон» и «творчество» — понятия принципиально совместимые. Как считает Т.М. Джани-Заде, «понятия канон и импровизация взаимодополняют друг друга и присутствуют той или иной степенью выявленности на всех этапах истории музыкальной культуры как диалектическое соотношение двух основных принципов творчества — свободы и необходимости. Эти прин-

ципы одинаково присущи каждому из рассматриваемых понятий в отдельности. Невозможно представить себе импровизацию как такой вид творчества, который полностью исключал всякую ориентацию на какую-либо общественно узнаваемую модель (то есть полностью реализовало бы принцип свободы). В свою очередь, вряд ли возможен в искусстве канон, который не оставлял места для каких бы то ни было проявлений творческой свободы» [22, с. 7]. Все сказанное выше, характеризуя канон восточной монодии, имеет отношение и к кораническому пению. Монодия в мусульманском культе отлична от монодии в светском искусстве.

Для мусульманской и христианской культур характерна сакрализация памяти, которая доносит информацию посредством совершения культа через ритуал. В исламе ярким примером тому служит Коран как письменный источник информации, а знатоки его прочтения (священнослужители, профессиональные чтецы Корана) являются носителями устного типа культуры коранического пения. В христианской традиции за счет письменной передачи искусства религиозного пения сохраняется более четкая и достоверная информация о музыкальном языке песнопений. В богослужении обеих культурных традиций важен сам духовный процесс, гармония внутреннего состояния и внешних проявлений религиозного обряда. Повторимся, художественно-религиозный канон христианства ортодоксальной направленности (православия) основывается на тех же принципах, что и художественно-религиозный канон мусульманства: сохранении норм традиции.

Список источников

1. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Москва, 1991, 660 с.
2. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки : сборник статей / отв. ред. И.Ф. Муриан. Москва : Наука, 1973. С. 6–15.
3. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 314–321. (Мир искусств).
4. Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики : [сборник статей] / под общ. ред. Г. Недошивина. Москва : 1964. Вып. 6. С. 375–381.
5. Флоренский П.А. Иконостас // П. Флоренский. Имена. Москва : Эксмо, 2006. С. 323–432. (Антология мысли).
6. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. Славянский мир. Русь. Россия. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга. 1999. 527 с. (Российские Прописки).

7. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основы русского православного церковного пения : опыт исследования методики. Москва : Научная книга : Талан, 1995. 300 с.
8. Гарднер И.А. Богослужбное пение в Русской православной церкви. Сущность, система и история : [в 2 т]. Jordanville (New York) : Holy Trinity Russian Orthodox Monastery, 1978. Т. 1. 568 с.
9. Бражник Л.В. Ангемитоника в модальных и тональных системах : на примере тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Казань : Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2002. 283 с.
10. Бражникова М.В. Лица и фиты знаменного распева. Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1984. 302 с.
11. Владышевская Т.Ф. Музыка в синтезе древнерусских искусств // Слово : образовательный портал. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36095.php> (дата обращения: 25.06.2021).
12. Лозовая И.Е., Шевчук Е.Ю. Церковное пение // Православная энциклопедия. Русская Православная Церковь / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва : Православная энциклопедия, 2000. С. 599–610.
13. Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. Москва : Прогресс -Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
14. Farmer H.G. A History of Arabic Music to the Thirteenth Century. London : Luzac, 1929. 264 p.
15. Nelson K. The Art of Reciting the Qur'an. Austin : University of Texas, 1985. 199 p.
16. Idelson A.Z. Die Maqamen der arabischen Musik // Sammelbande der Internationale Musikgesellschaft. XV. Leipzig? 1913–1914. S. 1–63.
17. Al Faruqi I.R., al Faruqi L.L. The Cultural Atlas of Islam. New York : Macmillan, 1986. XVI, 512 p.
18. Nagel T. Der Textbezüglichkeit entrinnen? Al-Gazālīs Erneuerung der Lehre vom tauhīd // Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients. 2008. Volume 83 (2). de Gruyter — Jul 1. P. 417–451.
19. Пиотровский М.Б. О мусульманском искусстве : альбом. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2001. 148 с.
20. Шукуров Ш.М. Образ храма = Imago templi. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 496 с. (Серия «Око» / Ин-т востоковедения Рос. акад. наук. Отд. сравнит. культуроведения).
21. Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства. XXVIII Международные Рождественские образовательные чтения : «Великая победа: наследие и наследники», 24 января 2020 : Международная научная конференция / [сост. А.Н. Лаврентьев и др.]. Москва : Московская государственная художественно-промышленная академия (МГХПА) им. С.Г. Строганова, 2020. 315 с.
22. Джани-заде Т.М. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки : сборник статей / сост., ред. и авт. вступ. ст. В.С. Виноградов. Москва : Советский композитор, 1987. Вып. 5. С. 101–132.

The Artistic and Religious Canon in the Christian and Muslim Traditions

Alfia K. Shayakhmetova

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
22, Lenina Str., Krasnoyarsk, Krasnoyarsk Territory,
660049, Russia
ORCID 0000-0002-0646-3896; SPIN 2820-3613
E-mail: alfia007@list.ru

Abstract. *The article presents a comparative analysis of the musical component of the artistic and religious canon in the orthodox direction of Christianity (Orthodoxy) and Islam. The author considers the concept of canon in a broad sense as a special type of holistic artistic-style system. In a narrow sense, it is considered as an artistic method with its own specific musical and ritual code. The musical beginning is an integral com-*

ponent of a religious cult and, consequently, of the liturgical canon in the Muslim and Christian traditions. Studying music as an artistic component of a particular religious tradition is one of the most popular trends in modern musicology.

Religious art is canonical regardless of the ideological differences between religious systems. A canon as an integral art system is characterized by a number of patterns that manifest themselves at all levels of its structure, thus acting as a norm of tradition and, at the same time, as a way of preserving and transmitting this norm, and this transmission is of a variable type. In the article, the term “canon” is understood in the context of the culturological concepts of canon revealed in the works of V.V. Bychkov, A.F. Losev, Yu.M. Lotman, Yu.N. Plakhov, P.A. Florensky. The canon is understood as an artistic method, on the one hand, and as a special artistic and stylistic system (a set of rules that exist virtually), on the other.

The article clarifies the theoretical ideas about the canon as a carrier of the norm of tradition in relation to the field of art.

Key words: worship service, sounding word, canon, musical beginning, Islam, rite, Christianity (Orthodoxy), ethnomusicology, theory and history of art, musical art.

Citation: Shayakhmetova A.K. The Artistic and Religious Canon in the Christian and Muslim Traditions, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 390–397. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-390-397.

References

1. Veisman A.D. *Grechesko-russkii slovar'* [Greek-Russian Dictionary]. Moscow, 1991, 660 p.
2. Losev A.F. On the Concept of Artistic Canon, *Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki: sbornik statei* [Canon Issues in the Ancient and Medieval Art of Asia and Africa: collected articles]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 6–15 (in Russ.).
3. Lotman Yu.M. Canon Art as an Information Paradox, *Lotman Yu.M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Lotman Yu.M. Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2002, pp. 314–321 (in Russ.).
4. Losev A.F. Artistic Canons as a Style Issue, *Voprosy estetiki* [Issues of Aesthetics]. Moscow, 1964, issue 6, pp. 375–381 (in Russ.).
5. Florensky P.A. Iconostasis, *P. Florenskii. Imena* [P. Florensky. Names]. Moscow, Eksmo Publ., 2006, pp. 323–432 (in Russ.).
6. Bychkov V.V. *2000 let khristianskoi kul'tury sub specie aesthetica. T. 2. Slavyanskii mir. Rus'. Rossiya* [2000 Years of Christian Culture Sub Specie Aesthetica. Volume 2. The Slavic World. Rus. Russia]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 1999, 527 p.
7. Nikolaev B. *Znamennyi raspev i kryukovaya notatsiya kak osnovy russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya: opyt issledovaniya metodiki* [Znamenny Chant and Hook Notation as the Basis of Russian Orthodox Church Singing]. Moscow, Nauchnaya Kniga Publ., Talan Publ., 1995, 300 p.
8. Gardner I.A. *Bogosluzhebnoe penie v Russkoi pravoslavnoi tserkvi. Sushchnost', sistema i istoriya* [Liturgical Singing in the Russian Orthodox Church. Its Essence, System and History]. Jordanville (New York), Holy Trinity Russian Orthodox Monastery Publ., 1978, vol. 1, 568 p.
9. Brazhnik L.V. *Angemitonika v modal'nykh i tonal'nykh sistemakh: na primere tyurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ya i Priural'ya* [Anemitonics in Modal and Tonal Systems on the Example of the Turkic and Finno-Ugric Peoples of the Volga and Ural Regions]. Kazan, Kazanskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya imeni N.G. Zhiganova Publ., 2002, 283 p.
10. Brazhnikov M.V. *Litsa i fity znamennogo raspeva* [Faces and Feats of the Znamenny Chant]. Leningrad, Muzyka Publ., 1984, 302 p.
11. Vladyshevskaya T.F. Music in the Synthesis of Ancient Russian Arts, *Slovo: obrazovatel'nyi portal* [Word: Educational Portal]. Available at: <http://www.portal-slovo.ru/art/36095.php> (accessed 25.06.2021) (in Russ.).
12. Lozovaya I.E., Shevchuk E.Yu. Church Singing, *Pravoslavnaya entsiklopediya. Russkaya Pravoslavnaya Tserkov'* [Orthodox Encyclopedia. The Russian Orthodox Church]. Moscow, Pravoslavnaya Entsiklopediya Publ., 2000, pp. 599–610 (in Russ.).
13. Martynov V.I. *Kul'tura, ikonosfera i bogosluzhebnoe penie Moskovskoi Rusi* [Culture, Iconosphere and Liturgical Singing of Moscow Russia]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., Russkii Put' Publ., 2000, 224 p.
14. Farmer H.G. *A History of Arabic Music to the Thirteenth Century*. London, Luzac Publ., 1929, 264 p.
15. Nelson K. *The Art of Reciting the Qur'an*. Austin, University of Texas Publ., 1985, 199 p.
16. Idelson A.Z. Die Maqamen der arabischen Musik, *Sammelbande der Internationale Musikgesellschaft*. XV. Leipzig, 1913–1914, pp. 1–63.
17. Al Faruqi I.R., al Faruqi L.L. *The Cultural Atlas of Islam*. New York, Macmillan Publ., 1986, XVI, 512 p.
18. Nagel T. Der Textbezüglichkeit entrinnen? Al-Gazālīs Erneuerung der Lehre vom tauhīd, *Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients*, 2008, vol. 83 (2), de Gruyter Publ., July 1, pp. 417–451.
19. Piotrovsky M.B. *O musul'manskom iskusstve: al'bom* [About Muslim Art: album]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 2001, 148 p.
20. Shukurov Sh.M. *Obraz khrama = Imago temple* [The Image of the Temple]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2002, 496 p.
21. *Kanon. Problemy khudozhestvenno-vremennogo obraza istoricheskoi slozhivshikhsya tserkovnykh zdaniĭ i khramovogo prostranstva. XXVIII Mezhdunarodnye Rozhdestvenskie obrazovatel'nye chteniya: "Velikaya pobeda: nasledie i nasledniki", 24 yanvarya 2020: Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya* [Canon. Problems of the Artistic and Temporal Image of Historically Established Church Buildings and Temple Space. The 28th International Christmas Educational Readings: "The Great Victory: Heritage and Heirs", January 24, 2020: International Scientific Conference]. Moscow, Moskovskaya Gosudarstvennaya Khudozhestvenno-Promyshlennaya Akademiya (MGKhPA) im. S.G. Stroganova Publ., 2020, 315 p.
22. Dzhanizade T.M. Personality and Canon in Azerbaijani Mugams, *Muzyka narodov Azii i Afriki: sbornik statei* [Music of the Peoples of Asia and Africa: collected articles]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1987, issue 5, pp. 101–132 (in Russ.).

УДК 78.07
ББК 85.313
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-398-408

Т.А. ЦВЕТКОВСКАЯ

КАНТАТА ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА «FRAU MUSICA» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ПАРТИЦИПАТОРНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Татьяна Анатольевна Цветковская,
Российский государственный музыкальный
телерадиоцентр,
радиостанция «Орфей»,
руководитель специальных проектов
Пятницкая ул., д. 25, стр. 1, Москва, 115184, Россия
ORCID 0000-0001-8395-9820; SPIN 8745-4318
E-mail: tskoblik@mail.ru

Реферат. Статья посвящена изучению кантаты немецкого композитора П. Хиндемита «Frau Musica». В работах О.Т. Леонтьевой, К.-Д. Крабиля, М. Брейвика название произведения фигурирует в качестве примера *Gebrauchsmusik* (с нем. — музыка для использования), которая в статье осмыслена как музыка, созданная с определенной целью, в данном случае — неутилитарной. Для того чтобы оценить масштаб авторской концепции, необходимо вернуться к истокам интеллектуальных дебатов о социальной роли искусства, развернувшихся в 1920-е годы. Их главными участниками выступили Г. Бесселер и Т. Адорно. Ценным источником инфор-

мации являются программы фестивалей новой камерной музыки в Донауэшингене и Баден-Бадене, где направление *Gebrauchsmusik* развивалось как разножанровый художественный эксперимент. Ведущую роль в этом процессе сыграл П. Хиндемит. Важно также понять причины, побудившие композитора использовать в кантате «Frau Musica» текст М. Лютера.

В настоящее время идеи *Gebrauchsmusik* — расширение доступа к музыкальному образованию, поддержка непрофессионального искусства, использование технических средств для вовлечения публики в творческий процесс — приобрели особую актуальность. Согласно гипотезе автора этих строк, кантату «Frau Musica» можно рассценивать как образцовый пример произведения, в замысле которого органично соединились различные взгляды на природу музыкальной партиципации: духовный акт, коллективное произведение, высший уровень музыкальной доступности. П. Хиндемит интуитивно нашел в нем наиболее перспективные для развития взаимодействия композитора и слушателя пути, которые впоследствии привели к созданию целого корпуса партиципаторных произведений, в числе которых «City Symphonies»

(«Симфонии городов») Тода Маковера, «Baltic Music» («Балтийская музыка») Александра Радвиловича, «Supersonic» («Сверхзвуковой») Пола Риссмана.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, Мартин Лютер, Иоганн Вальтер, Frau Musica, Генрих Бесселер, Теодор Адорно, Gebrauchsmusik, Донауэшингенский фестиваль, партиципаторное искусство, музыкальное искусство.

Для цитирования: Цветковская Т.А. Кантата Хиндемита «Frau Musica» в контексте развития партиципаторного музыкального искусства // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 398–408. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-398-408.

Кантату немецкого композитора Пауля Хиндемита (1895–1963) «Frau Musica» (соч. 45, № 1) принято рассматривать как образец Gebrauchsmusik (с нем. — музыка для использования), представление о которой как о прикладной, бытовой, любительской, служебной музыке [1, с. 440, 600; 2, с. 193] не соответствует масштабу авторского замысла. Буквальное значение слова — «музыка для использования» (от нем. der Gebrauch — употребление, использование [3, с. 155]) — позволяет интерпретировать Gebrauchsmusik как музыку, созданную с конкретной целью («социализирующей функцией», по Р. Тарускину [4, р. 61]), ключ к пониманию которой содержит поэтический текст «Frau Musica», о чем речь пойдет ниже.

Gebrauchsmusik по своей природе общедоступна, и потому ошибка — трактовать ее как музыку для рабочего или служащего, который не посещает симфонические концерты и не имеет дома пианино [5, с. 60]. Сомнительно также, что именно П. Хиндемит ввел в употребление слово [6], которое сам композитор называл глупым и уродливым [7, р. 4]. Смущает и тот факт, что в научных текстах Gebrauchsmusik фигурирует в качестве идеи [8, р. 619], лозунга [9, с. 16], темы [10, S. 317], категории [4, р. 61], термина [11, S. 11]. Его циничное использование для пропаганды воспитательной силы коллективного труда в годы нацистской диктатуры привело к формированию негативных коннотаций. В результате П. Хиндемит был вынужден публично заявить о том, что не стоит помещать его музыку в «ящик Gebrauchsmusik», не зная, чем он наполнен [7, р. 4]. Однако пестрое содержимое вместительно-го «ящика» сложно упорядочить. Именно поэтому важно определить задачи, которыми руководствовались авторы Gebrauchsmusik в своих экспериментах, а также понять, были ли их начинания впоследствии продолжены.

ГЕБРАУХСМУСИК. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Семязычный словарь музыкальных терминов приводит следующие аналоги немецкого термина «Gebrauchsmusik»: в английском варианте — functional/utility music, в русском — бытовая/прикладная музыка [12, р. 222]. Тем не менее в энциклопедических статьях, озаглавленных «Gebrauchsmusik», мы не встретим подобного отождествления. Используя многочисленные примеры из истории прошлых столетий для иллюстрации прикладных функций музыки, авторы говорят о Gebrauchsmusik в связи с тенденциями середины 1920-х гг., которые нашли выражение в протесте против эзотерической изоляции творчества [13]. Британская энциклопедия расценивает Gebrauchsmusik как реакцию на интеллектуальные и технические проблемы музыки XIX–XX вв. — «сложности, которые возвышают профессионального виртуоза и лишают любителя возможности активного участия» (active participation) [6]. Заметим, что в крупнейшей в мире музыкальной энциклопедии MGG (с нем. Die Musik in Geschichte und Gegenwart — музыка в истории и современности) нет статьи «Gebrauchsmusik», однако на ее страницах можно встретить упоминание Gebrauchsmusik как литургической (служебной), салонной (бытовой), прикладной (утилитарной), любительской (самодельной), массовой музыки. Наконец, в статье «Lehrstück» мы находим определение термина «Gebrauchsmusik» как «модного» в 1920-е гг. слова, подразумевающего преодоление кризиса современной музыки с помощью расширения форм внеконцертной практики [14, S. 1004–1005].

Профессор Стэнфордского университета Стивен Хинтон пишет, что термин «Gebrauchsmusik» родился в научных кругах, а затем был взят на вооружение музыкальными критиками [8, р. 619]. С. Хинтон подробно излагает историю формирования термина, но не дает его четкого определения по причине полисемии. Исследователь разделяет обобщенное понимание Gebrauchsmusik как любой музыки, отличающейся от «автономной», и как термина, принятого для характеристики ярко выраженных антиромантических тенденций в музыкальной эстетике и художественном творчестве Веймарской республики. С течением времени разница сгладилась, и образовался дескриптивный термин — слово с «более или менее нейтральным, описательным значением (иногда с уничижительным оттенком) без каких-либо исторических ограничений» [15, S. 164].

Одним из первых понятие «Gebrauchsmusik» ввел в научный лексикон чешский музыковед Па-

уль Неттль, который разделит старинную танцевальную музыку на два типа — *Gebrauchsmusik* и *Vortragsmusik*: «настоящую служебную музыку» (общие формы) и «исполнительскую абсолютную музыку безо всякой цели» (стилизованные формы) [16, S. 258]. Примерно в то же время выдающийся музыкальный педагог и общественный деятель Лео Кестенберг (в 1920-е гг. — музыкальный советник Прусского министерства науки, искусства и народного образования) высказался о колоссальных перспективах развития *Gebrauchsmusik*, качество которой, по его мнению, не должно уступать уровню концертной музыки [17, S. 108].

Тема оказалась настолько злободневной, что вызвала горячие дебаты, главными участниками которых выступили молодые немецкие ученые, в будущем сделавшие головокружительную карьеру, — Генрих Бесселер и Теодор Адорно. Заметим, что дискуссия не утихла в течение долгого времени, и хотя многое во взглядах исследователей за эти годы поменялось, каждый сохранил уверенность в собственной правоте.

Г. Бесселер и Т. Адорно, чьи мнения, на первый взгляд, диаметрально противоположны, на самом деле лишь изложили по-своему оправданные подходы к решению краеугольного вопроса: «Как достичь взаимопонимания между художником и аудиторией?» Многие формулировки исследователей практически были идентичны. Разница заключалась в акцентах. Сравнение позиций Г. Бесселера и Т. Адорно поможет выявить специфику оригинальных представлений о природе *Gebrauchsmusik*, определивших музыкальный ландшафт Германии 1920–1930-х годов.

НА ОСТРИЕ НАУЧНЫХ ДИСКУССИЙ

Генрих Бесселер использует понятие «*Gebrauchsmusik*» как центральную категорию своей теории, основанной на феноменологии М. Хайдеггера [15, S. 164]. «Независимую музыку» (*eigenständige Musik*) Г. Бесселер соотносит с философским понятием «вещи» (*Ding*), «музыку для использования» (*Gebrauchsmusik*) — с понятием «повседневного инструмента» (*Zeug*). Цель *Gebrauchsmusik* всегда конкретна, ведь она «возникает в данный момент ради него самого» [18, p. 53].

По словам же Т. Адорно, разница между музыкой для использования и абсолютной музыкой — в отношении к событию, где важна не внешняя причина, а внутренние свойства [19, S. 445]. Однако поскольку *Gebrauchsmusik* лишена «внутреннего», она рождается «из пустого пространства свободно установленных функциональных требований». Она не отражает жизнь средствами искусства, а лишь

извлекает на свет ускользнувшую от нее конкретику [19, S. 447]. Тем не менее в «музыке для использования» есть определенная «польза». По-настоящему честной Т. Адорно считает «условную» *Gebrauchsmusik*, которая берет повод «из ниоткуда». Поскольку она не представляет объективный мир, то довольствуется малым, отказываясь от псевдо-оркестровой пышности [19, S. 447].

Г. Бесселер также уверен, что *Gebrauchsmusik* «не выражает ничего личного и не сообщает ничего конкретного», поскольку это всегда коллективная деятельность. Она не обладает никакой эстетической субстанциальностью, но обретает свой смысл из выражения эмоциональной связи [18, p. 55]. Общинные практики переходят на новый уровень, к которому отдельный человек не принадлежит. Г. Бесселер трактует *Gebrauchsmusik* достаточно широко. К ее образцам он причисляет французские мотеты первой половины XIII в., полифоническую танцевальную музыку времен Иоганна Шейна, песни миннезингеров. Повышенный интерес своих современников к произведениям далеких эпох он объясняет «проржавевшей чувствительностью» музыкальной жизни. Однако Г. Бесселер, будучи специалистом по старинной музыке, не анализирует «новейшие» произведения, оставляя прерогативу Т. Адорно. Тот обнаруживает признаки *Gebrauchsmusik* в музыке П. Хиндемита к фильму А. Фанка «*Im Kampf mit dem Berge*» (1921), балетах И.Ф. Стравинского, где, по его оценке, музыка не преобразует и не впитывает сублимированные танцевальные типы, а лишь служит практическим потребностям балета. В цикле А. Казеллы «Куклы» (*Pupazzetti*) ему слышатся звуки воображаемого театра марионеток. Этюды К. Дебюсси он считает нужным включить в педагогический репертуар, на основании чего делает вывод о склонности композитора-эстета к созданию *Gebrauchsmusik*.

Главной причиной разрозненности общества Г. Бесселер считает забвение музыкальных форм, проникнутых высшей степенью единства и интенсивности. Концертная практика, сделав ставку на профессиональное искусство, подняла исполнительские требования в камерных жанрах на недостижимую для любителя высоту. Она посягнула на церковные хоры, разрушила эстетическое восприятие танцевальной музыки, превратила народную песню в предмет изучения историков и этнографов. В результате, сетует Г. Бесселер, мы вынуждены наблюдать абсолютную пассивность жаждущей развлечения аудитории, чья реакция измеряется лишь силой аплодисментов, направленных на объект восхищения [18, p. 50].

Ученый предлагает пересмотреть приоритеты и подчинить музыкальную жизнь интересам публики. Музыка становится средством социального обмена, и роль композитора отходит на вто-

рой план [18, р. 53]. Именно эти радикальные выводы будут поставлены в вину приверженцам Gebrauchsmusik, прежде всего П. Хиндемиту, хотя тот отнюдь не призывал к потворству дешевым вкусам. Однако сама постановка вопроса казалась оскорбительной. По убеждению А. Шёнберга, расценивавшего дебаты об общественно-полезной деятельности композитора как личные нападки, ни один артист, поэт, философ или музыкант не могут опуститься до вульгарного: «Если это искусство, то оно не для всех, а если для всех, то это не искусство» [20, с. 69].

Т. Адорно уверен, что традиционные жанры, за возрождение которых так ратуют сторонники Gebrauchsmusik, давно трансформировались. Их «межличностная объективность» распалась в тот момент, когда сообщество перестало быть носителем музыки. Gebrauchsmusik отрицает авторитет художника, и в этом, по мнению Т. Адорно, главный ее недостаток. Его раздражают даже не столько разговоры о «музыке для использования», сколько тенденции демократизации, выразившиеся в бурном развитии любительского музицирования — так называемой Gemeinschaftsmusik (с нем. — общинная музыка), являющейся разновидностью Gebrauchsmusik [14, S. 1005]. Т. Адорно считает, что время исполнителей-дилетантов безвозвратно ушло. Повышенное внимание к деятельности непрофессиональных сообществ он объясняет политическими мотивами, поощряющими дух коллективизма в ущерб свободе личности.

В 1942 г. Т. Адорно отметил неудачу приверженцев Gebrauchsmusik. Развитие любительского музицирования не привело к росту массовой аудитории академического искусства. Легкая музыка сохранила свои позиции. Наивно было пытаться изъять музыку из концертной практики и приспособить для исполнителей-непрофессионалов, поскольку идеал такого ее положения в современном обществе противоречит реальным условиям [21].

Однако позволим себе не согласиться с выводами Т. Адорно. В определенный момент Gebrauchsmusik была полезна не только аудитории, но и самим композиторам. Она открыла широкие перспективы для экспериментов как художественных, так и технических. Необходимость подчиняться условиям конкретных прикладных задач заставляла авторов искать нетривиальные подходы в их решении. Нельзя забывать и о волне энтузиазма, захлестнувшей профессиональное сообщество в стремлении доказать, что отнюдь не только посредственная музыка может быть популярной [22, р. 582]. Музыковедческие дискуссии служили фоном для резонансных премьер сочинений, причисленных впоследствии к Gebrauchsmusik. Важнейшие из них связаны с историей Донауэшингенского фестиваля новой музыки.

ГЕБРАУХСМУСИК В ПРОГРАММЕ ФЕСТИВАЛЯ НОВОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Раздел «Gebrauchsmusik» в программе фестиваля в Донауэшингене появился в 1926 году. Решение не было спонтанным. Стартовавший летом 1921 г. фестиваль был нацелен на продвижение музыки неизвестных широкой публике молодых авторов. Однако постепенно акцент сместился на поиск художественных решений конкретных, социально значимых проблем. Новый курс был взят после того, как в 1924 г. в Донауэшингене прозвучали сочинения композиторов-нововенцев. Публика с восторгом приветствовала А. Шёнберга, продирижировавшего немецкой премьерой своей Серенады (соч. 24), но не оценила потенциал додекафонии.

Организаторы попытались найти компромиссный выход из кризисной ситуации, совместив новаторство и традиции. В программу 1925 г. они включили хоровую музыку, объяснив это желанием «довести хоровое искусство до технического уровня современной инструментальной музыки», а также расширили жанровую палитру, сконцентрировавшись на «забытых областях исполнительской практики», главным образом мадригалах [11, S. 9]. Тогда же было принято решение специально заказывать для фестиваля новые сочинения определенной тематики.

Признанный лидер доннауэшингенского фестиваля, «динамичный и решительный» П. Хиндемит [10, S. 314] утверждал, что почти полностью отказался от создания концертной музыки [23, S. 147]. Именно по его инициативе в 1926 г. в программу фестиваля вошли оригинальные композиции для механических музыкальных инструментов и развлекательная «Gebrauchsmusik для военных оркестров», включавшая произведения Эрнста Кшенека, Эрнста Пеппинга, Эрнста Тоха и самого П. Хиндемита. Тем самым были заложены «мосты между творческой элитой и широкими массами» [10, S. 314].

Когда княжеский дом Донауэшингена прекратил финансовую поддержку культурной акции, фестиваль перебрался в Баден-Баден. Переезд совпал с началом сотрудничества П. Хиндемита с Гильдией музыкантов (Musikantengilde), возглавляемой Фрицем Йоде. На тот момент организация насчитывала свыше миллиона участников [11, S. 12].

Цель союза с любителями состояла в том, чтобы поднять уровень музыкальной жизни с помощью обучения широких масс новой музыке и в конечном итоге «очеловечить жестокий мир через музыкальный этос» [24, S. 558]. В идеале непрофессионал должен был лично обратиться к композитору и подробно изложить ему собственные

желания и потребности. Процесс совместной работы позволил бы обоим подняться на более высокий музыкально-художественный и моральный уровень [10, S. 318].

Несмотря на безусловную заинтересованность П. Хиндемита в контактах с непрофессиональным сообществом, нельзя согласиться с утверждением, что композитор поставил свое творчество на службу потребностям «Молодежного движения» [5, с. 63]. Факты, изложенные в исследованиях М. Крузе [24, S. 562–563] и М. Вакербауэра [10, S. 318], дают нам основание сделать вывод, что отношения между П. Хиндемитом и Ф. Йоде не были гладкими. Последний не терпел конкуренции, а П. Хиндемита раздражал показной энтузиазм представителей певческого объединения «Молодежное движение». Репертуар любительских коллективов базировался на старинной музыке и народных песнях. Необходимость в его обновлении вроде бы была ясна, однако гильдия не спешила с конкретными выводами.

В 1926 г. Хиндемит побывал на организованной Ф. Йоде «Первой университетской неделе» в Бризе-ланге. В результате была достигнута договоренность о параллельном проведении баден-баденского фестиваля и конференции руководителей певческих кружков (так называемой *Reichsführerwoche*) в местечке Лихтенталь (близ Баден-Бадена).

Большинство членов гильдии не признавали новых средств выразительности. Они отвергали концерт как отжившую форму музыкальной практики и ратовали за умеренно современную, несложную для исполнения и доступную для понимания полифоническую *Gebrauchsmusik*. Написанные для фестиваля «Песни для хоровых кружков» П. Хиндемита (соч. 43, № 2) не соответствовали этим идеалам. Композитор постарался сделать музыку технически простой, но не в ущерб художественному уровню. Посыпались упреки. Редактор журнала *Die Singgemeinde* («Певческое сообщество») Конрад Амелън сетовал на то, что П. Хиндемит сохраняет верность заумной «дифференцированной» музыке, лишенной подлинных народных истоков [24, S. 559–560]. Однако заключительный концерт фестиваля 17 июля 1927 г. в карьере неподалеку от деревни Лихтенталь прошел с огромным успехом. Сотрудничество решено было продолжить.

Темой очередного фестиваля стала «Немецкая молодежная музыка». Ф. Йоде провел открытый урок пения, задействовав в исполнении новых сочинений не только музыкантов-любителей, но аристократическую аудиторию баден-баденского фестиваля. Перед началом слушателям раздали ноты песен и канонов А. Кнаба, М. Регера и П. Хиндемита. Было предложено приобрести также партии кантаты П. Хиндемита «*Frau Musica*».

Когда все присутствующие с листа исполнили канон П. Хиндемита «*Nie kann nicht sein ein böser Mut*» (соч. 45, № 2), небольшой хор «Молодежного движения», располагавшийся на подиуме, «вопреки всем правилам и договоренностям», разразился бурными аплодисментами [25, S. 83]. Кульминацией вечера стало исполнение кантаты П. Хиндемита «*Frau Musica*». По мнению авторитетных критиков, целенаправленный переход к различным типам *Gebrauchsmusik* доказал универсальность идеи фестиваля не только в духовном, но и в социальном плане [10, S. 316]. После очевидного успеха композитор задумал провести следующий фестиваль под девизом «Немецкая камерная музыка, Баден-Баден, 1929 — все о *Gebrauchskunst*». Однако в 1929 г. Гильдия музыкантов бойкотировала фестиваль. Причиной стал отказ предоставить Ф. Йоде право решающего голоса в вопросах формирования программы. В результате соорганизатором фестиваля выступила национальная радиосеть *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft*. Была обозначена новая «подтема» *Gebrauchsmusik* — «Коллективная композиция», в рамках которой были исполнены музыкальный радиоспектакль «Полет Линдберга» (*Der Lindberghflug*) на текст Б. Брехта с музыкой К. Вайля и П. Хиндемита и «Поучительная пьеса» (*Lehrstück*) Б. Брехта и П. Хиндемита. Премьера последней вызвала грандиозный скандал, из-за чего фестиваль был перенесен в Берлин [11, S. 66].

Хотя музыку к «Полету Линдберга» писали два автора, каждый самостоятельно работал над отдельными номерами. Спустя год П. Хиндемит, Харальд Генцмер и Оскар Сала объединились для написания кантаты «Песни странствий» (*Wanderlieder*). Эксперимент был признан неудачным. Что касается опытов с другими, уже проверенными формами *Gebrauchsmusik*, они все больше наскучивали публике. Планка, заданная фестивалями 1926–1929 гг., была столь высока, что удержать ее было сложно. В результате 1930 г. в истории фестиваля стал рубежным [10, S. 320–321].

Итак, тема *Gebrauchsmusik* в рамках фестиваля в Донауэшингене / Баден-Бадене была развернута исключительно широко. С одной стороны, проводились мероприятия педагогической направленности, где каждый должен был почувствовать себя «частью идеального сообщества», с другой — развивалось направление механической музыки, исключаяющей человека (исполнителя) как «лишнее звено» [10, S. 317]. Кантата «*Frau Musica*», возникшая в ходе сотрудничества П. Хиндемита с Гильдией музыкантов под руководством Ф. Йоде, по сравнению с такими радикальными экспериментами, как «Поучительная пьеса» Брехта-Хиндемита, казалась вполне традиционной. Однако в рамках устоявшегося жанра композитор использовал подлинно новаторский партиципаторный подход.

FRAU MUSICA

Глубину замысла кантаты «Frau Musica» можно осознать, обратившись к ее литературной первооснове — стихотворному предисловию Мартина Лютера к поэме И. Вальтера «Хвала и прославление достопочтенного искусства музыки» (Lob und Preis der löblichen Kunst Musica). Оно имеет подзаголовок — «Предисловие ко всем хорошим книгам [духовных] песнопений» (Vorrede auf alle guten Gesangbücher), из чего американский баховед Робин Ливер заключает, что текст публиковался ранее (ориентировочно — в 1534–1535 гг.) в не дошедших до наших дней песенных сборниках [26, р. 73]. Название же отсылает к средневековой традиции, связывающей женские персонификации с семью свободными искусствами.

Текст М. Лютера, который Р. Ливер атрибутирует как народный стих [26, р. 73], представляет собой монолог, в котором госпожа Музыка рисует благостную картину совершенного мира:

Нет лучшей радости земной,
когда весь мир поет со мной,
Святая музыка без слов
всем проповедует любовь...

(пер. Л.Н. Назаренко)
[27, с. 73–74]

М. Лютер был убежден, что музыка — госпожа и правительница человеческих страстей [28, р. 106]. Он ставил ее на следующее после теологии место. П. Хиндемит, в свою очередь, располагал ее «на полпути» между религией и наукой [7, р. 4] и надеялся силой искусства преодолеть беды и ложь мира. Он неоднократно обращался к духовным темам, однако исследователи расходятся во мнениях относительно его религиозно-философских воззрений. Т.Н. Левая и О.Т. Леонтьева отмечают двойственность вероисповедания композитора, поскольку его предки по отцовской линии были католиками, а по материнской — лютеранами [5, с. 25]. Немецкий музыковед Рудольф Штефан считает, что П. Хиндемит, будучи воспитанным в лютеранских традициях, в 1930-е гг. испытал сильное влияние католицизма [29, S. 15]. Норвежский историк музыки Магнар Брейвик уверен в очевидной принадлежности П. Хиндемита к пифагорейской мысли [30, р. 173], а американский писатель и журналист Кейт Ботсфорд называет композитора «проницательным религиозным идеалистом» [31]. Мы не видим здесь противоречия. П. Хиндемит воспринимает поэтические строки М. Лютера как духовный символ. Он не интерпретирует их, а лишь использует в качестве аргумента к авторитету в доказательство тому, что самое ценное в музыке — этическая сила, которая, подобно вере, рождает в че-

ловеке волю к самосовершенствованию [9, с. 30]. Поэтому важен не столько конкретный текст, сколько причина, по которой П. Хиндемит остановил на нем свой выбор. По нашему предположению, речь может идти о нескольких мотивах.

Сама фигура М. Лютера, героя немецкой нации, казалась потомкам воплощением высоких стремлений. Историк церкви Карл Холль (1866–1926), представитель духовного ренессанса времен Веймарской республики, видел в реформаторе влиятельного защитника культурного сообщества (Kulturstaat), основанного на здравых христианских моральных принципах и конституционных законах, направленных к общему благу. В высказываниях М. Лютера, убежденного в общественной силе музыки, находили подтверждение собственным установкам и представители «Молодежного движения».

Примером для подражания служил также И. Вальтер. Композитор, теоретик, поэт, педагог, друг и соратник М. Лютера, он редактировал первые сборники духовных песнопений и работал над обновлением церковной службы. Его самые плодотворные годы прошли в Торгау, куда он перебрался по совету М. Лютера. С 1526 г. И. Вальтер преподавал в латинской школе, а десять лет спустя возглавил новое хоровое общество.

Идеализированное представление П. Хиндемита об отношениях между композитором-профессионалом и самодеятельным коллективом берет начало в истории старинных музыкальных объединений, подобных городскому хоровому обществу Торгау (Torgauer Stadtkantorei). Для П. Хиндемита был важен непосредственный контакт с любителями, о реальных исполнительских возможностях которых он мог только догадываться. На фестивале в Баден-Бадене он познакомился с членом Гильдии музыкантов Х. Хёкнером (1891–1968), для учеников которого написал несколько инструментальных циклов. П. Хиндемит не просто сочинял по заказу. Он бывал на репетициях, общался с юными музыкантами, музицировал с ними в ансамбле [24, S. 559]. Свои результаты принесла и дружба с Э. Рабшем (1892–1964). По его приглашению (1932) композитор приехал в Плён посмотреть на работу местной школы и так увлекся, что неожиданно предложил устроить «День музыки» [5, с. 78–79; 24, S. 560]. Юные музыканты повзрослели и разъехались по всему миру, но сохранили память о грандиозном празднике, оставшись «преданными хранителями настоящей музыки, в особенности — современной» [32, S. 123].

В предисловии к кантате «Frau Musica» [33, S. 2] П. Хиндемит отмечает, что произведение не предназначено для концертного зала. По нашему убеждению, речь идет о неприемлемом для автора академизме современных концертных традиций с их четким разграничением функций исполнителя

Таблица

Признаки партиципаторного сочинения

Особенности кантаты «Frau Musica»	Понимание партиципаторного музыкального искусства
Духовная символика поэтического текста кантаты	Связь с христианской традицией [35, р. 155]
Исполнительский состав: музыканты-любители	Коллективные практики любительского музицирования [36, р. 38]
Участие слушателей в исполнении	Делегирование аудитории функций исполнителя [37, р. 26]
Дидактическая направленность	Решение вопросов образовательной и культурной политики и формирование социального капитала [38, р. 45]

и слушателя. Говоря о кружке единомышленников, композитор имеет в виду практику любительских обществ, которые с самого начала представляли собой своеобразный тип концертной организации с постоянным исполнительским составом и постоянной публикой [34, с. 160–161]. Таким образом, П. Хиндемита видит в слушателе полноправного партнера исполнителя.

Для композитора важно было обозначить творческую перспективу — обучая дилетанта, поднять уровень всей музыкальной жизни [24, S. 557]. Единственное послабление, которое он сделал исполнителям кантаты «Frau Musica», — ограниченный диапазон вокальных и инструментальных партий. Для решения остальных задач (синкопированный ритм, переменный размер, смелые гармонические обороты, скачкообразные мелодические ходы) необходим был настоящий профессиональный уровень. Поэтому довольно странно выглядит характеристика этого серьезного по стилю и по содержанию произведения, как «нехитрой музыки, частью шутильной, частью забавной» [5, с. 64].

Кантата «Frau Musica» написана для двух солистов, смешанного хора и струнного оркестра с возможным добавлением духовых для усиления вокальных и инструментальных партий. В ней 4 части, которые следуют драматургии текста М. Лютера и исполняются без перерыва (в основе тонального плана квартово-терцовые соотношения G-C-E-C-A). Первая часть (Mäßig schnell, 4/4) строится из «общего» одноголосного вступительного хора и развернутого имитационно-полифонического эпизода для мужских голосов. Вторая часть (Pastorale-Musette, переменный 6/8–9/8) — ария меццо-сопрано в сопровождении струнных. Третья (3/4) — состоит из двух разделов: соло баритона и соло меццо-сопрано. Четвертая (Trio; Duett, 2/4) — наиболее развернутая. Инструментальное трио (флейта и две скрипки), выполняющее роль интермедии, переходит в вокальный дуэт в форме канона, к которому затем присоединяется хор. Завершает кантату тор-

жественная кода. В предисловии к кантате и в самой партитуре хоры открытия и закрытия отмечены как «общие» (allgemeiner). Их исполняют все присутствующие. Для реализации этого плана автор предусмотрел провести до начала исполнения кантаты совместную с залом репетицию.

В итоге краткого анализа кантаты выделим характерные особенности, которые позволяют считать ее партиципаторной (табл.).

В кантате «Frau Musica» автор указал наиболее перспективные для развития творческого взаимодействия композитора и слушателя пути, которые привели впоследствии к созданию целого корпуса партиципаторных произведений. Так, в сочинении Тома Маковера «A Toronto Symphony. Concerto for Composer and City» («Симфония Торонто. Концерт для композитора и города») воплотились мечты П. Хиндемита о коллективном творчестве. Пол Риссман в пьесе «Supersonic» («Сверхзвуковой») продемонстрировал дидактический потенциал партиципаторного искусства. Наконец, грандиозная «Symphonie du millénaire» («Симфония тысячелетия», автор проекта — композитор Вальтер Будро), основанная на григорианском хорале «Veni, Creator Spiritus», стала настоящим гимном духовного единения [39].

ВЫВОДЫ

Эксперименты в области Gebrauchsmusik стали для П. Хиндемита подлинной творческой лабораторией. Возникли работы в новых для него жанрах, расширилось сотрудничество с музыкантами-любителями, на практике были проверены смелые гипотезы относительно развития внеконцертных форм исполнительской деятельности. Создание кантаты «Frau Musica» стало поворотным моментом в судьбе автора, который утвердился в догадках относительно продуктивности укрепления всесторонних контактов — между композитором и исполнителем, между композитором

и слушателем, между исполнителем и слушателем, между самими музыкантами [24, С. 562]. Позже подобные типы связей детально проанализировал Кристофер Смолл, который не только объяснил смысл музыкального события, но доказал важность совершенствования отношений между всеми его участниками [40, р. 8–9]. Заглавие концепции К. Смолла «Musicking: смыслы исполнения и слушания» стало созвучным аллегорическому названию кантаты П. Хиндемита «Frau Musica». Это не случайно, поскольку их взгляды на сущность музыкального искусства оказались близки.

Однако, несмотря на очевидную логику приведенных аргументов, проблема разобщенности музыкального сообщества сохраняется. Российский композитор Ефрем Подгайц считает, что далеко не все исполнители понимают, насколько важно (в особенности на этапе подготовки нового сочинения) работать напрямую с автором (электронное письмо Е.И. Подгайца Т.А. Цветковской от 29.10.2020 г.). Что же касается партиципаторных технологий, они постепенно входят в арсенал современных композиторов, хотя большинство авторов использует их крайне редко и с большой осторожностью, считая «заигрыванием с публикой». На наш взгляд, споры на эту тему напоминают ситуацию с критикой Gebrauchsmusik. Целенаправленная работа со слушателем как партнером — соавтором и исполнителем — не только не ограничивает авторскую свободу, но раздвигает творческие горизонты. Смысл деятельности композитора — в стремлении к идеальному художественному сотрудничеству музыканта и слушателя [7, р. 157]. П. Хиндемит осознал эту простую истину. Наша задача — последовать за ним.

Список источников

- Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 671 с.
- Акопян Л.О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 856 с.
- Рымашевская Э.Л. Современный немецко-русский, русско-немецкий словарь. Москва : Фирма НИК П, 1999. 831 с.
- Taruskin R. In Search of the «Good» Hindemith Legacy // The Danger of Music and other Anti-Utopian Essays. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2009. P. 60–65.
- Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 447 с.
- Gebrauchsmusik // Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/Gebrauchsmusik> (дата обращения: 30.06.2021).
- Hindemith P. A Composers World. Horizons and Limitations. Mainz : Schott Musik International, 2000. 167 p.
- Hinton S. Gebrauchsmusik // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9 / ed. by Stanley Sadie. New York, 2001. P. 619–621.
- Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит — критик времени // Пауль Хиндемит : статьи и материалы / [ред.-сост. И.Ф. Прудникова]. Москва : Советский композитор, 1979. С. 5–58.
- Wackerbauer M. «Mythos Donaueschingen» : Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950 // Regensburger Studien zur Musikgeschichte / hrsg. von W. Horn und D. Hiley. Bd. 10. Tutzing : Hans Schneider, 2013. S. 303–336.
- Krabiell K.D. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1993. 477 S.
- Terminorum musicae : index septem linguis redactus (Polyglot Dictionary of Musical Terms : English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian) / ed. by H. Leuchtman. Kassel [etc.] : Bärenreiter, 1978. 798 p.
- Suppan W. Gebrauchsmusik // Oesterreichisches Musiklexikon online. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gebrauchsmusik.xml (дата обращения: 30.06.2021).
- Krabiell K.D. Lehrstück // Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 5. Kassel [etc.] : Bärenreiter, 1998. S. 1004–1008.
- Hinton S. Gebrauchsmusik // Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert / hrsg. von H.H. Eggebrecht. Stuttgart : Franz Steiner, 1995. S. 164–174.
- Nettl P. Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1921–1922. Heft 4. S. 257–265.
- Kestenberg L. Musikerziehung und Musikpflege. Leipzig : Quelle & Meyer, 1921. 142 S.
- Besseler H. Fundamental Issues of Musical Listening (1925) / translated by M. Pritchard, I. Auerbach // Twentieth-Century Music. 2011. Vol. 8, Is. 1. P. 49–70.
- Adorno Th.W. Gebrauchsmusik // Gesammelte Schriften in 20 Bänden / hrsg. von R. Tiedemann. Bd. 19 : Musikalische Schriften VI. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997. S. 445–447.
- Шёнберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль // Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. Москва : Композитор, 2006. С. 58–74.
- Adorno Th.W. Gemeinschaftsmusik: Theorie der neuen Musik. Neunzehn Beiträge über neue Musik // Gesammelte Schriften in 20 Bänden / hrsg. von R. Tiedemann. Bd. 18 : Musikalische Schriften V. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997. S. 66.
- Gutman H. Music for Use // The Weimar Republic Sourcebook / ed. by A. Kaes, M. Jay, E. Dimendberg. Berkeley : University of California Press, 1994. P. 579–562.
- Hindemith P. Briefe / hrsg. von D. Rexroth. Frankfurt am Main : Fischer, 1982. 271 S.

24. Kruse M. Paul Hindemith und seine Beziehungen zur Jugendmusikbewegung // Musik und kulturelle Identität. Bd. 2 : Symposien B / hrsg. von D. Altenburg, R. Bayreuther. Kassel : Bärenreiter, 2012. S. 557–563.
25. Holz M. Musikschulen und Jugendmusikbewegung: Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er Jahre. Münster ; New York : Waxmann, 2019. 390 S.
26. Leaver R.A. Luther's Liturgical Music. Principles and Implications. Minneapolis : Fortress Press, 2017. 499 p.
27. Фаусель Г. Мартин Лютер. Жизнь и дело : в 2 т. Т. 2 : 1522–1546 / пер. с нем. Ю.А. Голубкина. Харьков : Майдан, 1996. 400 с.
28. Anttila M.E. Luther's Theology of Music: Spiritual Beauty and Pleasure. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2013. 227 p.
29. Stephan R. Zum Verständnis der Oper Mathis der Maler // Hindemith-Jahrbuch. 1990. Bd. XIX. S. 15–19.
30. Breivik M. Contexts of Hindemith's Frau Musica // The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther / ed. by E. Østrem, J. Fleischer, N.H. Petersen. Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 2003. P. 171–186.
31. Botsford K. The Music and the Man // The New York Times. 1977. November 27. URL: <https://www.nytimes.com/1977/11/27/archives/the-music-and-the-man-hindemith.html> (дата обращения: 30.06.2021).
32. Hindemith P. Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen // Aufsätze, Vorträge, Reden / hrsg. von G. Schubert. Zürich ; Mainz : Atlantis Musikbuch, 1994. S. 120–124.
33. Hindemith P. Frau Musica: Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45/1. Chor mit Flöte und Streichern. Partitur. Mainz : Schott, 1979. 24 S.
34. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 254 с.
35. Kaden Ch. Communication in Music // The Handbook of Communication History. New York : Taylor & Francis, 2013. P. 153–178.
36. Everitt A. Joining in an Investigation into Participatory Music. London : Calouste Gulbenkian Foundation, 1997. 191 p.
37. Turino Th. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2008. 258 p.
38. Eisentraut J. The Accessibility of Music: Participation, Reception, and Contact. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 336 p.
39. Цветковская Т.А. Концерт для слушателя с оркестром: пути развития партиципаторного музыкального искусства // Akademia Pomorska w Słupsku : Ars inter Culturas. 2020. № 9. С. 111–124.
40. Small Ch. Musicking: the Meanings of Performing and Listening. Hanover ; London : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.

Paul Hindemith's Cantata "Frau Musica" in the Context of the Participatory Musical Art Development

Tatiana A. Tsvetkovskaya

Russian State TV and Radio Music Centre, 25, Building 1, Pyatnitskaya Str., Moscow, 115184, Russia
ORCID 0000-0001-8395-9820; SPIN 8745-4318
E-mail: tskoblik@mail.ru

Abstract. *The article analyses the cantata "Frau Musica" by the German composer P. Hindemith. This work has come to be widely understood as an example of Gebrauchsmusik in the works of O. Leontieva, K.-D. Krabiell, M. Breivik. Gebrauchsmusik is often identified as utility music, which means that it is created for some specific purpose; but the purpose does not have to be utilitarian. In order to assess the profoundness of the composer's concept and to clarify specifics of the descriptive term, it is necessary to go back to the basics of the theoretical debates about the social role of art that unfolded in the 1920s. Their main participants were H. Besseler and T. Adorno.*

A valuable source of information is the programs of music festivals in Donaueschingen and Baden-Baden, where Gebrauchsmusik was evolving as a multi-genre artistic experiment. Hindemith played the leading role in this process. It is also important to understand the reasons that prompted the composer to use M. Luther's text in the cantata "Frau Musica".

Today the Gebrauchsmusik's ideas — revitalization of the audience, expanding access to musical education and practical musical activities that evolve collaborative work — have gained the most relevance. According to the author's hypothesis, "Frau Musica" can be regarded as an illustrative example of a work that combines different views on the nature of musical participation: a spiritual act, a collective work, the highest level of musical accessibility. In this particular composition, Hindemith intuitively found the most promising ways for the development of creative interaction between the composer and the listener, which subsequently led to the creation of a whole corpus of participatory works, including Tod Makover's "City Symphonies", Alexander Radvilovich's "Baltic Music", Paul Rissman's "Supersonic".

Key words: Paul Hindemith, Martin Luther, Johann Walter, Frau Musica, Heinrich Besseler, Theodor Ador-

no, Gebrauchsmusik, Donaueschingen Festival, participatory art, musical art.

Citation: Tsvetkovskaya T.A. Paul Hindemith's Cantata "Frau Musica" in the Context of the Participatory Musical Art Development, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 398–408. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-398-408.

References

- Keldysh G.V. (ed.) *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Music Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1990, 671 p.
- Akopyan L.O. *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskii slovar'* [Music of the 20th Century: encyclopedic dictionary]. Moscow, Praktika Publ., 2010, 856 p.
- Rymashevskaya E.L. *Sovremennyy nemetsko-russkii, russko-nemetskii slovar'* [Modern German-Russian, Russian-German Dictionary]. Moscow, Firma NIK P Publ., 1999, 831 p.
- Taruskin R. In Search of the "Good" Hindemith Legacy, *The Danger of Music and other Anti-Utopian Essays*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press Publ., 2009, pp. 60–65.
- Levaya T.N., Leontyeva O.T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. His Life and Work]. Moscow, Muzyka Publ., 1974, 447 p.
- Gebrauchsmusik, *Encyclopaedia Britannica*. Available at: <https://www.britannica.com/art/Gebrauchsmusik> (accessed 30.06.2021).
- Hindemith P. *A Composers World. Horizons and Limitations*. Mainz, Schott Musik International Publ., 2000, 167 p.
- Hinton S. Gebrauchsmusik, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9. New York, 2001, pp. 619–621.
- Leontyeva O.T. Paul Hindemith — A Critic of Time, *Paul' Khindemit: stat'i i materialy* [Paul Hindemith: articles and materials]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1979, pp. 5–58 (in Russ.).
- Wackerbauer M. "Mythos Donaueschingen": Zur Rolle einer Idee im Wandel von Festspielkonzeptionen 1921 bis 1950, *Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Bd. 10*. Tutzing, Hans Schneider Publ., 2013, pp. 303–336.
- Krabiel K.D. *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart, Weimar, Metzler Publ., 1993, 477 p.
- Leuchtmann H. (ed.) *Terminorum musicae: index septem linguis redactus (Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian)*. Kassel, Bärenreiter Publ., 1978, 798 p.
- Suppan W. Gebrauchsmusik, *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Available at: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gebrauchsmusik.xml (accessed 30.06.2021).
- Krabiel K.D. Lehrstück, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 5*. Kassel, Bärenreiter Publ., 1998, pp. 1004–1008.
- Hinton S. *Gebrauchsmusik, Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Franz Steiner Publ., 1995, pp. 164–174.
- Nettl P. Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1921–1922, Heft 4, pp. 257–265.
- Kestenberg L. *Musikerziehung und Musikpflege*. Leipzig, Quelle & Meyer Publ., 1921, 142 p.
- Bessler H. Fundamental Issues of Musical Listening (1925), *Twentieth-Century Music*, 2011, vol. 8, issue 1, pp. 49–70.
- Adorno Th.W. Gebrauchsmusik, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Bd. 19: Musikalische Schriften VI*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1997, pp. 445–447.
- Schoenberg A. New Music, Outmoded Music, Style and Idea, *Stil' i mysl'. Stat'i i materialy* [Style and Idea. Articles and Materials]. Moscow, Kompozitor Publ., 2006, pp. 58–74 (in Russ.).
- Adorno Th.W. Gemeinschaftsmusik: Theorie der neuen Musik. Neunzehn Beiträge über neue Musik, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Bd. 18: Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1997, p. 66.
- Gutman H. Music for Use, *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley, University of California Press Publ., 1994, pp. 579–562.
- Hindemith P. *Briefe*. Frankfurt am Main, Fischer Publ., 1982, 271 p.
- Kruse M. Paul Hindemith und seine Beziehungen zur Jugendmusikbewegung, *Musik und kulturelle Identität. Bd. 2: Symposien B*. Kassel, Bärenreiter Publ., 2012, pp. 557–563.
- Holz M. *Musikschulen und Jugendmusikbewegung: Die Institutionalisierung des öffentlichen Musikschulwesens von den 1920ern bis in die 1960er Jahre*. Münster, New York, Waxmann Publ., 2019, 390 p.
- Leaver R.A. *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*. Minneapolis, Fortress Press Publ., 2017, 499 p.
- Fausel H. *Martin Lyuter. Zhizn' i delo: v 2 t. T. 2: 1522–1546* [Martin Luther. Life and Work: in 2 volumes. Volume 2: 1522–1546]. Kharkiv, Maidan Publ., 1996, 400 p.
- Anttila M.E. *Luther's Theology of Music: Spiritual Beauty and Pleasure*. Berlin and Boston, Walter de Gruyter Publ., 2013, 227 p.
- Stephan R. Zum Verständnis der Oper Mathis der Maler, *Hindemith-Jahrbuch*, 1990, vol. XIX, pp. 15–19.
- Breivik M. Contexts of Hindemith's Frau Musica, *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press Publ., 2003, pp. 171–186.
- Botsford K. The Music and the Man, *The New York Times*, 1977, November 27. Available at: <https://www.nytimes.com/1977/11/27/archives/the-music-and-the-man-hindemith.html> (accessed 30.06.2021).
- Hindemith P. Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen, *Aufsätze, Vorträge, Reden*. Zürich, Mainz, Atlantis Musikbuch Publ., 1994, pp. 120–124.

33. Hindemith P. *Frau Musica: Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45/1. Chor mit Flöte und Streichern. Partitur.* Mainz, Schott Publ., 1979, 24 p.
34. Dukov E.V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeiskoi kul'tury* [The Concert in the History of Western European Culture]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003, 254 p.
35. Kaden Ch. Communication in Music, *The Handbook of Communication History.* New York, Taylor & Francis Publ., 2013, pp. 153–178.
36. Everitt A. *Joining in an Investigation into Participatory Music.* London, Calouste Gulbenkian Foundation Publ., 1997, 191 p.
37. Turino Th. *Music as Social Life: The Politics of Participation.* Chicago, London, The University of Chicago Press Publ., 2008, 258 p.
38. Eisentraut J. *The Accessibility of Music: Participation, Reception, and Contact.* Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2013, 336 p.
39. Tsvetkovskaya T.A. Concert for the Listener with an Orchestra. Ways for the Development of Participatory Musical Art, *Akademia Pomorska w Słupsku: Ars inter Culturas*, 2020, no. 9, pp. 111–124 (in Russ.).
40. Small Ch. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening.* Hanover, London, Wesleyan University Press Publ., 1998, 230 p.

НОВИНКА



Ломоносов А.В. Эпистолярный архив В.В. Розанова в Румянцевском музее : аннотир. указ. имен / А.В. Ломоносов ; Российская гос. б-ка, Центр по исслед. проблем развития б-к в информ. о-ве. Москва : Пашков дом, 2021. 479 с.

Книга состоит из аннотированного указателя имен к письмам В.В. Розанову, хранящимся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Она представляет широту взглядов и общественных связей мыслителя со всеми сферами религиозной и культурной жизни России. Указания на архивные шифры и публикации писем помогут в оперативном поиске сведений о лицах из окружения В.В. Розанова. Завершают книгу списки источников, литературы и сокращений ко всему изданию, а также список шифров к эпистолярному архиву В.В. Розанова. Указатель адресован литературоведам, историкам, философам, архивистам и всем интересующимся отечественной культурой.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА СОМОВА И ИМПРЕССИОНИЗМ: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ

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 выявлены литературные (роман Э. Золя «Творчество», труд Р. Мутера «История живописи в XIX веке»), литературно-художественные (журналы *Mercure de France*, *L'Ermitage*, *La Revue Blanche*, *La Plume*) и художественные (экспонаты Французской художественной выставки 1896 г.) источники знакомства Константина Сомова с искусством французского импрессионизма в начале его самостоятельной деятельности (до отъезда в Париж в конце 1890-х годов). Выявлены также источники фактов в его творчестве, схожих с импрессионизмом лишь внешне. Данные вопросы впервые стали предметом специального исследования. Его научная новизна заключается в том, что впервые установлено: художник не обращался к достижениям импрессионизма в период до своего отъезда во Францию, как долгое время считалось. Для решения поставленных задач привлекаются источники личного происхождения (письма и дневники К.А. Сомова и его друга А.Н. Бенуа), а также статьи А.Н. Бенуа 1890-х гг., опубликованные на страницах журнала «Мир искусства». Автор приходит к выводу, что К.А. Сомов не обращался к художественному методу импрессионистов в своем творчестве в означенное время, поскольку информация, которую он мог почерпнуть из

выявленных источников, носила вербальный и теоретический характер. Черно-белые воспроизведения картин импрессионистов в литературно-художественных журналах и в книге Р. Мутера «История живописи в XIX веке» не предоставляли достаточной информации для художника. Схожие с импрессионизмом явления у К.А. Сомова основаны на изучении натуры, наследия старых европейских мастеров, искусства барбизонцев, Ж.-Ф. Милле, У. Тёрнера.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное искусство, русское искусство конца XIX — начала XX в., импрессионизм, К.А. Сомов, А.Н. Бенуа, Э. Золя, Р. Мутер, Ф. Зим, коллекция Константина Сомова, Французская художественная выставка.

Для цитирования: Завьялова А.Е. Раннее творчество Константина Сомова и импрессионизм: новый взгляд на проблему // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 409–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-409-415.

Представление об импрессионизме в раннем творчестве Константина Сомова (1869–1939) сложилось в отечественном искусствознании благодаря формальным наблюдениям, приведенным в двух изданиях 1970-х годов. Так, И. Пружан в описаниях пейзажных этюдов художника конца 1890-х — начала 1900-х гг., а также живописного портрета Натальи Обер (1896, Государственная Третьяковская галерея) в альбоме-монографии «Константин Сомов» (1972) заметила, что «увлечение импрессионизмом для Сомова было весьма кратковременным» [1, с. 18]. Н. Лапшина несколькими годами позже на страницах монографии «Мир искусства. Очер-

ки истории и творческой практики» (1977), анализируя портрет Н. Обер, отметила, что художник «в трактовке женской фигуры на открытом воздухе сближается с импрессионизмом» [2, с. 87]. Примечательно, что оба автора писали об импрессионизме в раннем творчестве К.А. Сомова как о данности, но не вдаваясь в детали, и у читателя создается впечатление, что художник был хорошо знаком с этим направлением французского искусства и обращался к нему. Вероятно, данное обстоятельство послужило причиной того, что вопросы о знакомстве К.А. Сомова с импрессионизмом, об источниках и обстоятельствах, благодаря которым это знакомство могло состояться, и, наконец, о его отношении к данному искусству, до сих пор не привлекали внимания исследователей.

По свидетельству Александра Бенуа, близкого друга К.А. Сомова с гимназических лет, они узнали об импрессионизме благодаря своим литературным увлечениям. На рубеже 1880–1890-х гг., в годы юности, они интересовались творчеством Э. Золя, в котором их особенно привлекал «натурализм и ничем не прикрытая правда» [3, с. 517]. Роман Э. Золя «Творчество» (1886), на страницах которого писатель вывел своих друзей — художников-импрессионистов, познакомил молодых петербуржцев, по свидетельству А.Н. Бенуа, «только с теориями и принципами новой французской школы, самые же произведения их — даже в репродукциях — знали лишь самые тесные круги в Париже» [3, с. 517]. Здесь нужно отметить, что даже в мемуарах А.Н. Бенуа назвал роман Э. Золя *L'Œuvre*, т. е. и он сам, и его друзья, в том числе К.А. Сомов, свободно владевшие французским языком с раннего детства, читали это произведение в оригинале.

Некоторую, очень скудную информацию молодые петербуржцы, по свидетельству А.Н. Бенуа, получили в начале 1890-х гг. из французских литературных и литературно-художественных журналов: *Mercure de France*, *L'Ermitage Revue mensuelle de littérature, artistique et sociale* [4, с. 422]. Перечисленные мемуаристом издания служили ему и его друзьям основным источником информации о современном европейском (преимущественно французском) искусстве и литературе, поэтому вопрос о том, что можно было почерпнуть из них, заслуживает особого внимания. Так, в журнале *Mercure de France* на протяжении 1892–1893 гг. встречались небольшие материалы о художниках-импрессионистах, например о Д. Уистлере и К. Моне, обзоры выставок с упоминанием имен, но воспроизведений картин не было. Его страницы, как и 200 лет назад, украшали виньетки работы старых мастеров. Не было воспроизведений картин и на страницах *L'Ermitage*, посвященного преимущественно симво-

лизму. В отличие от этих двух изданий, журнал *La Plume...* был наполнен воспроизведениями рисунков и литографий импрессионистов и символистов, но, за исключением обложек, это были черно-белые картинки. *La Revue Blanche* стал первым литературным журналом, к деятельности которого были привлечены художники группы «Наби» (*Nabis*), и в 1893 г. в каждом его номере публиковалось по одной их литографии [5, с. 64], но информации об импрессионизме практически не было. Нетрудно убедиться, что благодаря визуальным материалам в данных журналах можно было составить только самое общее представление об импрессионизме, следовать же ему в собственной художественной практике было невозможно.

Важную роль в теоретическом знакомстве К.А. Сомова, А.Н. Бенуа и их друзей с искусством импрессионизма сыграл трехтомный труд немецкого историка искусства Р. Мутера «Живопись в XIX веке» (*Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte*), изданный в Мюнхене в 1893 году. По свидетельству А.Н. Бенуа, эта книга стала для них откровением и своего рода «нитью Ариадны» в вопросах искусства [3, с. 684]. Именно для этого труда Бенуа написал свою первую теоретическую работу — главу, посвященную русскому искусству. По свидетельству Е.Е. Лансере, племянника, друга и товарища А.Н. Бенуа по объединению «Мир искусства», авторский экземпляр был получен в ноябре 1893 г. [6, с. 151].

Важно отметить, что молодые петербуржцы, свободно владевшие также и немецким языком, знакомились с этой книгой в оригинале сразу же по мере выхода каждого ее тома, не дожидаясь издания на русском языке, увидевшего свет в переводе З. Венгеровой почти десятью годами позже, в начале 1900-х годов. «Так об искусстве, об истории искусства до тех пор никто не говорил. Так просто, свободно и смело. Но и один подбор иллюстраций был весьма показателен. <...> С этого момента мы трое (и все причастные к нам) стали ждать появления каждого нового выпуска с растущим нетерпением (выпуски появлялись приблизительно каждый месяц, всего выпусков было десять, составивших три толстых тома), а когда очередной выпуск появлялся, то мы его проглатывали в один присест, а затем делились впечатлениями и комментировали прочитанное с крайним возбуждением», — вспоминал А.Н. Бенуа [3, с. 684].

В книге Р. Мутера были черно-белые иллюстрации, неинформативные для художников, но дело не в них. Автор был сторонником импрессионизма. Во втором томе своего труда он посвятил этому художественному направлению главу под названием «Да будет свет», в которой рассмотрел его в контексте развития французской живописи, и представил очерки жизни и творчества крупней-

ших мастеров: Э. Мане, Э. Дега, К. Моне, К. Писсаро, О. Ренуара. Р. Мутер отвел импрессионизму одно из центральных мест в истории французского искусства XIX столетия: «Светлое, яркое солнце Мане затмило бурый соус болонцев. Казалось, будто чья-то мощная сила внезапно перевернула взгляды на искусство, как 40 лет до того победа Веласкеса, а за 10 — победа Курбе. Manet et manebit. Делакруа, Курбе и Мане — вот три величайших имени в современной французской живописи, которые оказали наиболее решительное влияние на ее судьбу» [7, с. 435].

Третий том своего труда Р. Мутер открыл настоящим гимном импрессионизму: «Благодаря реализму современная живопись перешла от изображения старины к изучению текущей действительности; импрессионизм освободил колорит от ига музейных картин и создал новое понимание красок, соответствующее новому содержанию. <...> Непосредственная передача впечатлений затмила архаичный стиль, и художники перестали повторять в новых картинах старые формы и краски. Сама природа стала для живописцев музеем великолепных картин» [8, с. 1]. Книга Р. Мутера стала той базой, на основании которой молодые петербуржцы составили свое представление об импрессионизме, познакомившись с произведениями его крупнейших мастеров во Франции в конце 1890-х годов.

Выявляя источники знакомства К.А. Сомова и его друзей с искусством импрессионизма, нельзя не упомянуть Французскую художественную выставку¹, которая в ноябре 1896 г. прошла в Санкт-Петербурге, а месяцем позже (в немного сокращенном виде) — в Москве. По наблюдениям Г. Стернина, «эта выставка впервые давала возможность русской публике, не бывавшей за границей, получить известное понятие о творчестве ведущих представителей французского импрессионизма: двумя-тремя характерными и значительными работами здесь были показаны К. Моне, Сислея, Ренуар <...> но все эти экспонаты, по-видимому, совершенно терялись среди полотен третьесортных мастеров, заполнявших собой выставочные залы» [9, с. 104, 228, 262].

Действительно, в экспозиции, насчитывавшей несколько сотен экспонатов — работ современных французских мастеров разных творческих направлений, были представлены только восемь произведений импрессионистов: пастель «Розовые танцовщицы» Э. Дега, полотна «Стога сена на солнце» и «Этрета» К. Моне, картины «За фортепиано» и «Источник» О. Ренуара, полотна А. Сислея «Первый снег», «Сена у Буживаля» и «Берег реки» [10, с. 27, 63, 75, 82–83].

Во время проведения выставки К.А. Сомов находился в Санкт-Петербурге, А.Н. Бенуа же в октябре 1896 г. уехал в Париж. Вряд ли можно сомневаться в том, что он посетил ее, однако его впечатления об экспозиции сегодня неизвестны. Близкое знакомство К.А. Сомова с произведениями импрессионистов состоялось только в Париже, куда он приехал годом позже А.Н. Бенуа, осенью 1897 года. Портрет Н. Обер, о котором шла речь выше, художник написал летом 1896 г., т. е. за год до своего отъезда во Францию и за несколько месяцев до открытия Французской художественной выставки в Санкт-Петербурге. Это значит, что переданные в нем световые рефлексы, которые отмечали исследователи в 1970-х гг. [1, с. 16], не могли быть сделаны под влиянием впечатлений от работ импрессионистов.

Вопрос об отношении К.А. Сомова к импрессионизму помогает прояснить статья А.Н. Бенуа «Об импрессионизме», написанная в октябре 1898 г. в Париже, по свежим впечатлениям от знакомства с этим искусством. В статье молодой критик противопоставил импрессионизм и пленэр, и не в пользу первого: «Типичным представителем импрессионизма является Дега, а пленэра Бастьен-Лепаж, и если не считать японцев, то первое направление не имеет себе предшественников, пленэр же является продолжением направления, в котором работали Веласкес, Хальс, Вермеер и Шарден» [11, с. 48]. Кроме того, по свидетельству А.Н. Бенуа, особый интерес у него самого (и у К.А. Сомова) в начале самостоятельной деятельности вызывали, помимо старых мастеров, барбизонцы, Ж.-Ф. Милле и У. Тёрнер [12, с. 482], объединившие в своем творчестве изучение природы и наследия старых мастеров.

Таким образом, К.А. Сомов при написании портрета Н. Обер прошел сходный путь со старшим товарищем по объединению «Мир искусства» В.А. Серовым при создании картины со световыми рефлексами «Девушка, освещенная солнцем» (1888, Государственная Третьяковская галерея). Эта картина была написана также до того, как В.А. Серов впервые увидел произведения импрессионистов [13, с. 98–99; 14, с. 9]. Однако к разложению цветов на рефлексы К.А. Сомов, в отличие от В.А. Серова, не прибегал, хотя и был увлечен изучением и передачей световоздушной среды на протяжении всего творческого пути. Более того, лицо своей модели К.А. Сомов написал тонкими лессировками в традициях старых европейских мастеров. Показательно, что в наследии художника нет пейзажей, которые можно было бы безоговорочно отнести к импрессионизму (во всяком случае, сегодня они неизвестны).

После знакомства с работами импрессионистов в Париже К.А. Сомов, по свидетельству С. Эрнста, отметил для себя картины «раннего Моне и Сислея»

¹ Благодарю Илью Аскольдовича Доронченкова за указание на этот факт.

[15, с. 26]. Показательно, что в ранних произведениях этих художников разложение сложных тонов на простые цвета еще не получило явного выражения [15, с. 97; 16, с. 86]. Свидетельство С. Эрнста, автора первой монографии о К.А. Сомове на русском языке, представляется очень важным. Он был лично знаком с художником, они много беседовали во время работы над книгой. Это обстоятельство дает основание полагать, что приведенный выше отзыв о К. Моне и А. Сислее принадлежит самому К.А. Сомову. Данное предположение подтверждает письмо художника к другу и товарищу по объединению «Мир искусства» С. Яремичу, написанное в июне 1904 г.: «Клод Моне, думается мне, уже состарился, ослаб и повторяет сам себя. Чтобы полюбить его, нужно видеть его вещи, подписанные 70-ми годами, те прямо перлы!» [18, с. 82].

Следует заметить, что как раз произведениями К. Моне и А. Сислея был представлен пейзаж в творчестве импрессионистов на Французской художественной выставке в Санкт-Петербурге. Экспонировавшиеся на ней картины К. Моне, судя по названиям, данным в «Указателе», относятся к 1880–1890-м гг., т. е. к зрелому импрессионизму. О произведениях А. Сислея судить сложнее, так как к темам, получившим отражения в названиях, приведенных в том же «Указателе», он обращался на протяжении 1870–1890-х годов. В любом случае работы мастеров, о творчестве которых К.А. Сомов читал во французских литературно-художественных журналах и в труде Р. Мутера «История живописи в XIX веке», вряд ли остались незамеченными им на выставке. Вероятно, что в Париже он уделил особое внимание произведениям «петербургским знакомым» — К. Моне и А. Сислею, чтобы проверить свои первые впечатления от их искусства.

Какие-либо свидетельства увлечения К.А. Сомова методом импрессионизма на сегодняшний день неизвестны; скорее всего, их нет, т. к. данное направление не увлекло его. Причину этого сформулировал А.Н. Бенуа в упомянутой выше статье: «...наслаждаться ими (импрессионистами. — А. З.), как наслаждаешься старыми мастерами, Барбизонцами, Менцелем, Бёклином, невозможно! В этих “набросках” (даже у Дега) нет ничего внутреннего, нет самого художника, нет главного в искусстве — поэзии. <...> Часто не знаешь, что хочет сказать импрессионист... художник должен иметь известное отношение к своему предмету. Картина должна быть отражением его личности, его чувств, его взгляда на жизнь и природу» [11, с. 51]. Приведенное суждение А.Н. Бенуа представляет собой единственный пример, когда он не был согласен с Р. Мутером. Так, например, его мнение в то же самое время об искусстве А. Бёклина [19, с. 426–428, 432] или У. Тёрнера [20, с. 312] полностью совпадало со взглядами немецкого исследователя.

В конце 1890 — начале 1900-х гг. А.Н. Бенуа и К.А. Сомов были очень близкими друзьями, встречались практически каждый день и обсуждали интересующие их обоих вопросы, центральное место среди которых занимало искусство [21, с. 83–83]. Например, в означенный период они в равной мере были увлечены творчеством А. Бёклина. В Париже их общение носило столь же тесный характер, друзья полностью разделяли интересы друг друга, вместе изучали музеи и посещали антикварные лавки, открывали для себя произведения мастеров французской графики XVII–XVIII вв. и японской ксилографии. Их отношение к импрессионизму, по всей видимости, тоже совпадало.

Здесь нужно упомянуть еще одного экспонента Французской художественной выставки в Санкт-Петербурге, мастера артистичной манеры традиционной живописи, многолетнего участника Салона, Ф. Зима (1821–1911) [10, с. 87]. Его живописный вид Венеции (этот город был одной из любимых тем художника на протяжении полувека), находился в коллекции К.А. Сомова [22]. Важно отметить, что в свое собрание он включал только те произведения, которые нравились ему лично.

Восемь живописных пейзажей Ф. Зима, в том числе «Венеция. Большой канал», были представлены на Французской художественной выставке 1896 года. Однако знакомство К.А. Сомова с его искусством состоялось, скорее всего, раньше, в Петербурге. Два полотна Ф. Зима (в настоящее время хранятся в Государственном Эрмитаже) находились в коллекции графа Н.А. Кушелева-Безбородко, которая поступила в Академию художеств по завещанию коллекционера. С тех пор эти картины экспонировались в академических залах как «Кушелевская галерея». К.А. Сомов учился в Академии художеств с 1888 по 1896 г. и, вне всякого сомнения, был посетителем этой галереи. Факт нахождения картины Ф. Зима в собрании К.А. Сомова является косвенным, но значимым свидетельством его отношения к импрессионизму. Данные о том, что какое-либо произведение импрессионистов, живописное или графическое, имелось в составе коллекции К.А. Сомова, сегодня неизвестны; скорее всего, их там не было.

Тем не менее с искусством французских импрессионистов К.А. Сомов продолжал знакомиться на протяжении всей жизни. Так, весной 1910 г. он лишь констатировал в письме к сестре, что осмотрел картинную галерею И. Морозова с «новейшими французами», к которым он отнес и К. Моне [16, с. 112]. Однако более поздние отзывы об этих мастерах, оставленные К.А. Сомовым уже на склоне лет, во Франции, в письмах к сестре, свидетельствуют о его более внимательном и заинтересованном к ним отношении. Например, весной 1933 г., описывая впечатления от выставки *Le Décor de la vie* (1870–1900), он отметил «множество мне еще не-

известных картин Дега, Моне, Тулуз-Лотрека, Сислея, Ренуара...» [16, с. 402]. Вопрос об отношении К.А. Сомова к импрессионизму в зрелый и поздний период его творчества, уже в эмиграции, заслуживает специального рассмотрения, что выходит за рамки задач, решению которых посвящена настоящая статья.

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно заключить, что знакомство К.А. Сомова с искусством импрессионизма (прежде всего, французского), началось с чтения художественных и специальных текстов. Исключительно важную роль в этом процессе сыграли роман Э. Золя «Творчество» и труд Р. Мутера «История живописи в XIX веке», а также французские литературно-художественные журналы. Визуальная же информация, доступная художнику в то время, была крайне скудной. Тем не менее основательная теоретическая подготовка стала базой для формирования самостоятельного мнения К.А. Сомова об импрессионизме, который при личном знакомстве как художественный опыт его не заинтересовал. Правда, данных о том, что художник увлекся импрессионизмом по книгам, также нет. Скорее всего, этого не произошло. Ряд фактов в творчестве К.А. Сомова, которые могут создавать иллюзорное впечатление о близости его к импрессионизму, в действительности с этим направлением не связаны. Они являются следствием одновременного изучения природы и наследия старых европейских мастеров, а также европейских художников XIX в., обращавшихся к этим источникам.

Список источников

1. Пружан И.Н. Константин Сомов [1869–1939 гг.] : [альбом]. Москва : [Изобразительное искусство], 1972. 127 с.
2. Лапшина Н.П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. Москва : Искусство, 1977. 344 с.
3. Бенуа А.Н. Мои воспоминания : в 5 кн. Кн. 1–3. Москва : Наука, 1993. 711 с. (Литературные памятники (ЛП) / Российская акад. наук).
4. Бенуа А.Н. Дневник. 1908–1916 ; Воспоминания о русском балете. Москва : Захаров, 2011. 552 с.
5. Поляков В.В. Европейская книжная графика от Гойи до Пикассо. Москва : Топливо и энергетика, 2002. 283 с.
6. Лансере Е.Е. Дневники : [в 3 кн.]. Кн. 1 : Воспитание чувств. Москва : Искусство — XXI век, 2008. 735 с.
7. Мутер Р. История живописи в XIX веке / пер. З. Венгеровой; под ред. В.Д. Протопопова : в 3 т. Т. 2. Санкт-Петербург : товарищество «Знание», 1900. 485 с.
8. Мутер Р. История живописи в XIX веке / пер. З. Венгеровой; под ред. В.Д. Протопопова : в 3 т. Т. 3. Санкт-Петербург : товарищество «Знание», 1901. 463 с.
9. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. Москва : Искусство, 1970. 293 с.
10. Указатель французской художественной выставки, устроенной с высочайшего соизволения при содействии Французского министерства изящных искусств в пользу состоящих под покровительством е.и.в. принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской Попечительного комитета о сестрах Красного Креста. 1896. Санкт-Петербург : типо-литография Р.Р. Голике, 1896. 136 с.
11. Бенуа А. Беседы художника : Об импрессионизме // Мир искусства. 1899. Т. I. Отдел 2 : (художественная хроника). С. 48–52.
12. Бенуа А.Н. Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / вступ. статья, сост., примеч. и летопись жизни К.А. Сомова, Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. Москва : Искусство, 1979. С. 475–488.
13. Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. Москва : Искусство, 1965. 491 с.
14. Леняшин В.А. Валентин Александрович Серов [1865–1911] : [альбом]. Ленинград : Художник РСФСР, 1989. 248 с. (Русские живописцы XIX века).
15. Эрнст С.Р. К.А. Сомов. Санкт-Петербург : Община св. Евгении, 1918. 115 с. (Русские художники).
16. Shackelford G.T.M. Monet: the early years. Fort Worth : Kimbell art museum ; New Heaven : distributed by Yale university press, [2016]. 206 p.
17. Steven M.A. Alfred Sisley. Impressionist master. Paris : Hazan ; New Haven ; distributed by Yale university press, 2017. 191 p.
18. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / вступ. статья, сост., примеч. и летопись жизни К.А. Сомова, Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. Москва : Советский художник, 1979. 624 с.
19. Завьялова А.Е. Произведения Арнольда Бёклина в творчестве Александра Бенуа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. № 3. С. 420–436.
20. Завьялова А.Е. Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 2. С. 300–324.
21. Бенуа А.Н. Мои воспоминания : в 5 кн. Кн. 4, 5. Москва : Наука, 1993. 743 с. (Литературные памятники (ЛП) / Российская акад. наук).
22. Удостоверение на вывоз вещей из квартиры К.А. Сомова, выданное отделом по учету и распределению художественных памятников Петрограда 21 июня 1921 г. // Государственный Эрмитаж. Научный архив рукописей и документального фонда. Ф. 4. 1919. № 840. Л. 27.

Konstantin Somov's Early Works and Impressionism: A New View on the Issue

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 reveals literary (Emile Zola's novel "L'Œuvre", Richard Muther's work "History of Painting in the 19th Century"), literary and artistic (magazines "Mercure de France", "L'Ermitage", "La Revue Blanche", "La Plume") and artistic (exhibits of the French art exhibition of 1896) sources of Konstantin Somov's acquaintance with the art of French impressionism at the beginning of his independent activity (before leaving for Paris in the late 1890s). There are also identified sources of phenomena in his work that are similar to impressionism only externally. These issues become the subject of special consideration for the first time. The scientific novelty of the work lies in the fact that it first reveals that the artist did not address to impressionism in the period before his departure to France, as it has been long believed. To study the tasks set, the article involves sources of personal origin (letters and diaries of K.A. Somov and his friend A.N. Benois), as well as A.N. Benois's articles of the 1890s, published on the pages of the magazine "World of Art". The author comes to the conclusion that K.A. Somov did not turn to the artistic method of the impressionists in his work at that time, since the information he had been able to get from the identified sources was of a verbal and theoretical nature. Black-and-white reproductions of impressionist paintings in literary and art magazines and in Muther's "History of Painting in the 19th Century" had not provided sufficient information for the artist. The phenomena similar to impressionism in Somov's works are based on the study of nature, the heritage of the old European artists, the art of the Barbizonians, J.-F. Millet, W. Turner.*

Key words: theory and history of art, art studies, fine art, Russian art of the late 19th – early 20th century, impressionism, K.A. Somov, A.N. Benois, E. Zola, R. Muther, F. Ziem, Konstantin Somov collection, French Art Exhibition.

Citation: Zavyalova A.E. Konstantin Somov's Early Works and Impressionism: A New View on the Issue, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 409–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-409-415.

References

1. Pruzhan I.N. *Konstantin Somov*. Moscow, 1972, 127 p. (in Russ.).
2. Lapshina N.P. *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki* [The World of Art. Essays on History and Creative Practice]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, 344 p.
3. Benois A.N. *Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 1–3* [My Memories: in 5 books. Book 1–3]. Moscow, Nauka Publ., 1993, 711 p.
4. Benois A.N. *Dnevnik. 1908–1916; Vospominaniya o russkom balete* [Diary. 1908–1916; Memories of the Russian Ballet]. Moscow, Zakharov Publ., 2011, 552 p.
5. Polyakov V.V. *Evropeiskaya knizhnaya grafika ot Goii do Pikasso* [European Book Graphics from Goya to Picasso]. Moscow, Toplivno i Energetika Publ., 2002, 283 p.
6. Lanceray E.E. *Dnevnik. Kn. 1: Vospitanie chuvstv* [Diaries. Book 1: Training the Feelings]. Moscow, Iskusstvo – XXI Vek Publ., 2008, 735 p.
7. Muther R. *Istoriya zhivopisi v XIX veke* [History of Painting in the 19th Century]. St. Petersburg, Tovarishchestvo "Znanie" Publ., 1900, 485 p.
8. Muther R. *Istoriya zhivopisi v XIX veke* [History of Painting in the 19th Century]. St. Petersburg, Tovarishchestvo "Znanie" Publ., 1901, 463 p.
9. Sternin G.Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii na rubezhe XIX – XX vekov* [The Artistic Life of Russia at the Turn of the 19th – 20th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, 293 p.
10. *Ukazatel' frantsuzskoi khudozhestvennoi vystavki, ustroennoi s vysochaishego soizvoleniya pri sodeistvii Frantsuzskogo ministerstva izyashchnykh iskusstv v pol'zu sostoyashchikh pod pokrovitel'stvom e.i.v. printsessy Evgenii Maksimilianovny Ol'denburgskoi Popechitel'nogo komiteta o sestrakh Krasnogo Kresta. 1896* [Index of the French Art Exhibition Organized with the Highest Permission with the Assistance of the French Ministry of Fine Arts in Favor of the Members of the Red Cross Sisters' Trust Committee under the Patronage of Her Imperial Highness Princess Eugenia Maximilianovna of Oldenburg. 1896]. St. Petersburg, R.R. Golike Publ., 1896, 136 p.
11. Benois A. *Conversations of the Artist: About Impressionism, Mir iskusstva* [The World of Art], 1899, vol. I, section 2: (khudozhestvennaya khronika [art chronicle]), pp. 48–52 (in Russ.).
12. Benois A.N. *Konstantin Somov, Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreyevich Somov. Letters. Diaries. Judgments of Contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 475–488 (in Russ.).
13. Grabar I.E. *Valentin Aleksandrovich Serov. Zhizn' i tvorchestvo. 1865–1911* [Valentin Alexandrovich Serov. His Life and Work. 1865–1911]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, 491 p.
14. Lenyashin V.A. *Valentin Aleksandrovich Serov*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1989, 248 p. (in Russ.).
15. Ernst S.R. *K.A. Somov*. St. Petersburg, Obshchina sv. Evgenii Publ., 1918, 115 p. (in Russ.).

16. Shackelford G.T.M. *Monet: The Early Years*. Fort Worth, Kimbell Art Museum Publ., New Heaven, Yale University Press Publ., 206 p.
17. Steven M.A. *Alfred Sisley. Impressionist Master*. Paris, Hazan Publ., New Haven, Yale University Press Publ., 2017, 191 p.
18. *Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreyevich Somov. Letters. Diaries. Judgments of Contemporaries]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1979, 624 p.
19. Zavyalova A.E. The Works of Arnold Böcklin in the Art of Alexander Benois, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of Saint Petersburg University. Arts], 2018, vol. 8, no. 3, pp. 420–436 (in Russ.).
20. Zavyalova A.E. Alexander Benois and the Artistic Heritage of France of the 18th Century, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of Saint Petersburg University. Arts], 2019, vol. 9, no. 2, pp. 300 – 324 (in Russ.).
21. Benois A.N. *Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 4, 5* [My Memories: in 5 books. Book 4, 5]. Moscow, Nauka Publ., 1993, 743 p.
22. Certificate to Move Things out of K.A. Somov's Apartment, Issued by the Department for Accounting and Distribution of Artistic Monuments of Petrograd on June 21, 1921, *Gosudarstvennyi Ermitazh. Nauchnyi arkhiv rukopisei i dokumental'nogo fonda* [The State Hermitage Museum. The Scientific Archive of Manuscripts and Documentary Collections], coll. 4, 1919, no. 840, p. 27 (in Russ.).

НОВИНКА



Библиотечно-библиографическая классификация. Сокращенные таблицы : практическое пособие / Российская гос. б-ка, Российская нац. б-ка, Б-ка Российской акад. наук. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Пашков дом, 2021. 728 с.

Таблицы ББК предназначены для работы по организации книжных фондов, составлению систематических каталогов и картотек в библиотеках всех систем. Они необходимы также для издательских работников и учебных заведений, готовящих библиотечные кадры.

Второе издание Сокращенных таблиц ББК содержит переработанные в соответствии с базовыми, Средними таблицами, разделы естественных наук, новый отдел 1 Междисциплинарное знание, дополненный и измененный раздел литературы универсального содержания, новую редакцию типовых таблиц общего применения. Все остальные разделы второго издания отредактированы: внесены уточнения, исправления, дополнения в содержание и методический аппарат таблиц.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 697-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Книжные магазины РГБ: главное здание, 1-й и 3-й подъезды

УДК 793.32
ББК 85.320,5
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-416-423

О.В. ГРЫЗУНОВА

ТЕАТРАЛЬНОЕ И НЕТЕАТРАЛЬНОЕ ПОСТАНОВОЧНОЕ МЫШЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Ольга Валериевна Грызунова,

Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой,
кафедра балетмейстерского образования,
доцент
Зодчего Росси ул., д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-9066-952X; SPIN 4784-8608
E-mail: olyaballet@mail.ru

Реферат. В статье предпринят опыт конкретизации сути двух эстетически полярных постановочных подходов — театрального и нетеатрального (перформативного) в контексте развития хореографического искусства. Предполагается, что основанием для разделения данных подходов могут стать особенности интерпретации в них таких фундаментальных понятий, как «актер», «роль», «зритель», «драматургия», «действие», «конфликт», которые в хореографическом спектакле находятся между собой в определенных обусловлен-

ных культурными традициями взаимоотношениях, а в нетеатральной постановке — трансформируются вплоть до своего исчезновения. Подобный опыт разделения театра и нетеатра на основании присутствия в них актера, роли, зрителя и иерархии между ними предложен в театроведении. Однако в хореографических (в том числе балетных) спектаклях содержание роли тесно спаяно с музыкой и зачастую определяется заданным в музыке эмоциональным фоном и музыкальной драматургией. В случае кардинального отхода от композиторского замысла, обращения к иной отправной точке для сочинения нарушается специфика хореографического (балетного) спектакля. Заимствования из нетеатральных направлений искусства проявляются в конструировании смыслов при работе с самодостаточным телесным движением, а также в опоре на междисциплинарность. Внутри отдельно взятой линии хореографического искусства существует целый спектр идей, по-разному трактующих понятия «театральность», «нетеатральность», «драматургия», «перформативность». На каком основании их классифицировать, чтобы свести

к непротиворечивой системе, — вопрос сложный. Попытка наметить основания для будущей классификации предпринята в этой статье. Актуальность данной темы обусловлена недостаточной проработанностью понятийной базы в профильной литературе по хореографическому искусству.

Ключевые слова: театр, нетеатр, антитеатр, хореографическое искусство, балет, перформанс, драматургия, движение, теория и история искусства.

Для цитирования: Грызунова О.В. Театральное и нетеатральное постановочное мышление в современной хореографической практике // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 416–423. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-416-423.

Согласно аксиоме, художественно-эстетическое обогащение проявляется через осознание устойчивых закономерностей развития между явлениями прошлого и нынешнего дня. Определение же общих тенденций и закономерностей в любом процессе невозможно без обозначенной понятийной базы (хореографический театр, балетный театр, танцевальный перформанс и т. п.), выработка которой, в частности в балетном театре и в мире современной хореографии, происходит очень медленно. В этом одна из причин, почему в хореографическом искусстве современный театрально-постановочный процесс с трудом поддается теоретическому осмыслению: слишком велик спектр явлений и диапазон критических мнений по поводу происходящего, а понятийное поле сформироваться не успевает. Отсутствие единства в хореографическом сообществе по принятию тех или иных дефиниций порождает и проблему разработки критериев оценивания художественных явлений, особенно тех, что инспирированы сегодняшним днем и современными философскими концепциями. Однако отсутствие единых критериев не снимает с исследователей задач по видовой классификации постановок и по их жанрово-стилевому анализу.

В статье предпринята попытка конкретизировать концептуальную разницу между хореографическим (в том числе балетным) театром и нетеатральными (перформативными) видами искусства. При этом предполагается, что хореография в традиционном смысле этого слова в них не обязательно может являться ведущим выразительным средством.

Для этого рассмотрен общий ход развития хореографического искусства с позиции трансформации отношения постановщиков к фундаментальному понятию драматургии и к изменениям в восприятии феномена телесного движения.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

Хореографический театр на протяжении трехсот лет развивался как зрелище театральное, художественная природа которого предполагает драматизм — раскрытие конфликта через роли, исполняемые актером-танцовщиком перед зрителем. Сформировался особый вид театрально-хореографического искусства — балет. Он выработал свою систему выразительных средств — танец и пантомиму, а также хореографические формы — способ организации танца и пантомимы во времени. Составляющие балетного действия сводил воедино и выстраивал балетмейстер, режиссерская роль которого, как считается, институализировалась раньше (с реформами Ж.-Ж. Новерра), нежели в театре драматическом (куда профессия режиссера пришла в начале XX в. с новыми независимыми от государства театрами [1, с. 272]). В развитии балета прослеживаются определенные этапы. Возникнув как искусство привилегированное, придворное, он питался в том числе и идеями площадного театра и народного танца [2]. В России, доведя до пика развития свои выразительные средства (пример тому — позднее творчество М. Пети́па), в начале XX в. через творчество балетмейстеров-новаторов (М. Фокина, А. Горского, К. Голейзовского, Ф. Лопухова) он стал расширять методы выстраивания театрального действия, обогащать танец и пантомиму, внедрять идеи самодостаточности симфонической хореографии и обращаться к разным вариантам истолкования и понимания природы движения как такового, которые приходили в том числе и из среды любительского искусства.

Последний аспект — фокусировка на меняющихся концепциях восприятия тела и феномена движения — с начала XX в. продолжает оказывать влияние и на изменение композиционных и драматургических принципов в хореографических постановках.

Новое отношение к телу и движению зародилось также в театре, но с течением времени стало демократизироваться и выходить за пределы сценической практики. Изначально оно было связано с индивидуальным обучением собственному пониманию движения, жеста, с поиском их верной внешней формы для выражения эмоционального начала не столько профессиональных танцовщиков, сколько актеров и вокалистов (деятельность Ф. Дельсарты [3, с. 61]). В истории хореографического искусства принято считать, что это вылилось в появление школ ритмического и пластического воспитания, где учеников обучали, исходя из их внутренних ощущений, реагировать на музыку движениями тела. Бур-

ному росту подобных курсов положила начало деятельность Э. Жак-Далькроза [4]. Подобные школы способствовали популяризации новой культуры «свободного» движения, в том числе через исполнительскую деятельность танцовщиц-любительниц (Л. Фуллер, А. Дункан, Р. Сен-Дени, М. Вигман и др.). Как справедливо отмечает И.Е. Сироткина, понятия естественности и свободы в контексте модернистских тенденций начала XX в. нельзя трактовать буквально — на начальном этапе развития «свободного танца» движения и возникающая импровизация были все же подчинены театральным задачам, спаяны с идеей выражения музыки и эмоции [5].

Не без влияния этих поисков с началом XX в. строгие академические рамки балетного спектакля стали расшатываться. Прежде существовали требования и к сценической структуре произведения, и к лексикону мастерски отработанных в соответствии с определенными эстетическими требованиями движений (к хореографической лексике). Теперь же даже балетмейстеры с профессиональной выучкой поддавались харизме и влиянию танцовщиц без образования (вспомним ранний этап творчества М. Фокина и его увлечение танцами А. Дункан), обогащая арсенал выразительных возможностей тела, отступая от привычных канонов.

Альтернативные классическому танцу технологии воспитания и совершенствования тела получили развитие и в среде русского и немецкого авангарда (студия «Гептахор», биомеханика В. Мейерхольда, которая с учетом физиологии обучала контролю над своими физическими действиями; вдохновленные индустриальной повседневностью «танцы машин» Н. Фореггера и О. Шлеммера; практики австрийца Р. фон Лабана и немецких экспрессионистов М. Вигман, К. Йосса). Частично их идеи находили воплощение в театре, частично — в иных пространствах. Но как правило, только театральными целями такие хореографы-художники не ограничивались. Их интересовало большее — физическое и духовное преобразование человечества через внедрение всеобщей культуры осознанного движения.

В течение XX в. эстетика условно свободного движения, т. е. движения оптимального для телесной природы человека и отработанного с этой точки зрения, нашла развитие и утверждение в направлениях танца модерн, вылившегося из него *contemporary dance*, под которое в наши дни попадает множество альтернативных практик работы с телом (авторские техники *contemporary* и телесной осознанности и их многообразный синтез, восточные практики воспитания тела от единоборств до йоги, соматические практики).

Параллельно с расширением средств работы над телом, с формированием разных отношений к нему и к движению возникали и альтернативные спосо-

бы трактовки и организации театрального зрелища. Шло расширение пределов театра, создавались новые представления о нем. Таким стало и понятие индивидуального или коллективного «живого»¹ художественного высказывания (перформанса), где активно испытывались альтернативные театральной сцене пространства, внедрялись и развивались идеи междисциплинарности [6].

На данный момент акцент на новых моделях восприятия тела и движения, культ перформативности, экспериментальных форм, вовлекающих зрителя, нивелирующих актера как транслятора выстроенной драматургически роли через конфликтное развитие, нашли отражение и в прежде консервативной системе балетного спектакля, углубив проблему с организацией крупной его формы и драматургией. Этот вопрос встал, в частности, в отечественной постановочной практике давно: «Проблема цельности спектакля, равновесие его компонентов — одна из важнейших в сегодняшнем балете. Но нелегко оказывается постановщикам соединить те “необжитые” еще нашей сценой новые музыкальные формы, что предлагают композиторы, с законами театрального действия. То литературная основа спектакля, к которой все упорнее возвращаются наши хореографы, оказывается “малоконтактной” с симфоническими принципами современной хореографии. То музыкального материала не хватает для раскрытия сюжета. И возникают решения половинчатые, клочковатые, рваные» [7, с. 101]. Эти строки были написаны авторитетным отечественным балетоведом Н.Ю. Черновой на излете 1970-х гг., когда доступ к западным идеям актуального на то время современного танца был ограничен. На наш взгляд, сложилась ситуация, когда вынужденная творческая изоляция отчасти привела балетные формы к саморазрушению. Это отсутствие цельности в спектаклях (иначе говоря — драматургические просчеты), которое подчеркивает Н.Ю. Чернова, вполне предопределено и закономерно: «Любая театральная форма, однажды родившись, в конце концов умирает; любая театральная форма нуждается в переосмыслении, и ее новое толкование непременно будет отмечено веяниями своего времени. В этом смысле в театре все относительно» [8, с. 45].

С 1990-х гг. вынужденная художественная изоляция отечественных балетмейстеров завершилась, к «необжитым» музыкальным формам добавились и «необжитые» нетеатральные. Процесс обновления театральных форм, проникновение в них не-

¹ В среде американского авангарда конца 1950-х гг., где, как считается, зародился перформанс, данный вид творчества назывался *live art* (живое искусство), *direct art* (прямое искусство), что подчеркивало его сиюминутность и направленность на непосредственный контакт с публикой.

театральных элементов, иногда полная замена театрального на нетеатральное, охватил и мир хореографии. Активизировалось расширение танцевальной лексики: новый техницизм соседствовал с чуть ли не абсолютным отсутствием танца в его привычном понимании. Ранее неизвестные художественные открытия казались то откровением, то эпатажем, вводили теоретиков и критиков в замешательство. Происходит это и по сей день.

К нашему времени закрепление в художественной среде иных форм постановочного мышления, выходящего за пределы традиционной театральной драматургии с логичным раскрытием конфликта с помощью базовых принципов драматургии, завершилось. Более того, эти так называемые нетеатральные (перформативные) формы общепризнаны если не узаконенными, то как минимум существующим и западным, и отечественным театроведением, хотя и не преодолены разночтения в терминологии.

ТЕАТР И НЕТЕАТР В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Общеизвестно, что специфика театрально-постановочных выразительных средств зависит от задач, которые ставит перед собой постановщик. Вполне возможно, что современный театр и нетеатр вообще отходят от каких-либо традиционных задач: художественных, идейных и этических. Какие проблемы встают перед ними — это, пожалуй, самый болезненный в нынешний период вопрос как для теоретиков, так и для практиков, который требует детального осмысления. Однако условимся, что определенный спектр задач перед этими явлениями все же стоит. В самом общем случае одну из них можно обозначить следующим образом: и театр и нетеатр воспроизводят действие. Однако театр подражает действию [9, с. 1077], искусственно конструируя его из отведенных театру средств выразительности; нетеатр — стремится стать действием, выйдя за пределы искусственности театра.

Театр как вид искусства в упрощенной модели подразумевает взаимодействие трех составляющих: актера, театральной роли, зрителя [10, с. 178]. Взаимоотношения между актером и ролью выстраиваются в том числе логически с помощью режиссерского замысла и организации действия и драматургии (драматизма или конфликта, его развития и разрешения). Иначе говоря, действием обеспечивается содержательность происходящего на сцене: «Действие — последовательность сценических событий, происходящих главным образом в зависимости от поведения персонажей, одновремен-

но это воплощенная в конкретную форму совокупность трансформационных процессов театральных, протекающих на сцене и характеризующих психологические и моральные изменения персонажей» [11, с. 62]. Зритель не оказывает непосредственного воздействия на драматургическую структуру спектакля. Наличие театральной роли «в приложении» к играющему их человеку и смотрящей и слушающей публике определяют театр как вид искусства [12, с. 226].

В хореографическом (в том числе балетном) театре содержание спектакля (сочетание событий) и, следовательно, роли извлекается из музыки через сочинение постановщиком хореографического языка. Безусловно, будучи синкретичным искусством, в хореографической постановке необходимо режиссерски связать и сценографию, визуальное решение спектакля с музыкальной концепцией, но за возникновение смыслов и ассоциаций главным образом ответственна хореографическая драматургия.

Что же считать содержанием музыки в случае ее воплощения на театральной балетной сцене? Музыкальная партитура задает и раскрывает образно-эмоциональную сферу, т. е. спектр чувств и противоречий, через которые предстоит пройти танцовщикам при воплощении своей роли. Даже если предполагается создание спектакля без фабулы на основе сугубо «инструментальной» хореографии, именно музыкальная основа создает меняющийся эмоциональный фон посредством специфических средств выразительности, которые могут экстраполироваться и на хореографический текст.

Таким образом, музыкой определены границы интерпретаций, т. е. она задает своего рода правила игры и логику режиссуры для балетмейстера-постановщика. Если в музыке заложено сюжетное начало (либретто, как в случае со многими балетными партитурами), то границы эти становятся еще более строгими [13].

Резюмируя, можно определить специфику хореографического (балетного) театра следующим образом: это воплощение посредством хореографической роли образно-эмоционального содержания музыки исходя из заданной композитором драматургии (т. е. логики развития). Хореографическая роль в хореографическом спектакле выстраивается на «внешнем» уровне — уровне лексики (движений), и на «внутреннем» — уровне эмоционального содержания, которое закладывается в поставленное движение и раскрывается исполнителем. Из этого определения понятно, почему подавляющее большинство современных постановщиков, занимаясь с балетными партитурами, создают работы, которые не могут претендовать на статус балетных спектаклей, хотя и включены в репертуар ведущих музыкальных театров страны. Во многих подобных

работах не ставится задача раскрыть образно-эмоциональный мир музыки средствами хореографической драматургии. Нет того, что определяет суть любого спектакля (драматического, балетного или оперного) — нет последовательного раскрытия и разрешения противоречий [14, с. 10]. Тем самым такие постановщики (кто-то из них воспитан в западных традициях танца постмодерн) выходят за пределы хореографического (балетного театра), осознанно или неосознанно нарушая его принципы, интегрируя в него смыслы, независимые от музыки, внося импровизацию, перформативность.

Нетеатр (перформанс) существует вне триады «актер — роль — зритель». Драматургия как принцип логичного, последовательного структурирования действия для раскрытия конфликта между персонажами-ролями перестает быть ключевым и формообразующим, поскольку нивелируются и актер, и роль, и зритель, и само понятие действия. Уходит исполнительское, техническое мастерство актера как неотъемлемая составляющая театра. Отрицаются традиционные театральные основы как таковые. Характерный тому пример — провозглашение культа неискусства (антиискусства) в эстетических манифестах художников 1960-х гг. («Нет-манифест» И. Райнер², манифесты флюксуса [16]). Ключевое для нетеатра — не подражание действительности, а попытка (главным образом спонтанная) быть этой действительностью на основании высказываний личностного плана по отношению к этой действительности и провоцирования на них в том числе и публики. Потому публика превращается в активного участника-создателя художественного процесса, который не всегда может преследовать эстетические и художественные задачи.

И все же нетеатр не всегда лишен структурообразующих принципов и художественной цели (многое он может заимствовать из театра), но выявить при этом общие для всех видов нетеатральных постановок³ принципы, пожалуй, невозможно [17, с. 37]. В каждой профессиональной постановке автор или коллектив авторов выбирают идею или сами для себя определяют специфику и отправную

точку для постановочного процесса, возможно, правила его организации и регламентации.

Нетеатр, как и театр, управляет эмоциями публики, однако не посредством выстраивания драматизма (действия) в его традиционном понимании, а призывая концентрироваться на собственных ощущениях «в моменте», на рефлексии. Тем самым он предлагает участникам пространство «открытых смыслов» для собственной интерпретации реальности.

Применительно к хореографическому искусству нетеатр широко себя проявляет в области contemporary dance и танцевальных перформансов. Зачастую в этих видах хореографического искусства движение освобождается от нарративных и эмоциональных подтекстов, сохраняет самоценность, соединяясь с пространственными, визуальными, речевыми и прочими структурами. Отсутствие единых структурных и композиционных основ в нетеатре, его стремление к ризомности и к снятию оппозиции между элитарным и массовым [18], с одной стороны, открывает пути к самовыражению, с другой стороны, приводит к невозможности определить степень художественной значимости явления [19], к риску представить спекуляцию, являющуюся не более чем средством арт-терапии для участников действия. Притом упреки в арт-терапии могут быть и безосновательны, если в качестве основной цели арт-зрелища декларируется возвращение «к себе», «пробуждение индивидуальности». Подобного рода нетеатральные опыты питаются постмодернистскими идеями о равнозначности целого и части, смысла и его отсутствия. К ним, на наш взгляд, можно отнести подавляющее большинство предлагаемых современностью арт-практик и квазитеатральных постановок, которые усиливают тенденции распада художественных границ [20].

Таким образом, в хореографическом искусстве основанием для разделения театральных и нетеатральных постановок может служить наличие в них трех составляющих (актера, театральной роли, зрителя) и действия, которое извлекается в том числе из музыки и раскрывается посредством хореографической драматургии.

Трансформация драматургического мышления в хореографическом искусстве и, в частности, в балетном театре была обусловлена не только сменой эстетических тенденций и художественных стилей. Она происходила в том числе под влиянием меняющегося отношения к телу и движению. Временами хореографы-авангардисты начала XX в. в своих поисках заимствовали из балетного театра принцип эмоциональной связи движения с музыкой, композиционное мышление, идею образности хореографии. Но чаще они искали иные формы организации пластического зрелища, предлагали принципы работы с движением за пределами традиционных

² «Нет — зрелищу, нет — виртуозности, нет — преображению, магии и иллюзиям, нет — очарованию и недоступности образа звезды, нет — антигероическому, нет — мусорной образности, нет — вовлеченности исполнителя и зрителя, нет — стилю, нет — китчу, нет — соблазнению зрителя хитростями исполнителя, нет — эксцентричности, нет — движению исполнителя или передвижению предметов» [цит. по: 15, с. 87].

³ Нынешние создатели современных художественных практик используют разнообразные обозначения для своей деятельности: перформанс, спектакль, арт-практика, акция, флеш-моб, site-specific, work-in-progress, event и др. (существенное место в них может занимать танец и движение). В данной статье все эти понятия сведены к одному — нетеатру на основании отсутствия в нем драматургических основ в их традиционном театроведческом понимании.

содержательных и эстетических задач, приносили в работу с движением нетеатральные задачи, когда содержательность происходящего на сцене обеспечивается не выстроенным действием и разрешением противоречий, а выражением личной рефлексии на основании субъективного видения реальности. Последняя особенность сближала творчество многих хореографов и танцевальных художников с решением задач по восстановлению психоэмоционального и физического здоровья, которые обычно возлагаются на сферу арт-терапии. Нынешние постановщики также предпочитают уходить от прежде практически значимых сюжетно-композиционных основ драматургии к поиску новых смыслов телесных движений, новых путей синтезирования движений в нечто цельное, но вне связи с театральными задачами.

Театр и нетеатр требуют одинаково серьезно-го подхода, основательной базы, заключающейся в знании традиции и в понимании связи и разницы между этими двумя явлениями. Их неосмысленное интегрирование под эгидой инновационности, на наш взгляд, приводит к взаимному «стиранию» (хотя в первую очередь большему риску исчезновения подвергается театр и театральное мышление).

Список источников

1. Пикон-Валлен Б. Рождение режиссера. К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 271–273.
2. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. Москва : Искусство. 1987. 556 с.
3. Лукутина Т.В. Новый танец на рубеже XIX–XX вв.: от теории выразительного жеста к практикам свободного танца // Современный танец: дискурс и практики. 2017. С. 58–72.
4. Уварова Г.А. Ритмика Э. Жак-Далькроза и театральное искусство // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 3. С. 176–201.
5. Сироткина И.Е. Танец как практическая философия: категории «естественное» и «искусственное» в танце // Новые российские гуманитарные исследования. 2009. № 4. С. 8.
6. Современный хореографический дискурс / А.Л. Васильева, Т.В. Букина, Т.В. Гордеева [и др.] ; под ред.
- Ю.О. Новик. Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2019. 302 с.
7. Чернова Н.Ю. Панорама танца // Театр. 1977. № 6. С. 97–109.
8. Брук П. Пустое пространство. Москва : Прогресс, 1976. 239 с.
9. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. 1391 с.
10. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Айрис-Пресс, 2004. 405 с.
11. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 480 с.
12. Барбой Ю.М. К теории театра. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. 237 с.
13. Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 46–53.
14. Барбой Ю.М. О критериях типологизации спектакля // Ярославский педагогический вестник. 2015. Т. 1, № 1. С. 7–15.
15. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Москва : Artguide Editions, 2018. 311 с.
16. Меньшиков Л.А. Художественные манифесты 1960-х годов: программа флюкса и ее автор // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. № 1. С. 107–116.
17. Мороз О.В. Современное искусство как художественная документация: развлечение или чистая активность? // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 36–42.
18. Немченко Л. Современные художественные практики: перекодирование публичных пространств // Топографии популярной культуры : сборник статей. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. С. 339–355. URL: <https://pub.wikireading.ru/162687> (дата обращения: 26.11.2020).
19. Барабаш Н.А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. Москва : Московский педагогический государственный университет, 2003. 181 с.
20. Сараф М.Я. Ризомизация культурного пространства как показатель кризисности его состояния // Пространство и Время. 2014. № 1 (15). С. 74–77.

Theatrical and Non-Theatrical Thinking in Actual Choreographic Practice

Olga V. Gryzunova

Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi Str.,
St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID 0000-0002-9066-952X; SPIN 4784-8608
E-mail: olyaballet@mail.ru

Abstract. *The article attempts to concretize the essence of the two aesthetically polar staging approaches — theatrical and non-theatrical (performative) — in the context of the choreographic art development. The author suggests that the basis for separating these approaches can be some peculiarities in the ways they interpret such fundamental concepts as “actor”, “role”, “spectator”, “drama”, “action”, “conflict”, which, in a choreographic performance, are in certain relationships determined by cultural traditions, and in a non-theatrical production, they are transformed up to their disappearance. A similar experience of separating a theater and a non-theater on the basis of the presence of an actor, a role, a spectator and an hierarchy between them is proposed in theater studies. However, in choreographic (including ballet) performances, the content of the role is closely linked with the music and is often determined by the emotional background and musical dramaturgy. In the case of a radical departure from the composer’s intention, turning to a different starting point for the composition, the specificity of the choreographic (ballet) performance is destroyed. Borrowings from non-theatrical art are showed in the construction of meanings when working with intrinsic body movement, as well as in the reliance on interdisciplinarity. Within a single line of choreographic art, there is a whole spectrum of ideas that interpret the concepts of “theatricality”, “non-theatricality”, “drama”, and “performativity” in different ways. On what basis to classify them in order to reduce them to a consistent system is a difficult question. The article attempts to outline the foundation for future classification. The relevance of this topic is caused by the insufficient elaboration of the conceptual base in the specialized literature on choreographic art.*

Key words: theater, non-theater, anti-theater, choreographic art, ballet, performance, drama, movement, theory and history of art.

Citation: Gryzunova O.V. Theatrical and Non-Theatrical Thinking in Actual Choreographic Practice, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 416–423. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-416-423.

References

1. Picon-Vallin B. On Pre-Direction and the New Creative Function of the Director, *Voprosy teatra* [Prob-

- lems of the Theatre], 2010, no. 1–2, pp. 271–273 (in Russ.).
2. Blok L.D. *Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical Dance: History and Modernity]. Moscow, Iskustvo Publ., 1987, 556 p.
3. Lukutina T.V. New Dance at the Turn of the 19th–20th Centuries: From the Theory of Expressive Gesture to the Practice of Free Dance, *Sovremennyyi tanets: diskurs i praktiki* [Contemporary Dance: Discourse and Practices], 2017, pp. 58–72 (in Russ.).
4. Uvarova G.A. The Eurythmics of E. Jaques-Dalcroze in Theatre Context, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music], 2014, no. 3, pp. 176–201 (in Russ.).
5. Sirotkina I.E. Dance as a Practical Philosophy: The Categories “Natural” and “Artificial” in Dance, *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniya* [New Russian Humanities Research], 2009, no. 4, p. 8 (in Russ.).
6. Novik Yu.O. (ed.) *Sovremennyyi khoreograficheskii diskurs* [Contemporary Choreographic Discourse]. St. Petersburg, Akademiya Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoi Publ., 2019, 302 p.
7. Chernova N.Yu. Panorama of Dance, *Teatr* [Theatre], 1977, no. 6, pp. 97–109 (in Russ.).
8. Brook P. *The Empty Space*. Moscow, Progress Publ., 1976, 239 p. (in Russ.).
9. Aristotle. *Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii* [Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories]. Minsk, Literatura Publ., 1998, 1391 p.
10. Bentley E. *The Life of the Drama*. Moscow, Airis-Press Publ., 2004, 405 p. (in Russ.).
11. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the theatre]. Moscow, Progress Publ., 1991, 480 p.
12. Barboi Yu.M. *K teorii teatra* [On the Theory of Theater]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya Gosudarstvennaya Akademiya Teatral'nogo Iskustva Publ., 2008, 237 p.
13. Kirpichenkova O.V. The Term of “Interpretation” in Ballet Theory and the Criterion of Artistic Value of Choreographic Interpretation, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 1, pp. 46–53 (in Russ.).
14. Barboi Yu.M. About Criteria of Performance Typologization, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslav Pedagogical Bulletin], 2015, vol. 1, no. 1, pp. 7–15 (in Russ.).
15. Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Moscow, Artguide Editions Publ., 2018, 311 p. (in Russ.).
16. Menshikov L.A. The Mrt Manifestos in the 1960th Years: The Fluxus Program and its Author, *Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Seriya 15: Iskuststvedenie* [Bulletin of Saint-Petersburg University. Series 15: Arts], 2014, no. 1, pp. 107–116 (in Russ.).
17. Moroz O.V. A Contemporary Art as an Art Documentation: Entertainment or Pure Activity? *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 6, pp. 36–42 (in Russ.).

18. Nemchenko L. Contemporary Art Practices: Recoding Public Spaces, *Topografii populyarnoi kul'tury: sbornik statei* [Topographies of Popular Culture: collected articles]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2015, pp. 339–355. Available at: <https://pub.wikireading.ru/162687> (accessed 26.11.2020) (in Russ.).
19. Barabash N.A. *Televidenie i teatr: igry postmodernizma* [Television and Theater: Games of Postmodernism]. Moscow, Moskovskii Pedagogicheskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2003, 181 p.
20. Saraf M.Ya. Rhizome Formation in Cultural Space as an Indicator of its State of Crisis, *Prostranstvo i Vremya* [Space and Time], 2014, no. 1 (15), pp. 74–77 (in Russ.).

ПОЗДРАВЛЯЕМ

Указом Президента РФ от 11.07.2021 № 413
«О награждении государственными наградами Российской Федерации»
за большие заслуги в научно-педагогической деятельности, подготовке
квалифицированных специалистов и многолетнюю добросовестную работу

присвоено почетное звание
«ЗАСЛУЖЕННЫЙ РАБОТНИК ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»



**АСТАФЬЕВОЙ
Ольге Николаевне,**

профессору кафедры ЮНЕСКО «Государственная служба
и управление социально-экономическими процессами»,
директору научно-образовательного центра «Гражданское общество
и социальные коммуникации» Института государственной службы
и управления Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации

**Редакция журнала «Обсерватория культуры»
поздравляет О.Н. Астафьеву, члена редакционного совета журнала,
с заслуженной высокой наградой!**

УДК 769.2
ББК 85.157.5
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-424-435

Д.В. ФОМИН

ОБРАЗ ПЕТРУШКИ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ДЕТСКИХ КНИГАХ 1920-Х — НАЧАЛА 1930-Х ГОДОВ

Дмитрий Владимирович Фомин,
Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия
кандидат исторических наук
ORCID 0000-0002-9931-6288
E-mail: dfomin13@yandex.ru

Реферат. Образ главного героя традиционного русского театра кукол — Петрушки — сыграл существенную роль в истории отечественной культуры, воплотил в себе некоторые типические черты национального характера. Его изображения достаточно широко и разнообразно представлены на страницах детских книг. В начале XX в. и в первые послереволюционные годы издания о похождениях Петрушки выполняли важную миссию: фиксировали характерные образцы народного творчества, сохраняли память о балаганных представлениях, поддерживали их традиции, служили пособиями для начинающих кукольников.

В 1920-х — начале 1930-х гг. Петрушка продолжал оставаться одним из самых популярных персонажей детской литературы, привлекая внимание ли-

тераторов и графиков. Это свидетельствует об их стремлении найти опору и поддержку в простонародной смеховой культуре, продолжить ее традиции, привнести в книгу элементы театральной эстетики.

Цель исследования — с помощью комплекса книговедческих, искусствоведческих, источниковедческих методов рассмотреть трансформации образа Петрушки в детских книгах 1920-х — начала 1930-х годов. В статье отмечены существенные разночтения между литературной составляющей подобных изданий и их зрительным рядом. Писатели, как правило, стремились «перевоспитать» площадного балагура и драчуна, облагородить его манеры, осовременить облик, привлечь народного любимца к решению актуальных идеологических и педагогических задач. Художники более бережно относились к каноническому, исторически сложившемуся образу Петрушки, сопротивлялись его слишком радикальному переосмыслению. Особый интерес в этом отношении представляют иллюстративные циклы И.С. Ефимова, А.И. Соколова-Аси, А.А. Радакова, В.М. Конашевича, Л.В. Поповой, Ф.Ф. Кондратова.

Лучшим писателям и художникам тех лет удалось, сохранив самые существенные черты героя, вдохнуть в него новую жизнь, спасти от забвения, от полной потери идентичности и передать новым поколениям создателей и читателей детской книги.

Ключевые слова: Петрушка, кукольный театр, фольклор, детская книга, иллюстрация, книжная графика, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, книговедение.

Для цитирования: Фомин Д.В. Образ Петрушки в отечественных детских книгах 1920-х – начала 1930-х годов // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 424–435. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-424-435.

Образ Петрушки — главного героя традиционного русского театра кукол, несмотря на его кажущуюся простоту, даже примитивность, сыграл исключительно важную роль в истории отечественной культуры, пользовался неизменной популярностью у самой широкой аудитории, привлекал внимание писателей, художников, композиторов, режиссеров. Всеобщая любовь к этому персонажу давала теоретикам поводы для многочисленных споров. Герой балаганных представлений имел древнюю родословную, но не мог похвастаться ни внешней красотой, ни изысканными манерами, ни проницательным умом, ни примерным поведением. Начиная с середины XIX в. он изображался в виде горбатого человечка в красном колпаке, с большим крючковатым носом, его рот был растянут до ушей в улыбке. Крикливый балагур потешал зрителей грубоватыми остротами и, вооружившись дубиной, легко расправлялся со своими недругами: вороватым цыганом, доктором-шарлатаном, городовым, а иногда вступал в поединок с самой смертью. Сюжеты подобных спектаклей варьировались, но не отличались особым разнообразием.

Традиции бесхитростных кукольных фарсов бережно передавались из поколения в поколение, причем «...главными защитниками этого искусства... являлись дети и народные массы» [1]. Площадная комедия иногда оказывала сильное воздействие даже на рафинированных интеллектуалов, детей из высококультурных семей. Так, художник и критик А.Н. Бенуа вспоминает, что его знакомство с театром началось с кукольных представлений, в которых уродливый паяц донимает шарманщика дерзкими вопросами, герои «звонко... колошматят друг друга по деревянным башкам», а в финале страшный черт «бодает Петрушку и безжалостно треплет его... а затем тащит... в преисподнюю» [2, с. 284–285]. Ребенок не понимал смысла многих реприз, но «трепетал... от всех действий и от визга Петрушки» [2, с. 285].

Поэт и журналист П.И. Сторицын, несколько идеализируя взбалмошную куклу, видел главную причину ее популярности в беспокойном, непокорном характере: «Он всех выводит на чистую воду, он



Рис. 1. Обложка книги
«Петрушка: любимый народный кукольный герой».
Москва, 1910. Художник П.Е. Литвиненко [5]

откликается на всякую злобу дня... он весел и бодр... Конечно, случается, что он плутует и даже ворует, но это тогда лишь, когда иначе... нельзя поправить несправедливости судьбы» [1]. М. Горький подчеркивал, что Петрушка неизменно «побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что в конце концов именно он преодолеет все и всех» [3, с. 494]. Нельзя забывать и о чрезвычайно эффектной, доходчивой художественной форме таких спектаклей, об их «динамичности, веселости и гротесковой, буффонной яркости персонажей...» [4, с. 35].

Столь важный для понимания русского национального характера образ довольно полно и разнообразно воплотился не только в театральной, но и в книжной культуре. Так, в начале XX в., да и в первые послереволюционные годы И.Д. Сытин и другие издатели выпустили целый ряд книг о похождениях Петрушки. В некоторых из них печатался текст, «списанный со слов уличного паяца», в других случаях авторы излагали известные сюжеты по-своему, слегка облагораживая или осовременивая их и адаптируя к детскому восприятию. «Раскрашенные картины» (рис. 1)[5] (фамилии иллюстраторов указывались в выходных данных крайне редко) выдержаны, как правило, в обстоятельной реалистической манере и в то же



Рис. 2. Обложка и страница из книги Н.Я. Ефимовой, И.С. Ефимова «Петрушка». Москва, 1924. Художник И.С. Ефимов [8]

время явно ориентированы на лубочную эстетику. Не все издания такого рода отличались высоким художественным уровнем, но они выполняли важную и благородную миссию: фиксировали характерные образцы народного творчества, надолго сохраняли память об эфемерных по своей природе театральных представлениях, поддерживали угасающую традицию искусства «петрушечников», которых в те годы уже редко можно было встретить на улицах. Книги эти, пользовавшиеся большим спросом у детей, служили и своего рода пособиями для начинающих кукольников [5].

Грандиозные революционные преобразования должны были предать забвению фигуру ярмарочного балагура. Однако без нее не могли обойтись литераторы и художники, стоявшие у истоков советской детской книги. В 1920-х — начале 1930-х гг. Петрушка продолжал оставаться одним из самых популярных персонажей изданий, адресованных маленьким читателям. Правда, подчас его образ переосмысливался настолько радикально, что терял почти все свои изначальные свойства, представал перед изумленной публикой в совершенно непривычном обличье и в новых амплуа. В родной для этого героя театральной среде такие эксперименты проводились еще более решительно и бесцеремонно. «Красный Петрушка это... Петрушка-рабкор, Петрушка-комсомолец... советский дипломат, демобилизованный красноармеец... ярый борец за все новое и светлое в нашем быту» [6, с. 30], — утверждал в 1925 г. автор книги «Массовые празднества»

Е.Н. Рюмин. В прессе постоянно звучали призывы активнее использовать проверенного временем героя для решения актуальных пропагандистских задач. По мнению журналистов, самодеятельные агитационные «театры Петрушки» при рабочих клубах и избах-читальнях заслуживали «самого... вездесущего распространения, целого вороха пьес... чтобы ни одно событие не оставалось без меткого слова Петрушки» [1].

На страницах детских книг 1920-х гг. обновленный, усовершенствованный любимец публики не пересказывал газетных передовиц и не обсуждал с читателями «самые острые, боевые темы текущего момента», и все же порой непросто было узнать в нем прежнего драчуна и шутника. Но начнем обзор с работ двух мастеров, которые бережно относились к исторической традиции народных зрелищ, очень много сделали для ее сохранения и возрождения. Художники Н.Я. Симонович-Ефимова и И.С. Ефимов были подлинными энтузиастами кукольного театра: создали собственную труппу из деревянных и тряпичных актеров с богатым, оригинальным репертуаром, привлекли к этой затее многих друзей и коллег. «Влюбленные в свой театр, они хотели объять его спектаклями как можно больше людей и пространств. <...> Талант, мастерство и беспредельная любовь, которую вкладывали художники в новые творения, почти что оживляли их кукол» [7, с. 34], — вспоминала режиссер Н.И. Сац.

Одним из способов многократного расширения аудитории, ее эстетического воспитания и приоб-

щения к великому таинству театрального искусства был для Ефимовых выпуск детских книг. С точки зрения графического оформления особенно интересна и удачна малоформатная «раскладушка» 1924 г. «Петрушка», увидевшая свет в частном издательстве Л.Д. Френкеля [8]. Демонстрируя несколько сцен из жизни главного героя, этого, по выражению Н.Я. Симонович-Ефимовой, «гениального неудачника в таинственной семье кукол» [7, с. 48], авторы органично соединяют традиционные мотивы балаганных представлений с новыми сюжетами, вводят в действие забавного арапчонка, лисицу, медведя-лекаря. Текст сводится к минимуму, представляет собой короткие подписи под рисунками, реплики персонажей.

Судя по экспрессивной стилистике иллюстраций, автором большинства из них был И.С. Ефимов; почти в каждой композиции ощущается его взрывной темперамент, манера рисовать «одним неотрывающимся движением руки, без всякого колебания и изменения» [9, с. 149]. Зрителю невольно передается «ощущение удовлетворения... и восторга, когда... рука ведет плавную и уверенную линию» [9, с. 147]. Петрушка, изображенный на обложке, раздвигает занавес (обозначенный несколькими энергичными росчерками литографского карандаша), перешагивает через ширму и идет навстречу читателю. Несмотря на очень условную, лаконичную трактовку образа, в нем есть и острая характерность, и стремительная динамика, и даже своеобразное изящество. Чувствуется, что в нескладном теле длинноносой куклы живет душа доверчивого, впечатлительного ребенка (рис. 2).

В слегка переработанном виде почти все композиции небольшого цикла были использованы в качестве концовок в известной книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (1925) [10]. Хотя издание это, строго говоря, не является детским, стоит упомянуть о нем в контексте нашей темы хотя бы потому, что именно дети лучше всех смогли бы оценить некоторые остроумные оформительские приемы. Художница прекрасно понимает, что невозможно «закрепить на бумаге... то, что соткалось в жизни из искрящихся глаз, вырывающихся из души восклицаний, вздохов, улыбок, смеха...» [7, с. 41]. Книга достаточно сложна по структуре: она содержит исторический экскурс и личные воспоминания, деловой творческий отчет и подробные методические рекомендации начинающим «петрушечникам» (этим во многом оправдывается стилистическая неоднородность оформления). Зарисовки сценок из спектаклей и эпизодов закулисной жизни театра, шутливые шаржированные изображения неунывающего, нестареющего Петрушки и других персонажей чередуются с воспроизведением афиш, вывесок и даже «автографов» кукол. Автор уверен, что язык каллиграфии гораздо точнее и нагляднее, чем



Рис. 3. Обложка книги Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника». Москва, 1925. Художник В.А. Фаворский [10]

любые портреты, передает характеры героев, весь смысл существования которых заключался в движении, игре, шутовстве. Очень выразительна обложка работы В.А. Фаворского, где Петрушка с большой головой и маленькими ручками широким жестом зазывает читателей то ли на свой спектакль, то ли внутрь книги. Основная композиция дополняется мелкими графическими ремарками, типажам зрителей: любопытного младенца, задумчивой девушки, скусающего прохожего (рис. 3).

Еще одна книга Н.Я. Симонович-Ефимовой «Петрушка» (оформленная ею самостоятельно) с изображением задорного весельчака на обложке вышла в 1928 г. в серии «Библиотечка журнала «Дружные ребята»» [11]. Это не беллетристическое произведение, а что-то вроде адаптированного, детского варианта «Записок петрушечника» с советами по технологии изготовления кукол, по организации самодеятельного театра. Рисунков здесь немного, но они заметно оживляют, конкретизируют текст.

Книга «Петрушка» с яркими цветными рисунками А.И. Соколова-Аси (авторство рифмованных подписей не указано, возможно, их сочинил сам художник), увидевшая свет в 1927 г. в издательстве Г.Ф. Мириманова, воспроизводит некоторые типические сюжеты кукольных представлений в смягченном, облагороженном виде. В отличие от своего балаганного прототипа книжный Петрушка ведет себя порой неосмотрительно, но совсем не агрессивно. Хотя на обложке он держит в руках увесистую дубину, ни на одном из последующих рисунков это

грозное орудие больше не фигурирует (возможно, в первоначальный замысел графика вмешалась цензура или самоцензура). Горбоносый шут в красном колпаке и просторной рубахе, расписанной белыми и красными ромбами, встречает читателей с распростертыми объятиями, его первое появление комментируется незатейливыми стихами:

Вот веселая игрушка, —
Петр Иванович Петрушка
Даст сейчас представление,
Всем деткам на удивление [12, с. 2].

Однако удивляться особенно нечему: столь любимые публикой кульминационные сцены потасовок главного героя с его недругами отсутствуют в книге, что во многом лишает ее остроты, драматического напряжения. Разбитной Петр Иванович позволяет себе лишь один предосудительный поступок, за который немедленно получает заслуженное воздаяние:

Стал Петрушка баловаться,
В собак камнями кидаться.
Вдруг лохматый белый пес
Хватъ разбойника за нос! [12, с. 5].

В остальном действие развивается почти бесконфликтно: «веселая игрушка» ни с кем не ссорится и не дерется, не обманывает и не избивает цыгана, а всего лишь на время берет у него лошадь, чтобы испытать ее в деле, но не может удержаться в седле. А потом бравый комедиант безропотно принимает прописанные доктором лекарства, оплакивает свои злключения и выслушивает утешения дородной Матрешки в синем сарафане. Не слишком заметная на первый взгляд корректировка фабулы полностью меняет характер героя: азартный задир и неунывающий плут превращается в неуклюжего простофилю, беспомощного нытика.

Принадлежность данной книги к культуре 1920-х гг. легко узнается по графическому языку — не столь новаторскому, как у И.С. Ефимова, сохраняющему связь с лубочной традицией, и все же гораздо более емкому, лаконичному, условному, чем, например, в упоминавшихся сытинских изданиях. Безусловно, работа художника выполнена высокопрофессионально, строго выдержана в едином стилистическом ключе (минимум деталей, предельно простое построение композиций, чистая и звучная колористическая гамма, экономное использование орнаментальных элементов, плоскостной характер рисунка). Иллюстратор ни на минуту не забывает о том, что он изображает не живых людей, а кукол, что действие разворачивается в театре: персонажи появляются из-за края ширмы, фоном для их фигур всегда служит желтый занавес с тряпичными цветами и звездами. Но графический цикл смотрится чересчур монотонно, страницы слишком похожи

одна на другую, а сопереживать деревянным героям мешает заученная механистичность их действий. Петрушке с его глуповатой улыбкой, наигранной веселостью явно недостает обаяния, чтобы покорить сердца зрителей.

Гораздо дальше от фольклорного первоисточника уходят поэт М.А. Фроман и художник Е.Я. Хигер в одноименной книжке-картинке, выпущенной в 1927 г. знаменитым частным издательством «Радуга». Трудно понять, почему это сочинение названо «Петрушка», ведь заглавный герой лишь мельком появляется в нескольких сценах. В сущности, книга представляет собой вольную фантазию на тему кукольного театра, парад-алле забавных игрушек, которые изготовил настоящий умелец:

Великолепный мастер
Иван Иваныч Кнастер! [13, с. 1].

На их фоне Петрушка выглядит не слишком выигрышно (видимо, мастер работал над ним недостаточно тщательно): лицо чем-то перепачкано, один глаз не открывается, одна рука намного длиннее другой. К тому же он беседует с персонажем довольно неприятным — корабельной крысой.

Стихи М.А. Фромана напоминают бойкие выкрики ярмарочных зазывал. Литографии Е.Я. Хигера выразительны, фактурны, немногословны, их отличает благородная сдержанность цветовой гаммы. Книга завершается тем, с чего она могла бы начинаться: труппа во главе с шарманщиком готова к выступлению, а Петрушка, как ему и положено, зазывает публику, усевшись на край пестрой ширмы. Обложка напоминает кусок яркой набивной ткани; мы видим на ней все тех же кукол, но уже стилизованных, ставших частью орнамента, вписанных в одинаковые ярко-красные ромбики.

В пьесе «Ванин детский сад» (1928), написанной литератором и режиссером С.Г. Розановым, остроумно проиллюстрированной архитектором и графиком Г.П. Гольцем, Петрушка также появляется лишь эпизодически [14]. В начале книги он выводит на сцену, вернее, в воспитательных целях вытаскивает за ухо главного героя — маленького фантазера Ваню, предоставляет ему полную свободу действий и удаляется, а в финале выходит попрощаться со зрителями. Тем не менее именно этот персонаж символизирует праздничную стихию театра, поэтому вполне правомерно его изображение на обложке.

Художник сохраняет узнаваемые черты Петрушки (огромный нос, яркий румянец, порывистые жесты, широко разведенные руки, словно готовые заключить в объятия весь зрительный зал), подчеркивает его кукольную природу и в то же время придает традиционному образу площадного театра непривычный аристократический лоск, одевает народного любимца в нарядный костюм с кружевным накрахмаленным многослойным воротником,

украшает его рубаху, колпак, рукавицы изысканным орнаментом. Используя, помимо белого фона страницы, только две краски — черную и розовую, Г.П. Гольц создает композицию одновременно броскую и изящную, эксцентричную и четко сбалансированную. Тяжеловесный черный квадрат, на фоне которого помещена фигура Петрушки, эффектно оттеняется узкой, ажурной полоской кисеи, вызывающей ассоциации с занавесом. Хочется как можно скорее увидеть жизнерадостного паяца не нарисованным, а воплощенным в материале, оживленным руками и голосом умелого актера-кукловода, освещенным яркими лучами прожекторов (рис. 4).

В книге «Война Петрушки и Степки Растрепки» (1925) с рифмованным текстом Е.Л. Шварца и красочными гротескными рисунками А.А. Радакова наш герой выступает в непривычной роли. Подобно Мойдодыру из сказки К.И. Чуковского, он становится активнейшим поборником чистоты и гигиены, призывает всех и каждого как можно чаще умываться и стричься, поднимает целое войнство игрушек на борьбу с «нечистыми трубочистами». Более подробно с описанием этого издания можно ознакомиться в статье «Детские книги А.А. Радакова» [15, с. 106–107]. Подчеркнем, что все историко-культурные, театральные аллюзии привносятся в книгу иллюстратором, тогда как стихотворец не прочь превратить ярмарочного острошлова в образцово-показательного чистюлю, перекроить и переодеть куклу на современный лад, сохранив ей лишь прежние имя: «Вот стоит Петрушка, гладкая макушка. Вымыты руки, выглажены брюки, рубашка, как снег, — аккуратный человек» [16, с. 5]. Фольклорное, лубочное происхождение персонажей, неясное в тексте, подчеркивается графическими средствами: проявляется и в самой манере рисунка, и в обильном использовании орнаментики, и в построении композиций. Иллюстрации, как правило, обрамляют колонки набора; страница вмещает в себя несколько сцен, одни и те же герои появляются на ней многократно, но в разных ситуациях и состояниях.

В неоднократно переиздававшейся книге С.Я. Маршака «Петрушка иностранец» с иллюстрациями В.М. Конашевича (1927) [17] также заметны противоречия между словесной характеристикой главного героя и его изобразительной трактовкой. Этот шутник унаследовал многие черты своего театрального прототипа: он чрезвычайно активен, задирист, остер на язык, на каждом шагу ввязывается в сомнительные истории и наживает множество врагов. Все его подвиги и похождения курьезны, а хитрости очаровательно наивны. Он не упускает случая побалагурить и покаламбурить, продемонстрировать зрителю «сто проделок и проказ» [17, с. 11]. Однако, как следует из текста, перед нами — не деревянный паяц, а обыкновенный школьник, шалун и выдумщик, который прогуливает уроки



Рис. 4. Обложка книги С.Г. Розанова «Ванин детский сад». Москва, 1928. Художник Г.П. Гольц [14]

и шляется по улицам Ленинграда в поисках приключений. Веселую кутерьму с бесконечными погонями и переодеваниями возмутитель спокойствия затевает не по злому умыслу, а, скорее, от избытка энергии, из любопытства и озорства.

У В.М. Конашевича Петрушка — это гротескное и своевольное порождение театра; «художник словно извлек его из ящика кукольников» [18, с. 94]. Длинноносый горбун в синем колпаке с бубенчиком, одетый в куртку с кружевными манжетами и полосатые панталоны, обутий в остроносые ботинки с помпонами, ни в малейшей степени не похож на советского школьника. Обложка, как отмечает искусствовед Ю.А. Молок, «...превращена в нарядный занавес. Торжественный фасад окаймляют колонны, их узорные капители, однако, не что иное, как театральные маски, из завитков волюты весело подмигивает глаз, проглядывают очертания лица» [18, с. 94] (рис. 5). Иллюстратор возвращает Петрушку в его привычную, родную среду; без особого педантизма, с фантазией и юмором, но все же реконструирует его исторический облик. По походке и жестике можно понять, что неунывающий лентяй и прогульщик — это кукла, причем не слишком умело сделанная: она с легкостью совершает головокружительные прыжки, но нетвердо стоит на земле, ее руки не сгибаются в локтях.

По версии художника, на кукол подозрительно похожи и все остальные персонажи, изображен-



Рис. 5. Обложка книги С.Я. Маршака
«Петрушка иностранец».
Ленинград, 1927. Художник В.М. Конашевич [17]



Рис. 6. Иллюстрация к книге М.И. Рудермана
«Петрушка беспризорный».
Москва, 1930. Художник Л.В. Попова [20]

ные крайне условно и обобщенно, обозначенные, как правило, несколькими емкими цветовыми пятнами. У этих героев нет лиц, но они исчерпывающе характеризуются гротескной пластикой фигур, костюмами и аксессуарами: длинная шинель согбенного отца Петрушки; черный, словно обуглившийся, костыль продавца папирос; топор и сияющая каска пожарного; безразмерная доха, с головой накрывающая дворника; белый фартук и синяя тележка мороженщика; кобура милиционера. Особенно комично смотрятся те сцены, где «инвалиды с папиросами, сундуки с колесами, пожарные с насосами, трубники, топорники, прохожие и дворники» [17, с. 11] дружно устремляются в погоню за набедокурившим озорником, причем с каждой сценой количество преследователей множится, но впереди всегда несется одноногий торговец. В финале, вняв увещаниям родителей, эксцентричный герой отправляется в школу верхом на свинье. Можно не сомневаться, что по дороге он снова «попадет в историю».

В книге «Петрушка иностранец» 1927 г. нет ни одной полосной иллюстрации; небольшие графические комментарии к пьесе чаще всего располагаются вверху и внизу страницы, иногда вклиниваются между строк, в некоторых случаях фигурки персонажей заставляют потесниться колонки текста. Такое расположение рисунков позволяет прочнее соединить их с конкретными сценами и репликами, а также визуально подчеркнуть плотность описанных событий, динамику развития сюжета, повторяемость некоторых мотивов, тесную взаимосвязь эпизодов. Иллюстрации могут служить подсказкой для режиссера, который возьмется ставить эту пьесу: почти на каждой из них запечатлена готовая, остроумно и тщательно выстроенная мизансцена.

Надо полагать, что художнику удалось убедить автора в правомерности такой неожиданной графической трактовки текста. А если работа над книгой и привела к творческому спору, это никак не сказалось на дальнейшем многолетнем плодотворном сотрудничестве писателя и иллюстратора. Уже в конце жизни С.Я. Маршак с благодарностью и гордостью вспоминал, что многие его ранние издания оформлял замечательный мастер, чьи изящные, легкие, жизнерадостные рисунки всегда «...пленяют детей своей праздничностью. Он хорошо знает, что для ребенка под обложкой каждой книги таится еще неведомый, обещающий радость спектакль» [19, с. 431].

С «Петрушкой иностранцем» во многом перекликается короткая шуточная сценка М.И. Рудермана «Петрушка беспризорный», выпущенная в 1930 г. Главный герой здесь, как и у С.Я. Маршака, — шустрый, сообразительный мальчишка, обожающий розыгрыши и переодевания. Изъясняется он (как и другие герои) рифмованными

прибаутками: «Я — Петрушка беспризорный, неумыт, как цыган черный, посетитель всех дворов — Петр Иванович Петров!» [20, с. 2]. Его сопровождают пес Барбос и кот Бегемот: «Оба — бродяги, оба — хваты, знаменитые артисты и акробаты» [20, с. 2]. В центре сюжета — конфликт голодного ребенка и сытого кондитера (по всей видимости, недобитого нэпмана). Сознательный беспризорник не просто озорничает; помимо голода, им движет обостренное классовое чутье. Все свои актерские способности Петров употребляет на то, чтобы сначала обмануть продавца сладостей и полакомиться его товаром, а потом, переодеваясь то покупателем, то торговкой, ошельмовать «надувалу известного» [20, с. 8] и сдать его органам правопорядка. В финале торжествует «справедливость» образца 1930 года. Вместо того чтобы наказать настоящего вора, милиционер арестовывает кондитера («За ваши приключения дадут вам год заключения. Пожалуйте, мармеладный, в район прохладный» [20, с. 10]), а Петрушку направляет в детский дом, чему тот несказанно рад.

К чести художницы Л.В. Поповой, надо сказать, что в ее празднично-ярких, забавных, откровенно декоративных иллюстрациях нет и следа обличительного пафоса, свойственного тексту. Румяный кондитер с франтоватыми усиками выглядит вполне импозантно, а самым комичным героем оказывается милиционер с оттопыренными ушами и широко раскрытым ртом. Он привычным жестом поднимает над головой красный жезл, но с трудом удерживается на разъезжающих ногах. Петрушка в длинной красной рубахе в белый горошек и в таком же колпаке мало похож на свои прежние воплощения: его голова представляет собой серый шар, а ноги — длинные черные полоски. При любых перевоплощениях его сразу выдают стоящие дыбом черные волосы, большие круглые глаза, огромный красный нос, длинный и заостренный, как у Пинокио (знаменитая сказка А.Н. Толстого про Буратино еще не была написана в то время) (рис. 6).

Безусловно, зрительный ряд книги свидетельствует о близости иллюстратора к авангардистской эстетике — недаром в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) Л.В. Попова училась у таких мастеров, как А.А. Экстер, Р.Р. Фальк, А.В. Лентулов. В своей книжной графике художница активно использует открытия «взрослого» новаторского искусства, но переводит их на пластический язык, близкий и понятный ребенку. Иллюстрации строятся на эффектном сопоставлении больших, равномерно окрашенных плоскостей, они похожи на аппликации из цветной бумаги. Предметы комбинируются из простейших геометрических фигур, а немногие мелкие детали превращают эти абстрактные построения в гротескные образы героев. У зрителя не возникает ни малейших



Рис. 7. Обложка книги С.З. Федорченко, Ф.Ф. Кондратова «Петрушка-радиист». Ленинград, 1930. Художник Ф.Ф. Кондратов [21]

сомнений, что все персонажи книги — игрушечные. Но они больше похожи не на тряпичных кукол с деревянными головами (традиционных для театра Петрушки), а на плоских картонных марионеток, которые движутся на шарнирах.

В том же 1930 г. еще две книги о похождениях неунывающего странствующего комедианта оформил другой талантливый выпускник ВХУТЕМАСа, Ф.Ф. Кондратов. Их автором была писательница С.З. Федорченко — тонкий знаток русского фольклора, стилизовавшая многие свои сочинения под образцы народного творчества. Главный герой пьесы «Петрушка-радиист» выглядит примерно так же, как его тезка-беспризорный, но живет не в детдоме, а с заботливыми родителями, кроме того, неплохо разбирается в технике и доказывает свою правоту уже не на рынке, а на международной арене (рис. 7). Подобно многим другим героям детских книг тех лет, он приезжает в Африку, чтобы цивилизовать и политически подкопать местное население, а потом благополучно возвращается домой. Правда, деловитый мальчик с чемоданчиком в руке всего лишь приводит в бегство льва с помощью включенной на полную громкость джазовой музыки. Но этот акт имеет важное символическое значение, недаром соответствующая картина называется «Сверже-



Рис. 8. Разворот книги С.З. Федорченко «Как за Первое мая Петрушку замаяли». Ленинград, 1930. Художник Ф.Ф. Кондратов [22]

ние царизма». Петрушка объясняет восхищенным его смелостью и находчивостью негритятам:

Ни у людей, ни у зверей
Быть не должно теперь царей [21, с. 8].

Основная часть действия другой маленькой пьесы С.З. Федорченко с рисунками Ф.Ф. Кондратова — «Как за Первое мая Петрушку замаяли» — разворачивается в начале XX в., здесь показаны преследования, которым в предреволюционные годы подвергался народный любимец [22]. На сей раз он изображен в своем привычном виде: с горбом, крючковатым носом, похожим на птичий клюв. Петрушка размахивает красным флажком, на котором написан невинный лозунг «С Первым мая, иди не зевай!» и обращается к прохожим с довольно невинными шутками. Но само его появление на площади вызывает совершенно неадекватную реакцию: возмущение «чистой» публики и ярость представителей власти. Чтобы справиться с добродушным клоуном и его куклой, мобилизуются отборные резервы «силовики»; почти все пространство разворотов заполняют, по выражению М.И. Цветаевой, «жандармские груди и рожи» (рис. 8). Художнику особенно удаются не меняющиеся при любых режимах типажи бюстителей порядка: шарообразный генерал с «густыми эполетами», крикливый околоточный с тараканьими усами, городские с позеленевшими от пьянства физиономиями,

вытянувшиеся во фронт солдаты, готовые, не задумываясь, исполнять самые безумные приказы. Тряпичный Петрушка, попавший в лапы этих свирепых монстров, кажется по сравнению с ними живым, хрупким, трепетным. Наученный горьким опытом, он и в последней картине сперва нерешительно выглядывает из-за ширмы, но узнав, что его гонители давно сошли с исторической сцены, приходит в восторг, распевае первомайские песни.

Книги эти не только ярко, остроумно проиллюстрированы, но и четко выстроены, изобретательно сконструированы; в их оформлении сказывается сценографический опыт художника. Каждая из них делится на несколько блоков, которые можно листать параллельно; каждое действие маркируется особым цветом фона; чтобы увидеть фигуру Петрушечника, надо отогнуть клапан обложки, на котором напечатан список действующих лиц и т. д.

Очерк Н.П. Саконской «Куклы и книги» для детей младшего возраста с иллюстрациями Д.П. Штеренберга, выпущенный в 1932 г., трудно назвать значительным событием в детской литературе и графике [23]. Известный художник не слишком удачно использует рискованный прием подражания детскому рисунку, композиции строятся несколько хаотично, режут глаз и кричащие, дисгармоничные сочетания цветов. Текст (часто читать его трудно, поскольку он напечатан поверх ярких иллюстраций) также не блещет стилистическим совершенством. Но издание это интересно исключи-

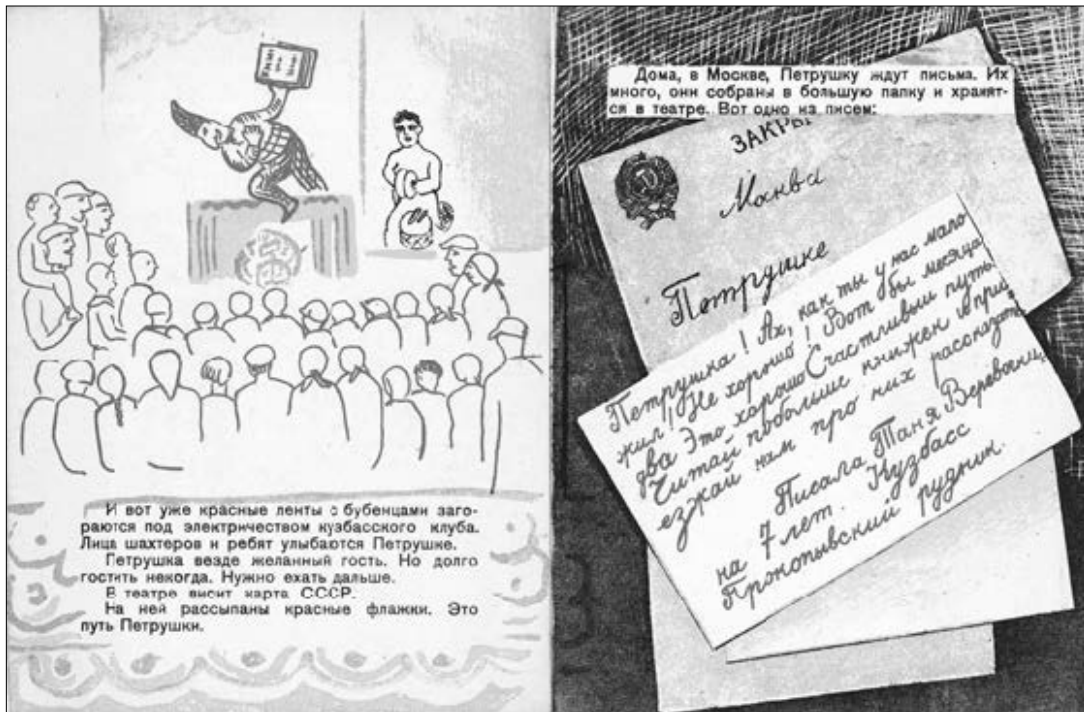


Рис. 9. Разворот книги Н.П. Саконской «Куклы и книги». Москва, 1932. Художник Д.П. Штеренберг [23]

тельно радикальным, злободневным переосмыслением образа Петрушки.

Сильно преувеличив возраст главного героя, автор, тем не менее, достаточно точно излагает его дореволюционную биографию, вспоминает самые известные проделки и репризы «народного артиста» [23, с. 6] (книга начинается с классической сцены драки с городовым). Наиболее выразительные, внятные рисунки Д.П. Штеренберга — те, где энергичный, хотя и неуклюжий комедиант выступает перед обездоленными детьми городских окраин, охаживает большой дубиной своих недругов, погибает от укусов свирепой «шавочки-кудлавошки» [23, с. 9]. Однако в советскую эпоху Петрушка перерождается, избавляется от вредных привычек, его потребности и возможности растут, как на дрожжах: «Не хочу шататься по дворам с гнусавой шарманкой! <...> Дайте мне летчиков, пионеров, рабочих, колхозников! Дайте мне настоящий театр!» [23, с. 10]. Взамен жалкой ширмы он получает в свое распоряжение удобное здание «со сценой, звонками и занавесом» [23, с. 11]. Но и этого мало жадному до работы максималисту: «Мы будем играть в тысяче театров. Всюду! Везде! В клубах, в школах, в шахтах, на фабриках» [23, с. 11].

В прежние времена «первейший из дураков» не был замечен в любви к печатному слову, а скорее всего, просто не знал грамоты. В новых условиях он становится не только заядлым книгочеем, но и страстным пропагандистом, методистом детско-

го чтения, завсегдатаем библиотек, клубов и школ, выходит на сцену не с палкой, а со стопкой свежих изданий. Новая сфера деятельности бывшего хулигана и драчуна — что-то вроде рекомендательной библиографии, переложенной на язык балагана, инсценировка литературных новинок. Творческий коллектив, в котором работает Петрушка, называется Театром детской книги; организован он «для того, чтобы научить ребят находить интересную книгу, читать и беречь ее» [23, с. 5]. Такой театр действительно существовал в Москве и пользовался большой популярностью у детей; он был основан в 1930 г. и носил имя председателя правления Госиздата А.Б. Халатова.

Книга Н.П. Саконской и Д.П. Штеренберга в беллетризованной форме рекламирует конкретный театр, а театр этот, в свою очередь, всячески пропагандирует и популяризирует детскую книгу. Разносторонняя деятельность группы талантливых энтузиастов, «книжников и петрушатников» описана автором достаточно подробно, очерк явно создавался на документальной основе. И все же эпизоды, в которых модифицированный Петрушка посещает Днепрострой и Кузбасс, гастролирует по городам и весям СССР, проводит читательские конференции, куда менее убедительны, чем сцены из его прежней жизни (рис. 9).

Частое появление Петрушки на страницах отечественных детских изданий 1920-х — начала 1930-х гг., безусловно, свидетельствуют о боль-

шом интересе литераторов и графиков к этому персонажу, об их стремлении найти опору и поддержку в простонародной смеховой культуре, по мере возможностей продолжить ее традиции, привнести в книгу элементы театральной эстетики. Многие авторы пытались осовременить уже давно закрепившийся в сознании читающей публики образ обаятельного забияки и остролова, нагрузить его совершенно новым содержанием, приспособить к решению злободневных педагогических задач. Подчас бесцеремонные эксперименты такого рода приводили к серьезным смысловым утратам и художественным просчетам. В то же время лучшим писателям и особенно художникам тех лет удалось, сохранив самые существенные черты «непобедимого героя народной кукольной комедии», вдохнуть в него новую жизнь, спасти от забвения, от полной потери идентичности и передать новым поколениям создателей и читателей детской книги.

Список источников

1. *Сторицын П.* Современный Петрушка // Огонек. 1928. № 24. С. 15.
2. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания : в 5 кн. 2-е изд., доп. Москва : Наука, 1990. Кн. 1–3. 711 с. (Литературные памятники).
3. *Горький М.* Собрание сочинений : в 30 т. Т. 24 : Статьи, речи, приветствия: 1907–1928. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1953. 574 с.
4. *Слуцкий Ф.* Новые маски (Революционно-бытовое оформление «Петрушки») // Советское искусство. 1925. № 6. С. 32–38.
5. Петрушка : любимый народный кукольный герой / с раскрашенными картинками П. Литвиненко. Москва : Торговый дом Е. Коновалова и К°, 1910. 24 с.
6. *Рюмин Е.* Красный Петрушка // Советское искусство. 1925. № 4–5. С. 29–31.
7. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол / [предисловия А.Ф. Немыловой, Н.И. Сац]. Ленинград : Искусство, 1980. 271 с.
8. *Ефимова Н.Я., Ефимов И.С.* Петрушка. Москва : Издатель Л.Д. Френкель, [1924]. [8 с.].
9. *Ефимов И.С.* Об искусстве и художниках : художественное и литературное наследие / сост. А.Б. Матвеева, А.И. Ефимов. Москва : Советский художник, 1977. 424 с.
10. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника. Москва ; Ленинград, 1925. 240 с.
11. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Петрушка. Москва : Крестьянская газета, 1928. 30 с. (Библиотечка журнала «Дружные ребята»).
12. *Соколов-Аси.* Петрушка. Москва : Издание Г.Ф. Мириманова, 1927. [12] с.
13. *Фроман М.* Петрушка / рис. Е. Хигера. [Ленинград; Москва] : Радуга, [1927]. [8] с.
14. *Розанов С.* Ванин детский сад : пьеска для детей. Москва : МОДПиК, 1928. 16 с.
15. *Фомин Д.В.* Детские книги А.А. Радакова // Библиография. 2019. № 3. С. 97–109.
16. *Шварц Е.* Война Петрушки и Степки Растрепки / рис. А. Радакова. [Ленинград] : Радуга, 1925. 24 с.
17. *Маршак С.* Петрушка иностранец / рис. Вл. Конашевича. [Ленинград] : Радуга, 1927. 11 с.
18. *Молок Ю.А.* Владимир Михайлович Конашевич. Ленинград : Художник РСФСР, 1969. 336 с.
19. *Конашевич В.М.* О себе и своем деле. Воспоминания. Статьи. Письма : с приложением воспоминаний о художнике / сост., подгот. текста и примеч. Ю. Молока ; предисл. К. Фекина. Москва : [Детская литература], [1968]. 495 с.
20. *Рудерман М.* Петрушка беспризорный / рис. Л. Поповой. [Москва] : Государственное издательство, 1930. 11 с.
21. *Федорченко С., Кондратов Ф.* Петрушка-радист : в 3 картинах. [Ленинград] : Государственное издательство, 1930. 22 с.
22. *Федорченко С.* Как за Первое мая Петрушку замаяли : в 3 картинах / рис. Ф. Кондратова. [Москва] ; [Ленинград] : Государственное издательство, 1930. 18 с.
23. *Саконская Н.* Куклы и книги / рис. Д. Штеренберга. [Москва] : ОГИЗ; Молодая гвардия, 1932. 24 с.

The Image of Petrushka in Russian Children's Books of the 1920s – Early 1930s

Dmitry V. Fomin

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

ORCID 0000-0002-9931-6288

E-mail: dfomin13@yandex.ru

Abstract. *The image of Russian puppet theater's main character, Petrushka, played an important role in the history of Russian culture and embodied some important features of the national character. His images are quite widely and variously represented on the pages of children's books. At the beginning of the 20th century and in the first post-revolutionary years, publications about the adventures of Petrushka fulfilled an important mission: they recorded characteristic examples of folk art, preserved the memory of farcical performances, and supported the tradition of the art of "Petrushka makers". The books served as manuals for novice puppeteers.*

In the 1920s – early 1930s, Petrushka continued to be one of the most popular characters of children's books and aroused interest of many Russian writers and graphic artists. This indicates their desire to find a basis and support in the popular laughter culture, to continue its traditions, to bring elements of theatrical aesthetics into books.

Using a complex of methods of book, art and source studies, the article aims to consider the transformation of the image of Petrushka in children's books of the 1920s – early 1930s.

The author draws attention to the significant differences between the literary component of such publications and their visual range. Writers, as a rule, sought to “re-educate” the areal joker and brawler, to ennoble his manners, modernize his appearance, and involve the popular character in solving actual ideological and pedagogical problems. Artists were more careful about the canonical, historically formed image of Petrushka, resisted too radical reinterpretation of it. Of particular interest in this regard are the illustrative cycles of I.S. Efimov, A.I. Sokolov-Asi, A.A. Radakov, V.M. Konashevich, L.V. Popova, F.F. Kondratov.

The best writers and artists of those years managed to preserve the most essential features of the character, breathe new life into him, save him from oblivion, from complete loss of identity, and pass him on to new generations of creators and readers of children's books.

Key words: Petrushka, puppet theater, folklore, children's book, illustration, book graphics, fine and decorative arts, book studies.

Citation: Fomin D.V. The Image of Petrushka in Russian Children's Books of the 1920s – Early 1930s, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 424–435. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-424-435.

References

1. Storitsyn P. Modern Petrushka, *Ogonek* [Spark], 1928, no. 24, p. 15 (in Russ.).
2. Benois A.N. *Moi vospominaniya: v 5 kn.* [My Memories: in 5 books]. Moscow, Nauka Publ., 1990, book 1–3, 711 p.
3. Gorky M. *Sobranie sochinenii: v 30 t. T. 24: Stat'i, rechi, privetstviya: 1907–1928* [Collected Works: in 30 volumes. Volume 24: Articles, Speeches, Greetings: 1907–1928]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury Publ., 1953, 574 p.
4. Slutsky F. New Masks (Revolutionary and Everyday Design of “Petrushka”), *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 1925, no. 6, pp. 32–38 (in Russ.).
5. *Petrushka: lyubimyi narodnyi kukol'nyi geroi* [Petrushka: The Favorite Folk Puppet Character]. Moscow, Torgovyi Dom E. Konovalova i K° Publ., 1910, 24 p.
6. Ryumin E. The Red Petrushka, *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 1925, no. 4–5, pp. 29–31 (in Russ.).
7. Simonovich-Efimova N.Ya. *Zapiski petrushechnika i stat'i o teatre kukol'* [Petrushka Maker's Notes and Articles about the Puppet Theater]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1980, 271 p.
8. Efimova N.Ya., Efimov I.S. *Petrushka*. Moscow, L.D. Frenkel' Publ., [1924], [8] p. (in Russ.).
9. Efimov I.S. *Ob iskusstve i khudozhnikakh: khudozhestvennoe i literaturnoe nasledie* [About Art and Artists: Artistic and Literary Heritage]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1977, 424 p.
10. Simonovich-Efimova N.Ya. *Zapiski petrushechnika* [Petrushka Maker's Notes]. Moscow, Gosudarstvennoe Publ., 1925, 240 p.
11. Simonovich-Efimova N.Ya. *Petrushka*. Moscow, Krest'yanskaya Gazeta Publ., 1928, 30 p. (in Russ.).
12. Sokolov-Asi. *Petrushka*. Moscow, G.F. Mirimanova Publ., 1927 (in Russ.).
13. Froman M. *Petrushka*, Raduga Publ. (in Russ.).
14. Rozanov S. *Vanin detskii sad: p'eska dlya detei* [Vanya's Kindergarten: A Little Play for Children]. Moscow, MOD-PIK Publ., 1928, 16 p.
15. Fomin D.V. Children's Books by A.A. Radakov, *Bibliografiya* [Bibliography], 2019, no. 3, pp. 97–109 (in Russ.).
16. Shvarts E. *Voina Petrushki i Stepki Rastrepki* [The War between Petrushka and Styopka Rastryopka], Raduga Publ., 1925, 24 p.
17. Marshak S. *Petrushka inostranets* [Petrushka the Foreigner], Raduga Publ., 1927, 11 p.
18. Molok Yu.A. *Vladimir Mikhailovich Konashevich*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1969, 336 p. (in Russ.).
19. Konashevich V.M. *O sebe i svoem dele. Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma: s prilozheniem vospominanii o khudozhnike* [About Me and my Work. Memories. Articles. Letters: with memories of the artist attached]. Moscow, 495 p.
20. Ruderman M. *Petrushka besprizornyi* [Petrushka the Homeless], Gosudarstvennoe Publ., 1930, 11 p.
21. Fedorchenko S., Kondratov F. *Petrushka-radist: v 3 kartinakh* [Petrushka the Radio Operator: in 3 pictures], Gosudarstvennoe Publ., 1930, 22 p.
22. Fedorchenko S. *Kak za Pervoe maya Petrushku zamayali: v 3 kartinakh* [How Petrushka Was Fatigued for the First of May: in 3 pictures]. Leningrad, Gosudarstvennoe Publ., 1930, 18 p.
23. Sakonskaya N. *Kukly i knigi* [Puppets and Books], OGIZ Publ., Molodaya Gvardiya Publ., 1932, 24 p.

УДК 78.07
ББК 85.313,00
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-436-446

Э.В. ВЫБЫВАНЕЦ

ВОЕННЫЙ РЕКВИЕМ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА В СВЕТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

Элеонора Васильевна Выбыванец,

Детская школа искусств № 12 г. Краснодара,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
Стасова ул., д. 167, стр. 1, Краснодар, 350075, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0001-5975-1368; SPIN 8363-9079
E-mail: elavib@mail.ru

Реферат. Тема войны и мира является одной из вечных проблем человечества и одной из актуальнейших во все времена тем в искусстве. В годовщину 75-летия Победы в Великой Отечественной войне (1941–1945) центром исследовательского интереса автора стало одно из редких по силе воздействия произведений, срывающее маску с апологетики войны, бескомпромиссно и честно повествующее о человеческой цене военного безумия. Речь идет о Военном реквиеме английского композитора XX в. Б. Бриттена. Представленный опыт искусствоведческого анализа призван эксплицировать интертекстуальные связи произведения с рядом текстов (вербальных и главным образом музыкальных), вписанных в широкий социально-исторический и художественный контекст как прошлого, так и современного творчеству английского музыканта. Данный способ про-

чтения произведения позволяет проследить роль диалога с европейской и национальной традицией в рождении оригинального, новаторского по стилю, в высшей степени выдающегося по своим художественным и гражданственно-этическим достоинствам текста Б. Бриттена.

С выявлением интертекстовых включений — литературных, идейно-образных, сюжетных, жанровых, музыкально-лексических, интонационных и на уровне музыкального тематизма (из произведений В. Моцарта, Г. Берлиоза, П. Чайковского, Д. Шостаковича) — появляется ряд новых возможностей: усилить эмоциональные переживания реципиента, углубить понимание смысла как отдельных разделов реквиема, так и его общей концепции; расширить содержательное поле интерпретаций партитуры; убедиться в неисчерпаемости культурных традиций для актуального творчества в области искусства. Наконец, конкретизировать наши представления о личности Б. Бриттена: выраженных гуманистических и антимилитаристских устремлениях, которые были продиктованы не столько внешними поводами (актуальность темы в период холодной войны, заказ реквиема на открытие собора в г. Ковентри), сколько глубоко выстраданными переживаниями за судьбы мира и человека. В целом же, по мнению автора, проделанный анализ практически подтверждает известную идею о том, что семио-

зис — процесс интерпретации знака и порождения значения в искусстве (в том числе музыкальном) — не ограничен и может завершиться только с прекращением существования самой культуры.

Ключевые слова: заупокойная месса, У. Оуэн, антивоенный пафос, драматургическая трехплановость, синтетизм, интертекстуальный анализ, Э. Войнич, притча об Аврааме и Исааке, церковно-певческая традиция, национальные жанры, риторические фигуры, авторские цитаты, квазицитаты, музыкальное искусство.

Для цитирования: *Выбыванец Э.В.* Военный реквием Бенджамина Бриттена в свете интертекстуальных связей // *Обсерватория культуры.* 2021. Т. 18, № 4. С. 436–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-436-446.

Несомненно, любое музыкальное произведение, созданное значительным автором и обладающее художественной ценностью, содержит гуманистический посыл и направлено на поиски и утверждение гармонии человека с миром. Но далеко не каждое столь же мощно и убедительно, как Военный реквием Б. Бриттена, отрицает милитаризм как безусловное зло, влекущее к массовой гибели и страданиям людей.

Творение английского композитора Бенджамина Бриттена (1913–1976) на канонический текст заупокойной мессы, чередующийся со стихами У. Оуэна — фронтового английского поэта, погибшего в Первой мировой войне, — с высочайшей степенью выразительности раскрывает потрясение и ужас человека перед неминуемой гибелью — собственной, своих боевых товарищей и даже врагов — таких же подневольных единиц солдатской массы, как и он сам. Раскрывает, быть может, впервые в истории традиционного литургического жанра с такой рельефностью — в остро субъективном ракурсе, т. е. сквозь призму чувств и мыслей, сопутствующих безмерным физическим и моральным испытаниям войной отдельного человека. Трагедия личности вырастает до массовой, всеобщей катастрофы. Взывая к состраданию, Б. Бриттен утверждает неповторимость и ценность каждого человека как особого микромира, с гибелью которого человечество обделается в целом. Более того, реквием развенчивает вампуку привычных фраз о «красивой смерти в бою» реальными картинами земного ада войны и предельно экспрессивно показывает всю бессмысленность сражения, затеянного ради корысти власть предержащих. В этом композитор — убежденный пацифист — следует своим основным этическим установкам: отрицанию царящей в мире жестокости

и насилия, состраданию, убежденности в бессмысленности невинных жертв, упованию на христианскую веру в искупление. Но в то же время, обдумывая феномен жертвенности, он дает почувствовать свои сомнения в безусловности религиозной заповеди непротivления злу насилием.

Описанного смыслового содержания композитор достигает разными средствами и приемами. Прежде всего оно задается самим драматургическим замыслом интегрирования, с одной стороны, реквиема — жанровой формы «с безграничным по объему исторической “памяти” сюжетом, вобравшим в себя все коллизии земных катастроф, страданий — надежды, отчаяния, очищения, смирения, прощения и приобретшим значение всечеловеческих обобщений» [1] и, с другой стороны, форм кантатно-оперных, связанных со стихами У. Оуэна и соответствующим кругом выразительных средств. В результате возникает особое свойство: через сферу церковно-ритуальную, воплощающую вечное, архетипическое, осмысливаются темы остроактуальные. Поэтому так сильно тревожит душу, смущает сознание грандиозный ритуально-отвлеченный, имперсональный и одновременно пронзительно-скорбный лирико-драматический бриттеновский опус.

Подобная образно-смысловая и жанровая разноплановость при органичном единстве масштабной 6-частной циклической формы реквиема мастерски претворена — как выявлено Дж. Далгатом [2], Л.Г. Ковнацкой [3], Г. Орловым [4] в работах, посвященных произведению, — особым драматургическим решением. Его суть — в сопряжении, параллельном разворачивании и смысловом взаимовлиянии трех действенно-выразительных планов: драматического реально-событийного (камерный оркестр, солисты-вокалисты на авансцене); обрядового литургического (симфонический оркестр, смешанный хор, соло сопрано); надземного гласа Небес (хор мальчиков, расположенный высоко на хорах, орган). Более того, Н.Х. Петерсен отмечает определенные соотношения между различными тексто-музыкальными уровнями бриттеновского опуса и архитектурными уровнями мемориального комплекса собора Ковентри [5].

Каждый план, помимо собственного исполнительского состава и пространственного расположения, наделен своей вербальной и музыкальной лексикой и семантикой, отличающейся чрезвычайно широкой стилиевой и жанровой многосоставностью.

И вот здесь мы сталкиваемся с особым качеством творческого мышления и индивидуального композиторского стиля Б. Бриттена. Г. Орлов отнес этот стиль к эклектическому типу, имея в виду «разнообразие композиторских манер, обилие источников влияния» [4, с. 95]. Данное качество, которое можно иначе назвать синтетизмом, присущим, впрочем, многим творцам XX в., заключается в том,

что композитор осознает себя «наследником всех завоеваний искусства, отбирает и пересоздает необходимые элементы, отмечая их общей печатью своей индивидуальности, ставя на службу собственной мысли» [4, с. 95]. Высказанное подтверждает сам композитор: «Я не вижу причины замыкать себя в границах чисто личного языка. Я пишу в манере, которая лучше всего соответствует воплощаемым словам, теме или драматической ситуации» [цит. по: 4, с. 95]. Подобные суждения встречаем также в исследованиях творчества Б. Бриттена, осуществленных в XXI в. (Н.Х. Петерсен [5], А.А. Василенко [6], Д. Крилли [7]).

Для прояснения данного круга вопросов — включая такие, как понимание специфики стиля Б. Бриттена и избранного произведения, идейно-образного содержания последнего в культурном контексте своей эпохи и в диалоге с иными эпохами и творцами, а также для выявления его истоков в плане исторической преемственности или переосмысления традиций — совершенно естественно обратиться к *интертекстуальности*. Ибо в этом многогранном универсальном явлении и своеобразном «механизме» генерирования новых оригинальных текстов в области художественного творчества, а также интерпретации уже известных заключен мощный исследовательский потенциал. У Б. Бриттена «...подражания и аллюзии являются частью целенаправленной риторики интертекстуальности, которая стремится переопределить, проанализировать и повторно представить» уже известное [7, р. 191].

Философское и методологическое осмысление феномена межтекстовых связей получило отражение в филологических и культурологических трудах М.М. Бахтина [8], Р. Барта [9], Ю. Кристевой [10], У. Эко [11]. Теоретическое осмысление и практическое применение интертекстуального анализа находим в литературоведческих и искусствоведческих работах Ю.М. Лотмана [12], А.А. Кандинского-Рыбникова [13], А.К. Жолковского [14], И.В. Арнольд [15], Е.Г. Еременко [16], А.К. Данченко [17] и многих других. Согласно определению филолога И.В. Арнольд, «под интертекстуальностью понимается включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций» [15, с. 346]. В более широком значении «интертекстуальность — это основная текстопорождающая и смыслообразующая категория, предполагающая процесс диалогического взаимодействия текстов в плане и содержания, и выражения, осуществляемого как на уровне текстового целого, так и отдельных смысловых и формальных элементов» [18, с. 3].

Интертекстуальный анализ осуществляется через обнаружение в заданном тексте, который, со-

гласно Р. Барту, всегда «представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [9, с. 207], включений иных текстов, привносящих свою семантику. «Другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах» [9, с. 207]. Вследствие таких пересечений «семантических векторов» внутри текста осуществляются его новые коннотации, рождаются дополнительные смыслы. Распознавание подобных вкраплений других текстов, «обрывков культурных кодов, формул, ритмических структур» [9, с. 207], знаков, символов и тому подобных образований позволяет не только углубить и конкретизировать восприятие и понимание известного художественного произведения, но и почувствовать его объемный исторический шлейф, приоткрыть смысловые глубины и грани, в том числе неизвестные ранее, возникшие уже в условиях сегодняшнего времени.

Интертекстуальные связи отмечаются во всех видах искусства и действуют на разных уровнях: как между изоморфными по видовой принадлежности, языку, жанру, так и между текстами, принадлежащими разным знаковым системам, или синтетической природы — в традиционно устоявшихся формах или новых, порожденных минувшим столетием. Как самостоятельный аспект анализа музыки, продиктованный постоянным возрастанием информационной насыщенности текста музыкального произведения (в плане смыслового содержания) при его исполнительской, исследовательской и слушательской интерпретации, интертекстуальный анализ начали разрабатывать в отечественном музыковедении А. Климовицкий [19], М. Раку [20], М.Г. Арановский [21], Л.С. Дьячкова [22] и др.

В качестве объекта переосмысления в новом контексте выступают различные по масштабам, видам (точные или измененные, свободно-ассоциативные) и способу присутствия (явно или имплицитно) структуры текстов уже существующих, принадлежащих прошлому или современности: от отдельных элементов содержательно-семантического или формально-синтаксического уровня музыкального произведения до художественно-эстетических принципов, идейных концепций, жанровых моделей, системы композиционных приемов отдельных авторов или целых стилевых направлений. Основной формой функционирования в тексте предшествовавших текстов считается цитирование, под которым часто понимается не столько конкретный текстовый фрагмент, сколько «функционально-стилистический код, репрезентирующий стоящий за ним образ мышления либо традицию» [23, с. 421]. Диапазон цитирования широк и не поддается точной классификации в музыке: это и прямое заимствование (тема вариаций), и собственно цитата той или иной степени точности, вплоть до квазичитатности, и тонкая парафраза, аллюзия (намек),

реминисценция (напоминание), которую в данном контексте не следует отождествлять с лейтмотивом. Наконец, это могут быть еле уловимые ассоциативные отсылки и влияния, включая едва заметный в новом художественном тексте «след» от тотально трансформированного оригинала, от которого остается «воспоминание, к которому я вновь и вновь возвращаюсь» [24, с. 491]. Перечисленные формы возможны на уровне музыкально-тематическом или уровне отдельных лексических единиц (интонаций, ритмов, тембров, деталей фактуры) как переключки сюжетно-образных мотивов, драматургических решений, жанровых моделей, структурно-типологических черт, а также как связи с другими видами искусств.

В результате выявления в пространстве исследуемого текста подобного полифонического «со-бытия» иных текстов или их репрезентантов открываются более тонкие, скрытые семантические знаки и смысловые нюансы художественного послания автора, о чем уже упоминалось. Новый уровень понимания текста связан и с актуализацией в сознании реципиента фрагментов культурно-исторической памяти, ассоциирующейся с соответствующими контекстами того или иного интертекстуального включения: социально-психологического, идеологического, духовного, политического, личностных особенностей автора и др. Кроме того, в восприятии и интерпретации художественного текста актуальные модели мышления транслируются на постигаемый материал. Последний не изменяется, но становятся иными способы его прочтения, поскольку «каждая эпоха актуализирует в нем то, что является для нее интересным, то, что выступает доминантой в ее понимании самой себя. Интерпретационная модель всегда содержит отпечаток субъекта, а выбранный вариант интерпретации раскрывает новые грани не только понимания текста, но и понимания субъекта» [25, с. 111]. В итоге это позволяет, по словам И.В. Арнольд, сопоставить мир других эпох с миром современным и, добавив, увидеть общее, вечное, уловить целостность и преемственность культуры. Наконец, интертекст приотворяет дверь в святая святых — творческую мастерскую композитора: помогает по мере возможности отследить его внутренний диалог с жизненными и художественными явлениями, вдохновившими на сочинение, со всем тем, что находило в его душе отклик, а также процесс и «маршруты» вызревания композиторской мысли.

Учитывая вышесказанное, следует признать, что для результативности искусствоведческого анализа, нацеленного на выявление интертекстуальных связей художественного произведения — литературного, музыкального или принадлежащего любому другому виду искусства — требуется не только достаточная культурная эрудированность реципиента/аналитика, наличие у него так называемых

фоновых знаний (И.В. Арнольд), но и владение необходимой методологией. В нашем случае — это герменевтический подход, призванный актуализировать процесс понимания опуса середины XX в.; диалогизм как фундаментальный принцип функционирования текста в культуре; музыкально-семиотический метод, выявляющий содержательное значение тех или иных музыкальных структур; сравнительно-исторический метод; историко-культурная направленность мышления аналитика как базовая установка анализа.

Рассмотрим теперь Военный реквием с позиций всего вышеизложенного. Обратимся вначале к жанровым рамкам опуса. Канонический литургический текст под воздействием интертекста с «иным субъектом речи» — стихов У. Оуэна подвергается не только фрагментированию, но в определенной мере трансформируется по смыслу, поскольку в результате традиционная его идея начинает восприниматься сквозь призму страшных реалий массового истребления на войне. Подобная конкретика привносит иное — лирическое свойство, неотделимое от чувства личной сопричастности. Кроме того, драматизация, связанная с отражением земных событий, полагаем, и вызвала у Б. Бриттена потребность выделить в каноническом ритуальном жанре план высшей духовной реальности, порученный подобно ангельских голосов — хору мальчиков. Впечатляющий пример этого — дуэтная сцена с хором в *Libera me* (Избави меня): встреча бывших противников происходит уже за пределами жизни, что и означено голосами мальчиков. В свою очередь стихи У. Оуэна в контексте заупокойной мессы обретают эпичность, поднимаясь от частных фактов и переживаний — к всеобщему. Таким образом, уже на уровне вербального текста происходит глубокий семантический сдвиг (понятие М. Раку) в содержании реквиема.

Другим интертекстом вербально-содержательного уровня вполне могли стать и для Б. Бриттена, и для У. Оуэна мотивы знаменитого романа английской писательницы Э.Л. Войнич «Овод» [26]. При восприятии монолога баритона из II части *Dies irae* (День гнева), в которой солдат в отчаянии призывает пушку покарать Небо, допустившее истребление невинных, возникают ассоциации со сценой казни Артура — несломленного героя романа (гл. VII), обещающего своим врагам и священнику, что будут пущены в ход пушки, а также со сценой праздничной католической службы (гл. VIII), во время которой в помрачившемся от горя сознании отца Артура — кардинала Монтанелли смерть сына уподобляется жертвенной смерти Христа. Преследующая его идея фикс, что этой жертвы недостаточно, раз человечество по-прежнему продолжает жаждать крови, вызывает в нем протест не только против священного ритуала и толпы прихожан, торопящихся вкушать

крови и плоти Иисуса, но и против самого Господа, отдавшего своего Сына на расправу. Дальнейшим развитием мысли о бессмысленной жестокости людского сообщества, ханжестве церкви, которая благословляет войну, о забвении ими великой жертвы Сына Божьего и уподоблении этой жертве участи солдат («Их на убой толпа святош благословляет близ креста») становится монолог тенора из *Agnus Dei* (Агнец Божий) «На перекрестке всех дорог».

Таким образом, возникают следующие ряды вербальных образно-смысловых межтекстовых связей:

а) посланный на военную бойню солдат — казнимый за дело освобождения народа от завоевателей Артур — распятый за чужие грехи Иисус (Священное Писание);

б) солдатская «кара» Небес пушкой — упрек Монтанелли Господу, бесстрастно взирающему на земные мучения («Тебе этого мало?»), и отречение от веры;

в) ханжество церковнослужителей — двуличие и предательство самим кардиналом любимого сына.

Однако это лишь преходящие сомнения художника в спасительность христианства. Яснее выражена в реквиеме идея людского послушания в гордыне воли Всевышнего и принесения напрасных жертв, претворенная Оуэном/Бриттеном в переосмысленной библейской притче об Аврааме и Исааке (диалог солирующего тенора и баритона из *Offertorium* — Приношение). Невинному Исааку в ней уподоблены несчастные солдаты, брошенные на смерть: «Спесь обуяла старика, сын был убит и пол-Европы пало вслед за ним»¹. К этому сюжету Б. Бриттен обращался в своем кантикле II «Авраам и Исаак» (соч. 51, для альты, тенора и фортепиано; 1952), который, следовательно, можно рассматривать как сюжетно-образный интертекст из собственного творчества.

Перейдем к уровню музыкального текста.

1. Несомненны связи партитуры — также на правах интертекстуальных жанровых ассоциаций — со старинной церковно-певческой традицией, сохранившейся до наших дней. Спектр их широк:

♦ хоровая псалмодия (хор мальчиков *Domine Jesu* — Господи Иисусе — в *Offertorium*, хор *Pleni sunt coeli* — Полны небеса из *Sanctus* — Свят);

♦ грегорианская мелодика (хор *Pie Jesu* — Милостивый Иисус, цифра 60);

♦ антифонная и респонсорная манера изложения (соответственно хоры начального раздела *Requiem aeternam* — Вечный покой, и соло сопрано с хором *Benedictus* — Благословен);

♦ приемы параллельного органума (хор *Kyrie eleison* — Господи, помилуй, ц. 16; хор мальчиков на слова *el lux perpetua* — И вечный свет, ц. 136);

♦ хоральность (но лишенная традиционнo-благостного звучания присутствием в вертика-

ли диссонирующей интервалики — следствия не только тритонового ладового центра реквиема, но и обращения Б. Бриттена к раннеполифоническому принципу суммирования консонирующих пар голосов, как в *Pie Jesu Domine* — Милостивый Господи Иисусе в *Lacrimosa* — Слезный или в заключении *Libera me*, ц. 137);

♦ остинатные формы (мелодическое *ostinato* у хора в *Benedictus*, ц. 89, фактурно-оркестровое — с неизменно повторяющимся по 3–4 такта механическим движением — в монологе баритона об убитых, ц. 94);

♦ унаследованные у полифонистов эпохи Возрождения развитые канонические, стреттно-имитационные и фугированные формы с активным преобразованием исходного мелодического тезиса (обращение, увеличение) и подвижными расстояниями имитаций. Одним из примеров может служить масштабная 4-голосная фугированная форма *Quam olim Abrahae promisisti* (Как некогда было обещано Аврааму и семени его) в *Offertorium*, ц. 64 с темой в прямом и обращенном виде, разделенная сценой Авраама и Исаака (канон баритона и тенора). Не меньше впечатляет и заключение реквиема (от ц. 131) на слова *In paradisum* (В райский сад) мастерски выстроенной 8-голосной политональной² канонической композицией у хора *divisi* и соло сопрано (тема которых далее варьируется, постепенно переходя в псалмодирование на одном звуке), объединенной с хором мальчиков и органом (протянутые педали), оркестрами и солирующими тенором и баритоном (с самостоятельной темой-колыбельной, проводимой также канонически).

Кроме того, на уже упомянутую смысловую и драматургическую трехплановость партитуры, подкрепленную пространственно-акустической ярусностью расположения исполнителей, вероятно, оказала влияние (что уже отмечалось исследователями) практика *cori spezzati* (разделенного хора) мастеров Венецианской полифонической школы XVI века. Однако добавим, есть и более близкие по времени предтечи, например Страсти по Матфею И.С. Баха, Реквием и Траурно-триумфальная симфония Г. Берлиоза.

2. Прослеживаются связи партитуры и с чертами национальных профессионально-музыкальных жанров и структур:

♦ постоянное обращение к каноническим имитациям, свойственным *кэччу* или *роте* (в *Recordare* — Вспомни, от ц. 40 — на 2, 3 и 4 голоса, в хоре *Quam olim* — Как некогда, ц. 60 и др.);

² Пытаясь объяснить использование данного приема как знака несогласованности, разобщенности, не можем не упомянуть высказывание А.М. Уоттола (Whittall), выдающего причину в характерном для бриттеновского восприятия современного состояния общества «чувстве пронизывающей все неустойчивости» [цит. по: 4, с. 98].

¹ Здесь и далее стихи У. Оуэна даны в переводе Дж. Далгата.

♦ рефренная форма с характерным для бытовых песен *кэрл* чередованием строфы и рефрена (Benedictus, ц. 89);

♦ остинатные формы, восходящие к традиционному *ground* и чисто национальному *pes* (в *Agnus Dei* у оркестра);

♦ частое использование техники варьирования, виртуозно разработанной английскими вёрджиналистами;

♦ черты *гимель-стиля* с его опорой вертикали на терции/сексты (Confutatis — Посрамив проклятых, от ц. 46, партии I и II теноров; дуэт тенора и баритона от ц. 74, воспроизводящий голос ангела в Offertorium);

♦ движение голосов квинтоктами, трезвучиями, секстаккордами как едиными гармоническими комплексами, присущими складу английского дисканта (в монологе баритона из *Dies irae* у оркестра, в партии хора и оркестра в Benedictus). Впрочем, движение параллельными трезвучиями (например, в монологе тенора в Requiem от ц. 13 в оркестре их прозрачное звучание образует фон, на котором повторяется тема первого «ангельского» хора мальчиков) некоторые исследователи оценивают как «пуччинизмы». Следует напомнить также о фанфарных кликах из *Dies irae* с шотландской синкопой;

♦ интенсивное и непрерывное имитирование с дополнительными проведениями в рамках базового трех-четырёхголосия как особенность фугированных форм реквиема сложилось, возможно, под влиянием черт хорового стиля У. Бёрда — одного из английских столпов строгого письма [26, с. 103]. Согласно традициям последнего, в литургическом цикле реквиема преобладает обобщенно-символический тип хоровой мелодики с малой интонационной индивидуализированностью.

3. Выразительно в подобном контексте звучат особые музыкальные средства — архетипические интонационные формулы и ренессансно-барочные риторические фигуры [28], которыми насыщена партитура:

♦ пространственные фигуры: *catabasis* (нисхождение), имеющая смысл смерти, низвержения в пучину отчаяния (основная тема хора *Dies irae* и ее реприза в *Libera me*, ц. 113), в ад (на словах *saeculum per ignem* — «на муки огненные» в *Libera me*, перед ц. 106), опускающейся ночи (Requiem, перед ц. 15 в оркестре);

♦ и противоположная ей — *anabasis* — восхождение (обращение к Всевышнему в *Dies irae* — *Quid sum miser*, ц. 30; или почти визуальное изображение занесения ножа Авраамом для жертвоприношения в Offertorium, с ц. 73). Эти фигуры часто непосредственно сопоставляются, артикулируя смысловые нюансы текста (например, амбивалентная тема *Dies irae* — в основном и обращенном вариантах — вы-

глядит как метание между отчаянием и надеждой на спасение души);

♦ ту же функцию углубления смысла несет повторяющаяся фигура *circulation* (круговращение) в оркестровой партии соло баритона (Sanctus — Свят, ц. 94): олицетворяя вечный бег времени, она внезапно прерывается на словах об оцепеневшем времени, израненной земле и невысыхающих морях слез — страшных последствиях войны.

Среди часто появляющихся фигур мелодико-речевого типа:

♦ фигура *exclamation* — восклицание (патетические взывания к Господу у соло сопрано в *Liber scriptus* — Принесут книгу времен, ц. 28; в Benedictus на словах *Domine* — Господь);

♦ фигура *passus duriusculus* (жестковатый ход), связанная с древнейшей формулой выражения скорби, страдания, плача через интонацию нисходящей хореической секунды или терции, задаваемая самим жанром (в *Dies irae* хор *Quid sum miser* — Что ради меня, от ц. 30; хор *Oro supplex* — Пав ниц, от ц. 46). Последние нередко сочетаются с теми же, но восходящими секундами и терциями на ямбической стопе — интонациями мольбы (обращенная тема того же хора на слова *Salva me, fons pietatis* — Спаси меня, Источник благодати, ц. 31; Confutatis, ц. 46 у теноров; соло сопрано в *Lacrimosa*, от ц. 54);

♦ *passus duriusculus* с ходом на уменьшенную терцию (или содержащим его скрыто) превращается в партитуре в разновидность графической темы креста — символа жертвы и смерти. Она звучит почти постоянно в марше *Libera me* в теме хора, у соло сопрано (g-as-fis-g) ц. 110, в репризе от ц. 116 — в ритмическом увеличении, с усеченными до начальной секундовой интонации имитациями, создающими эффект эхо (на слово *Domine*) и постепенным выключением голосов (до и после ц. 117), а также у соло тенора ц. 118. Тема креста в более размашистом виде угадывается и в фигуре *saltus duriusculus* (жестковатый скачок) перед ц. 73, и в мелодике с секундовыми мелодическими ходами, насыщенными переченьями «по горизонтали» (в «зовах» сопрано соло от ц. 108, даже расположенными в разных регистрах — ц. 109), у хора (ц. 110).

4. Находим в Военном реквиеме и связи с конкретными музыкальными текстами.

Так, проскальзывает в партитуре едва заметная аллюзия на начальную интонацию секвенции *Dies irae*, возникающая (со второго звука мелодии) в вокальном тематизме на словах *Dum veneris* — Когда придешь судить, ц. 105, затем у оркестра в увеличении (ц. 106) и особенно отчетливо, маркировано — от ц. 107.

Практически не ощутима слухом, но очевидна в нотном тексте отсылка к оркестровой фактуре (повторяющееся трехзвучное арпеджио) траурного терцета, завершающего поединок Дона Жуана

с Командором из интродукции оперы «Дон Жуан» В. Моцарта — в дуэте тенора и баритона из *Dies irae*, ц. 33. Однако фактурная формула настолько преобладает быстрым темпом и едва ли не плясовым тарантелльным ритмом голосов, что превращается в подобие бешеной скачки и глумливо-саркастическое вышучивание смерти, приглушающее страх перед ней. Впрочем, легкий оттенок иронии и напускной бравады, присущие самому первоисточнику, здесь лишь чудовищно гипертрофировались. Имеется и еще один образно-жанровый прототип данного раздела — *dance macabre* (пляска смерти), вызывающий в памяти образность соответствующих опусов М. Мусоргского, Ф. Листа, К. Сен-Санса, С. Рахманинова.

Ряд интертекстуальных музыкальных отсылок связан с идеей разоблачения войны. Во-первых, войны как ада, устроенного людьми на земле и уподобляемого Судному дню конца времен. Показателен здесь монолог баритона из *Dies irae*, ц. 49, запечатлевший отчаяние солдата посреди пекла боя. Темброво-фактурные средства, выявляющие данный смысл, — это сочетание трубных сигналов, фигураций литавр и ударов там-тама (гонга). Рокошущее звучание последнего прочно ассоциируется с inferнальным пространством благодаря симфонической поэме «Франческа да Римини» П. Чайковского. Вместе с движением параллельными трезвучиями оно становится знаком абсолютно безжизненной, холодной и гулкой адской бездны. К тому же ряду средств создания образов-репрезентантов смерти, потустороннего мира отнесем и особый ладоинтонационный прием — частое движение по целотоновому звукоряду в объеме тетра- или пентахорда (в первом случае — как заполнение тритона, о роли которого уже упоминалось). Начало этой традиции восходит к обрисовке зловещей нежити у М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского. В итоговой *Libera me* у соло сопрано с хором целотоновая последовательность псалмодируется на протяжении 17 тактов, ц. 113. Тот же нисходящий ход завершает тему хора *Recordare*, ц. 40, на слова *Ne me perdas illa die* — Дабы я не погиб в этот день, секвентно проводится у соло сопрано в 12-м такте после ц. 91 на слова *Domini*. Примеры можно продолжить.

Во-вторых — разоблачения войны как чудовищного механизма массового истребления. Поскольку большинство воюющих обречены на страдания и смерть, война сродни запланированной казни. Убеждает в этом основная тема хора *Dies irae* — пожалуй, единственная распознаваемая слухом цитата, хотя и не точная. Речь идет о первой теме IV части Фантастической симфонии Г. Берлиоза «Шествие на казнь» — нисходящей гаммообразной мелодии со специфическим «подгоняющим» ритмом. Впервые появляясь в квазиимитациях

у тромбонов и хора в укороченном виде, она звучит затем полностью в обращении (три такта перед ц. 19) и, наконец, завершая оркестровый ригитурнель, провозглашается в основном виде на *ff*, на органном пункте *g* перед ц. 21. В этот момент и определяется ее интертекстуальная природа. Далее, появляясь в Реквиеме неоднократно, эта цитата-парафраза выполняет двойную функцию: как содержательно-смысловую, являясь музыкальной эмблемой предначертанности смертного приговора для воюющих и символом карающего начала, так и конструктивную, участвуя в темо- и формообразовании и сама подвергаясь варьированию (регистральному, динамическому, тембровому, ритмическому, мелодическому, структурному), но оставаясь при этом узнаваемой. Так, в ритмически «выпрямленном» виде у хора и оркестра слышим ее перед ц. 22; затаенно-тихой — в конце «сигнального» ригитурнеля перед ц. 23; ритмически измененной, сокращенной до четырех звуков и в увеличении — после ц. 23; на *ppp*, с триолями — у валторн и в обращении — у соло баритона в пасторально-ноктюрновом эпизоде «Горн пел...» после ц. 26. Появляется цитата и в монологе-обращении баритона к пушке после слов «Рази его, усилий не щадя», и в репризе хора *Dies irae* после ц. 52, и в сцене жертвоприношения перед появлением ангела (до ц. 74), символизируя своим обращенным вариантом надежду избежать заклятия. В последний раз, в своем основном виде у тромбонов (со времен «Орфея» К. Монтеверди данная тембровая краска ассоциировалась с Аидом — миром мертвых) тема звучит после слов *de morte aeterna* — от смерти вечной, ц. 111, в заключительной части *Libera me*, которая аркообразно подытоживает тематизм реквиема и замыкает его грандиозную структуру.

Обращается Б. Бриттен к музыке еще одного близкого ему по духу композитора-современника — Д. Шостаковича. Открывающая реквием оркестровая тема исполнена высоким трагедийным пафосом, который отличает стилистику Д. Шостаковича. Воссоздающие ее напряженные ораторско-декламационные интонации (ритмически обостренные ямбические обороты — вводнотоновые, терцовые и особенно с восходящим скачком-восклицанием на сексту, септиму, сигнальные вспомогательные фигуры типа перечеркнутого мордента или напоминающие тирату) вкупе с медленным движением, низким регистром, тембром струнных, скорбным ре-мином и доминантовой педалью — все вызывает в памяти обобщенный образ знаменитых «тем-эпиграфов» [29] Д. Шостаковича. Последние — это всегда сурово-сосредоточенные этические размышления во вступлениях (к Пятой, Восьмой симфониям) или медленных частях (*Largo* 9-й). Кроме того, отметим и отсылки к тематическому образованию знаменитого эпизода нашествия из Седьмой симфонии

советского классика. Это фрагмент в партиях соло сопрано и деревянных духовых, но обостренных синкопой (3-й такт после ц. 55 и 2-й такт после ц. 59), а также у хора (9-й и 3-й такты до ц. 53) — нисходящее движение с характерным «обрубленным» завершением двумя повторяющимися звуками.

Обобщим наши наблюдения, подразделив интертекст Военного реквиема по источникам-претекстам и видам интертекстуальных отсылок³. Самое очевидное деление — на два уровня, отличающиеся по знаковым системам. Первый — вербальный, включающий жанровые и стилевые литературные признаки, на котором в средневековый прозаический латинский текст заупокойной мессы внедрены тексты библейской притчи об Аврааме и Исааке (в переводе на англ.) и поэзии У. Оуэна. Прослеживаются также сюжетно-тематические и образные резонансы притчи и стихотворений У. Оуэна с прозой Э. Войнич. Второй — музыкально-звуковой, на котором взаимодействуют внутри литургического канона элементы музыкальной драмы и лирики. Этот уровень, в соответствии со спецификой интертекстуальности в музыке, чрезвычайно дифференцирован по видам и формам цитирования. Выделим здесь:

а) жанрово-стилевые и композиционно-технологические проекции музыкально-хорового письма европейского Средневековья и Возрождения;

б) специфические формы английской национальной музыкальной традиции — народной, профессиональной, авторской (У. Бёрд);

в) приемы и средства ренессансно-барочной музыкальной риторики, не утратившие значение в XX в.;

г) конкретные музыкальные тексты или ряд текстов, представленных музыкальной темой (Г. Берлиоз, Д. Шостакович) или узнаваемых по специфической фактурной формуле (В. Моцарт), тембровой окраске (П. Чайковский, К. Монтеверди), жанрово-образному прототипу (*dance macabre* — пляска смерти), ладо-интонационному облику (целотоновость).

Отметим, что среди доступной нам литературы не было обнаружено работ, специально посвященных музыковедческому анализу Военного реквиема Б. Бриттена как целого в аспекте интертекстуальности или содержащих изложенные выше наблюдения. Так, работа Д. Крилли фокусируется в основном на первом разделе (*Requiem aeternam*) Военного реквиема и вторгающемся в него стихотворении У. Оуэна «Гимн обреченной юности». Очерк Н.Х. Петерсена посвящен интертекстуальным процессам переосмысления библейского рас-

сказа о жертве Исаака (Быт. 22:1–19) в стихотворении У. Оуэна «Притча о старике и юноше» (1918) и в музыкальной реконтекстуализации последнего в Оффертории Военного реквиема Б. Бриттена. Делается вывод, что «в богатой паутине материала, почерпнутого из текстов и подтекстов, музыкальных ассоциаций и отсылок к различным типам исполнительских контекстов, представляется возможным исследовать почти бесконечные слои смыслов в ряду литературных и музыкальных прочтений Бытия, используемых Бриттеном (и Оуэном)» [5, р. 160]. Однако Н.Х. Петерсен сосредоточивается почти исключительно на вербальной составляющей шедевра английского композитора. Перечисленные факты и определяют новизну содержания предлагаемой статьи.

Подводя итог, подчеркнем, что феномен интертекстуальности вовлекает в процесс смыслообразования все пространственно-временные области культурного опыта, выступая средством единения культурных эпох и образования широкого культурного контекста как всеобщей семиотической среды. Это закономерно приводит к выводу, что истинно большой художник, по выражению И. Ньютона, «стоит на плечах гигантов» — своих предшественников, осуществляя диалог с традициями и одновременно их преодолевая. Широчайшее во временном, географическом и эстетико-стилевом отношении интертекстуальное пространство Военного реквиема подтверждает беспредельность горизонта культурных диалогов английского мастера, обусловивших его стиливой «синтетизм». Анализ же таких диалогических «траекторий» позволяет неизмеримо шире и глубже вникнуть в смысл и подметить неповторимо-особенное в изучаемом художественном высказывании Б. Бриттена. Особенное, прежде всего, в новом взгляде на овечный традицией жанр реквиема, трактованный одновременно в двух ракурсах: лирико-драматическом, т. е. экспрессивно-субъективном либо почти театрализованном, и обобщенно-объективизированном ритуальном. В соответствии с названием «Военный реквием» и подзаголовком «на литургический текст и на стихи Уилфреда Оуэна» в партитуре Б. Бриттена сквозит остросовременная антимилитаристская проблематика, данная через призму религиозных и нравственно-этических исканий художника середины XX в., проникнутых гуманистическим пафосом сострадания и веры.

Список источников

1. Евдокимова Ю. Вячеслав Артёмов — Requiem : [аннотация к грампластинкам фирмы «Мелодия»] / В. Артёмов. Реквием : альбом : 2 пласт. и 4-страничный буклет : Мелодия. Запись 1889 г.
2. Далгат Дж. «Военный реквием» Б. Бриттена // Б. Бриттен. Военный реквием : Для солистов, смешан.

³ Выше мы, вслед за литературоведами, уже предложили предварительную (поскольку не существует законченной теории интертекстуальности) ранжировку интертекстуальных музыкальных включений по масштабам, видам и способу присутствия в тексте.

- хора, хора мальчиков, симф. и камерного оркестров : Соч. 66: Текст из «Заупокойной мессы» и из стихотворений Уилфрида Оуэна / вступ. ст. и пер. англ. текста Дж. Далгата : Клавир с пением И. Холста. Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1971. С. 5–9.
3. Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 392 с.
4. Орлов Г. «Военный реквием» Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Ленинград : Музыка, 1967. С. 65–99.
5. Petersen N.H. Poetry, Truthfulness, and the «Pity of War»: the Sacrifice of Isaac, Wilfred Owen, and Benjamin Britten : Essays in Honor of Claus Clüver, January 2009 // Media inter Media. P. 143–163. DOI: 10.1163/9789042028432_008.
6. Василенко А.А. Вокальные циклы Бенджамина Бриттена: мир поэтических образов и его музыкальная интерпретация : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 28 с.
7. Crilly D. Britten and Owen: An Intertextual reading of the War Requiem / Delia da Sousa Correa (ed.) // Phrase and Subject : Studies in Literature and Music. Oxford : Legenda, 2006. P. 178–192.
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Санкт-Петербург : Азбука, 2015. 412 с.
9. Современное зарубежное литературоведение : Страны Западной Европы и США : Концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. Москва : Интрада, 1996. 317 с.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Прогресс, 2000. С. 427–457.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 88–104.
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. 703 с.
13. Кандинский-Рыбников А.А. Учение о счастье и автобиографичность в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А.П.» : Литературно-критическое исследование. Москва : Феникс, 1992. 200 с.
14. Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Москва : Советский писатель, 1992. 429 с.
15. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сборник статей / науч. ред. П.Е. Бухаркин. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 444 с.
16. Еременко Е.Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. 2012. № 6. С. 30–140.
17. Данченко А.К. Проблема определения англо-американского модернизма: феноменологические границы и специфика // Вестник Полоцкого государственного университета. 2014. № 7. С. 132–135.
18. Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности : учебное пособие. Бирск : Бирская государственная социально-педагогическая академия, 2005. 70 с.
19. Климовицкий А. «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекста // Музыкальная академия. 1998. № 3–4, кн. 2. С. 280–286.
20. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–22.
21. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
22. Дьячкова Л.С. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: к проблеме интертекстуальных связей // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии : Научно-практическая конференция (17–21 ноября 1992 г.) : сборник трудов. Вып. 2. Москва, 1994. С. 183–191.
23. Можейко М.А. Интертекстуальность // Всемирная энциклопедия: Философия / главн. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. Москва : АСТ ; Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. С. 421–423.
24. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
25. Оводова С.Н. Текст в постнеклассической культуре // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология. 2014. № 7. С. 109–113.
26. Войнич Э.Л. Избранные произведения : в 2 т. Т. 1. Москва : Гослитиздат, 1960. 440 с.
27. Приходько И. Об исторических границах строгого стиля // Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1 : Общие принципы и нормы полифонии строгого письма : сборник статей. Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2011. С. 80–115.
28. Захарова О. Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца // Из истории зарубежной музыки. Москва : Советский композитор, 1980. Вып. 4. С. 55–81.
29. Сабина М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль : исследование. Москва : Музыка, 1976. 478 с.

The War Requiem by Benjamin Britten in the Light of Intertextual Links

Eleonora V. Vybyvanets

Krasnodar Children's Art School № 12, 167, Building 1,
Stasova Str., Krasnodar, 350075, Russia
ORCID 0000-0001-5975-1368; SPIN 8363-9079
E-mail: elavib@mail.ru

Abstract. *The theme of war and peace is one of humankind's eternal problems and one of the most relevant topics in art at all times. On the 75th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War (1941–1945), the author's research interest is focused on one of the rare works in terms of its power of influence, which tears the mask off the apologetics of war, uncompromisingly and honestly telling about the human price for the military madness. That is B. Britten's "War Requiem".*

The presented experience of art historical analysis is intended to explicate the intertextual connections of the work with a number of texts (verbal and mainly musical) inscribed in a wide socio-historical and artistic context of both the past and contemporary works of the English musician. This way of reading the opus allows to trace the role of dialogue with the European and national tradition in the birth of B. Britten's text, which is original, innovative in style, highly outstanding in its artistic and civil-ethical merits. With the identification of intertextual inclusions — literary, ideological-shaped, story, genre, musical-lexical, intonational, and those at the level of musical thematism (from the works of Mozart, Berlioz, Tchaikovsky, Shostakovich) — a number of new opportunities appear: to strengthen the emotional experiences of the recipient; to deepen the understanding of the meaning of both individual sections of the requiem and its general concept; to expand the content field of interpretations of the musical score; to ensure that cultural traditions are inexhaustible for relevant art creativity; and finally, to specify our ideas about Britten's expressed humanist and anti-militarist aspirations, which were dictated not so much by the external reasons (the relevance of the topic during the Cold War, the Requiem's being ordered for the opening of the cathedral in Coventry), but by his deep sufferings for the fate of the world and humanity. In general, according to the author, the analysis practically confirms the idea that semiosis — the process of interpreting signs and generating meanings in art (including music) — is unlimited, and can cease only with the termination of the existence of the culture itself.

Key words: requiem mass, W. Owen, anti-war pathos, dramaturgical triplicity, synthetism, intertextual analysis, E. Voynich, parable of Abraham and Isaac, church singing tradition, national genres, rhetorical figures, author's quotations, quasi-quotations, musical art.

Citation: Vybyvanets E.V. The War Requiem by Benjamin Britten in the Light of Intertextual Links, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 436–446. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-436-446.

References

1. Evdokimova Yu. *Vyacheslav Artyomov — Requiem: al'bom: 2 plast. i 4 stranichnyi buklet* [Vyacheslav Artyomov — Requiem: album: 2 records and a 4-page booklet], Melodiya Publ., Recording of 1889.
2. Dalgat Dzh. The War Requiem by B. Britten, *B. Britten. Voennyye rekviemy: Dlya solistov, smeshan. khora, khora mal'chikov, simf. i kamernogo orkestrorov: Soch. 66: Tekst iz "Zaupokoinoi messy" i iz stikhotvoreniy Uilfrida Oueny* [B. Britten. The War Requiem: For Soloists, Mixed Choir, Boys' Choir, Symphony and Chamber Orchestras: Composition 66: Text from the "Requiem Mass" and from Wilfred Owen's Poems]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971, pp. 5–9 (in Russ.).
3. Kovnatskaya L.G. *Benjamin Britten*. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1974, 392 p. (in Russ.).
4. Orlov G. The War Requiem by Britten, *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Issues of the Music Theory and Aesthetics], issue 5. Leningrad, Muzyka Publ., 1967, pp. 65–99 (in Russ.).
5. Petersen N.H. Poetry, Truthfulness, and the "Pity of War": the Sacrifice of Isaac, Wilfred Owen, and Benjamin Britten: Essays in Honor of Claus Clüver, January 2009, *Media inter Media*, pp. 143–163. DOI: 10.1163/9789042028432_008.
6. Vasilenko A.A. *Vokal'nye tsikly Bendzhamina Brittena: mir poeticheskikh obrazov i ego muzykal'naya interpretatsiya* [Benjamin Britten's Vocal Cycles: The World of Poetic Images and its Musical Interpretation], cand. art. diss. abstr.: 17.00.02. Moscow, 2012, 28 p.
7. Crilly D. Britten and Owen: An Intertextual reading of the War Requiem, *Phrase and Subject: Studies in Literature and Music*. Oxford, Legenda Publ., 2006, pp. 178–192.
8. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015, 412 p.
9. *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie: Strany Zapadnoi Evropy i SShA: Kontseptsii, shkoly, terminy: entsiklopedicheskii spravochnik* [Modern Foreign Literary Studies: The Countries of Western Europe and the USA: Concepts, Schools, Terms: encyclopedic reference]. Moscow, Intrada Publ., 1996, 317 p.
10. Kristeva Yu. Bakhtin, the Word, Dialogue and Novel, *Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Moscow, Progress Publ., 2000, pp. 427–457 (in Russ.).
11. Eco U. Notes on the Margins of "The Name of the Rose", *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 1988, no. 10, pp. 88–104 (in Russ.).

12. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskustvo-SPB Publ., 2000, 703 p.
13. Kandinsky-Rybnikov A.A. *Uchenie o schast'e i avtobiografichnost' v "Povestyakh pokoinogo Ivana Petrovicha Belkina, izdannykh A.P.": Literaturno-kriticheskoe issledovanie* [The Happiness Doctrine and Autobiographical Nature in "The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin, published by A.P.": literary and critical study]. Moscow, MP "Feniks" Publ., 1992, 200 p.
14. Zholkovsky A.K. *Bluzhdayushchie sny: Iz istorii russkogo modernizma* [The Wandering Dreams: From the History of Russian Modernism]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1992, 429 p.
15. Arnold I.V. *Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost': sbornik statei* [Semantics. Stylistics. Intertextuality: collected articles]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 1999, 444 p.
16. Eremenko E.G. Intertextuality, Intertext and Main Intertextuality Forms in Literature, *Ural'skii filologicheskii vestnik* [Ural Journal of Philology], 2012, no. 6, pp. 130–140 (in Russ.).
17. Danchenko A.K. The Problem of Definition of Anglo-American Modernism: Phenomenological Scopes and Specific Features, *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Polotsk State University], 2014, no. 7, pp. 132–135 (in Russ.).
18. Bezrukov A.N. *Poetika intertekstual'nosti: uchebnoe posobie* [Poetics of Intertextuality: textbook]. Borsk, Borskaya Gosudarstvennaya Sotsial'no-Pedagogicheskaya Akademiya Publ., 2005, 70 p.
19. Klimovitsky A. Wagner's "Leitmotif of Fate" in Tchaikovsky's Fifth Symphony, and Some Intertext Problems, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1998, no. 3–4, book 2, pp. 280–286 (in Russ.).
20. Raku M. The Queen of Spades by the Tchaikovsky Brothers: An Experience of Intertextual Analysis, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 1999, no. 2, pp. 9–22 (in Russ.).
21. Aranovsky M.G. *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow, Kompozitor Publ., 1998, 343 p.
22. Dyachkova L.S. Interpretation of a Musical Work in the Context of Culture: On the Issue of Intertextual Relations, *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii, metodologii: Nauchno-prakticheskaya konferentsiya (17–21 noyabrya 1992 g.): sbornik trudov* [Music Education in the Context of Culture: Issues of Theory, History, Methodology: Scientific and Practical Conference (November 17–21, 1992): proceedings], issue 2. Moscow, 1994, pp. 183–191 (in Russ.).
23. Mozheiko M.A. Intertextuality, *Vsemirnaya entsiklopediya: Filosofiya* [World Encyclopedia: Philosophy]. Moscow, AST Publ., Minsk, Kharvest Publ., Sovremennyyi Literator Publ., 2001, pp. 421–423 (in Russ.).
24. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989, 615 p.
25. Ovodova S.N. Text in the Nonclassical Culture, *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskie nauki. Kul'turologiya* [Bulletin of the Polotsk State University. Series E. Pedagogical Sciences. Cultural Studies], 2014, no. 7, pp. 109–113 (in Russ.).
26. Voynich E.L. *Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. T. 1* [Selected Works: in 2 volumes. Volume 1]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1960, 440 p.
27. Prikhodko I. On the Historical Boundaries of the Strict Style, *Teoriya polifonii i metodika ee prepodavaniya Vyp. 1: Obshchie printsipy i normy polifonii strogogo pis'ma: sbornik statei* [The Theory of Polyphony and Methods of its Teaching. Issue 1: General Principles and Norms of Strict Writing Polyphony: collected articles]. St. Petersburg, Politekhnikeskogo Universiteta Publ., 2011, pp. 80–115 (in Russ.).
28. Zakharova O. Musical Rhetoric of the 17th Century and the Works of Heinrich Schütz, *Iz istorii zarubezhnoi muzyki* [From the History of Foreign Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1980, issue 4, pp. 55–81 (in Russ.).
29. Sabinina M.D. *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil': issledovanie* [Shostakovich as a Symphony Composer. Dramaturgy, Aesthetics, Style: research]. Moscow, Muzyka Publ., 1976, 478 p.



ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС НАУЧНЫХ РАБОТ ПО БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЮ, БИБЛИОГРАФИИ И КНИГОВЕДЕНИЮ 2021 ГОДА

Учредитель Конкурса – Минкультуры России, организатором является Российская национальная библиотека (РНБ) совместно с Российской государственной библиотекой (РГБ) и Российской библиотечной ассоциацией.

Конкурс способствует реализации следующих задач:

- ◆ стимулировать исследования в приоритетных направлениях развития библиотековедения, библиографии и книжного дела;
- ◆ активизировать историко-культурные исследования, основанные на изучении библиотечных фондов;
- ◆ поощрять ученых и специалистов, внесших значительный вклад в формирование новой стратегии деятельности библиотек;
- ◆ способствовать повышению престижа научной работы и занятых в ней специалистов;
- ◆ поощрять молодых перспективных исследователей.

Сбор заявок для участия в Конкурсе проходит с 1 июня 2021 года по 30 сентября 2021 года.

К участию приглашаются научные коллективы и отдельные авторы, независимо от ведомственной принадлежности организаций, в которых они работают.

Конкурс проводится по следующим номинациям:

- ◆ Лучшая научная работа в области библиотековедения
- ◆ Лучшая научная работа в области библиографоведения
- ◆ Лучшая научная работа в области книговедения
- ◆ Лучший научный мультимедийный проект
- ◆ Лучшая научная работа региональных библиотек
- ◆ Лучшая научная работа молодого специалиста до 35 лет

Также национальными библиотеками учреждены дополнительные номинации:

- ◆ Специальная номинация РНБ «Лучшая научная работа по раскрытию и изучению исторического и культурного наследия России»
- ◆ Специальная номинация РГБ «Лучшая научная работа по теории и практике организации деятельности модельных библиотек»
- ◆ Специальная номинация Президентской библиотеки «Лучшая научная работа в области интеграции информационных ресурсов»

Контакты:

Лодыгина Полина Александровна, заместитель заведующего отделом межбиблиотечного взаимодействия РНБ, координатор Оргкомитета
Тел. (812) 718-85-36, ref.nauka@nlr.ru

Подробная информация о сроках, условиях Конкурса и размере призов опубликована на официальном сайте Российской национальной библиотеки http://nlr.ru/nlr_pro/RA1766/vserossiyskiy-konkurs-nauchnyih-rabot.



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

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов.

Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ORCID, SPIN, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи

(8–10 слов) размещаются после реферата.

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

Список источников (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте указываются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РФФИ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

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 с 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 подписанием «Авторской оферты» на условиях «Приглашения делать оферты».

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.

ВСПОМИНАЯ ВОЕННОЕ ДЕТСТВО

Ветераны
Российской
государственной
библиотеки
о днях
Великой
Отечественной
войны



Новинка издательства
«Пашков дом» Российской
государственной библиотеки

ВСПОМИНАЯ ВОЕННОЕ ДЕТСТВО

ВETERАНЫ РОССИЙСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
БИБЛИОТЕКИ О ДНЯХ ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В издании собраны рассказы тех, кто пришел в этот мир накануне самой кровопролитной и страшной войны в истории нашей страны. Именно из таких эпизодов детской жизни, воспоминаний «детей войны», во взрослом возрасте ставших сотрудниками Ленинки и ее ветеранами, сплетена эта книга.

Приобретение изданий:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная библиотека,
издательство «Пашков дом»
Тел.: +7 (495) 697-59-53,
+7 (499) 557-04-70*26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru,
sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжные магазины РГБ: главное здание,
1-й и 3-й подъезды

Российская государственная библиотека

приглашает к сотрудничеству на страницах профессиональных журналов,
включенных в «Перечень ВАК»

ISSN 0868-600X (print)
ISSN 2587-7372 (online)

Библиотеко- ведение

2021
Т. 70, № 3

Russian Journal
of Library Science
bibliotekovedenie.rsl.ru

Журнал
Российской
государственной
библиотеки

**Библиотека —
Культура —
Общество**
Н.С. Редькина
Стратегические ориентиры
развития библиотеки
Стр. 231

**Информатизация —
Ресурсы —
Технологии**
М.В. Назаров
Проблемы
информационной
продукции и услуг
открытых библиотек
для онлайн
Стр. 266

**Образование —
Профессия**
Е.Л. Куркина,
Н.С. Матвеева
Информационно-
библиотечное
обеспечение
в эпоху цифровой
трансформации
Стр. 321

**Международный
контекст**
М.Ю. Нищев
Положение
библиотечных
служб в США
борется за свою
выживаемость
Стр. 289

Е.Н. Гусева
Модельные библиотеки:
исторический очерк
проекта
Стр. 245

Е.Д. Жигло
Современная
образовательная
литература:
новый учебник
по макроконтенту
библиотечно-
информационной
компетентности
Стр. 331

Издается с 1952 года

Статьи по отраслям науки:

- ♦ Исторические науки
- ♦ Педагогические науки
- ♦ Технические науки
- ♦ Философские науки

Подписной индекс
по объединенному каталогу
«Пресса России» — **87322**
6 номеров в год

e-mail: bvpress@rsl.ru
<http://bibliotekovedenie.rsl.ru/>

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 18

3/2021

OBSERVATORY
OF CULTURE

Издается с 2004 года

Статьи по отраслям науки:

- ♦ Философские науки
- ♦ Искусствоведение
- ♦ Культурология

Подписной индекс
по объединенному каталогу
«Пресса России» — **12141**
6 номеров в год

e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru/>

Издательство «Пашков дом»
Отдел периодических изданий

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: + 7 (499) 557-04-70, доб. 10-64, 11-75



РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

ПРИГЛАШАЕТ ПОДПИСЫВАТЬСЯ
НА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ПО ИНТЕРНЕТ-КАТАЛОГУ «ПРЕССА РОССИИ»
ИЛИ В РЕДАКЦИИ



ПОДРОБНЕЕ О ПОДПISKE
<https://bnp.rsl.ru/pages/view/how-to-buy>





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



БИБЛИОТЕКА
НОВОГО
ПОКОЛЕНИЯ

ЦЕНТР НЕПРЕРЫВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

БЕСПЛАТНЫЕ ДИСТАНЦИОННЫЕ ПРОГРАММЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

В Российской государственной библиотеке создан Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры.

Сотрудники учреждений сферы культуры могут пройти бесплатное обучение в рамках федерального проекта «Творческие люди», входящего в национальный проект «Культура».

Образовательные программы посвящены новым компетенциям и подходам, необходимым сотрудникам библиотек в современном цифровом обществе, и направлены на решение конкретных практических задач.

ПРОГРАММЫ

- Библиотека в развитии креативной экономики
- Основы стабилизации документов
- Превентивная консервация документов
- Менеджмент в консервации документов

Подать заявку на обучение могут органы исполнительной
власти субъектов РФ в сфере культуры

За подробной информацией обратитесь к ответственному лицу по проекту
«Творческие люди» нацпроекта «Культура» в вашем субъекте РФ

Регистрация на программы — осень 2021 года
Обучение — 2022 год



info.education@leninka.ru

Подробнее:



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 — ответственный секретарь

Шибанова Екатерина Александровна

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

Гаджиева Анна Аркадьевна



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

Редакторы: Волхонская Е.Н.,
Михайлова Т.М., Рыжкова Н.О.,
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.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Доломанова Н.Н., Щеглова И.Б.

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>

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

Свидетельство о регистрации

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

Учредитель и издатель

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

Подписано в печать 31.08.2021

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 250 экз.

Гарнитура: Octava, HeliosCond, Spectral, Open Sans, Lazurski.

Отпечатано в соответствии с предоставленными 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 № 3444-21

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 18

4/2021

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

