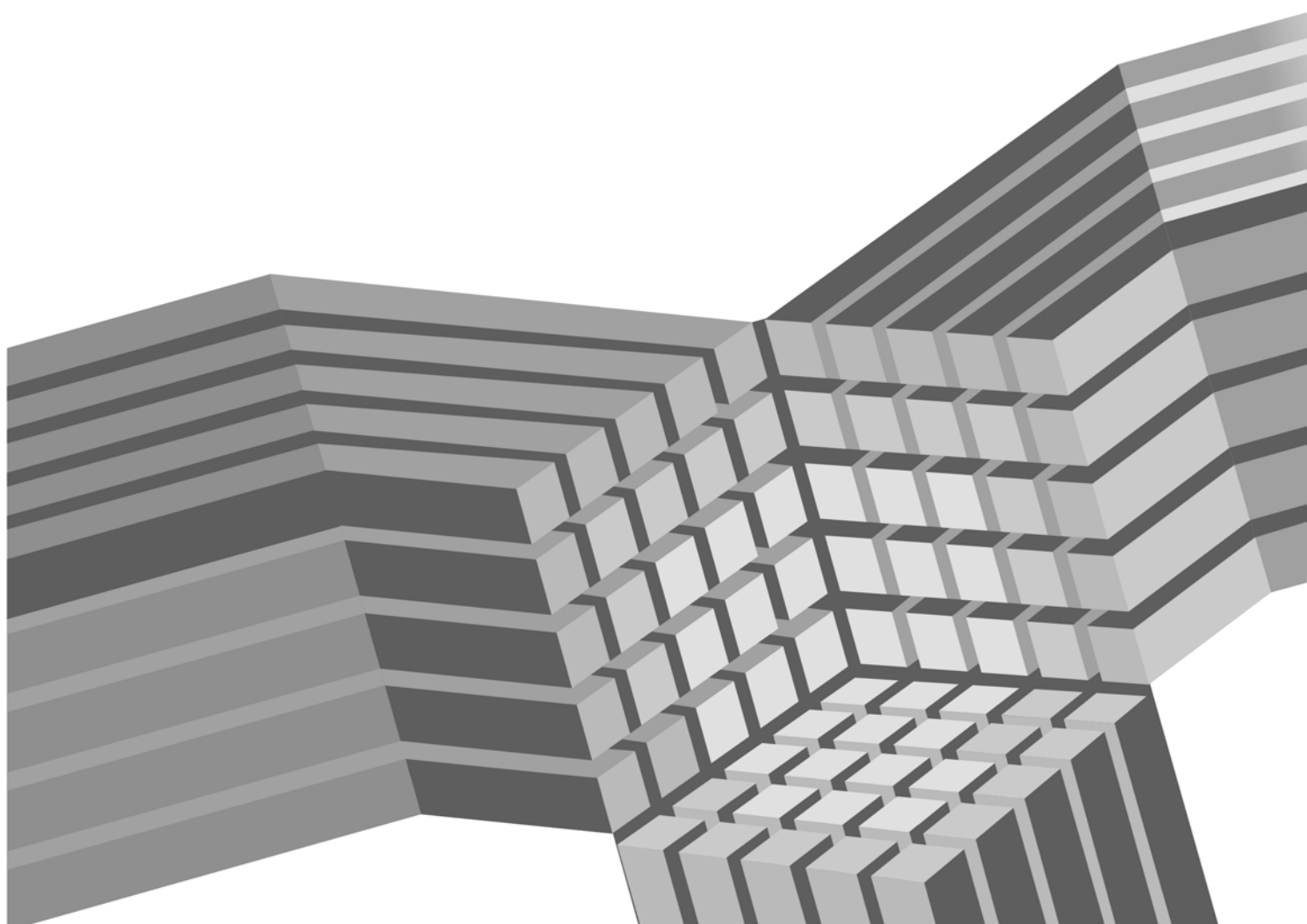


ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 20
2/2023

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,
Дальневосточный федеральный
университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы
Российской Федерации, Российская
академия народного хозяйства и госу-
дарственной службы при Президенте
Российской Федерации (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)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

доктор культурологии, профессор,
Ярославский государственный
театральный институт, Ярославский
государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского
(Ярославль)

Кириллова Наталья Борисовна,

доктор культурологии, профессор, за-
служенный деятель искусств Российской
Федерации, Уральский федеральный уни-
верситет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэлевич,

доктор искусствоведения, профессор,
Московский физико-технический инсти-
тут, Институт кино и телевидения, Россий-
ская академия музыки имени Гнесиных
(Москва)

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, Всероссий-
ский государственный институт кинемато-
графии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый
институт культурологии» (Москва)

Любимов Борис Николаевич,

кандидат искусствоведения, заслужен-
ный деятель искусств Российской Феде-
рации, профессор, Высшее театральное
училище (институт) им. М.С. Щепкина
(Москва)

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

доктор физико-математических наук,
профессор, Институт прикладной
математики им. М.В. Келдыша
Российской академии наук (Москва)

Мальгина Ирина Викторовна,

доктор философских наук, профессор,
Московский государственный
лингвистический университет (Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская госу-
дарственная библиотека
(Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

доктор исторических наук, старший
научный сотрудник, Институт
гуманитарных исследований и проблем
малочисленных народов Севера ЯНЦ СО
РАН, Северо-Восточный федеральный
университет им. М.К. Аммосова
(Якутск)

Рубинштейн Александр Яковлевич,

доктор философских наук, канди-
дат экономических наук, профессор,
заслуженный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН,
Государственный институт искусствозна-
ния (Москва)

Самарин Александр Юрьевич,

доктор исторических наук, доцент, заслу-
женный работник культуры Российской
Федерации, Российская государственная
библиотека (Москва)

Сиднева Татьяна Борисовна,

доктор культурологии, профессор,
Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки
(Нижний Новгород)

Синецкий Сергей Борисович,

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

Сиповская Наталия Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

доктор философских наук, кандидат
педагогических наук, Российская
академия народного хозяйства и
государственной службы при Президенте
Российской Федерации
(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,
почетный работник высшего профессио-
нального образования Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва), Арктический государственный
институт культуры и искусств (Якутск)

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения, Национальный
исследовательский университет «Высшая
школа экономики» (Москва)

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgiy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (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. 19-33

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. 19-33

e-mail: observatoria@rsl.ru

http://observatoria.rsl.ru

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 20
2/2023

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). Публикует научные статьи по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение);
- ◆ 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение);
- ◆ 5.10.4. Библиотечковедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

Решением Рабочей группы по совершенствованию и оптимизации перечня рецензируемых научных изданий ВАК Минобрнауки России от 20 октября 2022 г. журнал распределен в категорию **K1**.

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 20
2/2023 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Тимофеева Ю.В.** Субъекты и субъект-
субъектные отношения в книжной культуре:
историко-теоретические аспекты.....116

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Исаев А.В.** Нарциссизм и нигилизм как
проявления аксиологического кризиса
культуры.....128

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Нисенбаум А.А.** Тамбуршток: его практические
и эстетические функции при проведении
плац-концерта.....136
- Беззубиков А.О.** Выразительность кино
и выразительность мифа:
о родстве киноязыка
и мифологического мышления.....144

НАСЛЕДИЕ

- Завьялова А.Е.** Влияние ораторов
Джованни Пиранези на творчество
Мстислава Добужинского154

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Забродина Е.А.** От заказчика к зрителю:
заказы канцлера Никола Ролена
в мастерских Яна ван Эйка
и Рогира ван дер Вейдена164
- Колотвина О.В.** Лучизм Ларионова
и кинематографическая техника
«тактильного видения» Валь дель Омара177

КАФЕДРА

- Афанасьева И.А.** Лабиринты «поворотов»
в современном искусстве:
лингвистический, иконический,
визуальный188
- Экслибрисы как информационный
ресурс для изучения книжной культуры.....197

ORBIS LITTERARUM

- Герасимова Н.В.** Известные варианты
типографского оформления
Елизаветинских Библий, изданных
в Москве в 1757—1762 годах198

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Волгушева А.О., Воробьева С.А.**
Пролетарская культура и левые течения
в России в начале XX века212
- Всероссийский конкурс научных работ
по библиотековедению, библиографии
и книговедению 2023 года.....223

Информация

для авторов и рецензентов

- Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации
в журнале «Обсерватория культуры»224

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL. 20

2/2023

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Timofeeva Yu.V.** Subjects and Subject-Subject
Relations in Book Culture: Historical and
Theoretical Aspects 116

CULTURAL REALITY

- Isaev A.V.** Narcissism and Nihilism
as Manifestations of the Axiological
Crisis of Culture..... 128

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Nisenbaum A.A.** Tamburstock: Its Practical
and Aesthetic Functions
in Conducting Parade Concerts..... 136
- Bezzubikov A.O.** The Expressiveness of Cinema
and the Expressiveness of Myth:
On the Affinity of Cinema Language
and Mythological Thought..... 144

HERITAGE

- Zavyalova A.E.** The Influence of Giovanni
Piranesi's Etchings on the Works
of Mstislav Dobuzhinsky..... 154

NAMES. PORTRAITS

- Zabrodina E.A.** From Patron to Spectator:
Chancellor Nicolas Rolin's Orders
in the Workshops of Jan van Eyck
and Rogier van der Weyden..... 164
- Kolotvina O.V.** Larionov's Rayonism
and Val del Omar's Cinematic Technique
"Tactile Vision" 177

CURRICULUM

- Afanasyeva I.A.** Labyrinths
of "Turns" in Contemporary Art:
Linguistic, Iconic, Visual 188
- Ex-Libris as an Information Resource
or Studying Book Culture 197

ORBIS LITTERARUM

- Gerasimova N.V.** Unknown Versions
of Typographical Design
of Elizabethan Bibles Published
in Moscow in 1757–1762 198

JOINT OF TIME

- Volgusheva A.O., Vorobyova S.A.** Proletarian
Culture and Leftist Trends in Russia at
the Beginning of the 20th Century 212
- All-Russian Competition of Scientific Works in
Library Science, Bibliography and Bibliology –
2023 223

*Information
for Authors and Reviewers*

- Requirements to Information and Articles
Submitted for Publication in "Observatory
of Culture" Journal 224

Ю.В. ТИМОФЕЕВА

СУБЪЕКТЫ И СУБЪЕКТ- СУБЪЕКТНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ*

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0001-6943-6011; SPIN 8761-8916
E-mail: prankevich@mail.ru

нальном контексте. Книжная культура представлена как разветвленная система взаимодействующих субъектов книгоиздания, книгораспространения и чтения, для которых главным объектом является книга. В контексте книжной культуры впервые даны рабочие дефиниции терминов «субъект» и «субъект-субъектные отношения». Названы универсальные свойства субъектов, которыми являются активность, целеустремленность, инициативность, ответственность, способность и готовность к преобразованию мира и себя. Конкретизированы субъекты, наиболее значимые и широко распространенные субъект-субъектные отношения, формирующиеся в книжной культуре и образующие ее фундаментальные связи, включая те из них, что были характерны для Российской империи. Представлены наиболее активные субъекты книжной культуры Сибири и Дальнего Востока в дореволюционный период, как индивидуальные, так и коллективные. Указано на зависимость задач, темпов, направлений, масшта-

* Статья подготовлена по плану научно-исследовательских работ Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук в рамках научного проекта № 122041100088-9 «Трансформация книжной культуры в социальных коммуникациях XIX—XXI вв.».

бов, результатов развития книжной культуры от характеристик ее субъектов.

Ключевые слова: книжная культура, субъекты книжной культуры, субъект-субъектные отношения, индивидуальные субъекты, коллективные субъекты, книгоиздатели, книгопродавцы, читатели, коммуникативная функция, культура и личность.

Для цитирования: Тимофеева Ю.В. Субъекты и субъект-субъектные отношения в книжной культуре: историко-теоретические аспекты // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 116–127. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-116-127.

Книжная культура является важным фактором духовно-нравственного, экономического развития общества, средством распространения просвещения, научных знаний и открытий, социальных норм, моральных ценностей, формирования исторической памяти, создания и сохранения культурного наследия, а потому служит актуальным направлением современных междисциплинарных изысканий. Ее изучение «обуславливает проведение как исторических, так и книговедческих, культурологических и социально-экономических исследований, построение логически обоснованной системы, позволяющей проводить исследования на основе выявленных соотношений процессов и понятий» [1, с. 26]. Это справедливое утверждение предлагается дополнить по двум направлениям: 1) по научным дисциплинам, рассматривающим конкретные аспекты книжной культуры, из которых к числу названных следует добавить библиотековедение, читателеведение, библиографоведение, философию, филологию, психологию, педагогику; 2) по предмету исследования, которым должны быть не только процессы и явления книжной культуры, но и субъекты, иницирующие, организующие, созидующие, контролирующие, развивающие ее основные элементы — книгоиздание, книгораспространение, чтение.

Книжная культура является важным каналом социальной коммуникации, которая осуществляется через образуемые в ней многочисленные, разнообразные по своей природе отношения действующих в ней акторов. В книжной культуре существует множество акторов и объектов. Между ними складываются разные системы отношений: субъект-объектные, объект-субъектные, объект-объектные, — однако в данной статье исследуется именно субъект-субъектная система отношений. Другие названные системы отношений в силу ограниченности объема статьи полностью остаются за ее рамками,

но должны стать предметом внимания исследователей, что позволит представить книжную культуру во всем широком спектре взаимодействий акторов с объектами и объектов с объектами.

СУБЪЕКТ В ДЕФИНИЦИЯХ ТЕРМИНА «КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА»

Сложность, многогранность, многоуровневость самого феномена книжной культуры обусловили формирование и существование в научной литературе множества трактовок данного термина, среди авторов которых В.И. Васильев и А.Ю. Самарин [1, с. 26], В.И. Гульчинский [2, с. 12], М.А. Ермолаева [3, с. 178], Г.М. Казакова [4, с. 73], Н.А. Кривич и А.Ю. Чукуров [5, с. 111–112], Б.В. Ленский [6, с. 83], С.А. Пайчадзе [7, с. 30], А.В. Соколов [8, с. 25; 9, с. 39; 10, с. 13], Ю.Н. Столяров [11, с. 515], Е.П. Шеметова [12, с. 520].

Обзоры сформулированных российскими исследователями определений термина «книжная культура» и перечисленных ее элементов составили С.Г. Антонова [13, с. 446–448], Н.А. Кривич и А.Ю. Чукуров [5, с. 110–111], Е.В. Крылова [14, с. 185–187], М.В. Курмаев [15; 16; 17, с. 23–26], И.В. Лизунова, А.С. Метельков и Л.А. Кожевникова [18], Н.А. Селиверстова [19, с. 3], А.В. Соколов [8], Ю.Н. Столяров [20], О.Р. Хромов [21, с. 344–345]. Более подробный историографический анализ проведен В.И. Васильевым [22; 23; 24, с. 390–393; 25; 26, с. 14–17].

В своих трудах исследователи признают книжную культуру, как и культуру в целом, творением человека и человеческого общества, однако в определениях и характеристиках, даваемых этому феномену, как правило, присутствуют отдельные элементы книжной культуры (книга, культура книги, книгоиздание, книгораспространение, чтение, полиграфическое искусство, издательская культура, читательская культура и др.), деятельность как процесс создания, распространения, использования книги, но редко — человек как субъект книжной культуры: ее творец, контролер, инициатор, организатор, руководитель, адресат, адресант, пользователь и др.

Попытка обратить внимание на субъектов книжной культуры и обозначить их присутствие в ее структуре была предпринята автором настоящей статьи, которая отнесла их взаимодействие к основным элементам книжной культуры [27, с. 273–274].

Одним из немногих исключений из нескольких десятков определений, «обезличивающих» книжную культуру, стала трактовка этого термина, пред-



Рис. 1. Петр Иванович Макушин.
Фото Н.А. Чеснокова. 1898, Санкт-Петербург
Источник: <https://towiki.ru/view/Файл:25528-0.jpg>

ложенная Г.М. Казаковой и основанная на антропоцентрическом подходе к явлению в целом. С ее точки зрения, книжная культура — «целостная саморазвивающаяся система как часть общей культуры, которая включает в себя: человека как объекта и субъекта культуры одновременно, его специфическую деятельность по производству, распространению и потреблению всего связанного с книгой/документом, а также многоосновное предметное бытие книги/документа — материальное, духовное и художественно-образное» [4, с. 73]. Г.М. Казакова подчеркивает двойственность роли человека в этом феномене: «С одной стороны, человек выступает как *творец*, в данном случае книги (автор, художник, редактор, издатель и прочие профессии, так или иначе связанные с производством книги, представляют определенную группу людей, некий профессиональный круг, имеющий отношение к книгопроизводству и книгораспространению). <...> С другой — человек как продукт воздействия слова, как творение (читатель, слушатель, зритель, мыслитель и т. д.), преобразованное под воздействием прочитанной, услышанной и даже сыгранной книги/документа» [4, с. 72].

Далее всех в рассмотрении субъектов книжной культуры продвинулась Н.В. Лопатина, использующая термины «субъекты книжной культуры» и «акторы книжной культуры» как синонимы [28, с. 259–260]. По ее мнению, книжная культура включает «совокупность норм, ролей, предписаний, образцов поведения, специальных учреждений, систему контроля» [29, с. 28]. Она выделила ее основ-

ных акторов, «от качеств которых зависит специфика книжной культуры определенной эпохи: автора, издателя, книготорговца, библиотекаря, библиографа, ученого-книговеда и читателя» [30, с. 310].

Таким образом, в XXI в. исследователями велась активная работа по созданию, обоснованию и применению в историко-книговедческих изысканиях теории книжной культуры, однако говорить о ее завершении преждевременно. Многие теоретические вопросы остаются нерешенными, дискуссионными, требующими дальнейшего внимания ученых, разной степени уточнений и дополнений. Среди них — теория субъектов книжной культуры. Недостаточная ее разработанность, с одной стороны, и объективно ведущая, значимая роль названных субъектов в ее создании, развитии, потреблении, с другой, обуславливают научную важность и практическую полезность дальнейшего построения таких теоретических положений. Способствовать решению этой задачи и призвана настоящая статья.

СУБЪЕКТЫ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

Большие результаты в изучении субъекта и субъектности достигнуты психологической наукой, а психология субъекта уже стала сформировавшейся областью психологического знания [31, с. 29].

Субъектностью в психологии называют «особые личные качества, связанные с активно-преобразующими свойствами и способностями» [32, с. 17; 33, с. 68], «специфическую активность» [34, с. 109], «субъектную (преобразующую) направленность личности» [35, с. 51]. Анализ взглядов выдающихся специалистов в этой области психологии (С.Л. Рубинштейна, К.А. Абульхановой, А.Н. Славской и др.) позволил определить, что все они ключевой особенностью человека как субъекта считают его «способность реорганизовывать бытие» [цит. по: 35, с. 54].

Применительно к истории под субъектностью понимается «сущностно определенное качество субъекта истории, которое характеризует его деятельно-преобразующий способ бытия в истории, его сознательную творческую активность, предметно-практическую деятельность в историческом процессе» [36, с. 109].

В качестве вариантов дефиниций термина «субъект книжной культуры», отражающих деятельностную направленность личности, сферой применения которых прежде всего являются конкретно-исторические исследования, предлагаются следующие.

Субъект книжной культуры — это лицо (индивид, социальная группа, социальная организация,

институт, социальная общность, общественное объединение, государственный орган), воздействующее на объект (объекты) или на другого субъекта (субъектов) или взаимодействующее с ними в практической — книгоиздательской, книгораспространительской, читательской — деятельности, осуществляющее конкретные действия, направленные на создание объектов книжной культуры, их развитие, использование, поддержание функционирования.

Субъект книжной культуры — человек, активно проявляющий себя в книгоиздании, книгораспространении, чтении, способный самостоятельно реализовывать свою деятельность во всей полноте, от мотивации и целеполагания до получения и оценки результатов.

Субъекты книжной культуры — это отдельные лица, группы лиц, учреждения, общественные организации, государственные и церковные структуры, выступающие инициаторами, организаторами, руководителями, участниками, контролерами одного, двух или всех трех основных процессов книжной культуры: книгоиздания, книгораспространения, чтения.

В самом широком значении субъектом книжной культуры следует считать каждого, кто активно пытается преобразовать мир посредством книг и сам меняется под их влиянием.

Поскольку теоретико-методологическая основа категории «субъектность» уже основательно разработана в психологической науке и при этом не является целью нашего исследования, обратимся к тем свойствам субъектности, которые уже выявлены и проанализированы психологами.

Анализ трудов специалистов на предмет выявления выделяемых ими свойств субъектов был осуществлен И.Б. Дермановой [34, с. 106–107]. Проведенное ею исследование позволяет, во-первых, утверждать, что одной из ключевых характеристик субъекта, признаваемой таковой большинством отечественных и иностранных специалистов, является его активность, высшим проявлением которой признается ее инициирование на основе внутренней мотивации, в частности, субъектное начало человека связывается с его способностью самостоятельно порождать движения и действия. Во-вторых, исследование дает возможность составить перечень основных свойств личности, отражающих ее субъектное начало. К ним относятся системность, автономность, активное и сознательное творение своей жизни, способность к самоорганизации, саморегуляции, самодвижению, самосовершенствованию, самодетерминации, интеграции. Эти свойства, включая целеустремленность, пристрастность, предприимчивость, понимание ответственности (моральной, финансовой, уголовной, административной), присущи и субъектам книжной культуры. Проявляются они индивидуально, поэтому достигаемые с помо-

щью названных качеств уровни различны у каждого их обладателя.

Субъекты книжной культуры могут быть:

1) индивидуальными (издатели, книгопродавцы, цензоры, законодатели, учителя, библиотекари, читатели, библиофилы, писатели, библиографы, литературные критики, покупатели книг, иллюстраторы и др.) и коллективными (издательства, органы власти, учреждения, общества, организации, например Святейший синод, губернские и уездные комитеты (попечительства) о народной трезвости, общества попечения о народном (начальном) образовании, политические партии и др.);

2) формальными и неформальными;

3) легальными и нелегальными;

4) начинающими и опытными;

5) коммерческими и некоммерческими;

6) общероссийскими и региональными;

7) консервативными и прогрессивными;

8) авторитарными и демократичными;

9) кратко- и долговременными.

Субъекты определяют цели (стратегические и тактические) и задачи (коммерческие, просветительские, образовательные, воспитательные, пропагандистские, агитационные, кадровые — для подготовки специалистов и руководителей и др.) книжной культуры, темпы, масштабы, особенности, тенденции ее развития, содержание текстов, доступность (территориальную, финансовую, юридическую) печатной продукции для населения в целом и для отдельных социальных групп.

СУБЪЕКТЫ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД

Интересным для исследователей и практически полезным для современных деятелей книжной культуры представляется рассмотрение проявления субъектности ее акторами в исторической ретроспективе. Полное отражение этой темы возможно в цикле публикаций, каждая из которых будет посвящена одному из подвижников книгоиздания, книгораспространения, библиотечного дела. Для подтверждения же присутствия таких деятелей в социально-экономической и культурной жизни общества в дореволюционный период следует представить тех из них, чьи проявления субъектности были наиболее яркими и масштабными, оставшимися в памяти потомков и в трудах историков. Невозможность перечислить всех субъектов книжной культуры в одной работе обусловила необходимость ограничиться самыми активными



Рис. 2. Нит Степанович Романов.
Фото А.К. Гофмана. Частное собрание
Источник: http://irkipedia.ru/content/romanov_nit_stepanovich

из них и представляющими один регион Российской империи. В этом аспекте наиболее интересным нам видится обращение к сибирско-дальневосточному региону. Для него были характерны огромная территория, крайняя удаленность от центра, неразвитость транспортной инфраструктуры, низкие плотность населения и уровень грамотности, отсутствие земств и, как следствие, земских школ и земских книжных складов, незначительное число высших учебных заведений. Все это создавало дополнительные трудности в устройстве и работе типографий, книготорговых предприятий, библиотек, сужало аудиторию их пользователей. Но именно эти «региональные вызовы» побуждали местных деятелей книжной культуры к проявлению субъектности не только на начальном этапе своей деятельности в этой сфере, но и на всем ее протяжении.

История книжной культуры, в том числе региональной, знает немало примеров, когда один человек наилучшим образом исполнял сразу несколько ролей в этой сфере. Из сибирских деятелей самым ярким примером успешного сочетания множества элементов книжной культуры в своей работе, несомненно, может считаться Петр Иванович Маку-

шин (рис. 1). Он был книгоиздателем, книгопродавцем, просветителем, читателем, библиотекарем, редактором и издателем газет («Томский справочный листок», «Сибирская жизнь», «Томский листок», «Сибирская газета»), владельцем типографий, типолитографий, переплетных мастерских и первых книжных магазинов в Томске и Иркутске, публичной библиотеки в Томске, инициатором создания и многолетним председателем Общества попечения о начальном образовании в Томске, открывшим и содержавшим народную бесплатную библиотеку в городе. П.И. Макушин организовал и стал бессменным председателем Общества содействия устройству сельских бесплатных библиотек-читален в Томской губернии, его стараниями было учреждено около 600 таких библиотек.

Среди плеяды активных творцов сибирской книжной культуры следует назвать также: просветителя Ивана Дмитриевича Реброва — владельца частных библиотек в Салаире и Бийске, типографии, переплетной мастерской, книжного магазина, основателя частного газетно-издательского дела в Бийске («Ежедневные телеграммы Российского телеграфного агентства в г. Барнауле», «Барнаульский листок»); Нита Степановича Романова (рис. 2) — библиофила, библиографа, библиотекаря, заведующего Иркутской городской публичной библиотекой, члена Общества библиотековедения; Алексея Степановича Суханова — владельца первой в Тобольске публичной библиотеки (с читальным залом), позже передавшего ее в дар городу, и первого в этом городе книжного магазина, корреспондента и редактора тобольских газет, журналиста. Известными деятелями книжной культуры были: Геннадий Васильевич Юдин (рис. 3) — красноярский библиофил, владелец крупнейшей частной библиотеки в России на рубеже XIX—XX вв.; Георгий Иванович Поршнева — библиограф, журналист, издатель, книговед, книготорговец, окончивший библиотечные курсы при Народном университете им. А.Л. Шанявского в Москве, с 1905 по 1920 г. работавший в книжных магазинах Иркутска, проводивший реорганизацию городских бесплатных народных библиотек, в 1917 г. основавший Иркутское отделение Российской книжной палаты; Стефан (Степан) Кирович Кузнецов — первый библиотечный Императорского Томского университета, под руководством и при непосредственном участии которого за три года была проделана вся работа по организации библиотеки и изданию ее каталога: описание богатой коллекции, пожертвованной университету графом Г.А. Строгановым, и подготовка подробных критико-библиографических замечаний к ней; составление печатного каталога университетской библиотеки в 5 томах (насколько это был огромный труд, свидетельствует тот факт, что на момент открытия университета в библиотеке насчитывалось 96 тыс. томов).

Необходимо упомянуть также Василия Яковлевича и его сына Дмитрия Васильевича Корнильевых (соответственно прадеда и деда Д.И. Менделеева) — основателей типографии в Тобольске, первой частной типографии в Сибири (1789), в которой, кроме прочего, печатали первый за Уралом журнал — «Иртыш, превращающийся в Ипокрену»; Александра Ивановича Милютину — библиотекаря Императорского Томского университета в 1912–1929 гг., в общей сложности проработавшего в нем 34 года, оказавшего большую методическую, консультационную и практическую помощь Томской городской публичной библиотеке.

Среди субъектов книжной культуры региона были владельцы типографий и типолитографий: Д.О. Мокин — в Благовещенске; В.К. Иогансон — во Владивостоке; А.Е. Грязнов — в Енисейске; И.А. Белоголовый, К.И. Витковская, И.П. Казанцев, М.П. Окунев, А.А. Сизых, Н.Н. Синицын — в Иркутске; М.И. Абалаков, А.Д. Жилин, М.Я. Кохановская, Е.Ф. Кудрявцев — в Красноярске; Ф.И. Шубин — в Кургане; А.Ф. Метелкин — в Минусинске; Н.П. Литвинов — в Новониколаевске (Новосибирске); И.Г. Сунгуров — в Омске; М.Д. Бутин — в Нерчинске; Ф. Деков, М.Н. Костюрина — в Тобольске; М.Н. Кононов, Н.И. Орлова, В.М. Перельман, С.П. Яковлев — в Томске; И.А. Лушников — в Троицкосавске (Кяхте); К.Н. Высоцкий, Л.К. Высоцкая — в Тюмени; П.А. Бадмаев — в Чите и многие другие.

Бесплатные библиотеки-читальни открывали и содержали общества попечения о народном (начальном) образовании, в том числе в Барнауле, Омске, Томске. Библиотеки для членов общества устраивали, например, общество «Иркутские общедоступные курсы», Омский коммерческий клуб, Профессиональное общество рабочих печатного дела в Томске, общества приказчиков во Владивостоке, Красноярске, Томске, Тюмени, городские общественные собрания в Иркутске, Красноярске, Омске, Тобольске, Томске, Чите.

Научные общества: Общество изучения Амурского края, Западно-Сибирский (Омск) и его Семипалатинский подотдел, Восточно-Сибирский (Иркутск) и Приамурский (Хабаровск) отделы Императорского Русского географического общества — учреждали свои библиотеки.

Даже из краткого перечисления заслуг названных лиц и обществ становится очевидно, что в их деятельности проявлялись все вышеназванные свойства субъектов книжной культуры. Эти люди, движимые внутренними мотивами, выбирали сферу деятельности — книгоиздательскую и/или книгораспространительскую, библиотечную, библиографическую, проявляли инициативу в устройстве типографий, книжных магазинов и библиотек, на открытие которых изыскивали средства и за функционирование которых отвечали в том числе своими финансами, свободой,

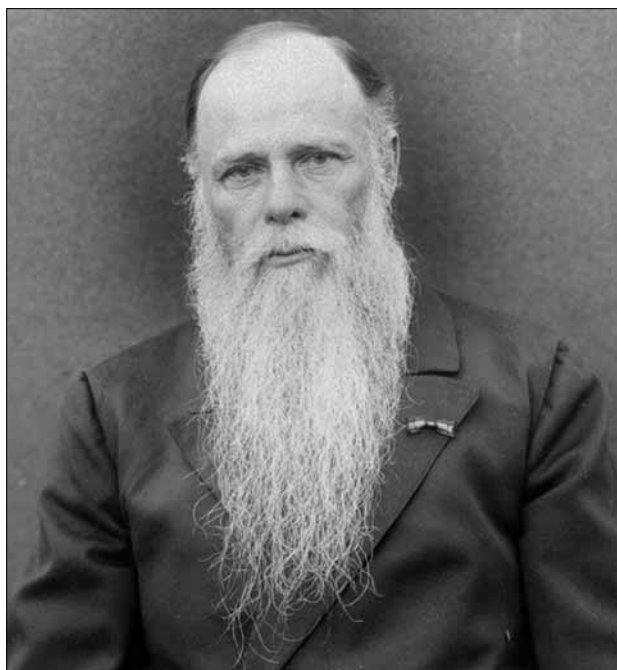


Рис. 3. Геннадий Васильевич Юдин.

Автор неизвестен. Фото до 1912 г.

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Udin_GV.jpg

честным именем, сами определяли цели и средства их достижения, развивали свои предприятия, находили союзников и компаньонов, объединялись с единомышленниками. Они стали «преобразователями» сибирско-дальневосточной действительности, направив свои усилия на распространение просвещения, развитие системы образования и науки в огромном регионе, на учреждение в нем разного рода культурно-просветительских и научных объединений, способствуя тем самым формированию гражданского общества. Все это позволяет с полным основанием отнести этих людей к категории «субъекты книжной культуры», а потому при изучении и изложении фактов их деятельности необходимо помнить, что «человек как субъект является вершителем своего жизненного пути, источником саморазвития, он целенаправленно изменяет действительность... тем самым изменяя самого себя» [33, с. 61].

СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Субъект-субъектные отношения в книжной культуре — это непосредственное или опосредованное через другого субъекта и/или объект взаимодействие (интеракция) между субъектами, которое может осуществляться для достижения определенных целей в различных формах (кооперация, конкуренция, конфликт) и различ-

ными способами, в том числе воздействием, партнерством, влиянием, взаимовлиянием, приказом, распоряжением, сотрудничеством, подчинением, договором, контролем, надзором, убеждением и др.

К числу наиболее распространенных субъект-субъектных отношений относятся:

- автор ↔ издатель;
- автор ↔ иллюстратор;
- автор ↔ книгопродавец
- (книгораспространитель);
- автор ↔ литературный критик;
- автор ↔ переводчик;
- автор ↔ редактор;
- автор ↔ соавтор;
- автор ↔ читатель;
- библиограф ↔ читатель;
- библиотекарь ↔ читатель;
- библиофил ↔ библиофил;
- библиофил ↔ книгопродавец (в том числе
- букинист);
- представитель органа власти ↔ автор;
- представитель органа власти ↔ библиотекарь;
- представитель органа власти ↔
- книгопродавец;
- представитель органа власти ↔
- книгораспространитель;
- представитель органа власти ↔ издатель;
- представитель органа власти ↔ читатель;
- представитель органа власти ↔ просветитель;
- издатель ↔ иллюстратор;
- издатель ↔ книгопродавец;
- издатель ↔ переводчик;
- книгопродавец ↔ покупатель;
- критик (литературный) ↔ читатель;
- просветитель ↔ библиотекарь;
- просветитель ↔ книгопродавец
- (книгораспространитель);
- просветитель ↔ читатель;
- цензор ↔ автор;
- цензор ↔ издатель;
- цензор ↔ читатель.

Субъект-субъектные отношения могут быть:

1) добровольными (например, между соавторами, компаньонами, книгоиздателем и продавцом, продавцом и читателем и др.) и принудительными (цензор и автор);

2) горизонтальными (между статусно равными субъектами, взаимовыгодными, предоставляющими субъектам свободный выбор установления и развития связи) и вертикальными (включающими связи управления и контроля, образующими иерархию связей между статусно неравными субъектами, где один субъект имеет право руководить другим субъектом, регламентировать и контролировать его деятельность, разрешать и запрещать, поощрять и затруднять ее; связи субординации), которые могут трансформироваться в субъект-объектные отношения;

- 3) краткими и продолжительными;
- 4) высоко- и малоэффективными;
- 5) созидательными и разрушительными;
- 6) официальными и неформальными;
- 7) авторитарными и демократическими.

Таким образом, для книжной культуры характерно множество субъектов и, как следствие, богатство субъект-субъектных отношений. В соответствии с субъектным подходом книжная культура может быть определена как совокупность ориентированных на достижение определенных целей разноуровневых, разносторонних, многообразных субъект-субъектных отношений (взаимодействий) в сферах книгоиздания, книгораспространения и чтения, главным связующим звеном которых является книга. Субъекты книжной культуры соединены друг с другом, они могут находиться во взаимодействии, взаимовлиянии, взаимозависимости, сотрудничестве и противостоянии, кооперироваться, конкурировать, конфликтовать. Используемые ими формы и способы коммуникации расширяют или же, наоборот, затрудняют, сужают возможности проявления субъектности. Важнейшими свойствами субъекта являются его активность, способность и готовность к преобразованию мира и себя, что нашло отражение и в биографиях выдающихся дореволюционных деятелей книжной культуры Сибири и Дальнего Востока.

Масштабность, иерархичность, многообразие и сложность субъект-субъектных отношений формируют многогранность, многоаспектность, многоуровневость книжной культуры. Каждое взаимодействие является, с одной стороны, самостоятельным элементом мозаичного полотна, с другой — составной частью цельной картины книжной культуры. Незнание или малоизученность одного из них оставляет белые пятна на этой картине. Образно говоря, «ковер» книжной культуры соткан из множества «нитей» между ее субъектами.

Полное и подробное описание всех типов и форм отношений и их характеристика позволят воссоздать целостную картину книжной культуры в конкретный исторический период во всем многообразии ее связей, проследить динамику и движущие силы ее развития, выявить причины, тормозившие прогресс в этой сфере, и факторы, ему способствовавшие. Кроме того, субъект-субъектные отношения в книжной культуре — неотъемлемые и значимые элементы социокультурной и духовной жизни общества. Соответственно, реконструкция их в исторической ретроспективе — важная задача современных исследований.

Список источников

1. Васильев В.И., Самарин А.Ю. Теория, история и практика книжного дела в новой книговедческой серии // Книга и мировая цивилизация : материалы Одиннадцатой

- цатой международной научной конференции по проблемам книговедения : в 4 т. Москва : Наука, 2004. Т. 1. С. 24–27.
2. Гульчинский В.И. Книжная культура и ее источники // Книга и культура : Шестая всесоюзная научная конференция по проблемам книговедения : тезисы докладов (Москва, 18–20 апр. 1988 г.). Москва, 1988. С. 11–13.
3. Ермолаева М.А. Книжная культура как составляющая социокультурного потенциала общества: особенности трактовки понятия // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития : материалы IX Международного научного семинара (Москва, 24–25 окт. 2018 г.) : в 2 ч. / сост.: Л.А. Авгуль, Д.Н. Бакун. Минск : Центральная научная библиотека им. Я. Коласа [и др.] ; Москва : Наука, 2018. Ч. 1. С. 173–180.
4. Казакова Г.М. О содержании и качественных границах понятия книжной культуры // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 2. С. 71–73.
5. Кривич Н.А., Чукуров А.Ю. Книжная культура: вызовы современности // Общество. Среда. Развитие. 2016. № 4. С. 110–114.
6. Ленский Б.В. Книжная культура и культура книги: диалектика слова и жеста // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития : материалы X Международного научного семинара и XI Белорусско-российского научного семинара (Москва, 12 сент. 2019 г.; Москва, 9 окт. 2019 г.) / сост.: Л.А. Авгуль, Н.Ю. Дмитриева. Минск : Центральная научная библиотека им. Я. Коласа [и др.] ; Москва : Наука, 2019. С. 80–85.
7. Пайчадзе С.А. Новосибирск — центр региональных исследований в области книговедения // Вопросы краеведения Новосибирска и Новосибирской области. Новосибирск : Изд-во Сибирского отделения Российской академии наук : Объединенный институт геологии, геофизики и минералогии им. А.А. Трофимука, 1997. С. 27–33.
8. Соколов А.В. Рабочая дефиниция книжной культуры: преамбула межнаучного диалога // Библиография. 2019. № 5. С. 14–37.
9. Соколов А.В. Книжная культура и ее альтернативы // Чтение на евразийском перекрестке : Пятый международный интеллектуальный форум (Челябинск, 24–25 окт. 2019 г.). Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 2019. С. 30–45.
10. Соколов А.В. Книжная культура и экранная культура в социальной коммуникации // Лексикографическая копилка : сборник научных статей / под науч. ред. В.В. Гончаровой. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2020. С. 4–20.
11. Столяров Ю.Н. Диалектика взаимодействия народного творчества и книжной культуры // Наука о книге. Традиции и инновации : материалы XII Международной научной конференции по проблемам книговедения (Москва, 28–30 апр. 2009 г.) : в 4 ч. Москва : Наука, 2009. Ч. 1. С. 515–516.
12. Шеметова Е.П. Ценностное содержание книжной культуры // Наука о книге. Традиции и инновации : материалы XII Международной научной конференции по проблемам книговедения (Москва, 28–30 апр. 2009 г.) : в 4 ч. Москва : Наука, 2009. Ч. 1. С. 518–520.
13. Антонова С.Г. Книжная культура как объект изучения // Наука о книге. Традиции и инновации : материалы XII Международной научной конференции по проблемам книговедения (Москва, 28–30 апр. 2009 г.) : в 4 ч. Москва : Наука, 2009. Ч. 1. С. 446–448.
14. Крылова Е.В. Книжная культура сегодня: подходы к определению и содержание понятия // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Т. 13. Вып. 3. С. 185–191.
15. Курмаев М.В. Методологическое значение категории «книжная культура» для историко-книговедческих исследований // Методология библиографии : сборник научных трудов / науч. ред. М.Г. Вохрышева. Самара : Самарская государственная академия культуры и искусств, 2005. С. 72–82. (Академические тетради ; вып. 4).
16. Курмаев М.В. Книжная культура как социокультурная система // Академические тетради. Вып. 11. Библиография в пространстве культуры : сборник научных трудов / науч. ред. М.Г. Вохрышева. Самара : Самарская государственная академия культуры и искусств, 2010. С. 93–111.
17. Курмаев М.В. Книжная культура Среднего Поволжья конца XVIII — начала XX вв. : на материалах Пензенской, Симбирской и Самарской губерний : дис. ... д-ра исторических наук. Самара, 2010. 728 с.
18. Лизунова И.В., Метельков А.С., Кожевникова Л.А. Книжная культура: многообразие подходов к определению природы явления // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 4. С. 18–23.
19. Селиверстова Н.А. Книжные культуры постсоветских обществ: специфика социокультурного взаимодействия посредством книги : автореф. дис. ... д-ра социологических наук. Москва, 2004. 35 с.
20. Столяров Ю.Н. Методология системного подхода как ключ к размежеванию понятий «книжная культура» и «книговедение» // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития : материалы IX Международного научного семинара (Москва, 24–25 окт. 2018 г.) : в 2 ч. / сост.: Л.А. Авгуль, Д.Н. Бакун. Минск : Центральная научная библиотека им. Я. Коласа [и др.] ; Москва : Наука, 2018. Ч. 2 : Чтения им. Н.М. Сикорского. С. 155–163.
21. Хромов О.Р. Структура книжной культуры Нового времени и механизмы исторического развития книги // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3.

- С. 344–357. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-3-344-357.
22. Васильев В.И. К постановке вопроса об определении понятия «книжная культура» // Научная книга. 2002. № 3–4. С. 14–20.
23. Васильев В.И. История книжной культуры: теоретико-методологические аспекты. Москва : Наука, 2004. 111 с.
24. Васильев В.И. Книга и книжная культура как составная часть культурно-исторического процесса: исследовательские тенденции и новые оценки // Книга — источник культуры: проблемы и методы исследования : материалы Международной научной конференции (Минск, 25–27 нояб. 2008 г.). Москва : Наука ; Минск : Центральная научная библиотека им. Я. Коласа [и др.], 2008. С. 381–399.
25. Васильев В.И. Культурно-историческое пространство и книжная культура: к вопросу об эволюции воззрений (по материалам исследований и публикаций последних лет) // Книжная культура: опыт прошлого и проблемы современности : к 285-летию основания Академической типографии в России : материалы V Международной научной конференции (Москва, 24–26 окт. 2012 г.) : в 2 т. / отв. ред. В.И. Васильев ; сост.: Д.Н. Бакун, М.А. Ермолаева. Москва : Наука, 2012. Т. 1, ч. 1. С. 5–19.
26. Васильев В.И. Теория, история и современные проблемы книжной культуры в системе социогуманитарного знания // Книжная культура в контексте инновационного развития общества / отв. ред. В.И. Васильев. Минск : Центральная научная библиотека им. Я. Коласа [и др.] ; Москва : Наука, 2017. С. 13–34.
27. Тимофеева Ю.В. Книжная культура: дефиниции понятия // Философия образования. 2011. № 5. С. 268–275.
28. Лопатина Н.В. Субъекты книжной культуры цифрового мира: роли, статусы, ответственность // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития : материалы XIV Белорусско-российского научного семинара-конференции : памяти члена-корреспондента РАН В.И. Васильева (Москва, 24–25 нояб. 2021 г.) / сост.: Л.А. Авгуль, Н.В. Вдовина. Минск : Центральная научная библиотека им. Я. Коласа [и др.] ; Москва : Наука, 2021. С. 258–262.
29. Лопатина Н.В. Книжная культура в информационной инфраструктуре цифровой экономики // Библиография и книговедение. 2018. № 6. С. 26–31.
30. Лопатина Н.В. Книжная культура в структуре библиотечно-информационного образования: «золотая середина» или «точка бифуркации»? // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития : материалы IX Международного научного семинара (Москва, 24–25 окт. 2018 г.) : в 2 ч. / сост.: Л.А. Авгуль, Д.Н. Бакун. Минск : Центральная научная библиотека им. Я. Коласа [и др.] ; Москва : Наука, 2018. Ч. 1. С. 309–314.
31. Знаков В.В. Психология субъекта и психология человеческого бытия // Субъект, личность и психология человеческого бытия / под ред. В.В. Знакова, З.И. Рябикиной. Москва : Институт психологии РАН, 2005. С. 9–44.
32. Богданович Н.В. Субъект как категория отечественной психологии : автореф. дис. ... канд. психологических наук. Москва, 2004. 19 с.
33. Богданович Н.В. Субъект как категория отечественной психологии: история и современное состояние // Субъект, личность и психология человеческого бытия / под ред. В.В. Знакова, З.И. Рябикиной. Москва : Институт психологии РАН, 2005. С. 58–84.
34. Дерманова И.Б. Субъект и субъектность в структуре свойств человека: попытка комплексного подхода // Акмеология. 2004. № 3. С. 106–116.
35. Рябикина З.И. Личность как субъект формирования бытийных пространств // Субъект, личность и психология человеческого бытия / под ред. В.В. Знакова, З.И. Рябикиной. Москва : Институт психологии РАН, 2005. С. 45–57.
36. Даниленко Г.Э. «Субъект» и «субъектность» как категории исторического процесса: опыт проблемного анализа // Субъективное и объективное в историческом процессе : материалы Международной научной конференции (Донецк, 21 апр. 2017 г.). Донецк : Донецкий национальный технический университет, 2017. С. 108–114.

Subjects and Subject-Subject Relations in Book Culture: Historical and Theoretical Aspects

Yulia V. Timofeeva

State Public Scientific and Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 15 Voskhod Str., Novosibirsk, 630102, Russia

ORCID 0000-0001-6943-6011; SPIN 8761-8916

E-mail: prankevich@mail.ru

Abstract. *The analysis of subject-subject relations, the identification and characterization of which this article is devoted to, is of great importance for the further development of theoretical and methodological aspects of book culture, its complete and in-depth study in various historical periods, identification of trends, scale, drivers and conditions for its development, disclosure and strengthening of its communicative nature. The article aims to formulate*

the main theoretical aspects of the manifestations of subjectivity and subject-subject relations in book culture with an emphasis on the historical and regional context. There is presented book culture as an extensive system of interacting subjects of book publishing, book distribution and reading, which have books as the main object. In the context of book culture, the article, for the first time, gives working definitions of the terms “subject” and “subject-subject relations”. The author names the universal properties of subjects, which are activity, dedication, initiative, responsibility, ability and readiness to transform the world and oneself. There are specified the subjects, the most significant and widespread subject-subject relations that are generated in book culture and form its fundamental ties, including those that were characteristic of the Russian Empire. The article presents the most active subjects of the book culture of Siberia and the Far East in the pre-revolutionary period, both individual and collective. The author indicates the dependence of tasks, pace, directions, scale, results of the development of book culture on its subjects.

Key words: book culture, subjects of book culture, subject-subject relations, individual subjects, collective subjects, book publishers, booksellers, readers, communicative function, culture and personality.

Citation: Timofeeva Yu.V. Subjects and Subject-Subject Relations in Book Culture: Historical and Theoretical Aspects, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 116–127. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-116-127.

Acknowledgements.

This article was prepared according to the research work plan of the State Public Scientific and Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences within the scientific project No. 122041100088-9 “Transformation of Book Culture in Social Communications of the 19th–21st Centuries”.

References

1. Vasiliev V.I., Samarin A.Yu. Theory, History and Practice of Book Affairs in a New Book-Reading Series, *Kniga i mirovaya civilizaciya: Odinnadtsataya Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya po problemam knigovedeniya: v 4 t.* [Book and World Civilization: The 11th International Scientific Conference on the Problems of Book Studies: in 4 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 2004, vol. 1, pp. 24–27 (in Russ.).
2. Gulchinskii V.I. Book Culture and Its Sources, *Kniga i kul'tura: tez. dokl.: Shestaya vsesoyuznaya nauch. konf. po problemam knigovedeniya (Moskva, 18–20 apr. 1988 g.)* [Book and Culture: The 6th All-Union Scientific Conference on the Problems of Book Studies: abstracts (Moscow, April 18–20, 1988)]. Moscow, 1988, pp. 11–13 (in Russ.).
3. Ermolaeva M.A. Book Culture as a Component of the Sociocultural Potential of Society: Features and Interpretations of the Concept, *Sovremennye problemy knizhnoj kul'tury: osnovnye tendencii i perspektivy razvitiya: materialy IX Mezhdunar. nauch. seminar (Moscow, 24–25 okt. 2018 g.): v 2 ch.* [Modern Problems of Book Culture: Main Trends and Prospects. Proceedings of the 10th International Scientific Seminar (Moscow, October 24–25, 2018): in 2 parts]. Minsk, CNB NAN Belarusi Publ., Moscow, FGBU Nauki NIC “Nauka” RAN Publ., 2018, p. 1, pp. 173–180 (in Russ.).
4. Kazakova G.M. On the Content and Qualitative Boundaries of the Concept of Book Culture, *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts], 2012, no. 2, pp. 71–73 (in Russ.).
5. Krivich N.A., Chukurov A.Yu. Book Culture: The Challenges of Modernity, *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Environment. Development], 2016, no. 4, pp. 110–114 (in Russ.).
6. Lenskii B.V. Book Culture and Culture of Book: Dialectics of Word and Gesture, *Sovremennye problemy knizhnoj kul'tury: osnovnye tendencii i perspektivy razvitiya: materialy X Mezhdunar. nauch. seminar i XI Belorussko-Rossiyskogo nauch. seminar (Moscow, 12 sent. 2019 g. i Moscow, 9 okt. 2019 g.)* [Modern Problems of Book Culture: Main Trends and Prospects. Proceedings of the 10th International Scientific Seminar and the 11th Belarusian-Russian Scientific Seminar (Moscow, September 12 and October 9, 2019)]. Minsk, CNB NAN Belarusi Publ., Moscow, FGBU Nauki NIC “Nauka” RAN Publ., 2019, pp. 80–85 (in Russ.).
7. Pajchadze S.A. Novosibirsk is a Center for Regional Studies in the Field of Book Studies, *Voprosy kraevedeniya Novosibirskaya i Novosibirskoy oblasti* [The Issues of Local History of Novosibirsk and the Novosibirsk Region]. Novosibirsk, Izdatel'stvo Sibirskogo Otdeleniya Rossiyskoj Akademii Nauk, Obedinennyy Institut Geologii, Geofiziki i Mineralologii im. A.A. Trofimuka Publ., 1997, pp. 27–33 (in Russ.).
8. Sokolov A.V. Book Culture Working Definition: Interscientific Dialogue Preamble, *Bibliografiya* [Bibliography], 2019, no. 5, pp. 14–37 (in Russ.).
9. Sokolov A.V. Book Culture and Its Alternatives, *Chtenie na evrazijskom perekrestke: Pyatyy mezhdunarodnyy intellektual'nyj forum (Chelyabinsk, 24–25 okt. 2019 g.)* [Reading at the Eurasian Crossroad: the 5th International Intellectual Forum (Chelyabinsk, October 24–25, 2019)]. Chelyabinsk, CHGIK Publ., 2019, pp. 30–45 (in Russ.).
10. Sokolov A.V. Book Culture and Screen Culture in Social Communication, *Leksigraficheskaya kopilka: sb. nauch. st.* [Lexicographic Bank: collection of scientific papers]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Ekonomicheskii Universitet Publ., 2020, pp. 4–20 (in Russ.).
11. Stolyarov Yu.N. Dialectics of the Interaction of Folk Art and Book Culture, *Nauka o knige. Tradicii i innovacii: materialy XII Mezhdunar. konf. (Moscow, 28–30 apr. 2009 g.): v 4 ch.* [The Science of the Book. Traditions and

- Innovations. Proceedings of the 12th International Scientific Conference on the Problems of Book Studies (Moscow, April 28–30, 2009): in 4 parts]. Moscow, Nauka Publ., 2009, p. 1, pp. 515–516 (in Russ.).
12. Shemetova E.P. Value Content of Book Culture, *Nauka o knige. Tradicii i innovacii: materialy XII Mezhdunar. konf. (Moscow, 28–30 apr. 2009 g.): v 4 ch.* [The Science of the Book. Traditions and Innovations. Proceedings of the 12th International Scientific Conference on the Problems of Book Studies (Moscow, April 28–30, 2009): in 4 parts]. Moscow, Nauka Publ., 2009, p. 1, pp. 518–520 (in Russ.).
13. Antonova S.G. Book Culture as an Object of Study, *Nauka o knige. Tradicii i innovacii: materialy XII Mezhdunar. nauch. konf. po problemam knigovedeniya (Moscow, 28–30 apr. 2009 g.): v 4 ch.* [The Science of the Book. Traditions and Innovations. Proceedings of the 12th International Scientific Conference on the Problems of Book Studies (Moscow, April 28–30, 2009): in 4 parts]. Moscow, Nauka Publ., 2009, p. 1, pp. 446–448 (in Russ.).
14. Krylova E.V. The Book Culture Today: Approaches to Definition and Contents of the Notion, *Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnej akademii* [Review the Russian Christian Academy for the Humanities], 2012, vol. 13, issue 3, pp. 185–191 (in Russ.).
15. Kurmaev M.V. Methodological Significance of the Category “Book Culture” for Historical and Book Research. *Akademicheskie tetradi. Vyp. 4. Metodologiya bibliografii: sb. nauch. tr.* [Academic Notebooks. Issue 4. Methodology of Bibliography: collection of scientific papers]. Samara, Samarskaya Gosudarstvennaya Akademiya Kul'tury i Iskusstv Publ., 2005, pp. 72–82. (in Russ.).
16. Kurmaev M.V. Book Culture as a Sociocultural System, *Akademicheskie tetradi. Vyp. 11. Bibliografiya v prostranstve kul'tury: sb. nauch. tr.* [Academic Notebooks. Issue 11. Bibliography in the Space of Culture: collection of scientific papers]. Samara, Samarskaya Gosudarstvennaya Akademiya Kul'tury i Iskusstv Publ., 2010, pp. 93–111 (in Russ.).
17. Kurmaev M.V. *Knizhnaya kul'tura Srednego Povolzh'ya kontsa XVIII – nachala XX vv.: na materialakh Penzenskoj, Simbirskoj i Samarskoj gubernii: dis. ... d-ra istoricheskikh nauk* [Book Culture of the Middle Volga Region of the Late XVIII – Early XX Centuries: based on materials from the Penza, Simbirsk and Samara provinces], doct. ist. sci. diss.: in 2 volumes. Samara, 2010, 728 p.
18. Lizunova I.V., Metelkov A.S., Kozhevnikova L.A. Book Culture: a Variety of Approaches to Determining the Nature of a Phenomenon, *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 2019, no. 4, pp. 18–23 (in Russ.).
19. Seliverstova N.A. *Knizhnye kul'tury postsovetskikh obshchestv: spetsifika sotsiokul'turnogo vzaimodeistviya posredstvom knigi: avtoref. dis. ... d-ra sotsiologicheskikh nauk* [Book Cultures of Post-Soviet Societies: the Specifics of Sociocultural Interaction through the Book], doct. sociologist. sci. diss. abstr. Moscow, 2004, 35 p.
20. Stolyarov Yu.N. Methodology of the System Approach as a Key to the Separation of the Concepts “Book Culture” and “Book Science”, *Sovremennye problemy knizhnoj kul'tury: osnovnye tendencii i perspektivy razvitiya: materialy IX Mezhdunar. nauch. seminar. (Moskva, 24–25 okt. 2018 g.): v 2 ch.* [Modern Problems of Book Culture: Main Trends and Prospects. Proceedings of the 10th International Scientific Seminar (Moscow, October 24–25, 2018): in 2 parts]. Minsk, CNB NAN Belarusi Publ., Moscow, FGBU Nauki NIC “Nauka” RAN Publ., 2018, p. 2: The Readings N.M. Sikorsky, pp. 155–163 (in Russ.).
21. Khromov O.R. The Structure of the Modern Period Book Culture and the Mechanisms of Book Historical Development, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 3, pp. 344–357 (in Russ.).
22. Vasiliev V.I. To the Question of Defining the Concept of “Book Culture”, *Nauchnaya kniga* [Scientific Book], 2002, no. 3–4, pp. 14–20 (in Russ.).
23. Vasiliev V.I. *Istoriya knizhnoj kul'tury: teoretiko-metodologicheskie aspekty* [History of Book Culture: Theoretical and Methodological Aspects]. Moscow, Nauka Publ., 2004, 112 p.
24. Vasiliev V.I. Book and Book Culture as an Integral Part of the Cultural and Historical Process: Research Trends and New Assessments, *Kniga – istochnik kul'tury: problemy i metody issledovaniya: materialy Mezhdunar. nauch. konf. (Minsk, 25–27 noyab. 2008 g.)* [The Book Is a Source of Culture: Problems and Research Methods. Proceedings of the International Scientific Conference (Minsk, November 25–27, 2008)]. Moscow, Nauka Publ., Minsk, CNB NAN Belarusi Publ., 2008, pp. 381–399 (in Russ.).
25. Vasiliev V.I. Cultural and Historical Space and Book Culture: on the Issue of the Evolution of Views (based on the materials of research and publications of recent years), *Knizhnaya kul'tura: Opyt proshlogo i problemy sovremennosti: K 285-letiyu osnovaniya Akademicheskoy tipografii v Rossii: materialy V Mezhdunar. nauch. konf. (Moscow, 24–26 okt. 2012 g.): v 2 t.* [Book culture: The Experience of the Past and Challenges of Modern Society: to the 285th Anniversary of the Founding of the Academic Printing House in Russia. Proceedings of the 5th International Scientific Conference (Moscow, October 24–26, 2012): in 2 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 2012, vol. 1, p. 1, pp. 5–19 (in Russ.).
26. Vasiliev V.I. Theory, History and Modern Problems of Book Culture in the System of Socio-Humanitarian Knowledge, *Knizhnaya kul'tura v kontekste innovacionnogo razvitiya obshchestva* [Book Culture in the Context of Innovative Development of Society]. Minsk, CNB NAN Belarusi, Publ., Moscow, FGBU Nauki NIC “Nauka” RAN Publ., 2017, pp. 13–34 (in Russ.).
27. Timofeeva Yu.V. Book Culture: Definitions of Concept, *Filosofiya obrazovaniya* [Philosophy of Education], 2011, no. 5, pp. 268–275 (in Russ.).
28. Lopatina N.V. Subjects of the Book Culture of the Digital World: Roles, Statuses, Responsibility, *Sovremennye*

- problemy knizhnoj kul'tury: osnovnye tendencii i perspektivy razvitiya: materialy XIV Belorussko-Rossijskogo nauch. seminara-konferencii: Pamyati chlena-korrespondenta RAN V.I. Vasilieva (Moscow, 24–25 noyab. 2021 g.)* [Modern Problems of Book Culture: Main Trends and Prospects. Proceedings of the 14th Belarusian-Russian Scientific Seminar-Conference: in Memory of Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences V.I. Vasiliev (Moscow, November 24–25, 2021)]. Minsk, CNB NAN Belarusi Publ., Moscow, FGBU Nauki NIC “Nauka” RAN Publ., 2021, pp. 258–262 (in Russ.).
29. Lopatina N.V. Book Culture in the Information Infrastructure of the Digital Economy, *Bibliografiya i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 2018, no. 6, pp. 26–31 (in Russ.).
 30. Lopatina N.V. Book Culture in the Structure of Library and Information Education: “Golden Mean” or “Point of Bifurcation”? *Sovremennye problemy knizhnoj kul'tury: osnovnye tendencii i perspektivy razvitiya: materialy IX Mezhdunar. nauch. seminara (Moscow, 24–25 okt. 2018 g.)* [Modern Problems of Book Culture: Main Trends and Prospects. Proceedings of the 9th International Scientific Seminar (Moscow, October 24–25, 2018)]. Minsk, CNB NAN Belarusi Publ., Moscow, FGBU Nauki NIC “Nauka” RAN Publ., 2018, p. 1, pp. 309–314 (in Russ.).
 31. Znakov V.V. Psychology of the Subject and Psychology of Human Being, *Sub"ekt, lichnost' i psihologiya chelovecheskogo bytiya* [Subject, Personality and Psychology of Human Existence]. Moscow, Institut Psihologii RAN Publ., 2005, pp. 9–44 (in Russ.).
 32. Bogdanovich N.V. *Sub"ekt kak kategoriya otechestvennoi psikhologii: avtoref. na soisk. ... kand. psih. nauk* [Subject as a Category of Domestic Psychology], Cand. psychol. sci. abstr. Moscow, 2004, 19 p.
 33. Bogdanovich N.V. Subject as a Category of Domestic Psychology: History and Modern State, *Sub"ekt, lichnost' i psihologiya chelovecheskogo bytiya* [Subject, Personality and Psychology of Human Existence]. Moscow, Institut Psihologii RAN Publ., 2005, pp. 58–84 (in Russ.).
 34. Dermanova I.B. Subject and Subjectivity in the Structure of Human Properties: an attempt at an integrated approach, *Akmeologiya* [Acmeology], 2004, no. 3, pp. 106–116 (in Russ.).
 35. Ryabikina Z.I. Personality as a Subject of the Formation of Living Spaces. *Sub"ekt, lichnost' i psihologiya chelovecheskogo bytiya* [Subject, Personality and Psychology of Human Existence]. Moscow, Institut Psihologii RAN Publ., 2005, pp. 45–57 (in Russ.).
 36. Danilenko G.E. “Subject” and “Subjectivity” as Categories of Historical Process: experience of problem analysis, *Sub"ektivnoe i ob"ektivnoe v istoricheskom processe: materialy Mezhdunarod. nauch. konf. (Donetsk, 21 apr. 2017 g.)* [Subjective and Objective in the Historical Process. Proceedings of the International Scientific Conference (Donetsk, April 21, 2017)]. Donetsk, Donetskii Nacional'nyi Tekhnicheskii Universitet Publ., 2017, pp. 108–114 (in Russ.).

НОВИНКА



Фурсенко Л. И. Книговедение : указатель литературы за 2009 год / Л.И. Фурсенко ; Российская гос. б-ка, НИО редких книг (Музей книги). Москва : Пашков дом, 2023. 701 с. ISBN 978-5-7510-0844-4.

В указателе представлены публикации за 2009 год по общим вопросам книговедения, книжной культуры, библиотековедению и библиографоведению, вопросам чтения, истории книги, издательскому делу, искусству книги, книжной торговле, библиофилии. Книга предназначена ученым-книговедам, библиотековедам, библиографоведам, практикам книжного дела, библиофилам.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 17.022.1
ББК 87.703.1
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-128-135

А.В. ИСАЕВ

НАРЦИССИЗМ И НИГИЛИЗМ КАК ПРОЯВЛЕНИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКОГО КРИЗИСА КУЛЬТУРЫ

Андрей Викторович Исаев,
Воронежский государственный университет,
фармацевтический факультет,
доцент
Университетская площадь, д. 1, Воронеж, 394018, Россия
кандидат медицинских наук, доцент
ORCID 0000-0002-0139-3112
E-mail: IsaevAndrew@mail.ru

Реферат. Цель настоящей работы — выявить социально-антропологические и социокультурные формы, в которых проявляется сегодня кризис здоровьесбережения. Анализируются аномальные формы отношения человека к своему здоровью, которые сегодня достаточно распространены. Это нарциссическая гиперзабота о телесном здоровье и внешнем виде и противоположное ей нигилистическое отношение к своей жизни и здоровью, проявляющееся в невероятном засилии вредных привычек, в том числе среди молодежи. Если нарциссизм есть индивидуализм, возведенный в абсолютную степень безразличия к окружающим, то нигилизм — это торжество Танатоса над Эросом, т. е. деструктивных жизнеотрицающих сил над витальными жизнеутверждающими. Критерии «достаточно хорошего» здоровья в нарциссической парадигме отсутствуют: это

бесконечный процесс воздействия на себя, который в конечном итоге не только переносится в цифровой формат, но и начинает оказывать негативное воздействие на тело индивида. Нигилизм основывается на индифферентном, но чаще негативном отношении к нормам и идеалам здорового образа жизни и отказе от их практического внедрения в ежедневное поведение. В этом его отличие от нарциссизма, главное в котором — равнодушие по отношению к другим. Показано, что исток этих аномалий лежит не в психологической плоскости потери мотивации, а в этико-экзистенциальной, т. е. аксиологической. Предлагается рассматривать эти явления как социальные феномены, свидетельствующие о ценностном кризисе культуры. Делается вывод о том, что и в случае нарциссизма, и в случае нигилизма имеет место утрата духовной ценности и смысла жизни. По отношению к здоровью это сигнализирует о чем-то большем, чем просто о потере психологической мотивации вести здоровый образ жизни. Речь идет о кризисе ценностных установок индивида, уходящем вглубь непросветленной экзистенции индивида.

Ключевые слова: аксиология культуры, нарциссизм, нигилизм, здоровье, жизнь, этика, метафизика, смысл жизни, культурные паттерны, духовный кризис, философская антропология, культурные практики.

Для цитирования: Исаев А.В. Нарциссизм и нигилизм как проявления аксиологического кризиса культуры // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 128–135. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-128-135.

Вопрос о здоровье человека давно перестал быть исключительно предметом биомедицинских наук, став важнейшим аспектом социокультурного бытия человека. В конечном итоге это вопрос о ценностях, т. е. вопрос, относящийся к области аксиологии культуры, требующий соответствующих методов исследования. В настоящей статье использованы следующие методы исследования проблем духовного здоровья: аксиологический и культурологический анализ современных парадигм здоровья; философский анализ медицины в контексте социальных практик человека; этическое осмысление духовного самочувствия современного человека; морально-психологический анализ мотивации к здоровому образу жизни.

«Здоровье не является естественным феноменом, это социальный артефакт», — считает В.М. Розин [1, с. 47]. Это значит не то, что человек может «конструировать» свое здоровье, а то, что социальные факторы формируют ценностные по отношению к здоровью паттерны, в которых свершается жизнь человека. Обсуждение вопросов здоровья населения сегодня не представляется возможным вне аксиологического контекста таких оппозиций, как жизнь — смерть, здоровье — болезнь, врач — пациент, норма — патология и пр. Следовательно, на смену биоцентристской парадигме применительно к здоровью и человеку вообще приходит этико-антропологический подход, воспринимающий человека как духовно-социальное существо.

Зигмунд Фрейд во многом был «первооткрывателем» душевной жизни человека как полноценного субстанционального аспекта антропологии. В своих лекциях по введению в психоанализ он говорил: «Медицинские науки приучили вас постоянно во всех явлениях болезни искать причины их в грубо анатомических изменениях в организме, объяснять их химическими или физическими причинами и подходить к ним биологически, но как раз области душевной жизни, в которой находит свое завершение деятельность нашего удивительно сложного организма, вам совершенно не приходилось касаться» [2, с. 21].

Душевная жизнь человека имеет множество социальных проявлений. Образ жизни, повседневные привычки и социальные ритуалы во многом коренятся в неосознаваемых пластах душевной жизни человека, которые становятся осознанными куль-

турными паттернами. Здесь мы выходим на проблему состояния здоровья современного человека, которое находится в кризисном состоянии. В этом контексте важен вопрос: почему принимаемые на государственном уровне мероприятия, направленные на улучшение работы по здоровьесбережению, на индивидуальном уровне не находят должного воплощения? Это довольно сложная и парадоксальная ситуация, которую не разрешить лишь дидактическими методами убеждения и принуждения к здоровому образу жизни.

А.Ф. Ковалевская характеризует существующий кризис здравоохранения: «Актуальность проблемы здоровья современного человека следует и из того эмпирического факта, что сейчас в структуре заболеваемости и смертности на первое место вышла патология, обусловленная нездоровым образом жизни, прежде всего хроническими неинфекционными заболеваниями. Основная причина таких заболеваний коренится в дезадаптации человека, когда нарушается его приспособляемость к усложняющейся социальной жизни, предъявляющей к индивиду постоянно возрастающие требования, а также в убыстряющемся темпе цивилизационных изменений» [3, с. 3]. Исследователь подчеркивает именно образ жизни в качестве одного из ключевых факторов в данной проблеме. А образ жизни — это топос пересечения социального и экзистенциального.

Цель настоящей работы — выявить социально-антропологические и социокультурные формы, в которых проявляется сегодня кризис здоровьесбережения. Рассмотрим те формы существующего отношения к здоровью, которые выражаются через образ жизни, представляющий собой одновременно и социальную, и экзистенциальную категорию. Это два наиболее распространенных сегодня образа или даже стиля жизни. С нашей точки зрения, это антропологические аномалии — нарциссизм и нигилизм применительно к своей жизни и здоровью. Эти феномены, изначально имевшие преимущественно психологический и политологический смысл, в контексте современных парадигм здоровья приобретают новые значения, анализу которых посвящена данная статья.

Феномен нарциссизма по отношению к своему телу возникает в контексте широко распространенной моды на здоровый образ жизни и может быть рассмотрен как крайняя степень увлечения этой модой. Психологи вообще говорят о нарциссических расстройствах личности, которые трудно поддаются лечению [4]. В этической проекции это негативная характеристика нравственного сознания, поскольку «означает чрезмерное обожание человеком самого себя с присущими такому обожанию отчуждением, равнодушием и отрицанием всякой потребности в близких отношениях с окружающими» [5, с. 13].

С этической точки зрения нарциссу присущи две крайне негативные черты — равнодушие к ближним и зависть. Казалось бы, эти свойства противоположны, поскольку зависть не предполагает равнодушия (это сильная негативная эмоция). Однако у нарциссической личности зависть служит своего рода эмоциональным барьером, исключающим эмпатию. Поэтому равнодушие — главная черта нарцисса.

Мы также рассматриваем нарциссизм как культурный феномен, своеобразную моду, поскольку в его основе нет реального бытийного стремления вести полноценный здоровый образ жизни, ведь последний требует не только физических усилий, соблюдения санитарно-гигиенических норм, диетических практик, но и этического усилия, потому что здоровье само по себе, без понимания смысла здоровья, — ничто. Возникает ситуация, когда в стремлении находиться в здоровой форме человек уже переходит к экстремальным действиям.

Современные исследователи несколько расходятся в оценках этой тенденции. Некоторые авторы рассматривают выведение заботы о здоровье в модный тренд как инструмент инкорпорации соответствующих смыслов в поведенческие стратегии индивидов [6]. Другие, например С.И. Железнякова, говорят о его несерьезности, переменчивом характере и об отсутствии в этой моде серьезной внутренней мотивации человека к здоровому образу жизни [7]. Исследователь пишет: «Средства массовой информации, произведения массовой культуры демонстрируют нам образцы поведения успешного человека, одной из характерных черт которого является нацеленность на заботу о себе, о своем физическом здоровье. Здоровье, помимо прочего, рассматривается массовым сознанием как атрибутивная характеристика человека, успешного во всех сферах» [7, с. 134]. И в данном случае хорошее здоровье есть исключительно социальная категория, маркирующая успешность человека.

Представители обоих подходов сходятся в констатации того, что принципы, нормы и идеалы здорового образа жизни и забота о здоровье стали своего рода мейнстримом современной культуры. На первый взгляд такая ситуация кажется максимально благоприятной для выхода из кризиса здоровьесбережения. Однако при более пристальном изучении антропологических форм, которые принимает эта мода, мы приходим к иным выводам: в массовом увлечении здоровым образом жизни проявляет себя склонность к нарциссизму. Здесь меняется причинно-следственная связь: не мода на здоровый образ жизни стала причиной распространения нарциссических явлений, а развившийся социокультурный нарциссизм стал благодатной почвой для появления завышенных стандартов заботы о своем теле и внимания к своему внешнему облику.

Действительно, нарциссизм вообще — одно из доминирующих в современной культуре явлений, выходящих за рамки исключительно психотерапевтической диагностики. Известный логотерапевт А. Лэнгле трактует нарциссизм как «антропологическо-экзистенциальный феномен»: «Наше время несет в себе значительные черты нарциссизма в силу того, что эгоизм, индивидуализм, самореализация и саморазвитие, освобождение подавленной агрессии, собственная выгода культивируются всеми институтами либерального, способствующего развитию частной инициативы рыночного хозяйства» [8, с. 37].

Важность этой мысли состоит в том, что автор выстраивает мост от нарциссизма исключительно как явления психической жизни к нарциссизму как явлению культуры, имеющему антропологическую и экзистенциальную сущность. То есть нарциссизм — своего рода легализация успешности, ценностный горизонт которой ограничен жестким индивидуализмом со всеми его моральными дериватами. Это вполне вписывается в структуру автономизированного общества, в которой поведенческая патология является социальной нормой.

В книге «Эра пустоты» Ж. Липовецки рассказывает об отношении к своему телу и здоровью, ставшем для современного западного нарцисса образом жизни [9]. Работа отмечает чрезмерное внимание к своему телу и здоровью, характерное в целом для сегодняшней европейской ментальности. Автор показывает, что стремление к завышенной заботе о здоровье имеет крайне поверхностный характер с явными признаками фетишизма, культа красивого тела. В паре «красота и здоровье», которые, безусловно, связаны, на первом месте красота, которая также выступает показателем социального престижа в современном обществе.

Ж. Липовецки пишет: «Свойственное нарциссам обожание собственного тела, ежедневно проявляемое в тысяче мелочей: переживания, связанные с возрастом и появлением морщин, заботы о здоровье, о “фигуре”, о гигиене, ритуалы контроля (check-up) и ухода за собой, ставшие культом посещения солярия и терапевтических кабинетов (злоупотребление услугами врачей и фармацевтов)... Его (тело. — А. И.) следует почитать, то есть неизменно следить за его надлежащим функционированием, противиться его одряхлению, бороться с признаками его деградации, постоянно стараясь обновлять его... “физическое” уродство стало чем-то мерзким» [9, с. 94–95].

Казалось бы, что плохого в том, что человек внимательно следит за своим здоровьем и внешним видом? Но дело в мере этого внимания, которое приобрело психотический характер и стало навязчивой идеей. Обнаруживается такой парадокс: в погоне за физическим здоровьем человек теряет вменяемость, становится психически нездоровым.

вым. Соответственно, в здоровом теле далеко уже не здоровый дух, но дух, подверженный неврозам, фрустрациям, депрессии. И это везде. Липовецки ярко рисует образ современного среднестатистического обывателя, который следует коммерциализированной идее «красоты и здоровья» тела. Практики современных «нарциссов» неисчерпаемы: самоулучшение не имеет границ, забота о здоровье устремлена в бесконечное пространство самотрансформации. При этом понятие нормы или ощущение «достаточности» явно отсутствуют. Нарцисс никогда не будет удовлетворен никакими даже доведенными до идеала формами, поэтому закономерен его переход в «цифровые» формы. Улучшение своего фотоимиджа средствами фотошопа приобрело повсеместный характер.

Критериев «достаточно хорошего» здоровья в нарциссической парадигме нет: это бесконечный процесс воздействия на себя, который в конечном итоге не только переносится в цифровой формат, но и начинает оказывать негативное влияние на тело индивида; известны многочисленные случаи травматических пластических операций, злоупотребления лекарственными средствами для поддержания здоровья и другие «перегибы» в лечении и самолечении (self-care therapy).

Изначальной целью нарцисса является, как мы полагаем, не достижение здорового состояния тела, а бегство от себя, от своего истинного «я», от всего того, что ставит перед ним глубокие морально-этические вопросы. С психологической точки зрения это страх перед своей самостью, с этической — неспособность к метафизической рефлексии. Уже давно выдающиеся мыслители говорят о духовном кризисе человека, который выражается также в том, что человек не ставит и не разрешает вопросов, которые в русской философии принято называть «проклятыми». Это вопросы о смысле жизни и смерти, добре и зле, Боге, любви, страдании и счастье. Потребительская цивилизация в принципе не нацелена на рефлексию, направленную на «высшее и предельное», поскольку ее ценностный горизонт ограничен исключительно сиюминутными интересами. Но игнорирование философских вопросов чревато психическими заболеваниями.

Анализ нарциссической формы заботы о своей телесности сообщает нам следующее. Мода на здоровый образ жизни и повсеместное тиражирование образа «здорового человека» основывается лишь на утилитарных целях, имеет поверхностный и коммерциализированный характер. Соответственно, оптимизм по поводу того, что здоровый образ жизни становится одним из наиболее популярных трендов современности, представляется необоснованным, так как эта мода — и причина и следствие нарциссического поворота в культуре. И, как ни парадоксально, мода на здоровый образ жизни явля-

ется одним из элементов кризиса здоровьесбережения, но никак не методом выхода из него.

Более того, как свидетельствуют результаты новейшего исследования, интерпретации того, что такое здоровый образ жизни, также ошибочны и, несмотря на распространение «ЗОЖ-трендов», «среди населения представления о здоровом образе жизни оказываются весьма размытыми» [6, с. 42]. Действительно, если попытаться найти универсальную и инвариантную дефиницию здорового образа жизни (ЗОЖ), то результат таких попыток будет отрицательным. Это отсутствие результата тоже говорит не в пользу здорового образа жизни как моды и способа выйти из кризиса здоровьесбережения.

В рамках нарциссической культуры поведения распространено такое явление, как «биохакинг». Оно определяется так: «“Биохакинг” — это новый термин, концентрирующий в себе все устремления человечества в области предупредительной медицины, имеющий, впрочем, одну особенность. В него, помимо поиска путей продления жизни, заложена идея взлома, стремление не только найти, но и проникнуть, как говорили на Востоке, в “тайну тайн природы”. Закономерно, что в наше время торжества IT-технологий этот термин придумал айтишник» [10, с. 11]. Истоки этого явления связывают с именами Пифагора, Гиппократ, Алкмеона Кротонского, Асклепия, Авиценны, Галена, Авла Корнелия Цельса, Абу Бакра ар-Рази и др. Задача биохакинга — синтез медицинских знаний и здорового образа жизни. Но в контексте нарциссической парадигмы биохакинг превратился исключительно в инструмент устранения болезненных препятствий со стороны организма для ведения исключительно гедонистического образа жизни. И сейчас можно говорить о некоторой «одержимости» биохакингом в современном обществе.

Интерес к информации о здоровом образе жизни, в том числе к телевизионным программам, посвященным проблемам здоровья и правильному питанию, вызван утилитарной мотивацией иметь «хорошее тело» как инструмент для жизни, который выгодно держать «в рабочем состоянии». В этом нет никакого желания поддерживать здоровье как один из важнейших элементов духовно, социально и физически полноценной личности. И это связано с утратой духовного смысла здоровья, за которым — утрата духовного смысла жизни.

Иными словами, за повсеместной модой на здоровый образ жизни и на косметическое улучшение тела и внешнего вида стоят, скорее всего, свойственные духовно «пустому» обществу геронтофобия и танатофобия, а не понимание жизни и здоровья как ценностей. Страх старости и смерти в действительности является главным мотивом, толкающим человека на усиленную заботу о своем здоровье. Тело отныне воспринимается как элемент игры,

объект моделирования своего социального имиджа. При этом подлинное внимание к своему здоровью и образу жизни и планирование здоровья в долгосрочной перспективе отсутствуют.

Сама нарциссическая тяга к здоровью уже влечет за собой стремление к «улучшению» своей природы. Это уже не просто забота о теле и заинтересованность в поддержании его формы, а бегство от тела человека в его первозданной форме, т. е. в его «неидеальности», несовершенстве, уязвимости и конечности. А это, в свою очередь, противоречит идее духовной и метафизической ценности жизни. Неслучайны поэтому в нарциссической культуре антропологические эксперименты по модернизации своей телесности, за которыми стоит идея перехода человека в постчеловеческое качество.

Нарциссизму противостоит широко распространенный сегодня образ жизни, который можно назвать нигилизмом. Историко-культурный и социально-политический термин стал антропологическим понятием, описывающим определенный образ жизни. Если в политико-культурной сфере деструктивная энергия нигилизма направлена вовне, то в антропологии — на себя. Феномен нигилизма имеет много различных аспектов, и само понятие уже давно приобрело статус междисциплинарного. Мы воспользуемся самым общим определением нигилизма: «...мировоззренческая позиция, ставящая под сомнение (в крайней своей форме абсолютно отрицающая) общепринятые ценности, идеалы, нормы нравственности и культуры» [11, с. 33]. В контексте нашей работы мы рассматриваем нигилизм как намеренное пренебрежение ценностями здорового образа жизни и сознательный выбор либо пассивного отношения к своему здоровью, либо активного саморазрушения через соответствующее деструктивное поведение.

Нигилизм основывается на индифферентном, но чаще негативном отношении к нормам и идеалам здорового образа жизни и отрицании их внедрения в ежедневное поведение. В этом его отличие от нарциссизма, в котором главное — равнодушие по отношению к другим. Так или иначе, это сказывается на снижении показателей качества здоровья, что проявляется, например, в очень большой распространенности вредных привычек (табакокурения, употребления алкоголя, наркомании и т.д.), в том числе и среди молодежи.

Это такой специфический образ жизни, который демонстрирует стойкое отрицание ценности здоровья даже при наличии средств к его поддержанию. Здесь речь идет уже не просто о неиспользовании биохакинга, но об откровенном попустительстве по отношению к своему здоровью. Понятие «нигилизм» представляется в данном случае уместным для обозначения поведенческой модели, которая основывается на намеренном игнорировании

мероприятий по поддержке нормального состояния здоровья.

Данное явление также называют иногда «культурой нездоровья» [12, с. 131] и относят его к эндогенным (внутреннего происхождения) факторам снижения уровня здоровья населения, которые следуют из поведения самих индивидов, а не обусловлены состоянием окружающей среды или социальными условиями [13]. Ученые ставят прямой вопрос: почему не улучшается здоровье россиян в ситуации, когда государство выделяет достаточно средств на это? В качестве первой и наиболее явной причины нигилистического отношения к своему здоровью, как правило, называют низкую ценность жизни [14]. Это парадокс, поскольку современное общество проникнуто гедонистическими установками.

Объясняя низкую ценность жизни, исследователи проводят интересную и продуктивную связь между гедонизмом и anomией: «Аномия связана с умножением духовной несвободы человека как зависимости от гедонистических удовольствий. В обществе начинает господствовать идеал “свободы от”, но в самом худшем виде — как полное невмешательство других в жизнь индивида, приводящее к социальной атомизации и распадению коллективных связей. Такое понимание свободы дает человеку формальное право не участвовать в создании общего блага, а только потреблять его. Слабость внешних санкций приводит к росту девиантного поведения и открывает перспективы распространения аномии в обществе» [15, с. 144].

Гедонистический характер аномии многое объясняет: недостаток духовности компенсируется чрезмерными чувственными удовольствиями, со временем приобретающими характер девиантного поведения. Психологическая подоплека этого явления достаточно интересна. Здесь играет большую роль намеренный отказ от следования нормам поддержания здоровья и сознательное повторение деструктивных действий, ведущих к потере здоровья. Допустим, человек может не иметь средств на дорогостоящее лечение, но этот же человек намеренно совершает действия, которые ведут к ухудшению здоровья, например регулярно употребляет алкоголь или табак. Это своего рода «продолженный суицид», поскольку здесь не только угнетен экзистенциальный аспект, но и происходит потеря самых элементарных витальных чувств — вкуса и интереса к жизни.

Интересно отметить, что такой образ жизни характерен не только для социальных «маргиналов», он имеет место и в среде вполне состоявшихся людей. Это своего рода декадентский подход по отношению к своему телу и здоровью, часто вызванный протестом против моды на здоровый образ жизни и трансляцию ценностей нарциссизма через соци-

альные сети, массмедиа и другие источники информации. В связи с этим происходит констатируемый многими исследователями разрыв «между декларацией высокой ценности здоровья и ее практической реализацией на поведенческом уровне» [16, с. 223].

Человек действительно может быть осведомлен обо всех санитарно-гигиенических нормах, морально готов разделять ценности здорового образа жизни, но при этом практиковать нигилизм: «Под сознательным пониманием важности здоровья и необходимости здорового образа жизни далеко не всегда стоят какие-либо действия по его реализации» [17, с. 114]. В основании такого подхода к жизни могут быть факторы психологического характера, связанные с апатией и потерей мотивации, а также связанные с отсутствием религиозных установок, что характеризует секулярное состояние культуры. «Если нет трансценденций у человека, фокус понимания суживается, а духовно-нравственные параметры заменяются конsumerистскими. Если человек отстаивает лишь имманентность бытия, то в одиноком и сиротливом состоянии его удаленность от Первоисточника означает собственный приговор к довольству предельным “ничто”» [18, с. 104].

Иными словами, в проявлениях нигилизма аксиологический рационализм сталкивается с «бездной» экзистенциальных проявлений иррационального характера, которые влекут индивида к практикам саморазрушения. Ни социальная принадлежность, ни материальный статус, ни низкая информированность о нормах, ни отсутствие личной осознанности, ни привычка жить по-старому здесь не играют особой роли. Само наличие нигилистических проявлений по отношению к своему здоровью свидетельствует о том, что перестает срабатывать даже инстинкт самосохранения. А это значит, что утратило ценность то, что является объектом охраны инстинкта самосохранения, а именно естественное здоровье человека. Можно сказать, что нигилизм — это торжество Танатоса над Эросом, т. е. торжество деструктивных жизнеотрицающих сил над витальными жизнеутверждающими. Конечно, это абсолютно иррационально и попросту непонятно, однако имманентно для человеческой психики. Здесь же и феномен суицида, который представляет крайнюю степень нигилизма по отношению к самому себе.

Есть и постмодернистская трактовка этого феномена: «Деконструктивная рефлексия постмодерна пытается разглядеть смерть в качестве главного, фундаментального, всеобъемлющего состояния мироздания, а жизнь — как некоторое состояние отсрочки, временный выход из смерти. Поэтому жизнь всегда возвращается в смерть, т. е. в неорганическую природу» [19, с. 27]. Постмодернизм и психоанализ смыкаются в общей точке понима-

ния смерти как конечной инстанции, к которой вопреки всем страхам и витальным энергиям в конечном счете стремится жизнь. И если это так, то тщетны и утопичны всякие попытки сделать здоровый образ жизни нормой, раскрыв духовную ценность жизни и здоровья. Но есть уверенность, что это не так, и поэтому усовершенствование программ здоровьесбережения есть необходимая постоянная работа.

Коварство нигилизма заключается в рутинном проживании жизни в видоизмененной форме. Это не деградация или самоубийство, которые являются экстремальными негативными образами жизни. Это именно «снижение градуса» проживания жизни. Если нарциссизм и технократизм повышают этот градус, то нигилизм его снижает. В пользу этого говорят также результаты социологического исследования, авторы которого заключают, что граждане России убеждены в том, что качество жизни никак не связано с образом жизни [20].

В таком случае нет прямой связи между отрицанием жизни и отрицанием ее качества. Человек может по-прежнему теоретически высоко ценить жизнь, качество жизни и здоровья, но в повседневной жизни практиковать нигилистический, разлагающий здоровье образ жизни. Это своего рода экзистенциальный инфантилизм, «смирение» с ситуацией, абсолютное нежелание что-то менять. Трудно сказать, что это: психологическая характеристика или этическая установка, это предмет отдельного серьезного исследования. Но важно, что такое явление распространено не менее широко, чем нарциссизм.

Часто можно услышать мнение, что лишь серьезная болезнь может побудить человека всерьез задуматься о своем здоровье. Болезнь в рамках экзистенциальной философии также рассматривается как пограничное состояние, способное вернуть человека к себе и проживанию своей жизни в подлинном смысле. И если лишь болезнь может заставить человека ценить свою жизнь и здоровье, то это уже этико-антропологическая проблема, а не проблема психологического кризиса мотивации или абстрактного духовного кризиса. Очевидно, что болезнь, вызывая страх смерти, пробуждает защитные витальные силы. Но это совершенно нездоровый путь к здоровому образу жизни. Важно из здорового состояния понять ценность жизни и здоровья, когда нет очевидной угрозы для жизни.

Таким образом, сформулируем основной вывод. Как и в случае с нарциссизмом, нигилизм по отношению к здоровью сигнализирует о чем-то большем, чем просто о потере психологической мотивации вести здоровый образ жизни. Речь идет о кризисе ценностных установок индивида, уходящем вглубь непросветленной экзистенции индивида. И при внешнем различии (нарциссизм — гипер-

забота о здоровье, нигилизм — гиперравнодушие к нему) они имеют общую основу, коренящуюся в потере духовного и нравственного смысла и ценности жизни как метафизического дара.

Все это свидетельствует как о глубоком антропологическом, так и об аксиологическом кризисе культуры, в рамках которого утрачивается ценность человеческой жизни и естественного здоровья. Исходя из этого, необходим пересмотр существующих программ здоровьесбережения, образовательных программ с учетом иррациональных импульсов человеческой природы, которые ни благами пожеланиями, ни призывами, ни дидактическими мерами не преодолеть.

Список источников

1. Розин В.М. Здоровье как философская и социально-психологическая проблема // *Философия здоровья* / Институт философии РАН. Москва, 2001. С. 34–60.
2. Фрейд З. Введение в психоанализ. Москва : АСТ, 2021. 320 с.
3. Ковалевская А.Ф. Формирование ценностного отношения к здоровью человека: социально-философский анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Чита, 2007. 23 с.
4. Хотчикис С. Адская паутина. Как выжить в мире нарциссизма. Москва : Класс, 2013. 243 с.
5. Шварц-Салант Н. Нарциссизм и трансформация личности: психология нарциссических расстройств личности. Москва : Класс, 2007. 296 с.
6. Мальцева С.М., Строганов Д.А., Тягунова Л.С., Лебедева М.А., Лебедева Н.В. К вопросу о здоровом образе жизни в понимании современного человека // *OlymPlus*. Гуманитарная версия. 2021. № 1 (12). С. 41–45.
7. Железнякова С.И. Философия здорового образа жизни: от моды к устойчивым общественным практикам // *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*. 2016. Т. 5, № 5А. С. 133–141.
8. Лэнгле А. Грандиозное одиночество. Нарциссизм как антропологическо-экзистенциальный феномен // *Консультативная психология и психотерапия*. 2002. Т. 10, № 2. С. 34–58.
9. Липовецки Ж. Эра пустоты. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2001. 332 с.
10. Иванов А.И., Латыпов Н.Н. Авиценна. Канон биохакинга. Москва : АСТ, 2018. 444 с.
11. Ильичев И.Е., Лазарева С.А. Нигилизм: понятие и классификация // *Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России*. 2017. № 1 (73). С. 32–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nigilizm-ponyatie-i-klassifikatsiya> (дата обращения: 21.02.2023).
12. Мавропуло О.С. Факторы кризиса культуры здоровья в современной России // *Социально-гуманитарные знания*. 2017. № 7. С. 131–137.
13. Журавлева И.В. Отношение к здоровью как социокультурный феномен : автореф. дис. ... д-ра социол. наук. Москва, 2005. 47 с.
14. Журавлева И.В. Почему не улучшается здоровье россиян? // *Вестник Института социологии*. 2013. № 6. С. 163–176.
15. Кузьменков В.А. Аномия и гедонизм: поиск взаимосвязи // *Манускрипт*. 2020. Т. 13, № 2. С. 142–145.
16. Березовская Р.А. Исследования отношения к здоровью: современное состояние проблемы в отечественной психологии // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 12. Психология. Социология. Педагогика. 2011. № 1. С. 221–226.
17. Сочнев А.В. Поведенческие факторы здоровья молодежи // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. Серия: Социальные науки. 2007. № 1. С. 113–117.
18. Шишкин А.Е. Взаимные процессы умирания человека и видов его деятельности // *Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования*. 2021. Т. 21, № 1 (53). С. 104–111.
19. Купараивили М.Д., Николаева А.Б. Герменевтика против онтологической немоты в осмыслении феномена смерти // *Ценности и смыслы*. 2021. № 5 (75). С. 24–31.
20. Журавлева И.В. Социальные факторы ухудшения здоровья населения // *Россия: трансформирующееся общество*. Москва : КАНОН-пресс-Ц, 2001. С. 506–519.

Narcissism and Nihilism as Manifestations of the Axiological Crisis of Culture

Andrey V. Isaev

Voronezh State University, 1 Universitetskaya Sq.,
Voronezh, 394018, Russia
ORCID 0000-0002-0139-3112
E-mail: IsaevAndrew@mail.ru

Abstract. *This work is aimed at identifying socio-anthropological and socio-cultural forms in which the health-saving crisis is manifesting itself today. The article analyzes abnormal forms of attitude to one's health, which are quite common today. These are narcissistic hyper-concern about bodily health and appearance, and the opposite nihilistic attitude to one's life and health, manifested in an incredible dominance of bad habits, including among young people. If narcissism is individualism elevated to the absolute degree of indifference to others, then nihilism is the triumph of Thanatos over Eros, that is, destructive life-denying forces over vital life-affirming ones. There*

are no criteria for “good enough” health in the narcissistic paradigm: it is an endless process of influencing oneself, which is ultimately not only transferred to the digital format, but also begins to have a negative impact on the individual’s real body. Nihilism is based on an indifferent, but more often negative attitude towards the norms and ideals of a healthy lifestyle and on the denial of their practical implementation in daily behavior. This is its difference from narcissism, in which the main thing is unconcern towards others. The article shows that the source of these anomalies lies not in the psychological plane of motivation loss, but in the ethical-existential, that is, in the axiological plane. In this context, there is proposed to consider these phenomena as social, testifying to the value crisis of culture. The article concludes that both in the case of narcissism and in the case of nihilism, there is a loss of the spiritual value and meaning of life as a metaphysical gift. In relation to health, this signals something more than just a loss of psychological motivation to lead a healthy lifestyle. We are talking about the crisis of the individual’s value attitudes, going deep into the unenlightened existence of the individual.

Key words: axiology of culture, narcissism, nihilism, health, life, ethics, metaphysics, meaning of life, cultural patterns, spiritual crisis, philosophical anthropology, cultural practices.

Citation: Isaev A.V. Narcissism and Nihilism as Manifestations of the Axiological Crisis of Culture, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 128–135. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-128-135.

References

1. Rozin V.M. Health as a Philosophical and Socio-Psychological Problem, *Filosofiya zdorov'ya* [Philosophy of Health]. Moscow, 2001, pp. 34–60 (in Russ.).
2. Freud S. *Vvedenie v psikhoanaliz* [Introduction to Psychoanalysis]. Moscow, AST Publ., 2021, 320 p.
3. Kovalevskaya A.F. *Formirovanie tsennostnogo otnosheniya k zdorov'yu cheloveka: sotsial'no-filosofskii analiz* [Formation of a Value Attitude to Human Health: Socio-Philosophical Analysis], cand. philos. sci. diss. abstr. Chita, 2007, 23 p.
4. Hotchkiss S. *Why Is It Always about You? The Seven Deadly Sins of Narcissism*. Moscow, Klass Publ., 2013, 243 p. (in Russ.).
5. Schwartz-Salant N. *Narcissism and Character Transformation: The Psychology of Narcissistic Character Disorders*. Moscow, Klass Publ., 2007, 296 p. (in Russ.).
6. Maltseva S.M., Stroganov D.A., Tyagunova L.S., Lebedeva M.A., Lebedeva N.V. On the Healthy Lifestyle in the Understanding of Modern People, *OlymPlus. Gumanitarnaya versiya* [OlymPlus. Humanitarian Version], 2021, no. 1 (12), pp. 41–45 (in Russ.).
7. Zheleznyakova S.I. The Philosophy of a Healthy Lifestyle: From Fashion to Sustainable Social Practice, *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 2016, vol. 5, no. 5A, pp. 133–141 (in Russ.).
8. Längle A. Grandiose Loneliness. Narcissism as an Anthropological-Existential Phenomenon, *Konsul'tativnaya psikhologiya i psikhoterapiya* [Counseling Psychology and Psychotherapy], 2002, vol. 10, no. 2, pp. 34–58 (in Russ.).
9. Lipovetsky G. *Era pustoty* [The Era of Emptiness]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2001, 332 p.
10. Ivanov A.I., Latypov N.N. *Avitsenna. Kanon biokhakinga* [Avicenna. The Canon of Biohacking]. Moscow, AST Publ., 2018, 448 p.
11. Ilyichev I.E., Lazareva S.A. Nihilism: Definition and Classification, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta MVD Rossii* [Bulletin of the St. Petersburg University of the Ministry of Internal Affairs of Russia], 2017, no. 1 (73), pp. 32–39. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/nigilizm-ponyatie-i-klassifikatsiya> (accessed 21.02.2023) (in Russ.).
12. Mavropulo O.S. Factors of Health Culture Crisis in Modern Russia, *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya* [Social and Humanitarian Knowledge], 2017, no. 7, pp. 131–137 (in Russ.).
13. Zhuravleva I.V. *Otnoshenie k zdorov'yu kak sotsiokul'turnyi fenomen* [Attitude towards Health as a Sociocultural Phenomenon], doct. sociol. sci. diss. abstr. Moscow, 2005, 47 p.
14. Zhuravleva I.V. Why Not Improve the Health of Russians? *Vestnik Instituta sotsiologii* [Bulletin of the Institute of Sociology], 2013, no. 6, pp. 163–176 (in Russ.).
15. Kuzmenkov V.A. On Interrelation of Anomie and Hedonism, *Manuskript* [Manuscript], 2020, vol. 13, no. 2, pp. 142–145 (in Russ.).
16. Berezovskaya R.A. Attitude towards Health Research: The Current State of the Problem in Russian Psychology, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 12. Psihologiya. Sotsiologiya. Pedagogika* [Bulletin of the St. Petersburg University. Series 12: Psychology. Sociology. Pedagogy], 2011, no. 1, pp. 221–226 (in Russ.).
17. Sochnev A.V. Behavioral Factors of the Youth’s Health, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki* [Bulletin of the Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod. Series: Social Sciences], 2007, no. 1, pp. 113–117 (in Russ.).
18. Shishkin A.E. Reciprocal Processes of Human Dying and Its Activities, *Gumanitarii: aktual'nye problemy humanitarnoi nauki i obrazovaniya* [Russian Journal of the Humanities], 2021, vol. 21, no. 1 (53), pp. 104–111 (in Russ.).
19. Kuparashvili M.D., Nikolaeva A.B. Hermeneutics versus Ontological Dumbness in Comprehension the Phenomenon of Death, *Tsennosti i smysly* [Values and Meanings], 2021, no. 5 (75), pp. 24–31 (in Russ.).
20. Zhuravleva I.V. Social Factors of Public Health Deterioration, *Rossiya: transformiruyushcheesya obshchestvo* [Russia: the Transforming Society]. Moscow, 2001, pp. 506–519 (in Russ.).

УДК 785.13.071.2
ББК 85.315.173
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-136-143

А.А. НИСЕНБАУМ

ТАМБУРШТОК: ЕГО ПРАКТИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ПРИ ПРОВЕДЕНИИ ПЛАЦ-КОНЦЕРТА

Андрей Анатольевич Нисенбаум,
Министерство обороны Российской Федерации,
Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил
Российской Федерации,
старший офицер
Знаменка ул., д. 19, Москва, 119160, Россия

ORCID 0000-0001-7453-3641
E-mail: Andrej.Nisenbaum@mail.ru

Реферат. В деятельности современных духовых оркестров плац-концерт занимает особое место. Многолетняя практика показывает, что наиболее актуальный вариант исполнения плац-концерта подразумевает наличие в его составе двух частей — марш-парада и так называемого концертного блока. И если при исполнении последнего дирижер использует мануальную дирижерскую технику, то для управления оркестром в марш-параде, как правило, применяется тамбурмажорский жезл, а дирижер именуется тамбурмажором. В настоящей статье прослеживаются особенности возникновения и предназначения должности тамбурмажора

в армиях европейских стран и России. Обмундирование тамбурмажоров на протяжении всего периода существования данной должности отличалось особой пышностью, красочностью и в то же время парадной строгостью. Помимо управления оркестром при исполнении марша и обучения музыкантов, в XVII—XVIII вв. к тамбурмажору могли предъявляться и другие требования. Кроме того, в статье рассматривается актуальная проблема наиболее корректного именования тамбурмажорского жезла. Высказывается предположение о его родстве с баттутой, внешнее и функциональное сходство с которой позволяет установить наиболее вероятное время появления тамбурмажорского жезла. Очевидное влияние немецкой музыкальной культуры на развитие русской военной музыки еще со времен Петра I объясняет появление в нашей стране такого названия тамбурмажорского жезла, как тамбуристок. Условия и способы применения тамбуристока подчеркивают его значимость при управлении оркестром, передают красочность и импровизационность действия, присущие плац-концерту. Включение в программы выступлений оркестров нового танцевально-спортивного жанра — «мажоретки» — обусловлено его активным развитием не

только в Европе и США, но и в нашей стране. Благодаря универсальности применения тамбуриштока и его широкой востребованности при управлении оркестром в последние десятилетия прослеживается заинтересованность в его использовании военно-музыкальными коллективами азиатских стран.

Ключевые слова: тамбуршток, духовой оркестр, дирижер, плац-концерт, тамбурмажор, марш-парад, баттута, тамбурмажорский жезл, мажоретки, обмундирование, музыкальное искусство.

Для цитирования: Нисенбаум А.А. Тамбуршток: его практические и эстетические функции при проведении плац-концерта // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 136–143. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-136-143.

Практика выступлений в последние годы показала, что наиболее ярким и динамично развивающимся видом концертной деятельности духовых оркестров является плац-концерт, который как феномен времени занимает особое место в музыкальной культуре. Синтез различных музыкальных жанров и видов искусств в плац-концерте обеспечивает комплексное влияние и взаимодействие с широким кругом зрителей, чем отличает плац-концерт от других программ своей новизной.

Самобытность плац-концерта и его привлекательность для широкого зрителя во многом способствовали тому, что практически с первых лет своего существования он получил распространение во всем мире и завоевал сердца и симпатии многочисленных зрителей. Судя по опыту, наиболее актуальный вариант исполнения плац-концерта подразумевает наличие в его составе двух частей — марш-парада и так называемого концертного блока. И если при исполнении последнего дирижер использует мануальную дирижерскую технику, то для управления оркестром в марш-параде, как правило, применяется тамбуршток, который, помимо организующей функции тамбурмажорского жезла, все чаще передает черты парадной театральности и феерии, присущие плац-концерту. Дирижера, управляющего оркестром при помощи тамбуриштока, принято называть тамбурмажором.

Появление должности тамбурмажора в русской армии произошло под влиянием французской военно-музыкальной культуры. Великий князь Константин Павлович восхищался выправкой и энергией французских войск. Во время переговоров в Тильзите с согласия царя он просил Наполеона дать ему одного из тамбурмажоров, которые парадировали во главе французских полков в мундирах с золотыми по всем швам галунами. «Он хотел, чтобы этот новомодный инструктор научил своих русских со-

братьев тем движениям и “штучкам”, которые он выделял своим жезлом» [1, с. 97–98].

Тамбурмажором назначался унтер-офицер, как правило, высокого роста, которому полагалась богато украшенная парадная форма. Так, во французской армии, согласно декрету от 15 марта 1797 г., тамбурмажоры гвардии получали два мундира: повседневный и парадный, отличавшийся от первого великолепной отделкой (галунами, эполетами и пр.), что соответственно увеличивало его стоимость. Указывалось, что парадную форму следует надевать только в самых торжественных случаях, таких как годовщина коронации или день рождения императора. Поверх синего мундира и однобортного жилета из белого сукна через правое плечо надевали широкую перевязь тамбурмажора.

Красоту парадной формы тамбурмажора в Англии, какой бы нарядной она ни была, «полностью затмили “горностаевые музыканты”¹, которые были одеты в самые яркие ткани, на головах носили сверкающие тюрбаны, а на груди леопардовую или тигровую шкуру» [2]. Интересно, что обычай одевать барабанщиков в леопардовые или тигровые шкуры сохранился и в наши дни, проявляясь в основном в оркестрах европейских стран. Обмундирование тамбурмажоров в русской армии на протяжении всего периода существования данной должности менялось и соответствовало принадлежности к тому или иному воинскому формированию. Так, во второй половине XIX в. обмундирование для тамбурмажоров гвардейских, гренадерских, учебных и пехотных войск армии, описанное в Полном собрании законов Российской империи, состояло из головного убора (каска или кивера) с султаном из волоса красного цвета, суконных полукафтана и шаровар темно-зеленого цвета, с пуговицами, галунами и эполетами, присвоенными тому или иному полку, а также пояса с бляхой и лопастью для тесака.

Кроме управления оркестром при исполнении марша, к тамбурмажору могли предъявляться и другие требования. Например, один из английских военных историков начала XVII в., Роберт Уорд, утверждал, что тамбурмажор являлся одним из важнейших чинов роты, которому поручали выполнение ответственных задач, например обсуждение условий перемирия с противником. Соответственно, тамбурмажор должен был владеть несколькими языками, быть человеком волевым и преданным, пользоваться доверием у командования и уметь хранить тайну [2]. С течением времени обязанности тамбурмажора в Англии претерпели изменения, и уже другой автор, Томас Саймс, в 1778 г. писал, что тамбурмажор должен иметь при себе инстру-

¹ Так в романе «Пуритане» (Old Mortality) В. Скотт назвал рекрутированных для игры на барабанах, цимбалах и других ударных инструментах негров.

мент для наказания — плеть с не более чем девятью хвостами, поскольку участвует в исполнении решений военно-полевого суда, который ради быстроты их принятия часто заседал за полковым барабаном. Кроме того, тамбурмажору предписывалось относить и приносить из почтовой конторы письма, за что один раз в год он получал небольшое вознаграждение [2]. Обучение новых музыкантов игре на ударных инструментах также входило в многочисленные обязанности тамбурмажора.

Сегодня как в печатных источниках, так и в разговорной речи наблюдается путаница в употреблении слов «тамбурмажор» и «тамбуршток», которая в научной литературе не устранена. Тамбурмажор как штатная единица военного оркестра в настоящее время сохранился лишь в армиях некоторых иностранных государств. В Вооруженных силах Российской Федерации должность тамбурмажора отсутствует, и под этим термином зачастую неверно понимается сам тамбурмажорский жезл (тамбуршток). Именно такое толкование этого слова используют в своей работе И.В. Арефьев и В.С. Цицанкин, утверждая, что при исполнении марш-парада военный дирижер управляет военным оркестром при помощи тамбурмажора [3, с. 14].

Кроме того, толковые словари русского языка С.И. Ожегова [4, с. 631] и С.А. Кузнецова [5, с. 1305], а также Большой словарь иностранных слов А.Ю. Москвина [6, с. 645] дают два значения слова «тамбурмажор»: 1. дирижер (капельмейстер) и 2. жезл, которым он дирижирует. Несмотря на то что данные слова являются однокоренными, разница в значении этих понятий вполне очевидна. «Тамбурмажор (франц. tambour-major, от tambour — барабан и major, здесь старший или главный) — первоначально главный барабанщик в полку, позднее — руководитель (наряду с капельмейстером) музыкантского хора (военного оркестра) на марше; занимался также обучением оркестрантов. Должность тамбурмажора была учреждена во французской армии в 1651 г., в русской армии введена в 1815 г. (упразднена в 1865 г. в армейских, а в 1881 г. в гвардейских полках)» [7, стб. 406]. Возникновение «колоритной фигуры тамбурмажора» в английских военных оркестрах произошло в конце XVI века. Самое раннее упоминание о нем встречается в описании некоего Роберта Брюера, которого в середине XVI в. называли «барабан-мастером». Позже, в 1591 г., эта должность преобразовалась в «тамбурмажора» [2].

Под термином «тамбуршток» следует понимать тамбурмажорский жезл (трость), с помощью которого дирижер подает условные знаки, управляя оркестром при исполнении марша. Очевидное влияние немецкой музыкальной культуры на развитие русской военной музыки еще со времен Петра I объясняет появление в нашей стране такого назва-

ния тамбурмажорского жезла, как «тамбуршток». В Германии должность тамбурмажора была сохранена, а тамбурмажорский жезл и сегодня называют тамбурштоком (нем. stock — палка, стержень). Во Франции должность тамбурмажора также осталась, а тамбурмажорский жезл называется саппе, что в переводе с французского означает «трость, палка». В Англии drum-major управляет оркестром при помощи тамбурмажорского жезла под названием масе, что в переводе с английского означает «булава, жезл». Интересен тот факт, что при движении англичане, как правило, держат жезл в левой руке наконечником вверх, осуществляя отмах правой рукой, и только когда необходимо подавать условные знаки, переносят его в правую руку. Русские и французы же держат тамбуршток (саппе) в правой руке наконечником вниз, осуществляя им управление оркестром в своих национальных традициях.

Тамбуршток представляет собой трость в форме удлиненного конуса, размеры и внешнее оформление которого соответствуют национальным и историческим традициям. В России, например, эталонной считается длина трости 110–120 см, толщина основания — около 3 см, причем верхняя ее часть сужена, а нижняя венчается шарообразным наконечником. Кроме того, трость оббивается тесьмой, а к верхней ее части крепятся кисти. Тамбурмажорские жезлы в духовых оркестрах европейских стран достаточно часто в длину достигают более 140 см, а нижние их части могут представлять собой различные фигурные наконечники, что обусловлено особенностями его применения. Следует отметить, что некоторые дирижеры нашей страны в своей практике используют такие тамбурмажорские жезлы, тем самым, вероятно, подражая особенностям их применения в военно-музыкальных культурах европейских стран. Высказывается предположение о родстве тамбурштока с баттутой (итал. battuta, от battere — бить, ударять). Так в XV–XVIII вв. называли массивную трость для отбивания такта, которая изготавливалась из металла или дерева. Такое внешнее и функциональное сходство тамбурштока с баттутой позволяет установить наиболее вероятное время появления тамбурмажорского жезла.

После упразднения должности тамбурмажора его функции стал исполнять капельмейстер (военный дирижер), который нередко продолжал именоваться тамбурмажором. Примером тому служит публикация Н.И. Компанейского в «Русской музыкальной газете» за 1905 г. об отсутствии дирижера придворной певческой капеллы и возможных губительных последствиях этого положения. Автор описывает разыгрывающего роль тамбурмажора начальника капеллы графа А.Д. Шереметьева, который машет не в такт руками, выделяет всевозможные жесты, никакой связи не имеющие с содержанием музыки, и тем самым изо всех сил старается

сбить певцов хора. «Если бы граф А.Д. Шереметев поближе ознакомился с обязанностями регента, то он убедился бы, что в придворную капеллу не пойдет служить ни один самостоятельный талантливый дирижер до тех пор, пока графу угодно из жезла дирижера создавать для себя забаву» [8]. Действительно, применение тамбурштока для управления церковным хором выглядит весьма комично и непрофессионально, а также вызывает тревогу автора статьи об исполнительском качестве певческой капеллы. В данной публикации подчеркивается историческая глубина возникшей путаницы и возможность использования различных визуальных эффектов при применении тамбурштока.

В оркестрах русской армии применение тамбурштока (его правильное положение в руке тамбурмажора и особенности подачи им условных знаков) в XIX в. было подробно описано в Полном собрании законов Российской империи при высочайшем утверждении Воинского Устава о строевой пехотной службе (текст приводится в современной орфографии):

«...Обучение тамбурмажоров и музыкантов всех званий.

§ 357. Тамбурмажор в строю, стоя на месте, должен левою рукою подпереться в левый бок и правую ногу выставить вперед, так, чтобы каблук был против середины ступни левой ноги; трость, поставив концом на землю у носка правой ноги с правой стороны и отклонив булавою от себя вправо, держать в правой руке, выворотив оную ладонью от себя назад и охватив под булавою всю кисть, так, чтобы четыре последние пальца были спереди, а большой сзади и чтобы вся рука была свободно вытянута (см. рис.).

§ 358. По команде «стоять вольно» тамбурмажор становится как ему удобнее.

§ 359. Находясь в строю перед барабанщиками и держа трость в правой руке, тамбурмажор всякий раз, когда барабанщики и горнисты должны ударить какой-либо бой и потом прекратить таковой, а также когда нужно им выполнить какое-либо движение, подает для сего, вместо словесной команды, разные условные знаки тростью, а по исполнении ими что было нужно берет трость опять? как объяснено выше. Приемы для подавания знаков сих излагаются в нижеследующих параграфах.

<...>

Для начатия какого-либо боя.

§ 360. Подняв руку так, чтобы кисть была по линии глаз, и держа трость наискось, булавою у плеча, а концом вверх и несколько вправо, подать ее в сем положении несколько книзу, быстрым движением кисти, а потом взять опять в прежнее положение.

Для прекращения боя.

§ 361. Держа трость, как описано в предыдущем §, подать ее быстро несколько вверх, в том же положении.



Рис. Стойка тамбурмажора в строю [9, л. 44]

Правое плечо вперед.

§ 362. Поворачивает трость концом кверху и вытягивает руку вправо, так, чтобы кисть ее была наравне с плечом.

Левое плечо вперед.

§ 363. Поворачивает трость концом кверху и подает вместе с тем правую руку влево, так, чтобы кисть ее была против левого плеча.

Направо (налево).

§ 364. В полоборота направо и налево во фронт концом трости указывает сделать поворот в ту сторону, куда барабанщики должны поворачиваться.

Принимай направо.

§ 365. Вытянув правую руку наравне с плечом, держать трость наискось, булавою вправо.

Принимай налево.

§ 366. Подав правую руку влево, так, чтобы кисть руки была против левого плеча, держать трость наискось, булавою влево.

§ 367. При всех движениях в строю обе руки тамбурмажора, когда он не подает никакого знака барабанщикам, имеют свободное движение» [10, с. 909].

При исполнении марш-парада оркестр находится в постоянном движении в различных направлениях, а перестроения групп музыкантов оркестра часто образуют различные фигуры. При этом заполнению всего сценического пространства способствует визуальное присутствие тамбурштока. Строгий, размеренный ритм строевого марша либо иной музыки, стилизованной под марш, требуют от тамбурмажора грамотного, четкого и, главное, понятного способа управления оркестром, без применения словесных команд и без поворота лицом к оркестру.

При управлении оркестром тамбурмажор все так же использует специальные условные знаки, различные элементы и приемы, которые претерпели изменения. Например, в нашей стране в XX в. была добавлена функция тактирования и изменено положение тамбурштока в руке тамбурмажора.

Типовые (строевые, классические) правила применения тамбурштока при управлении оркестром на месте и в движении наиболее полно изучены в работе И.Г. Чакмишяна «Руководство по применению тамбурмажора² при управлении военным оркестром в строю» [11], а также в учебном пособии «Методические рекомендации для военных дирижеров военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации» [12]. Так, в основном положении тамбуршток держится в правой опущенной руке строго в вертикальном положении, при этом его верхняя часть прижата к плечу, а нижняя — к бедру. При тактировании тамбурштоком рука согнута в локте примерно под прямым углом, плечо свободно опущено, а тамбуршток слегка наклонен вправо от себя. При управлении оркестром на месте левая рука тамбурмажора прижата к корпусу, а в движении действует в соответствии с требованиями общевоинских уставов³, однако в момент подачи условных знаков прижимается к корпусу.

Сегодня практика применения тамбурштока показывает, что его положение при тактировании исключает наклон вправо, а тамбуршток находится в плоскости, параллельной корпусу дирижера и перпендикулярной земле. Отклонение тамбурштока от вертикальной оси в какую-либо сторону является характерным недостатком при выполнении условных знаков, элементов и приемов. К тому же при нахождении тамбурштока в нижнем положении локоть выпрямляется полностью, что позволяет снизить мышечную утомляемость рабочей руки.

Помимо этих правил, при проведении плац-концерта очень распространены различные нехарактер-

ные для строевой деятельности приемы применения тамбурштока (подбрасывание, поднятие из исходного положения в рабочую плоскость толчком ноги и т. п.). Также в действиях тамбурмажора все чаще допускаются элементы импровизации: тактирование в различных плоскостях, круговые вращения тамбурштоком правой рукой, вращение перед собой двумя руками, вращение вокруг тела и над головой, горизонтальные «восьмерки» перед собой, а также другие эффектные движения, способствующие передаче характера исполняемой музыки и вызывающие восторженные чувства у зрителей [13, с. 107].

Очевидно, что эти элементы зависят от воображения и мастерства дирижера и призваны произвести впечатление на зрителей. Воспоминания тех, кто когда-либо наблюдал за действиями тамбурмажора с элементами циркового искусства и импровизации, подчеркивают зрелищность данных выступлений. В подтверждение этому приведу строки из стихотворения Г. Гейне «Тамбурмажор» в переводе А.Н. Плещеева (текст дается в современной орфографии):

...Он шел с улыбкой перед войском
И палкой длинною махал.
Галун серебряный мундира
При свете солнечном блистал.

Когда при барабанном бое
Вступал в немецкий город он —
В ответ на этот бой стучали
Сердца у наших дев и жен.

<...>
Мы все сносили поневоле,
И покорил, явившись к нам.
Мужчин — французский император,
Тамбурмажор французский — дам. [14, с. 412]

Вот как описывает свои детские впечатления от выступления тамбурмажора русский художник, историк искусства и художественный критик А.Н. Бенуа: «А как величественно прекрасен был гигант тамбурмажор, шествовавший перед полковым оркестром. Что только этот весь обшитый галунами человек не проделывал со своей окруженной галуном с кистями палкой. То он ее швырял и на ходу схватывал, то крутил на все лады» [15, с. 18]. В стихотворении «Тамбурмажор» (в переводе И.Ф. и А.А. Тхоржевских) Пьер-Жан де Беранже также подчеркивает восторг детей от увиденного тамбурмажора и обманчивое детское мнение о нем:

...Пойдем на площадь; окружила
Там батальон толпа детей.
Вот барабанщик. Все в волненье;
Расшит тесемками убор!..
Он — бог войны, в их детском мненье...
«Ура! Ура, тамбурмажор!» [16, с. 352].

² В своей работе автор именует тамбурмажорский жезл (тамбуршток) тамбурмажором.

³ При наличии кортика левая рука придерживает его.

Одно остается неизменным: все действия с тамбурштоком должны выполняться четко, быть ясны и соответствовать характеру исполняемой музыки. В условиях постоянного перемещения музыкантов во время проведения марш-парада и для обеспечения слаженности игры оркестра тамбурмажору необходимо быть видимым максимальному количеству музыкантов. В связи с этим допускается его перемещение на удобные места для организации взаимодействия с солистами и оркестровыми группами.

В плац-концертах духовых оркестров (преимущественно гражданских) все чаще встречаются мажоретки — оригинальный жанр, сочетающий в себе синтез хореографии и спорта, стремительно набирающий популярность в нашей стране. Очевидно, что слово «мажоретки»⁴ — это производное от слова тамбурмажор, применимое к лицу женского пола. Мажоретки — это девушки, как правило, в военной или стилизованной под нее форме, с галунами и эполетами, в коротких юбках и изящных белых сапожках. Чаще всего их головным убором является кивер со страусиными перьями. Изначально мажоретки отстукивали ритм на барабанах, в связи с чем получили название *Drum majorette*. В 1900 г. на параде в Денвере женским оркестром впервые в истории управляла, находясь верхом на лошади, девушка-тамбурмажор. С тех пор старшая группы мажореток продолжает эффектно жонглировать тамбурмажорским жезлом.

Активное развитие международного движения мажореток началось в 1930-е гг. при проведении демонстраций и парадов в городах Европы и США. С каждым годом количество коллективов, работающих в этом жанре, только увеличивается. В Европе он становится все более популярным, а в таких странах, как Чехия, Польша и Словакия например, им занимаются даже в школах. Четкая игра на барабанах, ловкое вращение батоном (от фр. *bâton* — палка) и ритмичные движения с помпонами и флагами с середины XX в. принимают черты спортивной состязательности и, как результат, привели к появлению целого направления на стыке спорта и танца — мажорет-спорта, а вместе с ним и к формированию ассоциаций и федераций, создающих условия для его массового развития. Отличительной особенностью этого танцевально-спортивного жанра является органичное сочетание танца и движения, выраженное грациозным маршевым шагом с использованием элементов хореографии, гимнастики, акробатики и жонглирования.

Мажоретки в России появились в 1990-х годах. Пожалуй, самым первым масштабным выступ-

лением мажореток на публике стало их участие в финале Парада Победы на Красной площади в 1997 г., которое, по словам руководителя этого яркого театрализованного действия, главного военного дирижера Министерства обороны Российской Федерации генерал-майора В.В. Афанасьева, явилось зрелищем, достойным данного события. Сегодня выступления мажореток проводятся во многих городах нашей страны. Их участие в плац-концерте может заключаться как в марш-параде, при совместных с оркестром перестроениях, так и в концертном блоке выступления отдельным номером. Разнообразный реквизит позволяет мажореткам участвовать не только в парадных шествиях, но и в различных спортивных мероприятиях. Их неповторимый стиль, с демонстрацией силы, ловкости, красоты и эстетики, никого не оставляет равнодушным и дарит яркие и незабываемые эмоции.

Благодаря универсальности применения тамбурштока и его широкой востребованности при управлении оркестром в последние десятилетия прослеживается заинтересованность в его использовании военно-музыкальными коллективами азиатских стран. Так, организующую роль тамбурмажора в выступлении духового оркестра и его появление в музыкальной культуре Китая в своем исследовании рассмотрел Фу Цян: «Сложившиеся европейские традиции в организации управления духовым оркестром во время шествия были привнесены в исполнительскую культуру Китая сравнительно недавно как необходимый и универсальный механизм» [18, с. 15].

В заключение следует отметить, что исторически сложившееся предназначение тамбурштока эволюционировало в эффектное зрелищное представление с элементами импровизации и яркой индивидуальностью тамбурмажора. Несомненно, применение тамбурштока в плац-концертах обязательно, поскольку как один из эффектных зрелищных элементов он обеспечивает успех выступлений.

Список источников

1. *Вандаль А.* Сочинение : в 4 т. Наполеон и Александр I. От Тильзита до Эрфурта. Ростов-на-Дону : Феникс, 1995. Т. II. 544 с.
2. *Эдвардс Дж.Дж.* Полковые оркестры // Британский союзник. 1946. № 31. С. 10.
3. *Арефьев И.В. Цицанкин В.С.* Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами. Москва : Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 1987. 52 с.
4. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка : ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выраже-

⁴ От фр. *majorette* — мажоретка (девушка с тамбурмажорной тростью, марширующая впереди оркестра) [17, с. 105].

- ний / под ред. Л.И. Скворцова. 27-е изд., испр. Москва : Оникс : Мир и образование, 2012. 736 с.
5. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. Санкт-Петербург : Норинт, 2008. 1536 с.
 6. Большой словарь иностранных слов / сост. А.Ю. Москвин. Москва : Центрполиграф : Поллюс, 2003. 816 с.
 7. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1974. 1981. Т. 5. Симон — Хейлер. 1055 стб.
 8. *Компанийский Н.И.* Тамбурмажор // Русская музыкальная газета. 1905. № 48—49. С. 1188—1189.
 9. Планы, чертежи и рисунки // Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2. Т. 36. Отд. 3. Санкт-Петербург : Типография и отделение собственной Е. И. В. канцелярии, 1863. 1058 с.
 10. Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2. Т. 36. Отд. 1. Санкт-Петербург : Типография и отделение собственной Е. И. В. канцелярии, 1863. 1058 с.
 11. *Чакмишян И.Г.* Руководство по применению тамбурмажора при управлении военным оркестром в строю. Москва : Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 1983. 20 с.
 12. Методические рекомендации для военных дирижеров военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации : учебное пособие / Т.К. Маякин, И.В. Шевернев, Д.В. Кадеев [и др.]. Москва, 2017. Ч. 1. 52 с.
 13. Военно-оркестровая служба : учебное пособие по дисциплине / В.В. Юрковец, А.М. Халилов, В.С. Цицанкин [и др.]. Москва : Военный университет, 2007. 216 с.
 14. *Гейне Г.* Собрание сочинений : [в 8 т.] / под ред. П. Вейнберга. Санкт-Петербург : Издание Б.П. Вейнберга, 1902. Т. 8. 833 с.
 15. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания : в 5 кн. Москва : Наука, 1993. Кн. 1—3. 711 с.
 16. *Беранже П.Ж.П.* Полное собрание песен Беранже в переводе русских писателей / под ред. И.Ф. Тхоржевского. 1-е изд. Тифлис : Типография К.П. Козловского, 1893. [404 с.].
 17. Большой англо-русский словарь ABBYY Lingvo : в 2 т. Москва : Русский язык медиа, 2007. Т. 2 : L—Z. 1376 с.
 18. *Фу Цян.* Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX — начала XXI в. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2017. 24 с.

Tamburstock: Its Practical and Aesthetic Functions in Conducting Parade Concerts

Andrey A. Nisenbaum

Ministry of Defense of the Russian Federation,
19 Znamenka Str., Moscow, 119160, Russia
ORCID 0000-0001-7453-3641
E-mail: Andrej.Nisenbaum@mail.ru

Abstract. *Parade concerts occupy a special place in activities of modern military bands. Years of practice show that the most relevant form of the parade concert performance entails two parts: a march parade and a concert section. The bandmaster uses the manual conductor's technique in the concert section, while a twirling baton is used to manage the band in the march parade, the bandmaster of which is called the drum major or "tamburmajor". This article describes the origin and functional particularities of the drum major's position in the armed forces of Europe and Russia. Throughout the entire period of the position's existence, the uniform of drum majors has been notable for its splendor, picturesqueness and dress-up severity. Apart from managing the band on the march and training of musicians, other requirements could be imposed on drum majors in the 17th and 18th centuries. Moreover, this article considers the top-*

ical issue of a correct term for the tamburstock (twirling baton).

The author puts forward an assumption of a connection between the tamburstock and the battuta: their formal and functional similarity help to determine the most likely time of appearance of the twirling baton — tamburstock. The obvious influence of German music culture on the development of Russian military music since the time of Peter I explains our term "tamburstock" for the twirling baton.

The criteria and methods of using the twirling baton emphasize its importance when conducting a band and express the colorfulness and improvisation features typical for a parade concert. The inclusion of the new "majorettes" genre in the program section of band performances is conditioned by the fact of its active development not only in the United States and Europe, but also in Russia. Due to the operational versatility and widespread demand of the tamburstock in recent decades, there has been an interest in its use by military musical groups of Asian countries.

Key words: tamburstock, military band, bandmaster, parade concert, drum major, march parade, battuta, twirling baton, majorettes, uniform, musical art.

Citation: Nisenbaum A.A. Tamburstock: Its Practical and Aesthetic Functions in Conducting Parade Concerts, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 136—143. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-136-143.

References

1. Vandal A. *Sochinenie: v 4 t. Napoleon i Aleksandr I. Ot Til'zita do Erfurta* [Essay: in 4 Volumes. Napoleon and Alexander I. From Tilsit to Erfurt]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1995, vol. II, 544 p.
2. Edwards J.J. Regimental Bands, *Britanskii soyuznik* [British Ally], 1946, no. 31, p. 10 (in Russ.).
3. Arefyev I.V., Tsitsankin V.S. *Metodicheskie rekomendatsii po organizatsii i provedeniyu marsh-paradov voennymi orkestrami* [Guidelines for Organizing and Conducting March Parades by Military Bands]. Moscow, Voenno-Dirizhetskii Fakul'tet pri Moskovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii im. P.I. Chaikovskogo Publ., 1987, 52 p.
4. Ozhegov S.I. *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka: ok. 100 000 slov, terminov i frazeologicheskikh vyrazhenii* [Definition Dictionary of the Russian Language: About 100 000 Words, Terms and Idiomatic Phrases]. Moscow, Oniks Publ., Mir i Obrazovanie Publ., 2012, 736 p.
5. Kuznetsov S.A. (ed.) *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Unabridged Definition Dictionary of the Russian Language]. St. Petersburg, Norint Publ., 2008, 1536 p.
6. Moskvina A.Yu. (comp.) *Bol'shoi slovar' inostrannykh slov* [Unabridged Dictionary of Foreign Adopted Words]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., Polyus Publ., 2003, 816 p.
7. Keldysh Yu.V. (ed.) *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1974, 1981, vol. 5, Simon — Kheiler, 1055 column.
8. Kompaneisky N.I. Drum Major, *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Music Newspaper], 1905, no. 48–49, pp. 1188–1189 (in Russ.).
9. Blueprints, Schematics, and Illustrations, *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobr. 2. T. 36. Otd. 3* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Coll. 2. Vol. 36. Sec. 3]. St. Petersburg, Tipografiya i Otdelenie Sobstvennoi E. I. V. Kantselyarii Publ., 1863, 1058 p. (in Russ.).
10. *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi Imperii. Sobr. 2. T. 36. Otd. 1* [Complete Collection of Laws of the Russian Empire. Coll. 2. Vol. 36. Sec. 1]. St. Petersburg, Tipografiya i Otdelenie Sobstvennoi E. I. V. Kantselyarii Publ., 1863, 1058 p.
11. Chakmishyan I.G. *Rukovodstvo po primeneniyu tam-burmazhora pri upravlenii voennym orkestrom v stroyu* [Guidelines for the Use of a Drum Major in the Management of a Military Band in the Ranks]. Moscow, Voenno-Dirizhetskii Fakul'tet pri Moskovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii im. P.I. Chaikovskogo Publ., 1983, 20 p.
12. Mayakin T.K., Shevernev I.V., Kadeev D.V. et al. *Metodicheskie rekomendatsii dlya voennykh dirizherov voennykh orkestror Vooruzhennykh sil Rossiiskoi Federatsii: uchebnoe posobie* [Methodological Recommendations for Military Conductors of Military Bands of the Armed Forces of the Russian Federation: textbook]. Moscow, 2017, part 1, 52 p.
13. Yurkovets V.V., Khalilov A.M., Tsitsankin V.S. et al. *Voenno-orkestrrovaya sluzhba: uchebnoe posobie po distsipline* [Military Band Service: discipline textbook]. Moscow, Voennyi Universitet Publ., 2007, 216 p.
14. Heine H. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. St. Petersburg, B.P. Veinberga Publ., 1902, vol. 8, 833 p.
15. Benois A.N. *Moi vospominaniya: v 5 kn.* [My Memoirs: in 5 books]. Moscow, Nauka Publ., 1993, book 1–3, 711 p.
16. Béranger P.-J. de. *Polnoe sobranie pesen Beranzhe v perevode russkikh pisatelei* [A Complete Collection of Béranger's Songs Translated by Russian Writers]. Tiflis, K.P. Kozlovskogo Publ., 1893.
17. *Bol'shoi anglo-russkii slovar' ABBYY Lingvo: v 2 t.* [Comprehensive English-Russian Dictionary ABBYY Lingvo: in 2 volumes]. Moscow, Russkii Yazyk Media Publ., 2007, vol. 2: L–Z, 1376 p.
18. Fu Qiang. *Evropeiskii klarnet i ego funktsionirovanie v khudozhestvennoi kul'ture Kitaya XX – nachala XXI v.* [European Clarinet and its Functioning in the Chinese Art of the 20th – Beginning of the 21st Centuries], cand. art. diss. abstr. Minsk, 2017, 24 p.

А.О. БЕЗЗУБИКОВ

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КИНО И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МИФА: О РОДСТВЕ КИНОЯЗЫКА И МИФОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Алексей Олегович Беззубиков,

Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова,
отдел разработки и апробации методик кинопросвещения,
научный сотрудник
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия

ORCID 0000-0003-0706-2354; SPIN 4225-3814

E-mail: axbezzub@gmail.com

Реферат. Статья посвящена выявлению схожих принципов и механизмов коммуникации в таких системах передачи информации, как миф и кинематограф. Автор рассматривает настоящий текст как пролегомены к модели анализа мифологического содержания в тексте кинофильма. Миф является способом построения модели действительности; он проецирует содержание этой модели на факты и явления, окружающие человека, придавая им новые смыслы и организуя между ними новые связи. Эти факты и явления могут восприниматься с двух точек зрения: профанной, т. е. бытовой, и сакральной, т. е. в качестве означающих мифологических представлений. Сакральный модус восприятия возможен в случае «синхронного считывания» этих фактов и явлений: определенный предмет, выражающий часть мифологической модели мира, воспринимается таковым лишь в случае представления этой модели в целом и остальных предметов, выражающих прочие ее сегменты.

Элементы кинотекста, как и мифа, одновременно могут восприниматься в двух измерениях: линейном, т. е. последовательно во времени, и зрелищно-программном, т. е. в качестве самодостаточных явлений, не привязанных к линейной фабуле фильма. Во

втором случае эти элементы могут транслировать предшествующие фильму коннотации, определяемые не его фабулой, но порядком и представлениями социальной группы авторов и зрителей картины. Смыслы, которые несут изображения на экране, зависят также от организации этих изображений в рамках каждой конкретной системы, т. е. для них тоже работает принцип «синхронного» восприятия.

Автор предлагает принципы выявления мифологического измерения в кино, а также описывает в общих чертах механизм их анализа. Основной вопрос, который следует задать себе при таком анализе: каким образом означающие мифологических идей и представлений, выявленные в фильме на его «синхронном», «нелинейном» уровне, взаимодействуют с линейной фабулой этого фильма?

Ключевые слова: миф, кино, интеллектуальный бриколаж, программность, сюжетность, литературность, зрелищность, синхрония, диахрония, экранные искусства.

Для цитирования: Беззубиков А.О. Выразительность кино и выразительность мифа: о родстве киноязыка и мифологического мышления // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 144–153. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-144-153.

Рассуждая о реликтах мифологического мышления, по сей день актуальных в сознании своих современников, философ и культуролог М. Элиаде упоминает кино как актуальное средство, способствующее «освобождению» от ритма хронологического, профанного времени и возвращению ко времени мифологическому.

«Это “сконцентрированное время” является также и специфическим измерением театра и кино, — пишет ученый, — ...эти два типа зрелища заставляют нас жить во времени, качественно отличном от “секуляризованного течения”, в темпоральном ритме, в одно и то же время сконцентрированном и четко сформулированном, который, кроме эстетической причастности, пробуждает в зрителе и глубокое эхо» [1, с. 35–36].

«Сокровенная реальность» мифа, спрятанная за формальными атрибутами вестерна, представляется А. Базену причиной устойчивости и бесконечной воспроизводимости этого жанра [2, с. 234–236]. Исследуя архетипическую природу кинематографа, Н.А. Хренов говорит об актуализации «мифологического сознания» в искусстве [3, 4].

Внушительный объем работ, так или иначе обращенных к проблеме родства кинематографа и мифологии, а также многочисленные упоминания термина «миф» в киноведческих трудах обязывают нас к поиску моделей, способных описать и проанализировать функционирование мифа в структуре кинофильма. Наше исследование мы начнем с осмысления специфических качеств, присущих как мифу, так и кино.

ЧТО ТАКОЕ МИФ?

Одно из наиболее емких и в то же время лаконичных определений «мифа» содержит Новейший философский словарь: «форма целостного массового переживания и истолкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности» [5]. Предвосхищая обзор научных концепций, из которых возможно вывести приведенное истолкование, мы также самостоятельно определим миф как специфическую форму постижения, концептуализации и выражения составленного в итоге образа реальности.

Мифологическое мышление формирует модель действительности. Оно увязывает идеи и представления о фактах реальности, непосредственно касающихся наиболее критических аспектов жизни человека, в согласованную систему, описывающую отношения и взаимодействие этих фактов. Подобная модель позволяет индивиду идентифицировать свое положение относительно прочих элементов действительности, следовательно — выработать критерии их оценки, что делает возможным осмысленное целеполагание и осознанную деятельность в мире и обществе [6, с. 9]. Таким образом, миф «утверждает человека экзистенциально» [7, с. 25].

Поскольку миф является средством утверждения человека в мире, а также представляет собой один из древнейших — донаучных, дофилософ-

ских — методов познания и формирования мировоззрения, модель, создаваемая мифологическим мышлением, осознается посредством проецирования ее содержания на внешние явления, доступные человеческому опыту. Как правило, эта проекция является неосознанной — А.Ф. Лосев замечает, что «миф... есть не что иное, как только общее, простейшее, до-рефлексивное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами...» [8, с. 109]. К.Г. Юнг видит в природе мифа «непреодолимое стремление приспособлять весь внешний опыт к душевным событиям» [9, с. 108].

Итак, мифологическое мышление «до-рефлексивно, интуитивно» проецирует содержания мифа на «весь внешний опыт». Таким образом, любой предмет, доступный человеческому восприятию, способен стать означающим тех или иных представлений, составляющих мифологический образ действительности. «У мифа, — утверждает Р. Барт, — имеются формальные границы, но нет субстанциональных... Любой предмет этого мира может из замкнуто-немного существования перейти в речевое состояние...» [10, с. 265].

Связь между предметом, выступающим в качестве означающего той или иной мифологической идеи, и самим означаемым не осознается рационально. Мифологическая идея, связанная с предметом, представляется носителю мифологического сознания качеством этого предмета. А.Ф. Лосев, анализируя представление действительности с точки зрения подобного сознания, отмечает, что для такового все предметы обладают той или иной степенью «мифической отрешенности» — отрешенности «от смысла, от идеи повседневной и обыденной жизни. По факту, по своему реальному существованию действительность остается в мифе той же самой, что и в обычной жизни, и только меняется ее смысл и идея... Вещи в мифе, оставаясь теми же, обретают совершенно особый смысл, подчиняются совершенно особой идее, которая делает их отрешенной» [8, с. 101–107].

Как отмечалось выше, идеи и представления, составляющие мифологическую модель действительности, обладают определенными отношениями и взаимосвязями. В свою очередь, проекция этих идей и представлений на внешние предметы происходит неосознанно («до-рефлексивно, интуитивно»). Таким образом, для носителя мифологического сознания предметы, выступающие означающими того или иного содержания мифа, оказываются связаны друг с другом в соответствии с теми отношениями, которые характерны для спроецированных на них мифологических идей.

Зачастую эти связи являются совершенно новыми, не характерными для окружающих человека предметов с точки зрения бытового, «секуляризованного» представления об их сущности и отно-

шениях. А.Ф. Лосев отмечает, что миф «объединяет вещи в каком-то новом плане... погружает их, не лишая реальности и вещественности, в новую сферу, где выявляется их интимная связь, делается понятным место каждой из них и становится ясной их дальнейшая судьба» [8, с. 108–111].

К. Леви-Стросс называет подобное объединение вещей в «новом плане» термином «интеллектуальный бриколаж» [11], проводя аналогию между логикой мифологического мышления и логикой бриколера — мастера, создающего системы и механизмы, «используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом» [11, с. 168]. «Несомненно, — утверждает Леви-Стросс, — есть нечто парадоксальное в идее некоей логики, термины которой состоят из обломков... остатков психологических или исторических процессов, которые в качестве таковых лишены необходимости... Значащие образы мифа, материалы бриколера — это элементы, определяемые по двойному критерию: они служили в качестве слов дискурса, который мифологическая рефлексия “демонтирует” способом бриколера, заботящегося о зубчатых колесиках от старого разобранного будильника; и они могут еще послужить для того или иного применения, стоит только освободить их от первоначальной функции» [11, с. 190].

Аналогия с бриколажем позволяет осознать двойственность значения предметов, на которые были спроецированы содержания мифов. С одной стороны, они «остаются теми же, что и в реальной жизни» и ассоциируются со своими бытовыми качествами и функциями, с другой — оказавшись «деталью» мифологической модели действительности и вступив в соответствующие ее внутренней структуре взаимосвязи, исполняют новые, не свойственные им изначально роли, обретают иные качества. Так же и каждый элемент бриколажа можно рассматривать либо сам по себе, в отрыве от полученной структуры, либо в качестве функциональной части созданной системы. Р. Барт, отмечая подобное свойство мифа, называет его вторичной семиологической системой, которая создается «на основе ранее существовавшей семиологической цепочки» [10, с. 271]. Согласно ученому, явления, которым мифологическое мышление присвоило собственные идеи и представления, одновременно манифестируют окончательный смысл, выраженный в рамках некоей языковой системы первого порядка, и в то же время — становятся формами для мифологических понятий [10, с. 272–274].

Таким образом, с точки зрения мифологического сознания существует два модуса восприятия предметов, которые, как правило, обозначаются категориями *профанное* (т. е. воспринимаемое в бытовом плане) и *сакральное* (понимаемое в контексте мифологической модели действительности). Один и тот

же предмет может представляться в обоих модусах в зависимости от контекста понимания. Э. Кассирер пишет: «Любое, пусть самое обыденное содержание наличного бытия может приобрести отличительный характер священности, как только оказывается в специфическом мифологически-религиозном поле зрения — как только оно, вместо того чтобы продолжать быть включенным в привычный круг событий и действий, с какой-либо стороны овладевает мифологическим “интересом” и с особой силой возбуждает его. <...> Не определенное объективное качество, а определенная идеальная соотношенность — вот что при этом отмечается» [12, с. 91].

В словах Э. Кассирера важно отметить, что условием восприятия предмета в сакральном ключе (в качестве означающего того или иного элемента мифологической модели мира) является понимание его идеальной соотношенности. То есть, чтобы воспринимать предмет как элемент мифологического текста, мы должны осознавать функции, присвоенные предмету мифологическим мышлением, актуальные именно в рамках мифологической модели действительности. В противном случае мы «считаем» данный предмет в его бытовом, «профанном» контексте. Проведем аналогию с бриколажем: деталь системы, созданной из подручных элементов, воспринимается как таковая только в рамках этой системы — отдельно взятая, она рассматривается как самостоятельный предмет. Из этого можно вывести, что любая часть мифологической модели действительности включает в себя образ целого: без образа целого с системой внутренних отношений его элементов невозможно идентифицировать привнесенный в него предмет как часть данного целого.

Так строение системы образов, выражающей мифологическую модель действительности, обнаруживает парадоксальное свойство: целое складывается из частей, но в то же время именно образ целого насыщает эти части смыслами, позволяющими им сложиться в единую структуру.

К. Леви-Стросс в статье «Структура мифов» отметил, что подлинного понимания мифа можно добиться лишь путем синхронного, т. е. одновременного считывания составляющих его элементов. Приводя в пример миф об Эдипе, ученый утверждает, что данный текст имеет два измерения: диахронное и синхронное [13, с. 220]. Первое связано с последовательным прочтением мифа и линейным восприятием рассказанных событий. В свою очередь, второе, синхронное измерение, которое включает в себе собственно мифологический смысл и модель действительности, выводится следующим образом:

1) повествование разбивается на ряд отдельных элементов — мифем. Важно отметить: в данном примере в качестве мифем выступают события рассказанной истории, тем не менее, исходя из выше-

изложенного, в качестве мифемы может выступать любой факт человеческого опыта: Р. Барт утверждает, что миф «может быть не обязательно устным высказыванием, но и оформляться в виде письма или изображения; носителем мифического слова способно служить все — не только письменный дискурс, но и фотография, кино, репортаж, спорт, спектакли, реклама» [10, с. 266];

2) для каждой мифемы определяется представление, которое эта мифема транслирует;

3) мифемы с идентичными представлениями объединяются в одну смысловую единицу (так называемый пучок отношений);

4) получив несколько «пучков отношений» и составив из них единую концептуальную картину, ученый выявляет модель действительности, транслируемую данным мифом.

Здесь важно отметить, что «диахронный» режим чтения соотносится с профанным модусом восприятия: мы разделяем для себя выразительные элементы, поскольку считываем их последовательно, упорядочиваем их в линейном времени — как в плане восприятия (считывая один элемент за другим), так и в плане осознания (расставляя события на хронологической прямой — от более раннего к более позднему). При этом мы не воспринимаем их одновременно, в качестве целостного, нераздельного образа.

В свою очередь, «синхронный» режим чтения мифологического текста связан с сакральным модусом восприятия: воспринимая мифемы в рамках единых «пучков отношений» и сопоставляя данные пучки друг с другом, мы открываем для себя «идеальную соотнесенность», связывающую элементы данного текста в мифологическом контексте. Также в «синхронном» режиме чтения мы воспринимаем все элементы текста одновременно, в рамках единой концептуальной модели, следовательно, здесь устраняется линейность времени. Это происходит как в плане восприятия (все элементы «одновременно» представляются нам в контексте целого, «легализующего» их сакральный статус), так и в плане осознания (мы более не расставляем выразительные элементы текста на хронологической прямой от раннего к позднему, но представляем и «переживаем» восстановленную из этих элементов цельную модель действительности).

Таким образом, переход от профанного восприятия того или иного текста к сакральному является по сути переключением между двумя «семиологическими системами», причем вторая (синхронная, сообщающая сакральное измерение мифа) создана на основе некоторой первой системы — диахронной и в то же время отделена от нее в самостоятельную сущность. На диахронном уровне мифологический текст воспринимается и считывается в линейном времени. В свою очередь, для синхронного уровня

характерно устранение хронологической линейности и переход к единовременному восприятию манифестируемой мифом нераздельной модели действительности.

Поскольку мифологическая модель действительности воспринимается единомоментно и целиком, ее содержания существуют, по словам К. Леви-Стросса, «вне времени» [13, с. 217]. То есть даже те мифологические тексты, что на диахронном уровне повествуют о событиях прошлого, на уровне синхронного конструируют из этих событий актуальную фундаментальную модель положения вещей в мире. Приводя в пример Французскую революцию, осмысленную с точки зрения мифологического сознания, К. Леви-Стросс пишет: «Последовательность прошлых событий остается схемой, сохраняющей свою жизненность и позволяющей объяснить общественное устройство современной Франции, его противоречия и предугадать пути его развития» [13, с. 186]. Таким образом, для носителя мифологического сознания определенный предмет существует одновременно в двух качествах: будучи причастен ко времени историческому, он воспринимается в диахронном измерении и является вещью преходящей, но в то же время представляет собой частную реализацию той или иной мифологической идеи, связывая текущую во времени действительность с вневременным образом.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КИНО И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МИФА

Цель, поставленная в начале данной работы, заключается в выявлении особенностей киноязыка, располагающего к выражению мифа. Рассматривая принципы выразительности кино, мы ссылаемся на работы Н.А. Хренова, Р. Барта, Б. Балаша, К. Метца и Ж. Митри, из которых следует, что кинематограф по своей природе предрасположен к построению текстов, сочетающих линейное, диахронное, и синхронное измерения, что является основной предпосылкой формирования мифологического высказывания.

Согласно Н.А. Хренову, в природе кино сведены воедино [4, с. 135] два фундаментальных и, как правило, противопоставленных друг другу принципа организации художественной картины мира во времени. Н.А. Хренов обозначает их такими терминами, как «программность» и «сюжетность» [4, с. 61], а также «зрелищность» и «литературность» [4, с. 135] соответственно.

Для сюжетно-литературного принципа построения текста характерны сложные временные структуры, в которых происходит взаимодействие настоящего, прошлого и будущего [4, с. 118–120]. Сюжетность соответствует стадиям в развитии куль-

туры, когда сформировалось зрелое понятийное мышление, следовательно, появилась концепция времени, «согласно которой все имеет свое начало, продолжение и конец» [4, с. 119]. Выразительный элемент в рамках сюжетно-литературной структуры текста является локализованным в линейном времени и занимающим фиксированное положение в определенном причинно-следственной связи.

Зрелищно-программный принцип построения текста связан с «ранними формами мышления, когда развитые формы понятийного мышления не успели сформироваться» [4, с. 119]. Цирк, согласно Н.А. Хренову, — форма коммуникации, сохранившая архаические принципы мышления и структуру в наименее искаженном виде. Для такого построения текста «характерно безразличие если не ко времени вообще, то к различию между разными его потоками — настоящим, прошлым и будущим» [4, с. 145–146]. «Принципом зрелищной организации, — пишет Н.А. Хренов, — оставался принцип программности, не навязывавший демонстрируемым явлениям жесткой интерпретации, не понижавший самобытности и уникальности демонстрируемого явления. Наоборот, принцип программности способствовал открытию самоценности неповторимого явления. <...> Демонстрируя аттракционы, цирк делает это лишь в настоящем времени. <...> Для него неорганична сложная композиция взаимоперехода времен друг в друга. <...> Время демонстрации цирковой программы — это время восприятия зрителя. <...> Следовательно, показ в цирке — это... демонстрация исключительного явления <...> в настоящем, эмпирическом времени зрителя» [4, с. 118–120]. Таким образом, в зрелищно-программном принципе построения текста выразительный элемент достаточно обособлен от прочих элементов, а также пребывает вне заданной структуры линейного времени, существуя непосредственно в момент демонстрации и выступая «самоценным» явлением.

Кино обнаруживает признаки обеих указанных систем. С одной стороны, фабула, свойственная большинству кинокартин, предполагает следование цепи причинно-следственных связей, выстроенных в линейном времени, — с этой точки зрения кино реализует сюжетно-литературный принцип организации текста. В то же время отдельный выразительный элемент фильма, помимо своего положения, детерминированного его ролью в фабульной последовательности, может быть представлен, подобно цирковому номеру, как самостоятельный элемент восприятия. Здесь уместно вспомнить размышления Б. Балаша, согласно которому «кадр же, в отличие от глагола, нельзя спрягать» [14, с. 49]. Кадр сам по себе не указывает на свое положение относительно прошлого и настоящего, следовательно, всегда существует лишь в настоящем времени.

Приведем пример: персонаж вестерна достает револьвер. С одной стороны, револьвер выступает как элемент фабулы: появление этого предмета обусловлено взаимосвязанными событиями, которые ранее имели место в фабуле, и влияет на дальнейший ход истории. В то же время, удерживая в сознании причинно-следственную связь, на которой строится фабула фильма, зритель также воспринимает этот револьвер и как самостоятельный выразительный элемент, ценный сам по себе, безотносительно к его роли в действии. Револьвер может восхитить или заинтересовать своей формой и фактурой, вызывать те или иные ассоциации и эмоции.

К. Метц утверждает, что выразительные элементы фильма, помимо значений, детерминированных их положением в кинематографической речи, могут также сообщать и «дофильмические» коннотации, связанные с этими элементами в определенной культуре [15, с. 105–109]. Эти коннотации предшествуют фильму и складываются порядками и традицией, присущими «социокультурной группе создателей или потребителей фильма» [15, с. 104], являются «сложным и конечным продуктом других форм культурной деятельности» [15, с. 104]. Стоит отметить, что коннотативное значение того или иного выразительного элемента, обусловленное порядками и традицией определенной культуры, может представлять собой некую идею, относящуюся к мифологической модели действительности.

Достаточно наглядный пример — хрестоматийные образы Америки. Повторяясь из фильма в фильм, они насыщают многочисленные американские киноленты общими коннотациями, связывают их в единое поле идей и убеждений. «Америка, — пишет Ж. Бодрийяр, — представляет собой гигантскую голограмму в том смысле, что информация о целом содержится в каждом из ее элементов. Возьмите крошечную стоянку в пустыне, улицу любого городка Среднего Запада, парковку, тот или иной калифорнийский дом, “Бургеркинг” или “студебекер” — и перед вами вся Америка юга, севера, востока и запада» [16, с. 96]. Отражение образа целой модели в каждой из ее частей, о котором пишет Ж. Бодрийяр касательно представления об Америке, являет собой признак мифологической структуры — выше мы говорили об этом. Мифологическая природа подобных образов подтверждается также их способностью транслировать принципы целеполагания. Вот что пишет Ж. Бодрийяр о нью-йоркском марафоне: «“Мы победили!” — шепчет, выпуская дух, вестник из Марафона. “I did it!” — выдыхает измученный марафонец, падая на лужайку Центрального парка. I DID IT!» [16, с. 89].

Ж. Бодрийяр отмечает важную особенность коннотаций, связанных с описанными образами, — они обладают свойством возводить многочисленные формы деятельности человека к едино-

му образцу: «Я бежал в нью-йоркском марафоне: I did it! Я взмолился на Эннапурну: I did it! Высадка на Луне — это то же самое: We did it» [16]. Три действия в подобном представлении оказываются частными вариантами реализации одной модели и могут рассматриваться в качестве мифем, сводимых в единый «пучок отношений», — все они воплощают тот же самый образец. М. Элиаде, описывая мифологическое представление мира, утверждает, что «все, что человек делает, повторяет в каком-то смысле “деяние” как таковое, архетипический жест Бога-Творца: Сотворение мира» [7, с. 42]. Касательно бодрийаровского примера таким «жестом» выступает восклицание «I did it!».

Так режим восприятия кинофильма оказывается созвучен с восприятием времени и бытия мифологическим сознанием. Напомним: для мифологического сознания то или иное явление, с одной стороны, причастно бытовому времени, являясь элементом изменчивым и преходящим; с другой стороны — представляет собой очередное воплощение определенного сакрального образца. В свою очередь, образ в кино существует как в рамках линейного сюжетно-литературного измерения, так и в рамках измерения зрелищно-программного и принадлежит, во-первых, линейному времени, обозначенному внутри фильма, во-вторых — сообщает представления, расположенные вне этого времени.

Рассмотрим в качестве примера классический образ протагониста вестерна. На сюжетно-литературном уровне отважный ковбой является фигурой, действующей в рамках конкретной картины, — зритель следит за перипетиями именно его отдельной судьбы. В то же время, при наличии у зрителя определенного культурного опыта, на зрелищно-программном уровне восприятия этот образ становится воплощением мифологического образца: «...белый христианин представляет собой истинного завоевателя, создающего Новый Свет, — пишет о герое вестерна А. Базен. — Там, где ступил его конь, прорастает трава; он пришел, чтобы установить свой нравственный и вместе с ним технический порядок...» [2, с. 238]. Так в структуре языка кино реализуется структура мифологического представления времени и бытия: частное и преходящее явление (образ в рамках сюжетно-литературного измерения) представляется проекцией в наш изменчивый мир неизменного мифологического образца (коннотации этого образа в сфере его зрелищно-программного измерения), расположенного вне времени.

Помимо наличия зрелищно-программного уровня и «дофильмических коннотаций», кинематограф характеризует еще одна черта, сближающая восприятие кинотекста с мифологическим мышлением, а именно — «синхронность» считывания как залог наполнения образов смыслами. Отметим, что тот же ковбой лишится своих мифологических

коннотаций, если поместить его в обстоятельства, не свойственные жанру вестерна. Значение образа в кино, в отличие от слова в литературном произведении, не детерминировано само по себе. Согласно Ж. Митри, смыслы, которые несут изображения на экране, не могут быть установлены априори и зависят от дистрибутивной организации этих изображений в рамках каждой конкретной системы. «Изображение-знак, — пишет Ж. Митри, — есть следствие объективации понятия, возникающего из отношения, членом которого является данное изображение» [17, с. 40–41]. Поэтому формирование смыслов в кинофильме характеризуется «подлинным соединением сопоставляемых элементов, которому сопутствует обмен значениями, когда каждый элемент передает свое значение другому» [17, с. 44].

Иными словами, конечное значение того или иного выразительного элемента фильма определяется лишь в контексте общего художественного построения ленты. Здесь, как и в случае «интеллектуального бриколажа», значение части определяется и легитимируется образом целого. При этом, как пишет Ж. Митри, поскольку «изображение имеет конкретный характер, означаемая идея сама приобретает чувственную осязаемость... ощущается как некое особое качество некоторого предмета» [17, с. 41]. Это замечание исследователя об особенностях восприятия предмета на экране как нельзя лучше характеризует родство киноязыка и мифологического мышления, для которого, напомним, мифологические идеи и представления также воспринимаются как свойства тех или иных вещей, а сами эти вещи обретают подобные коннотации, будучи включены в структуру «интеллектуального бриколажа».

ВЫЯВЛЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОЗНАЧАЮЩИХ В КИНО

Ранее мы в общих чертах охарактеризовали, какие свойства кинематографической речи способствуют формированию выразительных элементов, которые могут рассматриваться в качестве означающих мифологических понятий. Следуя за К. Леви-Строссом, назовем эти элементы мифемами. Однако выявление подобных мифем в кинематографическом тексте, как правило, может являться непростой задачей. Язык кино не подлежит разложению на дискретные, устойчивые и общие для всех фильмов единицы значения [18, с. 95], подобные тем, что обнаруживаются при анализе естественного языка. «В кино, — утверждает К. Метц, — нет ничего, что соответствовало бы фонеме, то есть дифференциальному фонетическому признаку в плане выражения, или семе в плане со-

держания» [15, с. 107]. Согласно К. Метцу, «грамматика» фильма представляет собой риторику, основным положением которой является учение о «диспозиции» — предписание определенного сочетания неопределенных элементов [15, с. 109].

Несмотря на то что кинематографическое высказывание, как правило, оперирует устоявшимися сочетаниями элементов (например, при перекрестном монтаже), длительность и внутренняя композиция этих элементов «остаются абсолютно произвольными» [15, с. 109]. Следовательно, мы не имеем возможности искать мифемы в рамках устойчивых, характерных для любого фильма единиц значения, но вынуждены выделять эти единицы для любой картины в отдельности, в каждом отдельном случае исходя из конкретной композиции.

Поэтому необходимо вывести ряд критериев, которые, по нашему мнению, позволят определить тот или иной элемент в качестве мифемы.

1. Выразительный элемент должен сообщать коннотации, «не детерминированные его положением в кинематографической речи». Элемент должен иметь самодостаточное, не определяемое внутри фабулы значение.

2. Коннотации выразительного элемента должны соотноситься с коннотациями прочих элементов фильма в их зрелищно-программном измерении таким образом, чтобы становилась очевидной их причастность к мифологической модели действительности.

3. Коннотации выразительного элемента в контексте коннотаций прочих элементов должны сообщать целостное, не разложенное на составляющие элементы; воспринимаемое единовременно, а не последовательно представление о структуре действительности. Это представление способно передавать образцы поведения и критерии оценки окружающих явлений. Тем не менее подобное содержание выразительного элемента зачастую может не поддаваться вербализации: «...в мифологическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций... оно представляет собой не абстрактную чистую сущность, но бесформенный, туманно-зыбкий сгусток, единый и связный лишь в силу своей функции», — пишет Р. Барт [10, с. 277].

В то время как мифологические коннотации выразительного элемента единомоментно сообщают целостное, неразложимое на отдельные части представление, сам этот элемент не ограничен в длительности: в кино «...для одного и того же означаемого одни означающие утверждаются стабильно-непрерывно (декорация), другие же вводятся почти мгновенно (жест)» [19, с. 362]. Например, прерия в вестерне. Являясь устойчивым атрибутом мифа о Диком Западе, она сообщает соответствующие коннотации, которые прямо не детерминирова-

ны фабулой фильма. Панорама прерии может оставаться на экране неограниченно долго, тем не менее являясь мифемой: она предстает в качестве зрелищно-программного элемента, ее «дофильмические» коннотации сообщают целостный мифологический образ действительности, не разложимый на отдельные сегменты.

АНАЛИЗ РОЛИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ ФИЛЬМА В ПОСТРОЕНИИ СЮЖЕТА

Особый интерес для киноведа, с нашей точки зрения, представляет анализ отношения выявленного синхронного, мифологического уровня кинотекста с его диахронным, линейным уровнем. Для этого нам придется ввести в наше исследование такие термины, как «сюжет» и «фабула». Поскольку мы уже употребляли термин «сюжетно-литературное измерение фильма», нам следует говорить, что значение собственно сюжета мы трактуем в ином смысле. Если сюжетно-литературным измерением мы, опираясь на работы Н.А. Хренова, называли диахронный режим восприятия кинематографического текста, то под сюжетом мы подразумеваем то, что Ю.Н. Тынянов называл «общей динамикой вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и движением — нарастанием и спадами стилевых масс... особыми условиями стиля, языка, спайки и движения материала» [20, с. 98].

Таким образом, под фабулой мы подразумеваем линейно-упорядоченную последовательность образов, связанную причинно-следственными отношениями и относящуюся к сюжетно-литературному измерению фильма, воспринимаемому в диахронном режиме.

В свою очередь, сюжет организуется в результате сплава фабулы с многообразными условиями ее восприятия.

Миф, воплощаемый в тексте кинофильма посредством синхронного видения выразительных элементов в их зрелищно-программном измерении, может становиться одним из таких условий восприятия.

По нашему мнению, основной вопрос, который следует задавать при анализе мифа в тексте кинофильма, состоит в следующем: каким образом синхронный мифологический уровень киноленты взаимодействует с диахронным фабульным уровнем в процессе организации сюжета фильма? Приведем несколько кратких примеров.

Наиболее простой случай подобного отношения: мифологический уровень выступает фоном

уровня линейного, определяя принадлежность содержания кинокартины к конкретному культурному контексту. Мифологические идеи и представления, транслируемые в тексте фильма, являются подобием музыки, иллюстрирующей действие и задающей общий интонационный настрой. Например, в вестерне «Дилижанс» Д. Форда мифологический уровень довольно пассивен: дофильмические коннотации выразительных элементов фильма определяют контекстуальную принадлежность рассказанной истории к общенациональному американскому мифу, однако на этом их функция в тексте ограничивается. Действие картины реализует идеи и представления данного мифа, не вступая с ним в противоречия. Таким образом, бытовой и мифологический уровни этой картины как бы иллюстрируют друг друга, не организуя сложных художественных структур.

Более интересный пример взаимодействия мифологического и синхронного уровней в фильме — вестерн «Случай в Окс-Боу» У. Уэллмана. Происходящее в фабуле на диахронном уровне фильма оказывается в отношении контрапункта с мифологическими коннотациями: картина рассказывает о самосуде жителей небольшого городка над тремя путниками, которых вешают, ошибочно приняв за разбойников. Поскольку классическая мифология вестерна предполагает установку на творение порядка и преодоление хаоса, несоответствие между подобными коннотациями и содержанием рассказанной истории порождает драматическое напряжение. То есть в этом случае мифологические коннотации, не детерминированные фабулой картины, порождают в отношениях с этой фабулой сюжет.

Еще более интересный случай отношения мифологического синхронного и фабульного диахронного уровней фильма с точки зрения построения сюжета — советская картина «Застава Ильича» М. Хуциева. Действующие лица произведения — молодые люди, вступающие во взрослую жизнь. Картина рассказывает об их поиске духовных «точек опоры», позволяющих оставаться верными тем идеалам, что лежат в основе окружающей их действительности. В то же время представления об этих идеалах активно транслируются на зрелищно-программном измерении фильма. Таким образом, в данном случае сюжетобразующий прием заключается во введении синхронного мифологического уровня текста в фабульный диахронный уровень.

Конечно, каждый из этих примеров заслуживает глубокого анализа, который уместно провести в отдельных статьях. В данном тексте мы лишь хотим наметить основную идею, двигающую наше исследование: вступая с фабулой в те или иные отношения, мифологический синхронный уровень может тем или иным образом принимать участие в построении сюжета фильма.

Поэтому основная задача анализа мифа в тексте кинофильма, на наш взгляд, трактуется следующим образом: выявление роли мифологического измерения фильма в построении сюжета путем анализа отношений синхронного мифологического измерения конкретного кинотекста с его диахронной фабулой.

Исходя из всего вышесказанного, уместен вывод, что кинематограф обладает серьезным потенциалом и арсеналом средств и способов вносить мифологическое измерение в ткань фильма. Более того, очень часто именно принципы взаимодействия этих уровней являются важными особенностями не только сюжета, но и характера мышления художника в целом. Следовательно, выявление мифологических конструктов, установление той или иной глубины их залегания в структуре фильма, а также их специфического влияния на формирование особого смыслового поля и его воздействия на зрителя есть важнейшая задача киноведения. Все это лишний раз доказывает необходимость дальнейшей проработки инвариантной модели, применимой для анализа конкретных текстов, которую мы наметили в данной статье.

Фильмография

1. Дилижанс / Stagecoach (1939, реж. Д. Форд, США), игр.
2. Случай в Окс-Боу / The Ox-Bow Incident (1942, реж. У. Уэллман, США), игр.
3. Застава Ильича (1965, реж. М. Хуциев, СССР), игр.

Список источников

1. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. Москва : REFL-book ; Киев : Ваклер, 1996. 285 с.
2. *Базен А.* Вестерн, или Избранный жанр американского кино // Что такое кино? : сборник статей. Москва : Искусство, 1972. С. 231–240.
3. *Хренов Н.А.* Образы Великого разрыва: кино в контексте смены культурных циклов. Москва : Прогресс-Традиция, 2008. 535 с.
4. *Хренов Н.А.* Кино: реабилитация архетипической реальности. Москва : Аграф, 2006. 701 с.
5. Новейший философский словарь. 3-е изд. Минск : Книжный дом, 2003. 877 с.
6. *Пондопуло Г.К.* Культура образа. Формирование культурных парадигм Востока и Запада : учебное пособие. Москва : ВГИК, 2014. 380 с.
7. *Элиаде М.* Аспекты мифа. 5-е изд. Москва : Академический проект, 2014. 234 с.
8. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 316 с.
9. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. Москва : Канон+, 2016. 335 с.
10. *Барп Р.* Мифологии. 3-е изд. Москва : Академический проект, 2014. 351 с.
11. *Леви-Стросс К.* Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. Москва : Академический проект, 2008. 519 с.

12. Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. Т. 2. Мифологическое мышление. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2001. 279 с.
13. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
14. Балаш Б. Дух фильма. Москва : Художественная литература, 1935. 197 с.
15. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Москва : Радуга, 1984. С. 102–132.
16. Бодрийяр Ж. Америка. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2000. 203 с.
17. Мутри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Москва : Радуга, 1984. С. 33–44.
18. Иванов Д.И. Когнитивная перекодировка сознания персонажей в политическом кинотексте «Холодное лето пятьдесят третьего» // Артикульт. 2019. № 33 (1). С. 95–102.
19. Барм Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 511 с.
20. Тынянов Ю.Н. О сюжете и фабуле в кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. Москва : Академический проект ; Альма Матер, 2016. С.97–99.

The Expressiveness of Cinema and the Expressiveness of Myth: On the Affinity of Cinema Language and Mythological Thought

Aleksey O. Bezzubikov

All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov, 3 Vilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID 0000-0003-0706-2354; SPIN 4225-3814
E-mail: axbezzub@gmail.com

Abstract. *The article is focused on discovering similar principles and mechanisms of communication in such information transmission systems as myth and cinema. The author considers this text as a prolegomena to the model of analysis of the mythological content in a film. A myth is a way to construct a model of reality; it projects the contents of this model onto the facts and phenomena surrounding a person, giving them new meanings and organizing new connections between them. These facts and phenomena can be perceived from two points of view: profane and sacred. The sacred mode of perception is possible in the case of “synchronous reading” of these facts and phenomena — a certain object expressing a part of the mythological model of the world is perceived as such only in the case of presentation of this model in general and other objects representing its other segments. The elements of a film text, like those of a myth, also can be perceived in two dimensions: linear, that is consecutive in time, and “spectacular-programmable”, that is as self-contained phenomena, not tied to the film’s linear plot. In the second case, these elements can express the connotations preceding the film, determined not by its plot, but by the conditions and concepts of the social group of authors and spectators of the movie. The meanings that images represent on the screen also depend on the organiza-*

tion of these images within each particular system — that is, the principle of “synchronous” perception also works for them.

The author proposes principles of identification of mythological signifiers in cinema, and describes in general terms the mechanism of their analysis. The main question to ask in such an analysis is: how do the signifiers of mythological ideas and representations, revealed in a film at its “synchronous”, “nonlinear” level, interact with the linear plot of this film?

Key words: myth, cinema, intellectual bricolage, programme, plot, literature, spectacularity, synchronic, diachronic, screen arts.

Citation: Bezzubikov A.O. The Expressiveness of Cinema and the Expressiveness of Myth: On the Affinity of Cinema Language and Mythological Thought, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 144–153. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-144-153.

References

1. Eliade M. *Mify, snovideniya, misterii* [Myths, Dreams and Mysteries]. Moscow, REFL-Book Publ., Kiev, Vakler Publ., 1996, 285 p.
2. Bazin A. The Western, the American Film Par Excellence, *Chto takoe kino?: sbornik statei* [What Is Cinema?: collected articles]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, pp. 231–240 (in Russ.).
3. Khrenov N.A. *Obrazy Velikogo razryva: kino v kontekste smeny kul’turnykh tsiklov* [Images of the Great Gap. Cinema in the Context of Changing Cultural Cycles]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2008, 535 p.
4. Khrenov N.A. *Kino: reabilitatsiya arkhietipicheskoi real’nosti* [Cinema: Rehabilitation of Archetypal Reality]. Moscow, Agraf Publ., 2006, 701 p.
5. *Noveishii filosofskii slovar’* [The Newest Philosophical Dictionary]. Minsk, Knizhnyi Dom Publ., 2003, 877 p.
6. Pondopulo G.K. *Kul’tura obraztsa. Formirovanie kul’turnykh paradig Vostoka i Zapada: uchebnoe posobie*

- bie [Sample Culture. Formation of Cultural Paradigms of the East and the West: textbook]. Moscow, VGIK Publ., 2014, 380 p.
7. Eliade M. *Aspekty mifa* [Myth and Reality]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2014, 234 p.
 8. Losev A.F. *Dialektika mifa* [The Dialectics of Myth]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2014, 316 p.
 9. Yung C.G. *Arkhetip i simvol* [The Archetype and the Symbol]. Moscow, Kanon+ Publ., 2016, 335 p.
 10. Barthes R. *Mifologii* [Mythologies]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2014, 351 p.
 11. Levi-Strauss C. *Totemizm segodnya. Nepriruchennaya mysl'* [Totemism Today. Wild Thought]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008, 519 p.
 12. Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form: T. 2. Mifologicheskoe myshlenie* [The Philosophy of Symbolic Forms: in 3 volumes. Volume 2. Mythical Thought]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 2001, 279 p.
 13. Levi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, EHKSMO-Press Publ., 2001, 512 p.
 14. Balázs B. *Dukh fil'my* [The Spirit of Film]. Moscow, Khudozhestvennaya Literature Publ., 1935, 197 p.
 15. Metz Ch. Problems of Denotation in the Fiction Film, *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ehkrana* [The Structure of the Film. Some Problems of the Analysis of the Screen Works]. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 102–132 (in Russ.).
 16. Baudrillard J. *Amerika* [America]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2000, 203 p.
 17. Mitry J. Visual Structures and Film Semiology, *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenii ehkrana* [The Structure of Film. Some Problems of Analyzing Screen Works]. Moscow, Raduga Publ., 1984, pp. 33–44 (in Russ.).
 18. Ivanov D.I. Cognitive Characters' Consciousness Conversion within the Film Construct of "The Cold Summer of 1953", *Artikul't* [Art&Cult], 2019, no. 33 (1), pp. 95–102 (in Russ.).
 19. Barthes R. *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System. Articles on Semiotics of Culture]. Moscow, Sabashnikovskh Publ., 2003, 511 p.
 20. Tynyanov Yu.N. About the Story and the Plot of a Movie, *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-kh gg.* [Poetics of Cinema. Theoretical Works of the 1920s]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Al'ma Mater Publ., 2016, pp. 97–99 (in Russ.).

НОВИНКА



Румянцевские чтения – 2023 = The Rumyantsev Readings – 2023 : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (18–20 апр. 2023 г.) : [в 3 частях] / Министерство культуры РФ, Российская гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии ; [сост. Е.А. Иванова ; ред.-кол.: В.В. Дуда (председатель), Ю.С. Белянкин, Е.Н. Гусева и др.]. Москва : Пашков дом, 2023. ISBN 978-5-7510-0859-8.

Сборник содержит материалы Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения – 2023», 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, изоизданий, карт, их созданию и бытованию, раскрытию фондов книгохранилищ и архивов, истории библиотек, музеев, частных собраний, выдающимся деятелям науки и культуры прошлого. Также в него вошли статьи, освещающие вопросы библиотечно-библиографической классификации, стандартизации библиотечного дела и библиографии, подготовки библиотечных кадров, иные аспекты деятельности российских и зарубежных библиотек на современном этапе.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 76.071.1Добужинский М.В.
ББК 85.103(2)53-8Добужинский М.В.-021.8
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-154-163

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

ВЛИЯНИЕ ОФОРТОВ ДЖОВАННИ ПИРАНЕЗИ НА ТВОРЧЕСТВО МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО

Анна Евгеньевна Завьялова,
Российская академия художеств,
НИИ теории и истории изобразительных искусств,
отдел русского искусства,
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. Актуальность темы статьи определяется тем, что офорты Джованни Баттисты Пиранези, одного из любимых художников Мстислава Валериановича Добужинского, никогда не становились объектом специального исследования как художественные источники его творчества.

Научная новизна статьи заключается в том, что в ней впервые предпринят опыт анализа влияния офортов Дж.Б. Пиранези на творчество М.В. Добужинского. Автор применил комплексный метод, который объединил источниковедческий анализ воспоминаний и писем художника, традиционный формальный анализ его произведений в сравнении с офортами Дж.Б. Пиранези и памятниками зодчества Древнего Рима. Рассмотрены также мотивы промышленного города в романах Ч. Диккенса «Лав-

ка древностей» и «Крошка Доррит», на которые мог опираться М.В. Добужинский. Это позволило значительно расширить и углубить существующее представление об исторических, художественных и литературных источниках архитектурных мотивов и архитектурных фантазий в творчестве М.В. Добужинского.

Выявлено, что офорты Дж.Б. Пиранези из серий «Темницы» (Carceri) и «Виды Рима» (Vedute di Roma) получили отражение в рисунках-фантазиях М.В. Добужинского «Будни», «Праздник» и в пейзаже «Лондон. На мосту». Офорты Дж.Б. Пиранези из этих серий также повлияли на рисунки-фантазии М.В. Добужинского 1909–1921 гг. на тему города, часть из которых была объединена в начале 1920-х гг. в серию «Городские сны». Выявлено также участие образов индустриального города из русской символистской поэзии, прежде всего из стихотворений В.Я. Брюсова, в формировании аналогичных мотивов в творчестве М.В. Добужинского.

Ключевые слова: русское искусство конца XIX — начала XX века, М.В. Добужинский, Дж.Б. Пиранези, офорт, Ч. Диккенс, архитектурная фантазия, Лондон, Рим, издательство «Шиповник», В.Я. Брюсов, изобразительное искусство.

Для цитирования: Завьялова А.Е. Влияние офортов Джованни Пиранези на творчество Мстисла-

ва Добужинского // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 154–163. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-154-163.

Близость рисунков-фантазий на тему города Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) к офортам знаменитого итальянского мастера Джованни Баттисты Пиранези (1720–1778) отметил еще современник художника Эрих Федорович Голлербах. Точнее, «серию увражей “Сны”» [1, с. 37] он был готов «поставить вровень с “Carceri” Пиранези» [1, с. 38]. Впоследствии факт влияния офортов итальянского мастера на данные листы М.В. Добужинского еще более кратко описал крупнейший исследователь его наследия Геннадий Иванович Чугунов [2, с. 148]. Тем не менее вопрос о связи произведений Дж.Б. Пиранези с творчеством М.В. Добужинского до сих пор не привлекал специального внимания исследователей.

О правомочности постановки вопроса и совсем не случайном наблюдении Э.Ф. Голлербаха, знатка русской и западноевропейской гравюры, говорит тот факт, что Дж.Б. Пиранези был одним из любимых художников М.В. Добужинского [3, с. 361]. На страницах мемуаров, посвященных путешествию в Италию в 1911 г., он вспоминал свои впечатления от Рима, где ему «чудилось, что здесь где-то возле, за каменными стенами, или где-то ниже таятся колоссальные черные каверны, чудовищные архитектурные пещеры-тюрьмы, пугающие своей реальностью в фантазиях гениального Пиранези» [4, с. 266]. Данное свидетельство не оставляет сомнений в близком знакомстве М.В. Добужинского с сериями офортов Дж.Б. Пиранези, посвященных древностям Рима и фантастическим тюрьмам.

Автором статьи было установлено, что архитектурная композиция с тремя последовательно расположенными арками, которую М.В. Добужинский использовал в рисунке «Вид петербургского дома» (1903, Государственный Русский музей, ГРМ), восходит к офортам Дж.Б. Пиранези. Точнее, к его листам с композицией подобного типа из серии «Виды Рима» (*Vedute di Roma*, 1760–1778), таким как «Внутренний вид виллы Мецената» (*Veduta interna della Villa di Mecenate*) или «Руины галереи скульптур на вилле Адриана в Тиволи» (*Rovine d'una Galleria di Statue vella Villa Adriana a Tivoli*) [5, с. 530]. Это в целом верно, но контраст освещенных и затемненных участков создает на этих офортах иллюзию огромного пространства. Поэтому источниками рисунка М.В. Добужинского также, и даже в большей степени, можно считать листы с изображением нескольких арок из ранней серии офортов Дж.Б. Пиранези «Различные виды древнего и совре-

менного Рима» (*Varie Vedute di Roma Antica, e Moderna*, 1741–1748).

В этом случае нужно упомянуть прежде всего такие листы, как «Остатки старой курии Остилии в церкви Санти-Джованни-э-Паоло» (*Vestigie della vecchia Curia Ostilia a S.Gio., e Paolo*) и особенно «Вид на термы Тита Веспасиана, обычно называемые Семью комнатами» (*Veduta delle Terme di Tito Vespasiano dette volgarmente le Sette Sale*). В этих офортах мастер еще не использует интенсивный светотеневой контраст, присущий его более поздним и известным работам [6, р. 47]. Глубина пространства в них передана последовательной чередой арок, расположенных на небольшом расстоянии друг от друга и поэтому выглядывающих одна за другой. Такой прием смотрится очень декоративно, особенно в листе «Виды на термы Тита Веспасиана...» с центричной композицией. Он еще привязан к плоскости листа, что было нужно, по всей видимости, М.В. Добужинскому, так как свой рисунок «Вид петербургского дома» он явно создавал как виньетку [5, с. 530].

Что касается офортов Дж.Б. Пиранези из серии «Виды Рима» с разработанным глубинным пространством, то их влияние заметно в гуаши М.В. Добужинского «Царское Село. Своды Висячего сада» (1904, картон, гуашь, ГРМ). Особенно нужно отметить лист «Вид верхнего этажа зверинца, построенного Домицианом...» (*Veduta del Piano Superiore del Serraglio delle Fiere Fabbricato da Domiziano...*), в котором композиция создана по диагонали так же, как и в гуаши М.В. Добужинского.

Выявление разных мотивов в наследии Дж.Б. Пиранези, которые могли послужить источниками для рисунков, созданных в 1903 и 1904 гг., свидетельствует о сознательном обращении М.В. Добужинского, тогда еще молодого художника, к тем или иным листам итальянского мастера в поисках образцов для нужных ему решений.

Следующий, значительно более продолжительный период обращения М.В. Добужинского к наследию Дж.Б. Пиранези связан с его увлечением темой современного индустриального города. Отправной точкой в фантазиях М.В. Добужинского на эту тему послужил заказ рисунков от петербургского издательства «Шиповник» в 1906 году. Зиновий Исаевич Гржебин, один из основателей и руководителей издательства, предложил художнику несколько тем, связанных с образом современного города, и их возможные интерпретации, среди которых была тема «“Труд” (вся власть организованного капитала, фабрики, войска, раздавленные трудом и городом люди, колоссальный труд и люди-муравьи и т. д.)» [7, с. 31].

Программа З.И. Гржебина отражала тему урбанистического пейзажа, которая была популярна в русской литературе конца XIX — начала XX в.

под влиянием франкоязычных поэтов-символистов Эмиля Верхарна и Жозе Эредиа [8, с. 4]. В их стихах создан образ нового города, наполненного электрическим светом, проводами, разнообразными машинами [8, с. 11], который получил развитие в стихах А.А. Блока и В.Я. Брюсова.

Кроме того, дважды употребленное в программе З.И. Гржебина выражение «некто в сером» явно свидетельствует о его знакомстве с пьесой Л.Н. Андреева «Жизнь Человека: представление в пяти картинах с прологом». Одним из действующих лиц в ней является «некто в сером» — безликий персонаж в сером балахоне, олицетворяющий судьбу [9, с. 203]. Важно отметить, что пьеса Л.Н. Андреева была написана в октябре 1906 г. и опубликована в первой книге литературно-художественного альманаха издательства «Шиповник» в 1907 г., для которого М.В. Добужинский должен был сделать рисунки. Таким образом, З.И. Гржебин стал одним из первых читателей еще не опубликованной пьесы и посчитал образ из нее исключительно важным для визуального ряда альманаха, в то время как художнику пьеса еще не была знакома.

Из предложенных издательством тем М.В. Добужинский выбрал «Труд» и «Веселье» и воплотил их в рисунках «Будни» (1906) и «Праздник» (1906). Они и еще один незаглавленный рисунок, сегодня известный под названием «Лондон. На мосту» (1906), были опубликованы в первой книге литературно-художественного альманаха издательства «Шиповник» в 1907 году. Рисунки вошли во второй раздел альманаха, озаглавленный «Город», в который также были включены стихотворение В.Я. Брюсова «Город» (сегодня известный под названием «Городу. Дифирамб», 1907), цинкография Н.К. Рериха «Город» (1902) по его картине «Зловещие» (1901, ГРМ) и рисунок Л.С. Бакста «Улица» (1906). По идее З.И. Гржебина, альманахи издательства «давали возможность сочетать произведения литературы и графики и таким образом отражать наиболее острые проблемы общественной жизни и тем самым всюду пробиться с настоящим искусством» [10, с. 57].

Здесь нужно отметить, что составляющие образа города, обозначенные З.И. Гржебиным в письме М.В. Добужинскому, перекликаются с элементами образности из упомянутого выше стихотворения В.Я. Брюсова, в котором, кроме того, присутствуют Злоба, Нищета, Разврат и т. п. Примечательно, что фантастический силуэтный пейзаж из труб, пучков свисающих проводов, строительных кранов, созвучный образу, созданному в этом стихотворении В.Я. Брюсова, М.В. Добужинский изобразил в виньетке «Фабрики» (1908), помещенной несколькими годами позже на страницах журнала «Аполлон» [11, с. 15]. Художник явно видел в таком пейзаже, который мы сегодня назвали бы индустриальным, своеобразную, неизвестную ранее красоту.

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Сетями проволок обвит,
Ты — чарователь неустанный,
Ты — не слабеющий магнит! [9, с. 183]

Показательно, что в 1923 г., описывая в письме сыновьям первые впечатления от Берлина после более чем десятилетнего перерыва, он назвал прежде всего промышленные сооружения и механизмы: «Трубы, странные новые сооружения фабрик, краны, электрические провода и проч. мне любезные штуки...» [12, с. 165].

В обращении М.В. Добужинского к теме индустриального города большую роль сыграли его впечатления от Лондона, который он впервые посетил летом 1906 года. Этот город очень интересовал художника, в чем он признался в письме к А.Н. Бенуа в конце июня, накануне отъезда [13, с. 25]. Известные сегодня немногочисленные произведения, связанные с этой поездкой, свидетельствуют, что художника привлекала как лондонская старина, так и современные сооружения. В первом случае это акварель «Лондон. Monument square» [14, с. 32], известная также под названием «Лондон. Монумент» [2, с. 247] и гуашь «Старые верфи» (Музей Эшмола, Оксфорд).

Впечатления от современных построек получили выражение в гуаши, известной под названиями «Лондон. Tower Bridge» [14, с. 32] и «Лондон. На мосту» [2, с. 52], на которой изображен фрагмент Тауэрского моста. Возведенный в 1894 г., он представлял собой новаторскую на тот момент конструкцию, в которой объединены подвесной и разводной мосты. Размер фрагмента моста передан достоверно, что подтверждают изображения конторских и складских зданий, подъемных кранов на дальнем плане, тем не менее он производит впечатление гигантского. Такое ощущение усиливают крошечные черные фигурки людей, облокотившихся на ограждение моста. Они выглядят словно «люди-муравьи», о которых писал З.И. Гржебин.

Подобный прием изображения гигантских архитектурных форм и фигурок людей рядом или среди них, кажущихся крошечными и темными, можно видеть в офортах Дж.Б. Пиранези из самых разных серий. Итальянский мастер с ранней юности проявлял большой интерес к масштабным конструкциям и каменным блокам античной архитектуры, а также к механизмам, при помощи которых из них возводились сохранившиеся постройки, особенно городские стены и акведуки [6, р. 46]. Изображение фантастических руин огромного здания с прилегающим к нему мостом [15, р. 685], на котором среди скульптурного декора, обломков и разросшихся растений едва различимы фигуры людей, Дж.Б. Пиранези поместил на фронтиспис к серии «Виды Рима» (Vedute di Roma, 1760–1778). Он выразил таким

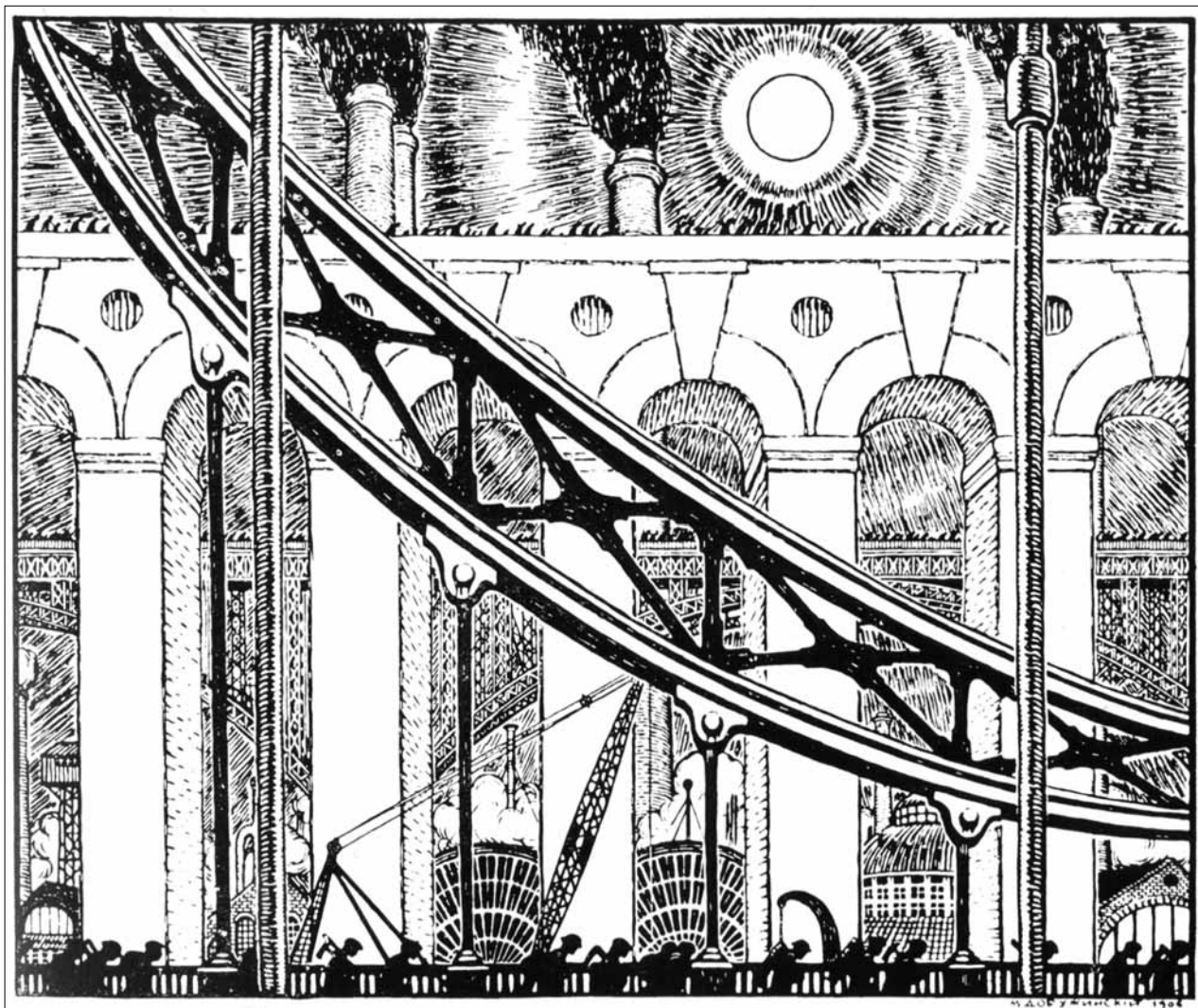


Рис. 1. М.В. Добужинский. Будни. 1906.
Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник», 1907
[2, с. 55]

образом свое восхищение не только художественной, но и инженерной стороной наследия древних римлян.

В 1914 г. в письме к А.Н. Бенуа из Лондона, где М.В. Добужинский провел два летних месяца, он высказался о произведениях Ч. Диккенса, которые повлияли на его восприятие этого города: «Я был конечно в Old Curiosity Shop (Лавка древностей. — А. З.) — диккенсовской, но там ничего интересного, только диккенсовские сувениры. Мы здесь зачитываемся Диккенсом, я привез с собой, и с детьми ходим в поисках знакомых мест, отыскивали старую гостиницу, где, верно, встретился Пикквик (Пиквик. — А. З.) первый раз со своим Самом (Сэмом. — А. З.) и где изловили Джингля, и ходим по тем местам, где была долговая тюрьма Marshalsea (Маршалси. — А. З.) из «Крошки Доррит»...» [13, с. 64].

На страницах воспоминаний М.В. Добужинский засвидетельствовал, что романы Ч. Диккен-

са он прочитал в подростковом возрасте [4, с. 96]. Нет оснований сомневаться, что с романами «Лавка древностей» и «Крошка Доррит», упомянутыми в письме, он познакомился тогда же. Тема индустриализации городов представлена в обоих этих произведениях очень ярко, так как разнообразные промышленные механизмы Ч. Диккенс сравнивал с чудовищами [16, с. 383], а производственные цеха — с адом [16, с. 377].

Однако М.В. Добужинского, в отличие от многих современников, механические создания не пугали, а интересовали и привлекали на протяжении долгих лет. В 1925 г. он подготовил и прочитал в Риге лекцию «Искусство и механическая культура», в которой сформулировал свое отношение к технической эстетике, особенно отметив механику и динамику как наиболее современные ее черты [7, с. 28]. Описывая в письме другу, художнику Г.С. Верейскому, свои впечатления от этой лекции,



Рис. 2. Дж.Б. Пиранези. Акведук Клавдия напротив церкви Санто-Стефано-Ротондо (Aquadotti dell'acqua Claudia di contro S. Stefano Rotondo), офорт из серии «Разные виды Рима древнего и современного» (Varie Vedute di Roma Antica, e Moderna, 1748) [15, p. 96]

М.В. Добужинский поделился с ним соображениями о роли машин в жизни современного человека: «Я провожу ту мысль, что не следует бояться машин, которые можно “оседлать”, — что доказано уже в области книгопечатания» [12, с. 191].

Принимая во внимание влияние романов Ч. Диккенса, прежде всего «Лавки древностей» и «Крошки Доррит», на восприятие М.В. Добужинским индустриального Лондона и его технических новшеств, нельзя не упомянуть и созданный Ч. Диккенсом на страницах романа «Крошка Доррит» образ рабочих — «черных людей», трудившихся в механической мастерской: «Склоненные фигуры рабочих были почти черными от стальных и железных опилок» [17, с. 343].

Таким образом, романы Ч. Диккенса послужили отправной точкой в восприятии М.В. Добужинским темы современного индустриального города. Отталкиваясь от них, художник воплощал собственные впечатления, прибегая к наследию разных эпох и стран, прежде всего к офортам Дж.Б. Пиранези и японской гравюре на дереве, даже в натурных рисунках.

Тема промышленного города получила развитие в фантастических рисунках М.В. Добужинского «Будни» и «Праздник». В центр композиции «Будней» помещен дугообразно изогнутый фрагмент троса Тауэрского моста, который стал началом для развития фантазии художника (рис.1). Примечательно, что дугообразные фрагменты колес позднее составят части гигантского механизма в рисунке-фантазии на тему индустриального города «Труд» (1918), схожем по общему решению с фантазией Дж.Б. Пиранези «Гигантское колесо» (лист № 9) из серии «Темницы» (Carceri, 1745–1761), а также «Тюрьмы», «Фантастические тюрьмы» и т. п. В то же время на ряде листов Дж.Б. Пиранези можно видеть крупные дугообразные линии, созданные очертаниями больших арок, например на офорте «Дымящийся огонь» (лист № 6) или на офорте «Большая площадь» (лист № 4), оба из серии «Темницы» (Carceri). Здесь опять же можно говорить о принципах формообразования, воспринятых М.В. Добужинским из произведений великого итальянца. Изображения огромных балок, выступающих из стен, например на офорте «Арка

с орнаментом в виде раковины» (лист № 11) из серии «Темницы» Дж. Пиранези, стали основой для создания механизма, нависшего над площадью, в фантастическом рисунке «Праздник» М.В. Добужинского.

В то же время доминирующая на листе «Будни» дугообразная линия, образованная тросом, изображена на фоне лаконичной классической аркады. Она очень напоминает акведук на офорте Дж.Б. Пиранези «Акведук Клавдия напротив церкви Санто-Стефано-Ротондо» (*Aquedotti dell'acqua Claudia di contro S. Stefano Rotondo*) из серии «Разные виды Рима древнего и современного» (*Varie Vedute di Roma Antica, e Moderna*, 1748; рис. 2). Акведук на этом листе производит впечатление гигантского благодаря соседству с крошечными фигурками людей, и этот эффект повторил М.В. Добужинский в рисунке «Будни», на котором по архитектурным формам вереницами идут согнутые черные фигурки «рабочих-муравьев».

Рассматривая рисунки М.В. Добужинского на тему современного города, опубликованные в альманахе издательства «Шиповник», нужно упомянуть и не напечатанную в нем виньетку. На ней изображен фрагмент колеса и стрела крана, на конце которой сидит черт и показывает «нос» (1907 [1, с. 85]). Эта композиция в общих чертах отвечает программе З.И. Гржебина, в которой дважды был упомянут «некто в сером» над городом, если не знать текста пьесы Л.Н. Андреева «Жизнь Человека». Однако черт М.В. Добужинского задорно раскачивает ногами и выглядит совсем не страшным, так же как и фрагменты механизмов под ним. Данная трактовка современного города явно не отвечала замыслу З.И. Гржебина, который, будучи изначально художником, очень внимательно следил за цельностью изобразительного материала альманаха [18, с. 108–109] и явно отклонил виньетку с чертом М.В. Добужинского (она опубликована в журнале «Золотое руно» [19, с. 6]).

Отзывы Андрея Белого и литературных критиков, таких как Ю.И. Айхенвальд и А.Г. Горнфельд, о первом выпуске литературно-художественного альманаха издательства «Шиповник» засвидетельствовали, что включенные в раздел «Город» стихотворение В.Я. Брюсова и рисунки М.В. Добужинского, Н.К. Рериха и Л.С. Бакста в совокупности произвели впечатление «кошмара» и «чего-то враждебного» [18, с. 138]. Таким образом, З.И. Гржебин как художественный редактор альманаха оказался прав. Однако виньетка с чертом играет важную роль в раскрытии темы индустриального города М.В. Добужинским.

Показательно, что и сюжет виньетки, и ее формальное решение получили развитие в рисунке (1920, ГРМ) с изображением города, первый план которого занимает опять же стрела крана, на ко-



Рис. 3. М.В. Добужинский. Без названия.
1920. Бумага, тушь, перо.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург [22, ил. 4]

торой стоит, свесившись вниз, черт и показывает «нос» тем или тому (не включенному в поле зрения), кто находится под ним (рис. 3). Этот жест представляется очень значимым для видения М.В. Добужинским образа индустриального города, страшного только на первый взгляд. Однако он ускользнул от внимания современников художника, даже близко его знавших, в отличие от Э.Ф. Голлербаха, уделившего этому рисунку особое внимание: «Мне вспоминается один рисунок Добужинского, где над крышами и трубами большого города вздымается гигантский подъемный кран, на вершине которого сидит, хищно вытянув рогатую голову, злобный демон, черный, как фабричная копоть. Этот рисунок символичен для фабрично-городских пейзажей Добужинского: перед нами великий провокатор, неутомимый погонщик рабов» [1, с. 38]. На данную интерпретацию Э.Ф. Голлербаха повлияла, по всей видимости, литературная традиция изображения индустриального города в большей степени,

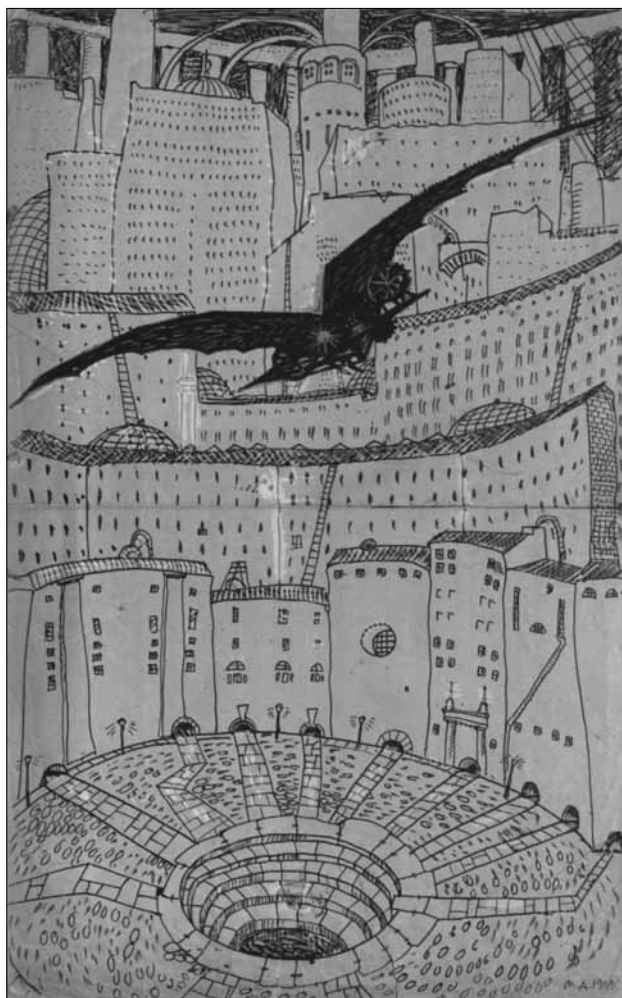


Рис. 4. М.В. Добужинский. Летящий.
1909. Бумага, тушь, перо, белила.
Государственная библиотека Литвы, Вильнюс [22, ил. 2]

чем собственно рисунок, тем более что он описан по памяти.

М.В. Добужинский обращался к офортам Дж.Б. Пиранези на протяжении последующих с 1906 г. пятнадцати лет, в течение которых его занимали фантазии на тему индустриального города будущего. Художник прибегал к самым разным источникам при их воплощении. В 1909 г. он нарисовал фрагмент некоего механизма, положенный в основу изображения фантастического и, по всей видимости, промышленного сооружения в рисунке тушью (ГРМ). В нем художник продолжил тенденцию, открытую им в рисунке «Лондон. На мосту».

Однако уже в начале 1910-х гг. внимание М.В. Добужинского явно привлекли работы французского архитектора-утописта и родоначальника стиля ампира Клода-Николя Леду, прежде всего здания со строгими, в виде цилиндра, ротондами таможенных застав. Об этом наглядно свидетельствует рисунок начала 1910-х гг. «Фабрика» (ГРМ). На

создание этого фантастического изображения также могли повлиять и памятники древнеримского зодчества с аналогичной ротондой, например мавзолей Цецилии Метеллы (I в. до н. э., Рим) или мавзолей Константины (I в. н. э., Рим), которые вдохновили и К.-Н. Леду, изучавшего и переосмысливавшего наследие античности [20, с. 84].

В этой связи особого внимания заслуживают рисунки М.В. Добужинского с изображением круглого мощеного двора с темным колодцем в центре в окружении зданий. Художник обращался к этому мотиву на протяжении десяти лет, о чем наглядно свидетельствуют рисунки «Летящий» (1909, Государственная библиотека Литвы, Вильнюс; рис. 4) и «Безмолвие» (1918, ГРМ). Они перекликаются с офортом Дж.Б. Пиранези «Амфитеатр в Вероне» (Anfiteatro di Verona, 1748) из ранней серии «Римские древности времен республики и первых императоров» (Antichità romane de' tempi della Republica, e de' Primi imperatori... 1748; рис. 5). Этот лист обращает на себя внимание как среди остальных гравюр серии, так и среди других изображений амфитеатров, например «Внутренний вид амфитеатра Флавия, именуемого Колизей» (Veduta dell' Anfiteatro Flavio detto il Colosseo).

На листе «Амфитеатр в Вероне» и на других аналогичных офортах изображены каменные блоки, из которых сложены здания, разрушенные под воздействием времени. Однако их внутренняя часть с рядами для зрителей, спускающимися к сцене, именно на этом листе представлена достаточно обобщенно. Вдобавок данное изображение более, чем другие аналогичные, близко к геометрической фигуре в основании здания. Эта особенность листа, как и проектов и зданий К.-Н. Леду, вызывала, по всей видимости, большой интерес М.С. Добужинского, так как навык видеть основные геометрические формы в окружающих предметах он приобрел еще в годы обучения в мюнхенской школе Антона Ашбе [4, с. 149]. Не случайно художник отметил в письме к С.К. Маковскому, автору обширной статьи о его искусстве, что к 1914 г. его «тянуло к прямым линиям, геометричности» [12, с. 178].

В заключение нужно сказать несколько слов об объединении рисунков М.В. Добужинского на тему индустриального города в серию «Городские сны» (1917–1921). Впервые серии «Город» и «Сны» встречаются в перечне работ художника, который составил и опубликовал Э.Ф. Голлербах в 1923 г. [1, с. 95, 99]. Тогда же эти серии упоминает в письмах и сам художник [4, с. 168–169, 172]. Серия «Городские сны» упомянута в 1924 г. в списке графических работ М.В. Добужинского, составленном Ф.Ф. Нотгафтом [21, с. 76]. Интересно, что он в качестве примера из серии описал рисунок «Труд», датированный 1918 г., в то время как

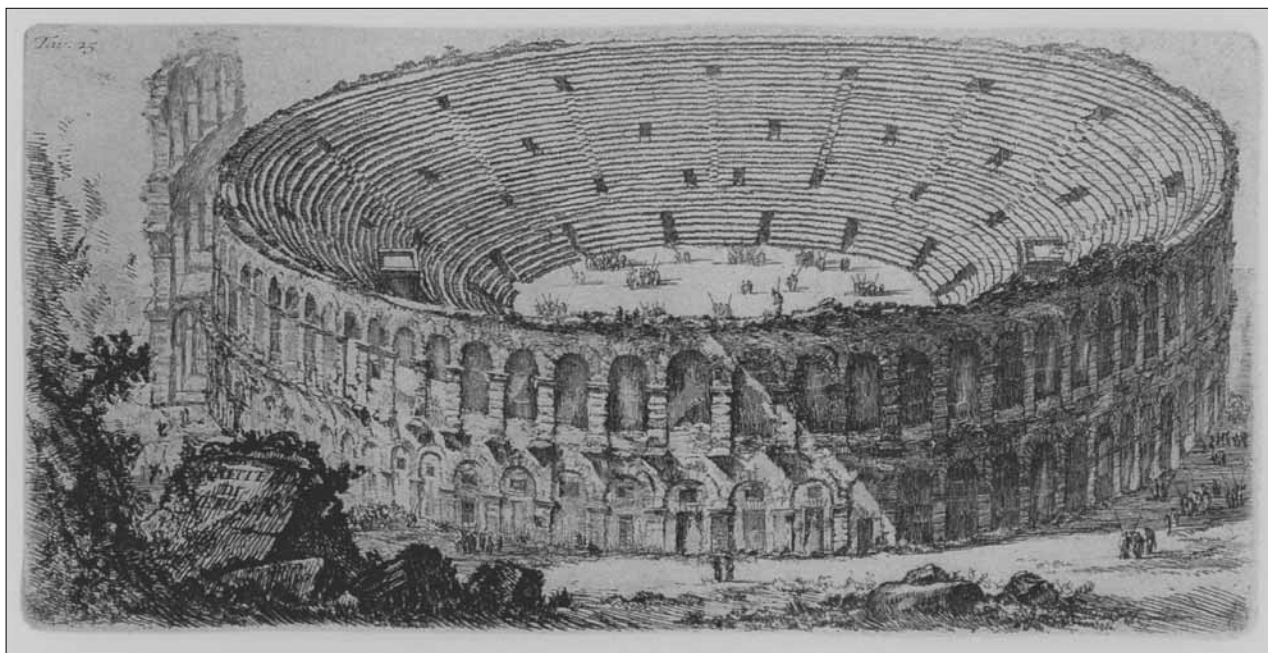


Рис. 5. Дж.Б. Пиранези. Амфитеатр в Вероне (Anfiteatro di Verona, 1748), офорт из серии «Римские древности времен республики и первых императоров» (Antichita romane de'tempi della Republica, e de'Primi imperatori... 1748) [15, p. 119]

в списке Э.Ф. Голлербаха этот рисунок (или близкий ему, но, что важно, с тем же названием) датирован 1921 г.¹ и отнесен к серии «Сны». Помимо рисунка «Труд» он включил в эту серию рисунок «Смерть», и по обоим рисункам в 1921 г. М.В. Добужинский выполнил одноименные автолитографии [2, с. 283]. Именно их Э.Ф. Голлербах назвал увражами и сравнил с офортами Дж.Б. Пиранези.

Кроме того, Г.И. Чугунов приводит сведения (без указания источника) о том, что в середине 1920-х гг. З.И. Гржебин приступил к съемкам фильма «Городские сны» по материалам М.В. Добужинского, а затем начал издание серии рисунков, количество и время создания которых не уточняется, но оба начинания не состоялись [2, с. 134]. Учитывая эти обстоятельства, можно предположить, что название серии «Городские сны», как и фильма, принадлежит З.И. Гржебину. В пользу этой гипотезы свидетельствует и тот факт, что данное название очень близко городской теме в русской символистской литературе так же, как и тематике рисунков для альманаха издательства «Шиповник», которую он предложил художнику.

Подводя итоги, можно заключить, что М.В. Добужинский обращался к офортам Дж.Б. Пиранези на протяжении продолжительного времени с разными целями: для создания декоративных рисунков,

архитектурных фантазий, и делал это, по всей видимости, целенаправленно. Это позволяет утверждать близость его рисунков, основанных на офортах Дж.Б. Пиранези, к своим прототипам.

При этом обращение к многочисленным источникам из других эпох обогащало художника и способствовало росту его творческой индивидуальности.

Список источников

1. Голлербах Э.Ф. Рисунки М. Добужинского. Москва ; Петроград : Государственное издательство, 1923. 102 с.
2. Чугунов Г.И. М.В. Добужинский. Ленинград : Художник РСФСР, 1984. 300 с.
3. Чугунов Г.И. М.В. Добужинский и его «Воспоминания» // М.В. Добужинский. Воспоминания. Москва : Наука, 1987. С. 321–365. (Литературные памятники).
4. Добужинский М.В. Воспоминания / изд. подгот. Г.И. Чугунов. Москва : Наука, 1987. 477 с. (Литературные памятники).
5. Завьялова А.Е. «Дом на Фонтанке»: становление образа Петербурга в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 5. С. 526–535. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-526-535.
6. Robinson A. Piranesi: Early architectural fantasies [catalogue raisonne of the etchings]. University of Chicago Press ; Washington : National Gallery of art, 1987. 241 p.
7. Мстислав Добужинский = Mstislav Dobuzhinski : Живопись. Графика. Театр : [альбом] / [авт. текста

¹ Рисунок «Труд» (1921. Тушь, чернила) находился в собственности сына художника В.М. Добужинского в Нью-Йорке [2, с. 253].

- и сост. А.П. Гусарова]. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 203 с.
8. Кевсер Т. Урбанистическая поэзия К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова : дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2017. 194 с. URL: <https://istina.msu.ru/dissertations/78766778> (дата обращения: 20.03.2023).
 9. Андреев Л.Н. Жизнь Человека. Представление в пяти картинах с прологом // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Санкт-Петербург : Шиповник, 1907. Кн. 1. С. 203–291.
 10. Динерштейн Е.А. Синяя птица Зиновия Гржебина. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 427 с.
 11. Аполлон : [журнал]. 1913. № 6.
 12. Добужинский М.В. Письма / [подгот. Г.И. Чугунов]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. 444 с.
 13. Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский : переписка (1903–1957) / сост., подгот. текста и коммент. И.И. Выдрин. Санкт-Петербург : Сад искусств, 2003. 301 с.
 14. Врангель Н.Н. Мстислав Валерианович Добужинский // Аполлон. 1911. № 2. С. 25–35.
 15. Ficacci L. Piranesi. The Complete Etchings. Taschen : Bibliotheca Universalis, 2000. 856 p.
 16. Диккенс Ч. Лавка древностей // Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Художественная литература, 1958. Т. 7. 646 с.
 17. Диккенс Ч. Крошка Доррит // Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Художественная литература, 1960. Т. 20. Кн. 1. 557 с.
 18. Ромайкина Ю.С. Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник» (1907–1917): тип издания, интегрирующий контекст : дис. ... канд. филологических наук. Саратов, 2016. 293 с. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/dissertation/2016/10/28/dissertaciya_romaykinoy.pdf (дата обращения: 20.03.2023).
 19. Золотое руно : [журнал]. 1907. № 1.
 20. Аркин Д.Е. Габриэль и Леду (к характеристике архитектурного классицизма XVIII в.) // Проблемы архитектуры : сборник материалов. Москва : Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. Т. 1. Кн. 1. С. 71–116.
 21. Нотгафт Ф.Ф. Список графических работ М.В. Добужинского // С.К. Маковский, Ф.Ф. Нотгафт. Графика М.В. Добужинского. [Ленинград] : Петрополис, [1924]. С. 61–76.
 22. Бланк К. Петроград Мстислава Добужинского // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. Москва : Индрик, 2016. С. 303–317.

The Influence of Giovanni Piranesi's Etchings on the Works of Mstislav Dobuzhinsky

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 relevance of the article's topic is determined by the fact that the etchings of Giovanni Battista Piranesi, one of Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky's favorite artists, have never been specifically examined as artistic sources of his work.*

The scientific novelty of this article lies in the fact that it is the first attempt to analyze the influence of G.B. Piranesi's etchings on the works of M.V. Dobuzhinsky. The author uses a complex method that combined the source analysis of the artist's memoirs and letters, the traditional formal analysis of his works in comparison with Piranesi's etchings and architectural monuments of Ancient Rome. The article also examines the industrial city motifs in Charles Dickens' novels "The Old Curiosity Shop" and "Little Dorrit". This made it possible to significantly expand and deepen the existing understanding of the historical, artistic and literary sources of architectural motifs and architectural fantasies in M.V. Dobuzhinsky's works.

The article reveals that G.B. Piranesi's etchings from the series "Carceri" and "Vedute di Roma" influenced Dobuzhinsky's fantasy drawings "Everyday life", "Holiday" and the landscape "London. On the Bridge". Piranesi's etchings from these series also influenced Dobuzhinsky's fantasy drawings of 1909–1921 on the theme of the city. In the early 1920s, some of the drawings were combined into the series "City Dreams". The author also reveals the participation of industrial city images from Russian symbolist poetry, especially Valery Bryusov, in the formation of similar motifs in Dobuzhinsky's works.

Key words: Russian art of the late 19th – early 20th century, Mstislav Dobuzhinsky, Giovanni Battista Piranesi, etching, Charles Dickens, architectural fantasy, London, Rome, "Shipovnik" publishing, Valery Bryusov, fine art.

Citation: Zavyalova A.E. The Influence of Giovanni Piranesi's Etchings on the Works of Mstislav Dobuzhinsky, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 154–163. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-154-163.

References

1. Gollerbach E.F. *Risunki M. Dobuzhinskogo* [M. Dobuzhinsky's Drawings]. Moscow, Petrograd, Gosudarstvennoe Publ., 1923, 102 p.

2. Chugunov G.I. M.V. *Dobuzhinsky*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984, 300 p. (in Russ.).
3. Chugunov G.I. M.V. Dobuzhinsky and his “Memoires”, *M.V. Dobuzhinskii. Vospominaniya* [M.V. Dobuzhinsky. Memoires]. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 321–365 (in Russ.).
4. Dobuzhinsky M.V. *Vospominaniya* [Memoires]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 477 p.
5. Zavyalova A.E. “The House on Fontanka”: Formation of the Image of Petersburg in Mstislav Dobuzhinsky's Works, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 5, pp. 526–535. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-5-526-535 (in Russ.).
6. Robinson A. *Piranesi: Early Architectural Fantasies: A Catalogue Raisonné of the Etchings*. Washington, National Gallery of Art Publ., University of Chicago Press Publ., 1987, 241 p.
7. *Mstislav Dobuzhinskii: Zhivopis'. Grafika. Teatr* [Mstislav Dobuzhinsky: Painting. Graphics. Theatre]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1982, 203 p.
8. Kevser T. *Urbanisticheskaya poeziya K.D. Bal'monta i V.Ya. Bryusova* [K.D. Balmont's and V.Ya. Bryusov's Urban Poetry], cand. philol. sci. diss. Moscow, 2017, 194 p. Available at: <https://istina.msu.ru/dissertations/78766778> (accessed 20.03.2023).
9. Andreev L.N. Human Life. Representation in Five Pictures with a Prologue, *Literaturno-khudozhestvennyi al'manakh izdatel'stva “Shipovnik”* [Literary and Art Almanac of the Publishing House “Shipovnik”]. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1907, book 1, pp. 203–291 (in Russ.).
10. Dinershtein E.A. *Sinyaya ptitsa Zinoviya Grzhebina* [The Bluebird of Zinovy Grzhebin]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014, 427 p.
11. *Apollon* [Apollo], 1913, no. 6.
12. Dobuzhinsky M.V. *Pis'ma* [Letters]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, 444 p.
13. Vydrina I.I. (comp.) *Aleksandr Nikolaevich Benuea i Mstislav Valerianovich Dobuzhinskii: perepiska (1903–1957)* [Alexander Nikolayevich Benois and Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky: Correspondence (1903–1957)]. St. Petersburg, Sad Iskusstv Publ., 2003, 301 p.
14. Vranghel N.N. Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky, *Apollo* [Apollo], 1911, no. 2, pp. 25–35 (in Russ.).
15. Ficacci L. *Piranesi. The Complete Etchings*. Taschen: Bibliotheca Universalis Publ., 2000, 856 p.
16. Dickens Ch. The Old Curiosity Shop, *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected Works: in 30 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1958, vol. 7, 646 p. (in Russ.).
17. Dickens Ch. Little Dorrit, *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected Works: in 30 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1960, vol. 20, book 1, 557 p. (in Russ.).
18. Romaikina Yu.S. *Literaturno-khudozhestvennyi al'manakh izdatel'stva “Shipovnik” (1907–1917): tip izdaniya, integriruyushchii kontekst* [Literary and Art Almanac of the Publishing House “Shipovnik” (1907–1917): Publication Type, Integrating Context], cand. philol. sci. diss. Saratov, 2016, 293 p. Available at: https://www.sgu.ru/sites/default/files/dissertation/2016/10/28/dissertaciya_romaykinoy.pdf (accessed 20.03.2023).
19. *Zolotoe runo* [Golden Fleece], 1907, no. 1.
20. Arkin D.E. Gabriel and Ledoux (On the Characteristics of Architectural Classicism of the 18th Century), *Problemy arkhitektury: sbornik materialov* [Problems of Architecture: collected materials]. Moscow, Vsesoyuznoi Akademii Arkhitektury Publ., 1936, vol. 1, book 1, pp. 71–116 (in Russ.).
21. Notgaft F.F. A List of Graphic Works by M.V. Dobuzhinsky, S.K. Makovskii, F.F. Notgaft. *Grafika M.V. Dobuzhinskogo* [S.K. Makovsky, F.F. Notgaft. Graphics by M.V. Dobuzhinsky], Petropolis Publ., pp. 61–76 (in Russ.).
22. Blank K. Mstislav Dobuzhinsky's Petrograd, *Utopiya i eskhatologiya v kul'ture russkogo moderna* [Utopia and Eschatology in the Culture of Russian Art Nouveau]. Moscow, Indrik Publ., 2016, pp. 303–317 (in Russ.).

УДК 75.03(492)"14"
ББК 85.143(4Нид)42
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-164-176

Е.А. ЗАБРОДИНА

ОТ ЗАКАЗЧИКА К ЗРИТЕЛЮ: ЗАКАЗЫ КАНЦЛЕРА НИКОЛА РОЛЕНА В МАСТЕРСКИХ ЯНА ВАН ЭЙКА И РОГИРА ВАН ДЕР ВЕЙДЕНА

Елена Альбертовна Забродина,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
кафедра изобразительного искусства,
старший преподаватель
Малый Кисловский пер., д. 6,
Москва, 125009, Россия

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
кафедра всеобщей истории искусств,
соискатель
Ленинские горы, д. 1,
Москва, 119234, Россия

ORCID 0000-0001-8805-8300; SPIN 4667-4435
E-mail: Elena.Zabrodina@gmail.com

Реферат. В статье рассматриваются заказы канцлера герцога Бургундского Никола Ролена, сделанные в двух важнейших живописных мастерских южной части нидерландских провинций в первой

половине XV века: «Мадонна канцлера Ролена», созданная Яном ван Эйком в 1435 г., и «Страшный суд», написанный Рогиром ван дер Вейденом спустя десятилетие. Актуальность статьи обусловлена необходимостью реконструкции разных пластов восприятия зрителем вышеуказанных произведений с учетом того, что их первоначальное и текущее месторасположения не совпадают. Церковь Нотр-Дам-дю-Шатель, где хранилась «Мадонна канцлера Ролена», была разрушена во время Великой французской революции. Госпиталь в Боне, для которого предназначался «Страшный суд», хотя и сохранился до наших дней, однако полиптих Р. ван дер Вейдена сейчас экспонируется не в пространстве капеллы Роленов. Это изменение размещения алтарных композиций усиливает сложность прочтения иконографических программ произведений. Новизна статьи заключается в рассмотрении истории заказов канцлера, его биографии, а также политического, социального и религиозного контекста эпохи с целью выделить смысловые пласты в работах Яна ван

Эйка и Р. ван дер Вейдена. Применение метода рецептивной эстетики позволяет проанализировать, как воспринимали алтари, заказанные Н. Роленом, обычные прихожане, пациенты госпиталя, а также сам канцлер и его супруга. Существующие гипотезы, касающиеся символизма отдельных предметов и фигур на алтарях, рассмотрены с точки зрения разницы восприятия донатом и другими зрителями этих произведений. Реализация проектов благочестия Никола Ролена в Отёне и Боне сочетается с политическим и социальным посланием канцлера своим недоброжелателям в придворных кругах.

Ключевые слова: ранняя нидерландская живопись, северный Ренессанс, Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, канцлер Никола Ролен, изобразительное искусство.

Для цитирования: Забродина Е.А. От заказчика к зрителю: заказы канцлера Никола Ролена в мастерских Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 164–176. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-164-176.

Советник, а затем канцлер герцогов Бургундских Никола Ролен (ок. 1376 — 1462) был одним из заказчиков в живописных мастерских Яна ван Эйка (ок. 1385 или 1390 — 1441) и Рогира ван дер Вейдена (не ранее 1399 и не позднее 1400 — 1464) в первой половине XV века. Его заказами стали две важнейшие работы в истории нидерландского искусства XV века — «Мадонна канцлера Ролена»¹ (рис. 1), созданная Яном ван Эйком в 1435 г., и «Страшный суд» (рис. 2), написанный в мастерской Рогира ван дер Вейдена во второй половине 1440-х годов.

До Великой французской революции работа Я. ван Эйка находилась в капелле Св. Себастьяна² церкви Нотр-Дам-дю-Шатель в Отёне, полиптих Р. ван дер Вейдена — в госпитале в Боне. После 1789 г. картина «Страшный суд» была несколько раз перемещена, реставрирована и вернулась в госпиталь, однако в настоящее время находится не в капелле Роленов, а в отдельном зале для экспонирования [4]. «Мадонна канцлера Ролена» оказалась в Лувре после разрушения Нотр-Дам-дю-Шатель в 1793 г. [5]. Таким образом, становится особенно важным изучение и реконструкция особенностей восприятия этих работ зрителями и заказчиками в XV веке.

¹ Идентификация модели с канцлером Н. Роленом не вызвала сомнений до XVIII в. и снова подтверждена в XIX в. [1, р. 21].

² Позже эта капелла стала сакристией церкви [2, р. 9–11]. Возможно также, что «Мадонна канцлера Ролена» была размещена в церкви в капелле Св. Себастьяна после смерти Н. Ролена в 1462 г. [3, р. 121].

РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕКОТОРЫХ ДЕТАЛЕЙ БИОГРАФИИ КАНЦЛЕРА Н. РОЛЕНА

Никола Ролен родился в Отёне в 1376 г. в семье представителей третьего сословия и был крещен в церкви Нотр-Дам-дю-Шатель, которая находилась через дорогу от его дома. Отец был владельцем больших виноградников на территории французской Бургундии, и после его смерти в 1389 г. Н. Ролен вместе с братом унаследовал богатые земельные наделы, которые были увеличены почти вдвое после ранней смерти его брата Яна [6, р. 23–28]. Он получил юридическое образование в Авиньонском университете и сделал очень быструю карьеру: сначала занял должность юриста в Парижском парламенте, затем в 1408 г. стал главным юридическим советником герцога Иоанна Бесстрашного [7, р. 14], а после его гибели от рук арманьяков в 1419 г. продолжил служить при дворе следующего герцога — Филиппа Доброго. Через три года Н. Ролен стал канцлером герцога и получил дворянское звание [8, р. 53], спустя еще один-два года Филипп Добрый возвел Н. Ролена в рыцари [9, р. 228–230]. В это же время Н. Ролен заключил свой третий брак — с Гигоней де Сален, принадлежавшей к кругу бургундской аристократии. Вскоре после этого супруга Н. Ролена вошла в число придворных дам бургундского двора [10, р. 393].

Политика Бургундского герцогства во многом определялась именно канцлером [11]. Об этом пишет священник и дипломат Жан Жувенель дез Юрсен, который считал, что Н. Ролен не пассивно исполнял волю Филиппа Доброго, а принимал собственные решения [12, р. 134, 136]. Следствием одного из таких решений было усиление самостоятельности герцогства, его независимости от Франции после заключения договора в Аррасе [13, с. 98–99]. Ключевое положение Н. Ролена при бургундском дворе отчетливо заметно на миниатюре из мастерской Р. ван дер Вейдена «Бальи Эно Симон Нокар преподносит Филиппу Доброму “Хроники Эно”» (фронтиспис «Хроник Эно», 1448. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель, рис. 3), где канцлер находится по правую руку от герцога, тогда как сын Филиппа Доброго — по левую [7, р. 15].

Такое высокое положение Н. Ролена, его влияние на герцога и его богатство вызывали зависть и недовольство многих современников. Советник бургундских герцогов, хронист Жак дю Клерк писал, что канцлер является человеком «великого ума, однако нежелающим отдать



Рис. 1. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435. Масло, доска. 66 × 62. Лувр, Париж [5]

свои полномочия и умирающим с мечом в кулаке» [15, р. 34].

Жорж Шателен, придворный историограф Филиппа Доброго, замечал, что канцлер «собирал урожай на земле так, как будто земля будет всегда его обителью» [16]. Ж. Шателен принадлежал к низшему дворянству, был ограничен в средствах, что тоже не могло не сыграть своей роли в негативном отношении к канцлеру. В своей биографии Ж. Шателен изменил свое происхождение, претендуя на принадлежность к более высоким социальным слоям [17, с. 74]. Надо отметить также, что Ж. Шате-

лен был близок с семьей Крой, которая принадлежала к политическим противникам Н. Ролена [18, р. 9–32, 78–80].

Негативное отношение к Н. Ролену высказывает и французский король Людовик XI, который, будучи еще дофином, находился при дворе герцога Бургундского: «Правда в том, что Ролен сделал многих бедными при жизни, а затем после смерти оставил для них приют» [19, р. 28].

Такая оценка современниками Н. Ролена нашла свое продолжение в трудах некоторых историков искусства, особенно первой половины XX в., таких как Э. Панофский [20, р. 268] и Й. Хейзинга [21, с. 317], которые в своих описаниях канцлера вторили его недоброжелателям и тем самым надолго повлияли на мнение о Н. Ролене как о человеке высокомерном, амбициозном и не вполне благочестивом.

ЯН ВАН ЭЙК. «МАДОННА КАНЦЛЕРА РОЛЕНА»

Такая незавидная репутация канцлера при дворе Филиппа Доброго стала одной из причин многочисленных инвестиций Н. Ролена в проекты, связанные с религиозным благочестием. С 1426 г. он учредил годовую ренту для капеллы св. Себастьяна в Нотр-Дам в Отёне, там же основал в 1430 г. две ежедневные Евхаристии (и совершил годовой платеж за них), делал подарки этой церкви, оплатил реконструкцию капеллы св. Себастьяна в 1429–1430 гг., в кафедральном соборе св. Виктора в Шалон-сюр-Сон учредил регулярную мессу для первой супруги и своих детей и родственников [2, р. 12].



Рис. 2. Рогир ван дер Вейден. Страшный суд. 1446–1452. Масло, доска. 215 × 560. Отель Дье, Бон [4]



Рис. 3. Рогир ван дер Вейден и мастерская. Бальи Эно Симон Нокар преподносит Филиппу Доброму «Хроники Эно». Фронтиспис «Хроник Эно», 1448. Королевская библиотека Бельгии, Брюссель [14]

Реконструкция Нотр-Дам-дю-Шатель, инициированная Н. Роленом, напоминает о том, что это то место, где будущий канцлер был крещен и где он будет похоронен. В 1450 г. Н. Ролен убедил папу Николая V повысить статус церкви от приходской до коллегиатской, с одиннадцатью канониками³, которых он полностью оплачивал [22]. Церковь была посвящена Богородице, что и обусловило определение темы для алтаря Яна ван Эйка [23, р. 119]. Выбор Нотр-Дам-дю-Шатель, возможно, был связан с тем, что в небольшой церкви забыть о вкладах Н. Ролена было сложнее, так как он обозначался строителем церкви. Также сама работа Яна ван Эйка, на которой канцлер получает благословение и отпущение грехов непосредственно от самого Христа, имела меньше шансов затеряться в маленьком пространстве бывшей приходской церкви, нежели в кафедральном соборе Отёна Сен-Лазар [3, р. 121].

³ В 1456 г. была добавлена позиция двенадцатого каноника.

Многие исследователи писали о нестандартном решении композиции этой работы: заказчик и Мадонна находятся в одном пространстве, без изображения святого покровителя донатора или без использования для его портрета отдельной алтарной створки [20, р. 139, 192; 24, р. 73]. Первые исследователи, такие как Э. Панофский, видели в этом подтверждение греха гордыни у канцлера [20, р. 268]. Кроме того, земная роскошь, приметы которой можно заметить в драгоценностях и дорогих тканях, также, казалось бы, продолжают тему пороков Н. Ролена, приверженного земному, а не небесному, равно как и выбор расположения донатора — на лоджии, которая выходит на террасу и позволяет смотреть на остальной мир сверху вниз, подтверждая тем самым его высокомерие (рис. 4).

Однако у композиционного решения Яна ван Эйка были предшественники. Один из примеров — это миниатюры: страница из часослова маршала Бусико «Маршал Бусико обращается с молитвой к св. Екатерине» (ок. 1405–1420. Пергамент,



Рис. 4. Пейзаж. Фрагмент. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435. Лувр, Париж [5]

fol. 36v. Музей Жакмар-Андре, Париж), а также «Заказчик на коленях перед Мадонной с младенцем Христом» (ок. 1450. Ms. 220, fol. 138. Художественный музей Уолтерса, Балтимор). Другой пример — надгробный рельеф Никола Секлена, юриста из Турне (нач. XV в. Кафедральный собор, Турне), который вместе со своей женой и братом изображен в молении рядом с фигурой Богоматери с младенцем Христом на руках⁴.

Великолепие земного мира соответствует многим биографическим деталям жизни Н. Ролена: виноградники в левом верхнем углу заставляют вспомнить о владениях, принадлежавших канцлеру, где выращивали одни из лучших сортов винограда для производства бургундских вин [26, р. 169–170]. Изображение донатора и Мадонны на верхней площадке напоминает о многочисленных постройках в Брюгге (например, Принцхоф), где канцлер бывал неоднократно [27, р. 101–110], как и во многих других городах, где подобные зубчатые стены стали частью архитектурного пейзажа.

В иконографической программе «Мадонны канцлера Ролена» переплетаются библейская символика и аллюзии на факты из жизни канцлера. Сад на террасе можно воспринять как символ увлеченный канцлера сельским хозяйством, но также это и *Hortus conclusus* («Сад запечатанный»), сим-

вол непорочности девы Марии. Павлины, которые изображены на стене, могут быть частью образа рая, однако равно и символом гордыни [3, р. 110]. Вселенский пейзаж может снова напоминать о рае с рекой жизни, но это и собирательный образ земельных владений, принадлежащих канцлеру [2, р. 9–17].

В XV в. в Нидерландах были широко распространены руководства для мирян с подробными инструкциями, как подготовиться к исповеди [28]. Кающийся должен был анализировать свою жизнь за период, прошедший с последней исповеди. Прихожане использовали разные способы, например соотносили свое поведение с десятью заповедями Моисея, или семью делами милосердия, или семью дарами Святого Духа. Однако наиболее частый способ — это обращение к списку Семи смертных грехов. Возможно, что работа Яна ван Эйка представляет в том числе те грехи, которые кающийся канцлер Н. Ролен признает за собой. Символы грехов изображены на капителях и базах колонн в левой части композиции (рис. 5). История изгнания из рая репрезентирует грех гордыни, в которой исповедуется канцлер. Следующая капитель посвящена убийству Авеля Каином, отражая грех зависти. Последняя капитель — опьянение Ноя — выступает как образ греха чревоугодия. При этом, скорее всего, канцлер кается не в том, что ему присуще пьянство, а в том, что он ответствен за чрезмерное употребление другими людьми вина, созданного на его

⁴ Видимо, именно брат был заказчиком этого рельефа [25, р. 276–277].



Рис. 5. Капители колонн. Фрагмент. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435. Лувр, Париж [5]

виноградниках. Интересно, что проекция головы канцлера соотносится с этими тремя капителями, возможно, указывая на те грехи, которые Н. Ролен признавал за собой. Точно за канцлером находится капитель с рычащими львами, символизируя грех гнева⁵. Наконец, внизу колонны изображены кролики (рис. 6), которые часто ассоциируются с грехом сладострастия [3, p. 115–120].

Однако два смертных греха — лень и жадность — не отражены в работе Яна ван Эйка. Скорее всего, лень и не была присуща канцлеру, так как многие современники отмечали его высокую трудоспособность и огромное количество задач, с которыми он справлялся [11]. Но другой из отсутствующих на картине грехов — жадность — как раз составлял свойство характера Н. Ролена. В связи с этим необходимо упомянуть историю изображения кошеля на поясе канцлера. На многих работах — вышеупомянутой миниатюре или «Страшном суде» кисти Р. ван дер Вейдена — Н. Ролен был изображен с кошельком. Первоначально и в работе Я. ван Эйка планировалось

изобразить кошель, но в финальном живописном слое он исчез. Кошель мог служить как символом задач Н. Ролена на должности канцлера, так и напоминанием о нем как о кредиторе, в том числе его патрона Филиппа Доброго: канцлер был одним из самых богатых людей в герцогстве Бургундском [29, p. 279]. Художник убрал этот предмет, желая сфокусировать внимание зрителя на возвышенных духовных размышлениях, типичных для портретов донаторов, или же канцлер не желал признать свой грех жадности [31, p. 37], ростовщичество, которое сурово осуждалось церковью?

Еще один важный фрагмент работы Яна ван Эйка связан с образом младенца Христа. Инфракрасная рефлектограмма (рис. 7) показывает, что младенец изначально был изображен с рукой, опущенной вниз, к канцлеру [32]. Исправление позиции руки, предпринятое художником, приводит к тому, что образ младенца с хрустальной сферой и воздетой к небесам рукой приближается к иконографии *Salvator Mundi*⁶ («Спаситель мира»), что подчерки-

⁵ Другая символика львов предложена Элизабет Дханенс: она видит в них знак зодиака, соответствующий дню рождения Н. Ролена [29, p. 276].

⁶ К. Харбисон отмечает, что позиция младенца и направление его жеста также может напоминать сюжет видения Тибуртинской сивиллы [33, p. 91–92].



Рис. 6. Кролики у подножия колонны. Фрагмент.
Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435. Лувр, Париж [30]

вает тему искупления грехов [8, р. 50]. Ж. Шателен описывал в своих «Хрониках», как Филипп Добрый, получив сообщение о кончине Н. Ролена, воздел вверх руки и воскликнул: «О, мой Бог, создатель меня и его, я умоляю тебя о прощении всех его грехов, если это возможно!» [16]. Линия руки младенца плавно переходит в начертание моста, символизирующего единение мира небесного и земного. Однако это невозможно заметить при беглом взгляде на «Мадонну канцлера Ролена». Необходимо долгое созерцание, благодаря которому зритель сможет обнаружить более глубокие смыслы [31, р. 13–14, 26].

Тема искупления грехов может стать важнейшим ключом к пониманию этой картины, если принять во внимание еще одну гипотезу: связь назначения сына канцлера Яна на должность епископа Отёна в 1436 г. [3, р. 114]. За спиной Мадонны изображено здание грандиозного собора, напоминающего храм Сен-Лазар в Отёне. Однако сам алтарь был предназначен для другого храма, и в этой связи более любопытным представляется предположение, сформулированное несколькими исследователями [3, р. 96; 34; 35, р. 34], что Ян ван Эйк получил заказ на эту работу от одного из сыновей Н. Ролена. Всего у канцлера было четыре сына, трое родились в первом браке и один в союзе с Гигоней де Сален. Лишь один из четырех выбрал не военную карьеру, а церковное поприще — Жан Ролен, младший ребенок канцлера от Мари де Ланде. Его крестным отцом был герцог Иоанн Бесстрашный, а следующий правитель Бургундии продолжал покровительствовать Ж. Ролену, который сначала получил назначение каноником в родной город отца Отён в 1420-е гг., затем епископом в Шалон-сюр-Сон в 1431 г., а потом был снова переведен в Отён в 1436 году⁷. Папа

⁷ Нужно отметить, что почти вся церковная карьера Жана Ролена, за исключением 1431–1436 гг., тесно переплетается

Николай V получил от Филиппа Доброго рекомендацию для назначения Ж. Ролена на должность кардинала в 1449 г. [25, р. 275].

Сцена опьянения Ноя, изображенная на капители, обрамляющей лоджию, напоминает о вине и искуплении. В книге Бытия описывается история Ноя и трех его сыновей, но в работе Яна ван Эйка сыновей четверо, и только один закрывает обнаженное тело отца. Возможно, перед зрителем образ Ж. Ролена, который искупает грехи отца [25]. Также обращает на себя внимание капитель над головой Девы Марии: сюжет «Справедливость императора Траяна» типичен для ратуш, где заседал суд городского магистрата. Однако и Н. Ролен часто принимал решения по разным вопросам, и тогда история Траяна напоминала канцлеру о христианской добродетели [20, р. 139–140].

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. «СТРАШНЫЙ СУД»

Спустя примерно десять лет после работы, созданной Яном ван Эйком, канцлер стал заказчиком еще одного произведения. Ян ван Эйк умирает в 1441 г., и самым значительным живописцем в герцогстве оказался Рогир ван дер Вейден. Канцлер обратился к нему с заказом, связанным с основанием госпиталя в Боне в 1443 г., когда чума свирепствовала на территории французской Бургундии. Капелла госпиталя была освящена в конце декабря 1451 г., на следующий день после того, как папа Николай V подписал буллу об изменении святого покровителя госпиталя: вместо св. Антония Аббата патроном госпиталя в Боне стал Иоанн Креститель.

В работе, созданной для капеллы госпиталя Р. ван дер Вейденом, можно заметить то же намерение учитывать разнообразие зрительского восприятия, как и в «Мадонне канцлера Ролена» Яна ван Эйка. Одностворчатый алтарь уступает место полиптиху, который разворачивает перед зрителем картину последнего дня человечества. Некоторые еще средневековые приемы в этой работе Р. ван дер Вейдена (разделение на регистры, ассоциация с порталами готических храмов [37, р. 31–36]) соседствуют с совершенно новым для нидерландского искусства уровнем эмоциональной экспрессии персонажей. Художник создает контраст между

с Отёном, однако назначение сына канцлера епископом города вряд ли прямо связано с заказом «Мадонны канцлера Ролена». Дело в том, что Ж. Ролен служил в кафедральном соборе города Сен-Лазар, тогда как работа Яна ван Эйка находилась в приходской церкви и в Сен-Лазар была перенесена только в 1793 году. При этом вклады Ролена-старшего в церкви Отёна и Шалон-сюр-Сон совпадают по времени со служением там его третьего сына [36, р. 70].



Рис. 7. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435. Лувр, Париж. Инфракрасная макрофотография [30]

статичностью фигур на закрытых створках и выразительным движением проклятых и блаженных на раскрытых панелях алтаря, когда границы створок полиптиха становятся почти незаметными [38, р. 87–88, 97–98].

Традиционная иконография с образом Христа как судии Страшного суда и архангела Михаила, выбор цитат из Евангелия Матфея сочетаются в этой работе Р. ван дер Вейдена с новым вариан-

том изображения текста — без бандеролей, когда текст становится частью визуального пространства [39, с. 559]. При этом мастер не стремился показать подробности устройства ада и небесного Иерусалима: вход в ад и портал рая обозначены на крайних боковых створках. Основное внимание Р. ван дер Вейден уделял эмоциональной экспрессии воскресших душ [40, с. 66–67]. Он не изображал большое число грешников и праведников, а, напротив, стре-



Рис. 8. Грешники. Фрагмент.
Рогир ван дер Вейден. Страшный суд. 1446–1452.
Отель Дье, Бон [4]

мился показать ограниченное количество фигур, но при этом придать каждому грешнику и праведнику индивидуальные черты (рис. 8). Э. Панофский точно определил отличительную особенность работы художника — демонстрация не наказания, но «осознания своего состояния проклятыми» [20, р. 270].

Художественные особенности полиптиха: подчеркнутые контуры фигур и складки их одежд, а также ярчайшие контрасты оттенков желтого и красного на открытых створках алтаря — позволили привлечь внимание к нему с большого расстояния. Алтарь был хорошо виден из «Большого зала бедных» — центрального пространства госпиталя, где размещалась основная часть пациентов. Таким образом, назидательное послание напоминало больным о необходимости в первую очередь духовного спасения. Забота о душе являлась важной составляющей любой подобной институции и приводила к заказу алтарей, подобных работе Р. ван дер Вейдена⁸.

Несомненно, что одна из категорий зрителей полиптиха — это пациенты госпиталя в Боне. Размышления о грехах и добродетелях, молитвы, обращение к святым заступникам составляли значительную часть ключевых смыслов этого полиптиха. А выразительные жесты, позы, эмоции на лицах грешников должны были привести зрителя той эпохи к благочестивому размышлению и состраданию.

⁸ Одним из более поздних примеров подобных заказов может являться работа Ханса Мемлинга для госпиталя в Брюгге — триптих с двумя Иоаннами [41, р. 95–97; 42, р. 155–156].

Однако и сам канцлер, и его жена также, предположительно, молились перед этим алтарем [43, р. 37–48]. Капелла госпиталя изначально рассматривалась как место захоронения супругов. В итоге лишь Гигона де Сален была похоронена здесь, в Боне, тогда как канцлера похоронили в Отёне. Гигона де Сален изображена коленопреклоненной в молении к св. Антонию Аббату, а канцлер — к св. Себастьяну. Эти святые⁹ считались одними из главных заступников при эргодизме (антониевом огне), чуме и болезнях кожи [44, р. 104]. При этом их включение в полиптих рядом с фигурами заказчиков имело и биографический кон-

текст. Капелла Н. Ролена в церкви Нотр-Дам-дю-Шатель была посвящена св. Себастьяну, тогда как супруга канцлера являлась членом братства св. Антония в Дижоне [37, р. 31].

В работе Р. ван дер Вейдена заказчик изображен более традиционно — на отдельной створке, что типично для донаторских портретов. Противоположная створка содержит портрет супруги канцлера [45, р. 45–46, 64], в отличие от работы Я. ван Эйка, где женатый уже более десяти лет канцлер показан в одиночестве¹⁰. На его поясе заметен кошель, который отражает более типичный образ влиятельного придворного и богатого человека.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заказы, выполненные Яном ван Эйком и Р. ван дер Вейденом, стали ответом недоброжелателям Н. Ролена, но в то же время и свидетельством личного благочестия канцлера, что было созвучно *Devotio moderna* («новому благочестию»), распространенному в Бургундском

⁹ В изображении святых на внешних (закрытых) створках алтаря часто использовался гризайль. Одновременно с этим образ святого сопровождался портретом заказчика. Все это, безусловно, появилось в живописи под влиянием Гентского алтаря братьев ван Эйк, к этому времени хорошо известного не только в нидерландских землях, но и далеко за их пределами.

¹⁰ В 1436 г. художник создал картину «Мадонна каноника ван дер Пале», где была использована традиционная схема размещения донатора в сопровождении своего святого.



Рис. 9. Канцлер Никола Ролен. Фрагмент.
Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена.
1435. Лувр, Париж [5]



Рис. 10. Канцлер Никола Ролен. Фрагмент.
Рогир ван дер Вейден. Страшный суд.
1446–1452. Отель Дье, Бон [4]

герцогстве в это время (рис. 9, 10). Иконографию «Мадонны канцлера Ролена» невозможно понять одномоментно, — указывает теория рецептивной эстетики [37, р. 405–406], — смысловые пласты образов постигались зрителем постепенно во время долгого созерцания алтарной композиции. Простой посетитель мог разобраться в самом явном послании и помолиться за Н. Ролена, а более образованный зритель — увидеть в работе мастера разнообразие путей для прочтения программы произведения.

Полиптих, созданный Р. ван дер Вейденом, подразумевал вознаграждение канцлера за его благотворительность и благочестие. Это отразилось в хартии госпиталя, где Н. Ролена написал о том, что открывает госпиталь, веря в спасение своей души, надеясь «обменять земные блага на небесные» [43, р. 46–47].

Два заказа Н. Ролена в мастерских Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена представляют собой примеры сложных иконографических программ, рассчитанных на разные уровни зрительского восприятия. Их расположение в специально предназначенных для этой цели пространствах храма и госпиталя усиливает эффект символического наполнения этих произведений. Во многом благодаря этому алтари Яна ван Эйка и Рогира ван дер

Вейдена стали примером для многочисленных интерпретаций и подражаний у живописцев школы Брюгге и в целом в нидерландском искусстве первой половины XV века.

Список источников

1. Corpus of 15th-Century Painting in the Former Southern Netherlands (CVP 17) / ed. by M. Comblen-Sonkes, P. Lorentz. Le musée national du Louvre. Paris (II), 1995. 331 p.
2. Adhemar H. Sur la Vierge du chancelier Rolin de van Eyck / Institut du Patrimoine Artistique. 1975. Bulletin XV. P. 9–17.
3. Harbison C. Jan van Eyck: The Play of Realism. Reaktion Books, 1997. 228 p.
4. Weyden R. Veelluik met het Laatste Oordeel // RCD. Netherlands institute for art history : офиц. сайт. URL: <https://rkd.nl/en/explore/images/218946> (дата обращения: 22.02.2023).
5. Eyck J. van P.-B. du S. La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin // Musée du Louvre : офиц. сайт. URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061856> (дата обращения: 22.02.2023).
6. Berthier M.-T., Sweeney J.-T. Le chancelier Rolin, 1376–1462: Ambition, pouvoir et fortune en Bourgogne. Prey-sous-Thil : Editions de l'Armancon, 1998. 460 p.
7. Gelfand L.D. Piety, Nobility and Posterity: Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation // Journal of His-

- torians of Netherlandish Art 1:1 (Winter 2009). DOI: 10.5092/jhna.2009.1.1.3. URL: [https://jhna.org/articles/piety-nobility-and-posterity-wealth-ruin-nicolas-rolins-reputation/#citation (дата обращения: 12.03.2023)].
8. Borchert T.-H. Jan Van Eyck: Renaissance Realist. Tashen, 2008. 96 p.
9. Laurent J. Les fiefs des Rolin, Mémoires de la Société d'histoire et d'Archéologie de Beaune, 1932. P. 219–280.
10. Caron M.-T. La noblesse dans le duché de Bourgogne. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1987. 586 p.
11. Нуждин О.И. Никола Ролен: портрет на фоне бургундской политики // Научный диалог. 2014. № 5 (29). С. 68–89.
12. Viollet P. Droit public. Histoire des institutions politiques et administratives de la France : in 2 vol. Hachette Livre-BNF, 1898. Vol. 1. 482 p.
13. Нуждин О.И. Договор в Аррасе 1435 г. в контексте противостояния английского, французского и бургундского государств // Научный диалог. 2013. № 12 (24). С. 87–107.
14. Weyden R. Philippe le Bon recevant en conseil l'hommage des Chroniques de Hainaut des mains de Simon Nockart // Miniatures Flamandes : выставка в Национальной библиотеке Франции : сайт. URL: http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_031.htm (дата обращения: 22.02.2023).
15. Mémoires de Jacques de Clerq Par J.-A. Buchon // Collection des Chroniques nationales Françaises. XV siegle. Paris : Verdier Libraire, 1826. 438 p.
16. Chastellain G. Chronique des ducs de Bourgogne, par Georges Chastellain : [t. II–III]: publiée pour la première fois / par J.-A. Buchon. Paris, Verdier, 1827. 377 p.
17. Асейнов Р.М. При дворе герцогов Бургундских. История, политика, культура XV века. Москва : Русский фонд содействия образованию и науке, 2019. 303 с.
18. Small G. George Chastellain and the Shaping of Valois Burgundy. Suffolk : Boydell Press, 1997. 312 p.
19. Abord G. Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne au XVe siècle. Dijon : Darantiere, 1898. 39 p.
20. Panofsky E. Early Netherlandish paintings: its Origin and Character. Cambridge : Harvard University Press, 1953. 573 p.
21. Хейзинга Й. Осень Средневековья: исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / пер. Д.В. Сильвестрова ; отв. ред. С.С. Аверинцев ; ст. А.В. Михайлова ; коммент. Д.Э. Харитоновича. Москва : Наука, 1988. 539 с.
22. Serexhe B. "Gothicisation" de la Cathédrale Sant-Lazare d'Autun sous l'épiscopat de Jean-Baptiste Rolin. La bonne étoile des Rolin // Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XVe siècle / ed. Brigitte Maurice-Chabard. Autun : Musée Rolin, 1994. P. 96–98.
23. Gelfand L.D., Gibson W.S. Surrogate Selves: The "Rolin Madonna" and the Late-Medieval Devotional Portrait // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2002. Vol. 29, № 3/4. P. 119–138.
24. Kieser E. Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck // Städel-Jahrbuch. Munich, 1967. P. 73–95.
25. Smith M.T. On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna // Gesta. 1981. Vol. 20, № 1. P. 273–279.
26. Snyder J. Jan van Eyck and the Madonna of Chancellor Nicolas Rolin // Oud Holland. 1967. Vol. 82, № 4. P. 163–171.
27. Van Eyck. An Optical Revolution / ed. by T.-H. Borchert, J. Dumolyn, M. Martens. London & New York : Thames & Hudson, 2020. 490 p.
28. Zimmermann T.C. Price. Confession and autobiography in the early Renaissance // Studies Hans Baron, 1971. P. 119–140.
29. Dhanens E. Hubert and Jan van Eyck. Antwerp, Mercatorfonds, 1981. 399 p.
30. Eyck J. Virgin of Chancellor Rolin // Further Works by Jan van Eyck : сайт проекта. URL: http://clostovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=acb9490ee9ba447f1bf7b0d17ab9b3fe (дата обращения: 22.02.2023).
31. Ward J.L. Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings // Artibus et Historiae, 1994. Vol. 15, № 29. P. 9–53.
32. Asperen de Boer J.R.J. van, Faries M. La "Vierge au Chancelier Rolin" de van Eyck: examen au moyen de la reflectographie a l'infrarouge // Revue du Louvre et des Musees de France. 1990. Vol. 40, № 1. P. 37–49.
33. Harbison C. Visions and Meditations in Early Flemish Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1985. № 15. P. 87–118.
34. Baldass L. Jan van Eyck. Phaidon, 1952. 279 p.
35. Puyvelde L. van. Hubert and Jan Van Eyck (The Gallery of Masterpieces). London and Paris, 1955. 42 p.
36. Berthollet J. Reflections sur l'art // Memoires de la Societe Eduenne, Autun, XLIX, 1921. P. 35–78.
37. Ridderbos B., Buren A. van, Veen H.Th. van. Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception, and research. Los Angeles, Calif. : Getty, 2005. 481 p.
38. Jacobs L.F. Opening doors: the early Netherlandish triptych reinterpreted. The Pennsylvania State University Press, 2011. 357 p.
39. Забродина Е.А. Взаимодействие вербального и визуального текста в творчестве братьев ван Эйк и Рогир ван дер Вейдена: выявление позиции зрителя // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей. МГУ ; СПбГУ, 2017. Вып. 7. С. 555–563.
40. Забродина Е.А. Визуальные проявления гнева, страха и некоторых других трагических эмоций в алтарной живописи Нидерландов и Германии XV – начала XVI в. // Артикульт. 2020. № 39 (3). С. 65–72. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-65-72.
41. Lane B. Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History). Brepols, 2009. 386 p.

42. Vos D. Hans Memling : The Complete Works. Harry N. Abrams Inc, 1994. 431 p.
43. Blum S.N. Early Netherlandish triptychs. A study in patronage. University of California Press, 1969. 176 p.
44. Reau L. Iconographie de l'Art Chrétien : in 6 vol. Presses Universitaires de France, 1955–1959. Vol. 3. 1530 p.
45. Verhaegen N. L'Hotel-Dieu de Beaune. Bruxelles : Centre national de Recherches «Primitifs flamands» et al., 1973. 148 p.

From Patron to Spectator: Chancellor Nicolas Rolin's Orders in the Workshops of Jan van Eyck and Rogier van der Weyden

Elena A. Zabrodina

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6 Maly
Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russia
M.V. Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie
Gory Str., Moscow, 119234, Russia
ORCID 0000-0001-8805-8300; SPIN 4667-4435
E-mail: Elena.Zabrodina@gmail.com

Abstract. *The article examines the orders that Nicolas Rolin, Chancellor of the Duke of Burgundy, made in two main painting workshops of the southern Netherlands in the first half of the 15th century: “Madonna of Chancellor Rolin”, created by Jan van Eyck in 1435, and “The Last Judgment”, made by Rogier van der Weyden about ten years later. The article is relevant because of the need to reconstruct different layers of the viewer's perception of the above-mentioned works, taking into account the fact that their original location was different from the current one. The church of Notre-Dame du Châtel, which kept the “Madonna of Chancellor Rolin”, was demolished during the Great French Revolution. Although the hospital in Beaune, for which “The Last Judgment” was intended, has survived to this day, however, the polyptych by R. van der Weyden is not currently displayed in the space of the Rolin Chapel. Such alteration in the placement of altar compositions increases the numbers of barriers to reading the paintings' iconographic programs. The novelty of the article lies in examining the history of the Chancellor's orders, his biography, as well as the political, social and religious context of the era in order to highlight the semantic layers in the works by Jan van Eyck and R. van der Weyden. The method of receptive aesthetics may help to analyze how the altars ordered by N. Rolin were perceived by ordinary church visitors, hospital patients, as well as the Chancellor himself and his wife. The article examines the existing hypotheses concerning the symbolic meaning of specific objects and figures on altars from the point of view of the difference in the perception of donators and other viewers of these works. The devotional projects implemented by Nicolas Rolin in Autun and Beaune are accompanied by*

the Chancellor's political and social message to his enemies at the court.

Key words: early Netherlandish painting, Northern Renaissance, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Chancellor Nicolas Rolin, fine art.

Citation: Zabrodina E.A. From Patron to Spectator: Chancellor Nicolas Rolin's Orders in the Workshops of Jan van Eyck and Rogier van der Weyden, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 164–176. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-164-176.

References

1. Comblen-Sonkes M., Lorentz P. (eds.) *Corpus of 15th-Century Painting in the Former Southern Netherlands* (CVP 17). Paris (II), 1995, 331 p.
2. Adhemar H. *Sur la Vierge du chancelier Rolin de van Eyck*, 1975, Bulletin XV, pp. 9–17.
3. Harbison C. *Jan van Eyck: The Play of Realism*, Reaktion Books Publ., 1997, 228 p.
4. Weyden R. Veelluik met het Laatste Oordeel, RCD. *Netherlands Institute for Art History: official website*. Available at: <https://rkd.nl/en/explore/images/218946> (accessed 22.02.2023).
5. Eyck J. van P.-B. du S. La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin, *Musée du Louvre: official website*. Available at: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061856> (accessed 22.02.2023).
6. Berthier M.-T., Sweeney J.-T. *Le chancelier Rolin, 1376–1462: Ambition, pouvoir et fortune en Bourgogne*. Précis-sous-Thil, Editions de l'Armancon, 1998, 460 p.
7. Gelfand L.D. Piety, Nobility and Posterity: Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation, *Journal of Historians of Netherlandish Art* 1:1 (Winter 2009). DOI: 10.5092/jhna.2009.1.1.3. Available at: <https://jhna.org/articles/piety-nobility-and-posterity-wealth-ruin-nicolas-rolins-reputation/#citation> (accessed 12.03.2023).
8. Borchert T.-H. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*, Tashen Publ., 2008, 96 p.
9. Laurent J. *Les fiefs des Rolin, Mémoires de la Société d'histoire et d'Archéologie de Beaune*, 1932, pp. 219–280.
10. Caron M.-T. *La noblesse dans le duché de Bourgogne*. Lille, Presses Universitaires de Lille Publ., 1987, 586 p.
11. Nuzhdin O.I. Nicolas Rolin: Portrait against Background of Burgundy Politics, *Nauchnyi dialog* [Scientific Dialogue], 2014, no. 5 (29), pp. 68–89 (in Russ.).
12. Viollet P. *Droit public. Histoire des institutions politiques et administratives de la France: in 2 vol.*, Hachette Livre-BNF Publ., 1898, vol. 1, 482 p.

13. Nuzhdin O.I. Arras Treaty of 1435 in Context of Confrontation between England, France and Burgundy, *Nauchnyi dialog* [Scientific Dialogue], 2013, no. 12 (24), pp. 87–107 (in Russ.).
14. Weyden R. Philippe le Bon recevant en conseil l'hommage des Chroniques de Hainaut des mains de Simon Nockart, *Miniatures Flamandes: exhibition at the National Library of France: website*. Available at: http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_031.htm (accessed 22.02.2023).
15. Mémoires de Jacques de Clerq Par J.-A. Buchon, *Collection des Chroniques nationales Françaises. XV siècle*. Paris, Verdier Libraire Publ., 1826, 438 p.
16. Chastellain G. *Chronique des ducs de Bourgogne, par Georges Chastellain*. Paris, Verdier Publ., 1827, 377 p.
17. Aseinov R.M. *Pri dvore gertsogov Burgundskikh. Istoriya, politika, kul'tura XV veka* [At the Court of the Dukes of Burgundy. History, Politics, Culture of the 15th Century]. Moscow, Russkii Fond Sodeistviya Obrazovaniyu i Nauke Publ., 2019, 303 p.
18. Small G. *George Chastelain and the Shaping of Valois Burgundy*. Suffolk, Boydell Pres Publ., 1997, 312 p.
19. Abord G. *Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne au XVe siècle*. Dijon, Darantiere Publ., 1898, 39 p.
20. Panofsky E. *Early Netherlandish Paintings: Its Origin and Character*. Cambridge, Harvard University Press Publ., 1953, 573 p.
21. Huizinga J. *The Autumn of the Middle Ages*. Moscow, Nauka Publ., 1988, 539 p. (in Russ.).
22. Serexhe B. "Gothicisation" de la Cathédrale Sant-Lazare d'Autun sous l'épiscopat de Jean-Baptiste Rolin. La bonne étoile des Rolin, *Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XVe siècle*. Autun, Musée Rolin Publ., 1994, pp. 96–98.
23. Gelfand L.D., Gibson W.S. Surrogate Selves: The "Rolin Madonna" and the Late-Medieval Devotional Portrait, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 2002, vol. 29, no. 3/4, pp. 119–138.
24. Kieser E. Zur Deutung und Datierung der Rolin-Madonna des Jan van Eyck, *Städel-Jahrbuch*. Munich, 1967, pp. 73–95.
25. Smith M.T. On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna, *Gesta*, 1981, vol. 20, no. 1, pp. 273–279.
26. Snyder J. Jan van Eyck and the Madonna of Chancellor Nicolas Rolin, *Oud Holland*, 1967, vol. 82, no. 4, pp. 163–171.
27. Borchert T.-H., Dumolyn J., Martens M. (eds.) *Van Eyck. An Optical Revolution*, Thames & Hudson Publ., 2020, 490 p.
28. Zimmermann T.C. Price. Confession and Autobiography in the Early Renaissance, *Studies Hans Baron*, 1971, pp. 119–140.
29. Dhanens E. *Hubert and Jan van Eyck*. Antwerp, Mercatorfonds Publ., 1981, 399 p.
30. Eyck J. Virgin of Chancellor Rolin, *Further Works by Jan van Eyck: website of the project*. Available at: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=acb9490ee9ba447f1bf7b0d17ab9b3fe> (accessed 22.02.2023).
31. Ward J.L. Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings, *Artibus et Historiae*, 1994, vol. 15, no. 29, pp. 9–53.
32. Asperen de Boer J.R.J. van, Faries M. La "Vierge au Chancelier Rolin" de van Eyck: examen au moyen de la reflectographie à l'infrarouge, *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1990, vol. 40, no. 1, pp. 37–49.
33. Harbison C. Visions and Meditations in Early Flemish Painting, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1985, no. 15, pp. 87–118.
34. Baldass L. *Jan van Eyck*, Phaidon Publ., 1952, 279 p.
35. Puyvelde L. van. *Hubert and Jan Van Eyck (The Gallery of Masterpieces)*. London and Paris, 1955, 42 p.
36. Berthollet J. Reflections sur l'art, *Mémoires de la Société Eduenne*, Autun, XLIX, 1921, pp. 35–78.
37. Ridderbos B., Buren A. van, Veen H.Th. van. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*. Los Angeles, Calif., Getty Publ., 2005, 481 p.
38. Jacobs L.F. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, The Pennsylvania State University Press Publ., 2011, 357 p.
39. Zabrodina E.A. The Interweaving between Verbal and Visual Text in the Works of the Brothers van Eyck and Rogier van der Weyden: Identifying the Viewer's Position, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei* [Actual Problems of Theory and History of Art: collected scientific articles], MGU Publ., SPbGU Publ., 2017, issue 7, pp. 555–563 (in Russ.).
40. Zabrodina E.A. The Visual Manifestations of Anger, Fear and Other Tragic Emotions in the Netherlands and Germany's Altar Paintings of the 15th and 16th cc, *Artikul't* [Articult], 2020, no. 39 (3), pp. 65–72. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-65-72 (in Russ.).
41. Lane B. *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth Century Bruges (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History)*, Brepols Publ., 2009, 386 p.
42. Vos D. *Hans Memling: The Complete Works*, Harry N. Abrams Inc Publ., 1994, 431 p.
43. Blum S.N. *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, University of California Press Publ., 1969, 176 p.
44. Reau L. *Iconographie de l'Art Chrétien: in 6 vol.*, Presses Universitaires de France Publ., 1955–1959, vol. 3, 1530 p.
45. Verhaegen N. *L'Hotel-Dieu de Beaune*. Brussels, Centre national de Recherches "Primitifs flamands" et al Publ., 1973, 148 p.

О.В. КОЛОТВИНА

ЛУЧИЗМ ЛАРИОНОВА И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА «ТАКТИЛЬНОГО ВИДЕНИЯ» ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Ольга Васильевна Колотвина,
Российский государственный гуманитарный
университет,
факультет истории искусства,
аспирант
Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

ORCID 0000-0003-2873-3604; SPIN 5548-7580
E-mail: Kolotvina@mail.ru

Реферат. В статье впервые проведен сравнительный анализ живописного лучизма русского художника М. Ларионова и кинематографической техники «тактильного видения» испанского режиссера Х. Валь дель Омара. Цель статьи — выявить сходства и различия в теоретическом обосновании художественных светотехник и в особенностях их практического применения. На примере светотехник, с помощью которых были анимированы барочные религиозные статуи (работы А. Берругете, Х. де Хуни) в фильме Х. Валь дель Омара «Огонь в Кастилии» (1960), проанализирована разработанная режиссером система художественной светопульсации «тактильное видение». Она основана на понимании зрения как развитого осязания и позволяет передать в художественном произведении не только физический облик предмета, но и его внутреннюю эмоциональную динамику. Показано, что живопись лучизма М. Ларионова представляет собой сложный диалектический синтез разнообразных идей и практик и не поддается однозначной интерпретации: несмотря на стремление художника к беспредметности, в ряде произведений лучизма сохраняется связь с предметом изображения на визуальном уровне или на уровне общей идеи предмета, что сближает живопись лучизма с «тактильным видением» Х. Валь дель Омара. Испанский режиссер и русский художник разработали свои концепции на

основе анализа зрительного восприятия. Но понимание возможностей человеческого зрения у них было различным, что предопределило привлечение ими различного набора механизмов чувственности при создании художественного целого. Выявлено, что Х. Валь дель Омар изобрел модель кинематографической системы художественной светопульсации, по ряду структурных элементов совпадающую с моделью лучизма М. Ларионова. Несмотря на то что онтологические ориентиры этих моделей в исследовании возможностей света различаются, их функционал оказывается близок, и поэтому их эстетические эффекты допускают продуктивное сопоставление в рамках искусствоведческого анализа.

Ключевые слова: испанский кинематограф, русский авангард, художественный авангард, экспериментальное кино, световые технологии, мистицизм, поэтика света, искусствоведение, экранные искусства, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Для цитирования: Колотвина О.В. Лучизм Ларионова и кинематографическая техника «тактильного видения» Валь дель Омара // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-177-187.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ПОЭТИКА СВЕТА

Изменение представлений о структуре материи на рубеже XIX–XX вв. благодаря открытиям естественных наук (рентгеновского излучения, радиоактивности, квантовой теории

света и т. д.), революционные технические изобретения (беспроволочный телеграф, радио, электродвигатель и пр.) привели к радикальной трансформации научной картины мира и переосмыслению категории света в философской терминологии XX столетия. Свет стал восприниматься не просто как вид материи или ее частное состояние, а как один из способов организации общих законов материального мира, как принцип, связывающий материю и энергию.

Такое превращение света из аспекта научной картины мира в ее центр и принцип нашло отклик в художественной среде. Отметим, что на протяжении всего развития человечества свет в той или иной форме использовался в искусстве. Но в XX в. свет, ставший основой художественного подхода в авангардных направлениях (футуризм, дивизионизм, импрессионизм, орфизм, кубизм и др.), начал пониматься не просто как высшая ценность, а как высшая форма организации бытия. Наиболее яркое теоретическое и художественное выражение эта тенденция получила в концепции лучизма русского авангардного художника Михаила Федоровича Ларионова (1881–1964).

Большие возможности для экспериментов со светом открывались в новом виде искусства — в кинематографе. Представители таких течений киноавангарда 1920–1930-х гг., как чистое кино, киноимпрессионизм, киноэкспрессионизм, использовали выразительный потенциал световых эффектов для создания динамичного художественного образа, как будто конструирующего себя на глазах у зрителя.

Одним из мифотворцев кинематографа как светописа стал испанский режиссер-экспериментатор, инженер в области аудиовизуальных технологий Хосе Валь дель Омар (1904–1982). Он рассматривал стратегическое применение света в кинематографе не только как сценографический прием внешнего освещения, но и как возможность передать сущность самой вещи, которая излучает собственную форму изнутри. Валь дель Омар разработал для этого специальную кинематографическую технологию «тактильного видения» (исп. *visión táctil*) — художественную светопульсацию при киносъемке, заставляющую зрителей, находящихся на расстоянии, реалистически ощутить фактуру предметов.

В статье впервые проведен сравнительный анализ живописного лучизма русского художника М. Ларионова и кинематографической техники «тактильного видения» испанского режиссера Х. Валь дель Омара. Цель статьи — выявить сходства и различия в теоретическом обосновании и в практическом применении ими художественных светотехник. Для решения данной задачи анализируются основные тексты рассматриваемых нами авторов, картины Ларионова и фильмы Валь дель Омара. При этом обращается внимание на соот-

ветствие изложенной в текстах эстетической программы авторской практике, также определяются ключевые концепции и течения в искусстве, повлиявшие на их творчество.

В исследовательской литературе сравнение программ этих двух деятелей искусства никогда не проводилось из-за дробности научного поля и частого ограничения авангарда только его отдельными национальными вариантами. Фигура Валь дель Омара до недавнего времени была известна лишь узкому кругу российских культурологов и историков кино, а испанские исследователи его творчества недостаточно знакомы с направлениями русского авангарда.

ЛУЧИЗМ М. ЛАРИОНОВА

Концепция лучизма была разработана М. Ларионовым в 1910-е годы. На выставке «Мишень» в Москве, организованной Ларионовым в марте — апреле 1913 г., были показаны его лучистые картины: «Портрет дурака» (1911), «Лучистая колбаса и скумбрия» (1912), «Стекло» (1912). В брошюре «Лучизм» (1913) [1] и в манифесте «Лучисты и будущники» (1913) [2] Ларионов сформулировал теоретическую основу своей художественной концепции.

Как утверждает в манифесте «Лучисты и будущники», лучистая картина не репрезентирует изображаемый художником предмет, объектом изображения является совокупность отраженных лучей: «Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи, имеет ввиду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника» [2, с. 13].

В качестве истоков лучизма Ларионов указывал футуризм, орфизм и кубизм [1] и стремился синтезировать в своей новой концепции живописные тенденции этих художественных направлений: передать динамизм цветоцветовых потоков (влияние футуризма) и оптических цветоцветовых эффектов (влияние орфизма), представить аналитическое разложение формы предмета на множество пересекающихся цветоцветовых плоскостей и линий (влияние кубизма).

М. Ларионов условно разделял лучизм на «реалистический» и «пневмолучизм». Изображение на картинах «реалистического» лучизма сохраняло элементы фигуративности, художник фиксировал отраженные от плоскостей предмета лучи так, что зритель мог разглядеть узнаваемые контуры предмета («Лучистая колбаса и скумбрия», 1912; «Голова быка», 1913). В «пневмолучизме» объектом изображения становился сам свет («Лучистые линии», 1912; «Голубой лучизм», 1915), световые потоки воссоздавались на картине без референции к конкретному объекту, их порождающему, как это

и было заявлено в брошюре «Лучизм»: «Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения» [1]. Например, картина «Лучистые линии» (1912) представляет собой плоскость, на которой просматривается организованная структура в виде одинаковых ромбообразных ячеек, обозначенных темно-зелеными линиями. Эта плоскость разделена на две части: на одной половине картины изображены розово-белые, на другой — сине-белые хаотично пересекающиеся линии. Основная тема картины — движение света, ей и подчиняются все прочие приемы выразительности.

Но удалось ли М. Ларионову полностью реализовать в художественном творчестве теоретические положения своих манифестов и избежать в лучистых картинах фигуративных мотивов?

В тексте брошюры «Лучизм» Ларионов использовал слово «излучаемость»: «...лучизм исходит из следующих положений. Излучаемость благодаря отраженному свету (в междупредметном пространстве это образует как бы цветную пыль). Учение об излучаемости. Радиактивные (орфография автора. — О. К.) лучи. Ультрафиолетовые лучи. Рефлективность» [1].

Художественный критик и теоретик авангарда И.М. Зданевич предположил, что «лучизм обогащается еще тем, что принимает во внимание не только внешнюю излучаемость, но и внутреннюю, спиритуалистическую. В своих лучистых работах Ларионов... пишет просто “стекло”, как универсальное состояние стекла со всеми его проявлениями и свойствами — хрупкостью, колкостью, остротой, прозрачностью, ломкостью, способностью звенеть, т. е. сумму всех ощущений, получаемых от стекла, так же пишет “камень”, “мясо”, “жесть”, “дерево”...» [3, с. 38–39]. А.Н. Иньшаков, принимая в расчет построения И.М. Зданевича, предложил использовать термин «универсалия» для обозначения такой репрезентации Ларионовым общих характеристик материала изображаемого предмета [4, с. 186].

Похожую манифестацию «универсалий» (уже не только материала, но и общего состояния изображаемого предмета) можно обнаружить и в других работах Ларионова. Например, на картине «Лучистая композиция. Город ночью» (1912–1914) угадываются контуры многоэтажных зданий, освещенных светом огней ночного города — в правой части картины и погруженных в темноту ночи — в левой. Ритм города передан через пульсацию мазков красной краски, хаотично разбросанных по полотну картины, и через динамичную композицию в виде устремленных влево вниз линий-контуров индустриального пейзажа, удерживаемых в центральной части картины осью из перпендикулярной (по отношению к общему движению линий) плоскости.

Мы видим, что изображение на картине стремится к абстракции, но не теряет связи с реальным объектом, так как передает «универсалию» — быстрый темп жизни современного города, в котором нет покоя даже ночью.

Д.В. Сарабьянов предлагает интерпретацию лучизма М. Ларионова как восходящую к духовной традиции православия концепцию, имплицитно передающую особенности национального менталитета и установку на преобразование мира силой неземного света. Он отмечает, что в своих теоретических работах М. Ларионов не упоминал о творческой силе света, тем не менее «свет выступает в его лучистских картинах как творящее начало» [5]. Сарабьянов приводит в качестве примера картину М. Ларионова «Петух» (1912): «В “Петухе” источник освещения не обозначен, не мыслится как находящийся где-то за пределами картинного пространства, и нет никакого основания считать эти лучи отражением предмета. Тень как средство моделирования объема отсутствует. Лучи формируют силуэты фигур и голов петуха и курицы. Вместе с тем эти же лучи обозначают их плоть, преобразаясь в оранжевые и желтые цветные полосы. Свет, таким образом, не отражается, не преломляется, откуда-то возникши, а сам творит реальность (уже новую реальность)» [5]. Исторические корни идеи о творящей силе света исследователь видит в концепции византийского мистика-богослова Григория Паламы (XIV в.) о нетварной природе Фаворского света, которая была утверждена Константинопольским собором в 1351 г. в качестве учения православной церкви. Отголоски этой идеи, полагает Сарабьянов, неявным образом воплотились в живописи лучизма М. Ларионова.

Исследователи Т.В. Левина [6], В.С. Турчин [7], Е.А. Бобринская [8; 9] отмечают, что в первые десятилетия XX в. среди представителей художественного авангарда были популярны научные и паранаучные концепции разнообразных излучений (радиоактивных, электрических и пр.), эти концепции оказали влияние и на живопись лучизма М. Ларионова. Но в статьях по-разному истолковываются художественные результаты использования Ларионовым научных и оккультных идей.

Так, Т.В. Левина подчеркивает, что «многих художников — Ларионова, футуристов, а также режиссера Вертова, привлекала метафора радиоактивного излучения, способного проникать во все предметы, выявляя скрытую сущность вещей» [6, с. 144]. Действительно, термин «излучаемость», использованный Ларионовым, можно трактовать как некую эманацию самого предмета, который благодаря внешнему освещению или радиоактивным лучам начинает не только отражать свет, но и излучать, т. е. испускать лучи из себя или пропускать их сквозь себя. И художник-лучист изображает в таком



Рис. 1. М. Ларионов. Голова быка. 1913. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Источник: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/11014>

случае лучи, не просто отраженные от предмета, но и несущие свойства самого предмета или «скрытую сущность вещей» [6, с. 144]. Таким образом, декларируемый Ларионовым тезис об излучаемости и радиоактивных лучах допустимо интерпретировать и как неявное допущение некоей фигуративности в изображении.

В.С. Турчин предположил, что на живопись М. Ларионова повлияли идеи русского художника и теоретика авангарда Н.И. Кульбина: «Кульбин развивал мысль, что все мироздание пронизывают некие Х-лучи — определенная форма энергии..., вызывающая колебания видимого мира» [7]. Например, картина М. Ларионова «Голова быка» (1913) (рис. 1) может быть интерпретирована как визуализация вибраций энергии Х-лучей. Динамичные желто-бело-коричневые мазки краски пронзают голову быка, формируя ее очертания; желтый цвет высвечивает плоть животного и выбрасывает ее из глубины картины так, что создается впечатление, будто бык несется навстречу зрителю; черные штрихи усиливают эффект безудержного движения и кажутся разрывами в полотне картины, через которые бык пытается вырваться наружу. Теоретические положения манифестов М. Ларионова об изображении художником-лучистом только отраженных лучей и их преломлений здесь не работают. Лучи на этой картине материализуют неукротимый, неистовый нрав быка, выплескивая, выстраивая его образ на полотне картины.

Среди современных для М. Ларионова иконографических, научных и оккультных источников, которые могли повлиять на иконографию лучистских картин, Е.А. Бобринская выделяет: популярную в то время теорию эфира, пронизывающего пространство Вселенной; концепцию лучистой материи У. Крукса [10]; мифологию электричества, подкрепленную фотофиксацией разного рода излучений на спиритических сеансах. Бобринская полагает, что Ларионов синтезирует эти источники в художественную структуру, где невидимые излучения и энергии становятся своеобразной «точкой отсчета», а «лучистая картина в свою очередь может быть уподоблена светочувствительной пластине, позволяющей улавливать отпечатки невидимого» [8, с. 289]. Допуская, что Ларионов визуализирует скрытую от обычного зрения лучистую энергию, Бобринская отмечает нефигуративный характер живописи лучизма: «Лучистые картины (за исключением ранней “реалистической” стадии) представляют то, что происходит в межпредметном пространстве, где обнаруживается насыщенная и динамичная жизнь лучистой материи, сотканной из перекрещивающихся или веерообразных лучей» [9, с. 13].

Таким образом, согласно трактовке Е.А. Бобринской, лучи, изображаемые художником-лучистом, не содержат памяти о конкретных предметах. Картины М. Ларионова «Лучистая композиция» (1910-е), «Лучизм. Серо-голубая композиция» (1910-е), «Лучизм. Зеленая композиция» (1912) могут служить подтверждением такой точки зрения. В этих работах преобладают прямые и ломаные линии, хаотично перекрещивающиеся под острыми углами в виде ромбовидной сетки с ячейками разного размера.

М. Ларионов считал, что лучистская «картина является скользящей, дает ощущение вневременного и внепространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением» [2, с. 14]. Такое притязание на прикосновение к трансцендентному позволяет исследователям его творчества (Т.В. Левина [6], В.С. Турчин [7], Е.А. Бобринская [9]) интерпретировать живопись лучизма в том числе и как особый язык, близкий языку мистической теологии и эзотерики, в котором изображаемые художником лучи — это знаки иного, невидимого обычным зрением трансцендентного бытия — «четвертого измерения»¹ П.Д. Успенского [11]. Развивая эту точку зрения, а также принимая во внимание схематизм лучистых изображений, Е.А. Бобринская делает вывод о «структурной и лингвистической природе лучистого изображе-

¹ «Четвертое измерение» — идея о многомерности мира, изложенная русским мыслителем П.Д. Успенским (1878–1947) [11].

ния» [9, с. 36]. Она полагает, что «лучи Ларионова... отсылают не к вчувствованию, а к условному языку знаков. Лучистские структуры предлагают зрителю увидеть вслед за художником умозрительную реальность...» [9, с. 33].

Итак, живопись лучизма М. Ларионова должна быть признана сложным диалектическим синтезом различных идей и практик и не поддается четкой интерпретации. Теоретические положения манифестов художника в ряде случаев расходятся с результатами их практической реализации или могут быть интерпретированы неоднозначно (например, термин «излучаемость»). Таким образом, несмотря на стремление М. Ларионова к беспредметности, во многих лучистых картинах сохраняется связь с объектом изображения на визуальном уровне или на уровне общей идеи предмета («универсалии»). В то же время допустима трактовка живописи лучизма как визуализации умопостигаемой структуры, в которой «игра перекрещивающихся лучей... умозрительная конструкция» [9, с. 35], не имеющая отношения к видимому человеческим зрением миру.

«ТАКТИЛЬНОЕ ВИДЕНИЕ» Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА

Первая заметка испанского режиссера Х. Валь дель Омара, в которой он упоминал о световых техниках для «рельефного» кинематографа, была опубликована в 1928 г. в мадридском еженедельнике «Экран» [12]. К практической реализации своей идеи Валь дель Омар смог приступить только в 1950-е годы. В это время он работал в технической лаборатории на Национальном радио Испании, и у него появились материалы и аппараты для воплощения старого замысла. В 1955 г. режиссер запатентовал кинематографическую технологию художественной светопульсации, получившую название «тактильное видение» (исп. *visión táctil*), и выступил с докладом «Теория тактильного видения» [13] на VII Международном конгрессе по кинематографическим технологиям (Турин, Италия, 6–8 октября 1955 г.). В 1960–1970-е гг. Валь дель Омар продолжил разрабатывать свою теорию и практические аспекты ее применения в работах «Меридиан цветов Испании» (1959) [14], «Цвет — это пульсация» (1961) [15], «Пальпирующий цвет» (1963) [16], «Хромотакт» (1967) [17], «Что такое лазерное изображение?» (1970) [18] и др.

Концепция Валь дель Омара основывалась, во-первых, на интерпретации зрения как продолжения осязания (тактильное зрение) и, во-вторых, на предположении, что каждый объект в мире обладает «температурой», «сердцебиением» [13, р. 3], которые художник способен уловить и передать зри-

телю с помощью светотехник. Рассмотрим эти идеи более подробно.

Анализируя процессы восприятия, лежащие в основе акта видения, Валь дель Омар заметил, что для получения более интенсивного впечатления от объекта люди инстинктивно хотят к нему прикоснуться: «Когда ребенку впервые показывают какой-либо предмет, даже горящий уголь, он инстинктивно тянется к нему... Мы вдохновлены одним и тем же первоначальным импульсом: взять, доминировать, ассимилировать объект»² [13, р. 1]. Это наблюдение привело испанского режиссера к мысли, что зрение представляет собой развитое осязание, глаз как бы трогает, ощупывает предметы: «Когда мы смотрим на объект, мы пальпируем его двумя чувствительными поверхностями (сетчаткой)» [13, р. 1]. Философские истоки такого подхода лежат в досократической философии Эмпедокла (зрение как осязание), исходящей из общей метафизики «ощущения».

Объясняя механизм «тактильного видения», Х. Валь дель Омар приводил в пример сенсорную систему летучих мышей, которая базируется на восприятии эха от собственного звука: издаваемый летучей мышью звук как бы прощупывает пространство. Размер, форму объектов, а также расстояние до них летучие мыши определяют с помощью такой эхолокации.

«Тактильное видение — это язык светопульсаций, благодаря которому становится доступным пульсирующее ощущение всего, что живет и вибрирует. Естественно, оно частично основано на отражении света от поверхностей. Свет, — указывал режиссер, — используется как энергия, посылаемая для резонанса в соответствии с веществом и жизненной температурой (исп. *la temperatura vital* — О. К.) объектов» [13, р. 4]. Таким образом, полагал он, художник должен передать зрителям с помощью системы светопульсаций представление о «веществе и жизненной температуре объектов» [13, р. 4], а также «воссоздать тактильное ощущение, возникающее при реальном прикосновении к ним» [13, р. 3].

Рассмотрим практическое применение Валь дель Омаром концепции и технологии «тактильного видения» в его фильме «Огонь в Кастилии» (*Fuego en Castilla*, 1960). На XIV кинофестивале в Каннах в 1961 г. на конкурсе экспериментальных фильмов она получила высокую оценку жюри и фильм «Огонь в Кастилии» завоевал главный приз в номинации за технические эффекты.

Режиссер использовал в роли главных героев фильма скульптуры работы мастера XVI в. Алонсо Берругете («Жертвоприношение Исаака», «Мученичество св. Себастьяна» и др.) из главного алтаря церкви Сан-Бенито-эль-Реаль в г. Вальядолиде

² Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

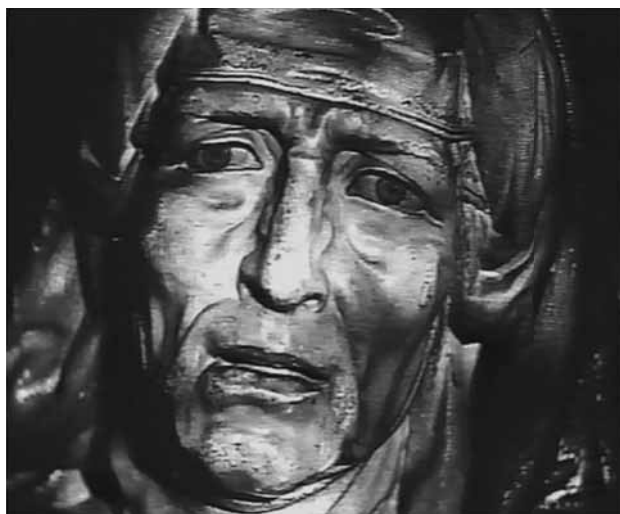


Рис. 2. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии». 1960.
Реж. Х. Валь дель Омар
Источник: https://www.youtube.com/watch?v=FPrxe22_eXU



Рис. 3. Кадр из фильма «Огонь в Кастилии». 1960.
Реж. Х. Валь дель Омар
Источник: https://www.youtube.com/watch?v=FPrxe22_eXU

и бюст-реликварий св. Анны, выполненный скульптором Хуаном де Хуни (XVI в.), которые сейчас хранятся в Национальном музее скульптуры г. Вальядолида.

В течение двух лет в ночное время Валь дель Омар осуществлял в музее киносъемку скульптур. Благодаря сложному инструментарию технологии «тактильного видения» (разные системы освещения, вогнутые и обычные зеркала, фильтры, линзы и др.) режиссер в соответствии с разработанным им драматургическим замыслом создавал множество пульсирующих огней (различающихся ритмом и интенсивностью), которые в сочетании с многообразными модалностями освещения анимировали барочные скульптуры, порождая оптическую иллюзию оживших статуй. По сюжету фильма главный герой, который представлен скульптурой св. Себастьяна работы А. Берругете, подвергался пыткам на дыбе и испытанию огнем, а другие персонажи, роли которых «исполнили» религиозные скульптуры из библейского цикла, в том числе скульптура св. Анны работы Х. де Хуни (рис. 2, 3), с ужасом наблюдали за мученичеством св. Себастьяна³.

В этом фильме использовались следующие методы художественной светопульсации «тактильного видения»:

- ♦ отражение света от освещаемых поверхностей;
- ♦ проецирование изображений на освещаемый объект (режиссер применял фильтры с геометрическим и растительным орнаментом);
- ♦ направленное освещение (например, свет па-

дал на рельефные поверхности, выделяя эти области и оставляя все остальные детали в тени);

- ♦ вращательное движение освещаемого объекта (с помощью системы выпуклых и обычных зеркал);
- ♦ изменение временной продолжительности светового потока и его интенсивности (от едва заметной светопульсации до ярких вспышек).

Подобные светотехники позволили не только анимировать религиозные скульптуры, но и передать на их лицах разнообразные эмоциональные состояния: ужас, отчаяние, тоску, сострадание, надежду (см. рис. 2, 3). Светопульсации сопровождалась звуковыми эффектами. Ритм светопульсаций сливался с барабанным ритмом саундтрека, имитируя визуализированное сердцебиение, которое ускорялось вместе с развитием сюжета. Создавалось впечатление, что звучащие сердца «оживших» статуй святых пульсируют вместе с сердцами зрителей одной световой вибрацией.

Но диапазон действия системы «тактильного видения» на этом не исчерпывался. Огненные светопульсации, скользившие по фигурам и лицам скульптур отражались, будто эхо, в кинозал и производили эффект дистанционного тактильного контакта кинообраза и зрителей, вынуждая зрителей иллюзорно ощущать прикосновение пламени к своей коже. Зрители оказывались тактильно и телесно вовлечены в происходящее на экране.

Эпизод с анимированными скульптурами в окончательной редакции фильма был сделан режиссером черно-белым, так как он полагал, что именно черно-белое изображение более точно передает эмоционально-драматические нюансы: «На собственном опыте я убедился, что цвет иногда не только не добавляет ничего нового, но и лишает

³ Более подробно об интерпретациях сюжета фильма «Огонь в Кастилии» см.: [19].

зрителей эмоционального всплеска, который могли бы вызвать те же самые кадры в черно-белом варианте» [17, р. 4].

Тем не менее Х. Валь дель Омар видел перспективы использования светопульсаций «тактильного видения» для усиления и трансформации эффектов воздействия цвета. В фильме «Гранада» (Granada, 1968–1974) режиссер, основываясь на предположении, что «цвет — это пульсирующая вещь» [15, р. 123], экспериментировал с цветопередачей в соединении со светопульсацией, что позволило ему более ярко раскрыть разнообразные оттенки того или иного цвета; при этом переливы цвета создавали в фильме эффект психоделической картинки, тактильно воздействующей на зрителей.

Мы видим, что Валь дель Омар понимал свет как среду, передающую телекоммуникативные импульсы, которые зритель может ощутить физически во время проекции фильма на экране. И задача режиссера, по мнению Валь дель Омара, заключалась в моделировании светопотоков, наполненных закодированными в светотеневых комбинациях физическими раздражителями: «Свет должен быть преобразован в осязаемую вибрацию. <...> Искусство нового тактильного видения состоит из интерпретации, которую художник должен сделать с помощью системы освещения...» — объяснял он [13, р. 3–4].

Еще одна особенность системы «тактильного видения» заключалась в том, что она превращала двухмерное изображение объектов на экране в рельефное, объемное, трехмерное. Кинообразы при проекции фильма казались выходящими за рамки экрана, парящими в зрительном зале. Валь дель Омар использовал для создания такого эффекта в том числе и приемы светотеневых практик живописи эпохи барокко, затемняя или осветляя при киносъемке отдельные области изображения.

В качестве предшественников, оказавших возможное влияние на систему художественной светопульсации Х. Валь дель Омара, следует назвать несколько имен и направлений. Во-первых, на его творческую программу повлияли приемы теневизма «золотого века» испанской живописи (Ф. Сурбаран, Х. Рибера); во-вторых, светотехники киноэкспрессионизма 1920–1930-х гг., с помощью которых режиссеры передавали чувства героев и драматизм происходящего (Ф. Ланг — «Метрополис» (Metropolis, 1927), Р. Вине — «Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) и др.).

Однако данные объяснения не являются достаточными. Световые эффекты на картинах художников эпохи барокко и в фильмах киноэкспрессионизма были внешними по отношению к изображаемым объектам и играли роль эмоционально-драматической подсветки. Но испанский режиссер говорил

о свете как о «сердцебиении» самой вещи: «Я смотрю на свет как на вибрацию, сердцебиение... жизненную основу, и это важное сердцебиение мы должны сделать видимым. Необходимо превратить его в психовибрацию» [13, р. 3].

С целью объяснить такой эссенциальный подход Валь дель Омара к соотношению света и вещи испанские исследователи Г. де Лукас и И. Пинтор Ирансо [20, р. 166] предположили, что на мировоззрение режиссера оказало влияние наследие мусульманской философии, прежде всего идеи суфийской мистической философии ишракизма (озарения), разработанные в XII в. иранским мыслителем Сухраварди на основе переосмысления доисламского древнеиранского зороастризма. Обогадив древнеиранские верования (почитание огня) идеями неоплатонизма, Сухраварди разработал своеобразную концепцию мироздания, согласно которой бытие есть иерархия «светов» разной степени интенсивности [21].

Учитывая, что испанский режиссер рассматривал зрение как тактильное прикосновение к предмету, благодаря которому мы ощущаем «температуру» объекта и можем ее передать другим через световые аналоги, такой вывод об истоках художественной позиции Валь дель Омара вполне убедителен.

Гипотезу о влиянии философии ишракизма на творчество Х. Валь дель Омара также подтверждают выводы, сделанные им в результате проведения в 1970-х гг. экспериментов с лазером. На позднем этапе своего творчества Валь дель Омар полностью отказался от фигуративных изображений и экспериментировал с лучами света и лазера, пропуская их через проекционные устройства с вращающимися линзами, фильтрами и слайдами. В результате он получал движущийся, пульсирующий, постоянно меняющий форму объемный световой образ. Этот образ не был фигуративным, так как не имел соответствия в видимом физическом мире, но вместе с тем он не являлся и абстрактным, так как представлял собой светящийся сгусток особым образом спроецированных лучей реального мира. Режиссер полагал, что подобные образы — это продукт наивысшего реализма. В статье «Что такое лазерное изображение?» (1970) он пояснял: «Эти образы возникают не из нашей фантазии... Они являются подлинным документом напряженности материи... Лазерный луч... предлагает мне интуитивное представление о Вселенной в электронно-магнитном единстве... Все подчиняется центру... устремляется к необъятному, так как все есть Одно (исп. Uno. — О. К.)» [18, р. 258–259].

Возможна еще одна версия об источниках технологии художественной светопульсации Валь дель Омара. Анализируя биографию режиссера, можно предложить гипотезу о влиянии идей лучизма

М. Ларионова на формирование концепции «тактильного видения» Х. Валь дель Омара.

В 1921 г. семнадцатилетним юношей Валь дель Омар полгода провел в Париже, снимая квартиру рядом с Латинским кварталом — эпицентром художественной жизни Европы. В это же время в Латинском квартале проживал М. Ларионов с Н. Гончаровой. К 1920-м гг. М. Ларионов был уже известным художником-авангардистом, он разработал одну из первых теорий беспредметного искусства — лучизм и создал множество живописных полотен в этой технике. Вполне вероятно, что Валь дель Омар имел возможность познакомиться с его творчеством. Однако пока не найдены документы, которые могли бы свидетельствовать об их личном контакте. Поэтому разумнее говорить о типологическом сходстве эстетических установок и художественных практик русского живописца и испанского режиссера.

ВЫВОДЫ

Исследование показало: несмотря на различие творческих подходов и отдельных источников вдохновения, Х. Валь дель Омар создал модель кинематографической системы художественной светопульсации («тактильное видение»), по ряду структурных элементов совпадающую с моделью живописи лучизма М. Ларионова.

Оба художника разработали свои концепции на основе анализа зрительного восприятия. Но понимание возможностей человеческого зрения у них было различным, что повлияло на выбор тех или иных механизмов чувственности при создании художественного целого.

Согласно тезису манифеста М. Ларионова, человек видит «сумму лучей... отраженных от предмета» [1]. Если следовать логике этой идеи, то человек способен воспринимать только световые рефлексы, не постигая сами предметы, которые, будто кантовские «вещи в себе», не могут стать содержанием сознания. В некоторых лучистых картинах Ларионова действительно удалось избежать фигуративности и их допустимо рассматривать как визуализацию своеобразной умозрительной конструкции. Однако природа этой конструкции до конца не ясна: согласно манифестам лучизма, изображения на лучистых картинах могут быть и впечатлениями художника от световых отражений («формы, выделенные волею художника» [2]), и особым языком для передачи невидимого мира («четвертого измерения» [2]) и пр.

Но, несмотря на теоретические заявления о том, что художник-лучист визуализирует на картинах отраженный от предмета свет, а не сам предмет, Ларионов в ряде своих работ («Стекло», 1912;

«Петух», 1912; «Голова быка», 1913; «Лучистая композиция. Город ночью», 1912–1914) не смог полностью воплотить декларируемый им метод беспредметного изображения: на этих картинах угадывается не только физический облик предмета, но и его внутренняя динамика, «универсалия», эмоциональность, переданные с помощью динамичной композиции, сочетания цветов, пересечения линий.

Неявная онтологическая установка М. Ларионова в исследовании возможностей света сближает живопись лучизма с художественной светопульсацией «тактильного видения» Х. Валь дель Омара. Это показывают, например, параллели в изображении с помощью светотехник ярких эмоциональных состояний и образов, которые мы можем обнаружить, сопоставив кадры фильма «Огонь в Кастилии» Валь дель Омара, где барочные статуи с помощью светопульсаций наделяются широким спектром эмоциональных реакций, и картину Ларионова «Голова быка», на которой с помощью хаотично разбросанных по холсту остроконечных линий-лучей художник визуализирует яростный, дикий нрав животного и переживаемые им эмоции⁴.

В творчестве Х. Валь дель Омара нет явных расхождений между его теоретическими заявлениями и их практической реализацией. Игра света для испанского режиссера не самоценна сама по себе, она конструируется им для передачи физического облика и экзистенциальных характеристик предмета и способствует его материализации (в том числе и осязательной) в восприятии зрителей.

Согласно теоретической позиции Валь дель Омара, человеческий глаз дистанционно пальпирует предметы и режиссер с помощью системы «тактильного видения» может создать художественный аналог этого зрительно-осязательного восприятия реальности. Модель режиссера предполагает тактильное переживание света в виде чувственно ощутимых вибраций. По его замыслу, они должны стать аффективно-осязаемыми и захватить внимание аудитории подобно религиозному экстазу, превращая просмотр фильма в вариант религиозной медитации или транса: «Мы должны не просвещать людей, а поджигать их...» [14, р. 2]. Использование в фильме «Огонь в Кастилии» барочных статуй христианских святых идеально подходило для визуализации такого телесно-экстатического режима бытия.

⁴ Мы приводим это сопоставление исключительно для анализа формальных и технических аспектов светотехник, понимая, что само по себе сопоставление христианских священных изображений и символически насыщенных репрезентаций представителей животного мира требует серьезных этических и эстетических оговорок.

Х. Валь дель Омар был нацелен не просто на воссоздание, но и на документирование с помощью светотехник в художественном произведении внутренней динамики мира. Так, полученные им в результате экспериментов с лазером неfigurативные изображения он называл «подлинным документом напряженности материи» [18, р. 258].

В отличие от однозначной онтологической установки «тактильного видения» испанского режиссера, живопись лучизма М. Ларионова балансирует между документированием и сценографической переработкой световых потоков, ускользая от недвусмысленной интерпретации. Если Валь дель Омар был убежден в возможности выразить с помощью световых вибраций любой материальный субстрат искусства в различных художественных формах с целью дать ответ на эстетические запросы современности, то для М. Ларионова концепция лучизма поставила больше вопросов, чем дала ответов.

Список источников

1. Ларионов М. Лучизм. Москва : К. и К., 1913 // Библиотека русской и советской классики. URL: <https://traumlibrary.ru/book/larionov-luchizm/larionov-luchizm.html> (дата обращения: 15.04.2023).
2. Лучисты и будущники. Манифест. Москва, 1913. 45 с. URL: https://monoskop.org/images/2/26/Larionov_Mikhail_Goncharova_Natalya_et_al_1913_Luchisty_i_budushchniki_Manifest.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
3. Зданевич И.М. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Москва : Ц.А. Мюнстер, 1913. 39, 10, XXIII с., 54 л. ил.
4. Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. Москва : Гнозис, 2010. 326 с.
5. Сарабьянов Д.В. Михаил Ларионов и художественное объединение «Маковец» // Независимая академия эстетики и свободных искусств. URL: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_12.html (дата обращения: 15.04.2023).
6. Левина Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. 2011. № 1. С. 141–187.
7. Турчин В.С. Теософия в русском авангарде // Искусство. 2013. № 1. С. 48–59.
8. Бобринская Е.А. Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку : сборник материалов Второго международного конгресса историков искусства им. Д.В. Сарабьянова. Т. 2. Москва : ГИИ, 2018. С. 279–293.
9. Бобринская Е.А. Лучизм Михаила Ларионова и итальянский футуризм. Материя и пустота // Искусствознание. 2020. № 3. С. 10–39.
10. Крукс У. Лучистая материя, или Четвертое состояние тел. Новгород : Типография А.С. Федорова, 1889. 25 с.
11. Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключик к загадкам мира. Санкт-Петербург : Труд, 1911. 264 с.
12. Gascón A. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema // Val del Omar J. Mas alla de la orbita terrestre / by ed. E. Duque. Buenos Aires : BAFICI, 2015. P. 19–22.
13. Val del Omar J. Teoría de la Visión Tactil // Sáenz de Buruaga G. Val del Omar sin fin / by ed. M.J. Val del Omar. Granada : Diputación de Granada, 1992. P. 118–121. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
14. Val del Omar J. Meridiano del color en España // Escritos de tecnica, poetica y mistica. Barcelona : Central Ediciones, 2010. P. 118–122.
15. Val del Omar J. El color es cosa palpitante // Escritos de tecnica, poetica y mistica. Barcelona : Central Ediciones, 2010. P. 123–128.
16. Val del Omar J. Palpicolor // Sáenz de Buruaga G. Val del Omar sin fin / by ed. M.J. Val del Omar. Granada : Diputación de Granada, 1992. P. 235–239. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_10.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
17. Val del Omar J. Chromatacto : Documento mecanografiado. Junio 1967. 10 p. // Archivo M.J. Val del Omar — G. Sáenz de Buruaga. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_11.pdf (дата обращения: 15.04.2023).
18. Val del Omar J. Cómo es la imagen del láser? // Val del Omar J. Mas alla de la orbita terrestre / by ed. E. Duque. Buenos Aires : BAFICI, 2015. P. 258–260.
19. Колотвина О.В. Экспериментальный кинематограф Х. Валь дель Омара: фильм «Огонь в Кастилии» как пример художественной интеграции // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик : коллективная монография / под ред. Т.Г. Малининой. Москва : БуксМАрт, 2020. С. 296–305.
20. De Lucas G., Pintor Iranzo I. Póetica del montaje en “Aguaespejo granadino”: investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de José Val del Omar // L’Atalante : revista de estudios cinematográficos. 2017. № 24. P. 165–184.
21. Смирнов А.В. Сухраварди // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4175429> (дата обращения: 15.04.2023).

Larionov's Rayonism and Val del Omar's Cinematic Technique "Tactile Vision"

Olga V. Kolotvina

Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia
ORCID 0000-0003-2873-3604; SPIN 5548-7580
E-mail: Kolotvina@mail.ru

Abstract. *The article for the first time presents a comparative analysis of pictorial Rayonism by the Russian painter M. Larionov and the cinematic technique "tactile vision" by the Spanish film director J. Val del Omar. It also provides a theoretical foundation of using the artistic lighting techniques and features of their practical application. J. Val del Omar's original lighting system "tactile vision" was analyzed by the example of his film "Fire in Castile" (1960), where he used it for animation of baroque religious sculptures. The concept of "tactile vision", based on the understanding of vision as a developed sense of touch, made it possible to convey in the film not only the visual appearance of objects, but also their internal emotional dynamics. The article demonstrates that the Rayonist paintings by M. Larionov represent a complex dialectical synthesis of various ideas and practices and are open to more than one interpretation. Despite the artist's desire to create non-objective painting, in a number of his works there is a connection with the subject of the picture at the visual level or at the level of the general idea of the object. This brings Rayonism closer to the "tactile vision". The article shows that both artists created their concepts based on the analysis of visual perception. But they understood the possibilities of human vision in different ways, which determined the choice of sensuality mechanisms for creating artworks. It is revealed that the model of the cinematographic system of artistic light pulsation invented by J. Val del Omar coincides with that one of M. Larionov's Rayonism in a number of structural indicators. Despite the fact that the ontological guidelines of these models differ when studying the possibilities of light, their functionality turns out to be close, and therefore their aesthetic effects allow for productive comparison within the framework of art criticism analysis.*

Key words: Spanish cinema, Russian avant-garde, artistic avant-garde, experimental cinema, light technologies, mysticism, poetics of light, art criticism, screen arts, fine and applied arts.

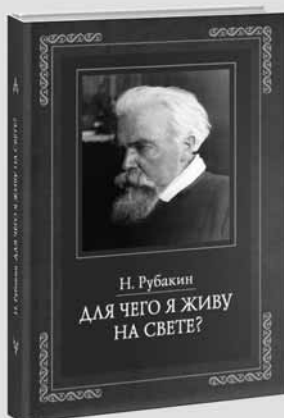
Citation: Kolotvina O.V. Larionov's Rayonism and Val del Omar's Cinematic Technique "Tactile Vision", *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-177-187.

References

1. Larionov M. Rayonism. Moscow, K. i K. Publ., 1913, *Biblioteka russkoi i sovetskoi klassiki* [Library of Russian and Soviet Classical Literature]. Available at: <https://traumlibrary.ru/book/larionov-luchizm/larionov-luchizm.html> (accessed: 15.04.2023) (in Russ.).
2. *Luchisty i budushchniki. Manifest* [Rayonists and Futurists. A Manifesto]. Moscow, 1913, 45 p. Available at: https://monoskop.org/images/2/26/Larionov_Mikhail_Goncharova_Natalya_et_al_1913_Luchisty_i_budushchniki_Manifest.pdf (accessed: 15.04.2023).
3. Zdanevich I.M. *Natalya Goncharova. Mikhail Larionov*. Moscow, Ts.A. Myunster Publ., 1913, 39, [10], XXIII p., 54 ill. (in Russ.).
4. Inshakov A.N. *Mikhail Larionov: russkie gody* [Mikhail Larionov: The Russian Years]. Moscow, Gnozis Publ., 2010, 326 p.
5. Sarabiyarov D.V. Mikhail Larionov and Art Association "Makovets", *Nezavisimaya akademiya ehstetiki i svobodnykh iskusstv* [Independent Academy of Aesthetics and Liberal Arts]. Available at: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_12.html (accessed: 15.04.2023) (in Russ.).
6. Levina T.V. Abstraction and Icon: Metaphysical Realism in the Russian Art, *Artikul't* [Art&Cult], 2011, no. 1, pp. 141–187 (in Russ.).
7. Turchin V.S. Theosophy in the Russian Avant-Garde, *Iskusstvo* [The Art Magazine], 2013, no. 1, pp. 48–59 (in Russ.).
8. Bobrinskaya E.A. Mikhail Larionov: Rayonism and Radiant Matter, *Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoi traditsii k XXI veku: sbornik materialov Vtorogo Mezhdunarodnogo kongressa istorikov iskusstva im. D.V. Sarabiyanova. T. 2.* [The History of Art and "Rejected Knowledge": from the Hermetic Tradition to the 21st Century. Proceedings of the 2nd International Sarabianov Congress of Art Historians. Vol. 2]. Moscow, GII Publ., 2018, pp. 279–293 (in Russ.).
9. Bobrinskaya E.A. Mikhail Larionov's Rayonism and Italian Futurism. Matter and Emptiness, *Iskusstvo-voznanie* [Art Studies Journal], 2020, no. 3, pp. 10–39 (in Russ.).
10. Crookes W. *Luchistaya materiya, ili Chetvertoe sostoyanie tel* [Radiant Matter: the "Fourth State of Matter"]. Novgorod, Tipografiya A.S. Fedorova, 1889, 25 p. (in Russ.).
11. Ouspensky P.D. *Tertium Organum. Klyuchik k zagadkam mira* [Tertium Organum: A Key to the Enigmas of the World]. St. Petersburg, Trud Publ., 1911, 264 p. (in Russ.).
12. Gascón A. Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema, *Val del Omar: Mas alla de la orbita terrestre*. Buenos Aires, BAFICI Publ., 2015, pp. 19–22.
13. Val del Omar J. Teoría de la Visión Tactil, *Sáenz de Bu-ruaga G. Val del Omar sin fin*. Granada, Diputación de

- Granada Publ., 1992, pp. 118–121. Available at: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf (accessed: 15.04.2023).
14. Val del Omar J. Meridiano del color en España, *Escritos de Técnica, Poética y Mística*. Barcelona, Central Ediciones Publ., 2010, pp. 118–122.
15. Val del Omar J. El color es cosa palpitante, *Escritos de Técnica, Poética y Mística*. Barcelona, Central Ediciones Publ., 2010, pp. 123–128.
16. Val del Omar J. Palpícolor, *Sáenz de Buruaga G. Val del Omar sin fin..* Granada, Diputación de Granada Publ., 1992, pp. 235–239. Available at: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_10.pdf (accessed: 15.04.2023).
17. Val del Omar J. Chromatacto, Documento mecanografiado. Junio 1967. *Archivo M.J. Val del Omar – G. Sáenz de Buruaga*. Available at: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_11.pdf (accessed: 15.04.2023).
18. Val del Omar J. Cómo es la imagen del láser? *Val del Omar: Mas alla de la orbita terrestre*. Buenos Aires, BAFICI Publ., 2015, pp. 258–260.
19. Kolotvina O.V. Experimental Cinematography J. Val Del Omar: The Film "Fire in Castile" as an Example of Artistic Integration, *Khudozhestvennyye miry XXI veka. Puti integratsii arkhitektury i art-praktik: kollektivnaya monografiya* [Art Worlds of the 21st Century. Ways of Integrating Architecture and Art Practices: collective monograph]. Moscow, BuksMART Publ., 2020, pp. 296–305.
20. De Lucas G., Pintor Iranzo I. Póetica del montaje en "Aguaespejo granadino": investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de José Val del Omar, *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 2017, no. 24, pp. 165–184.
21. Smirnov A.V. Suhrawardi, *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya 2004–2017* [The Great Russian Encyclopedia 2004–2017]. Available at: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/4175429> (accessed 15.04.2023).

НОВИНКА



Рубакин Н.А. Для чего я живу на свете? / Н. Рубакин ; Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2022. 137, [4] с. : ил. ISBN 978-5-7510-0854-3.

Николай Александрович Рубакин (1862–1946) – выдающийся русский просветитель, социолог, общественный деятель, книговед, библиотековед, писатель и мыслитель. Он был одним из тех, кто разбудил в широких слоях народа тягу к знаниям, желание поспособствовать улучшению окружающей социальной жизни, уяснить смысл и собственной жизни. Тысячи писем шли на имя Рубакина, который воспринимался как учитель жизни. В данном эссе он отвечает на вечный вопрос, неизбежно волнующий каждого человека. Издание сопровождается пространной статьей о жизни и творчестве Н.А. Рубакина доктора педагогических наук, профессора Ю.Н. Столярова.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 3-й подъезд
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-66
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 7.067
ББК 85.100,01
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196

И.А. АФАНАСЬЕВА

ЛАБИРИНТЫ «ПОВОРОТОВ» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ, ИКОНИЧЕСКИЙ, ВИЗУАЛЬНЫЙ

Ирина Анатольевна Афанасьева,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
факультет креативных индустрий,
стажер-исследователь,
аспирант
Покровский бульвар, д. 11,
Москва, 109028, Россия

магистр искусств
ORCID 0000-0002-5109-5949; SPIN 6383-3344
E-mail: IAAfanaseva@hse.ru

Реферат. В статье исследуется проблема соотношения парадигм лингвистического (*linguistic*), иконического (*iconic*) и визуального (*visual*) «поворотов», связанных с современным искусством. Рассматривается история этих терминов, анализируется специфика каждого из них, выявляются их роль и значение в искусстве, истории и культуре, приводятся конкретные примеры произведений XX–XXI веков. Попытки преодоления методологического кризиса в искусствоведении сделали эти подходы влиятельными и актуальными в мировой искусствоведческой практике. В задачу настоящего исследования входит раскрытие ряда проблем: изменения концепции искусства и границ языка;

выразительных возможностей образа и нарратива; художественного видения; изображения «неизобразимого»; статусов произведений искусства, авторства, восприятия, символов, а также диалектических переходов произведений искусства от визуальности к изобразительности. Показано, что искусствоведение, исследуя историю искусства как часть культуры, научилось находить в особенностях формы, структуры, композиции не только художественные черты, но и социально-культурные признаки. Проводя сравнительный анализ лингвистического, иконического и визуального «поворотов», автор отмечает диалектику концептуального «переформатирования» философско-культурного дискурса, меняющего направленность с «лингвистического» на «иконическое» и «визуальное», а также приходит к выводу о том, что в тонких модификациях языка искусства проявляется непрерывная эволюция художественных форм, искусствоведческих, культурных и социальных смыслов. Искусство созерцает мир непосредственно, воплощая его в образы, знаки (семантический, визуальный, иконический и др.). Именно благодаря своеобразной целостности (междисциплинарности) искусствоведения, достигнутой в художественном переосмыслении исторической действительности, раскрывается поразительная глубина дополнительных смыслов искусства.

Ключевые слова: лингвистический поворот, иконический поворот, визуальный поворот, визуальная риторика, нарратив, механизмы восприятия информации, искусствознание, культурный конструкт.

Для цитирования: Афанасьева И.А. Лабиринты «поворотов» в современном искусстве: лингвистический, иконический, визуальный // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196.

Междисциплинарная среда, которую можно связать с визуальными исследованиями, включена в сложный философско-культурный дискурс и имеет «поливалентную» структуру. В конце 1960-х гг. американский философ Р.М. Рорти в книге «Лингвистический поворот» ввел в научный тезаурус слово «поворот» [1, р. 2]. Этот термин оказался настолько удачным, что после «лингвистического» стали появляться «иконические», «пространственные», «интерпретативные», а затем — «визуальные» повороты. Подобный всплеск можно объяснить при помощи концепции научных революций американского историка и философа науки Т. Куна [2]. Стремясь раскрыть причины прогресса научного знания, он пришел к выводу о том, что научная истина определяется научным сообществом и не может быть установлена исключительно на основе объективных критериев. В понятие «нормальной науки», по мнению Т. Куна, входят только те исследования, которые ученые ведут в рамках текущей парадигмы [2, р. 2]. Искусствоведы, историки, философы, культурологи, психологи, социологи, а также многие представители других социально-гуманитарных наук в настоящее время активно используют терминологию «поворотов».

В статье проводится сравнительный анализ парадигм лингвистического (linguistic), иконического (iconic) и визуального (visual) «поворотов» (как наиболее связанных с современным искусством), позволяющий ответить на вопрос о роли каждой из них в искусстве.

«ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ»: ПРИОРИТЕТ НАРРАТИВА НАД ИЗОБРАЖЕНИЕМ

Приоритет нарратива над изображением, названный «лингвистическим поворотом» в философии, обозначился в начале XX в.,

когда представители аналитической философии заинтересовались проблемами языка и его выразительными возможностями. Один из влиятельнейших мыслителей современности Л. Витгенштейн (1889–1951) писал: «Границы моего языка означают границы моего мира. Логика заполняет мир: границы мира суть и ее границы» [3, с. 56].

Интерес к «лингвистическому повороту» был обусловлен развитием печатной продукции. Широкое распространение книг, газет, журналов способствовало лингвоцентризму в трактовке общественного сознания и в способах познания мира. Нарратив в это время превращается в важную концептуальную схему [4, с. 327]. Самую известную формулировку текстуальной традиции предложил французский философ Ж. Деррида (1930–2004): «Вне текста не существует ничего» [5, с. 318]. Для Ж. Деррида и его последователей любой текст содержит бессознательный, материальный слой, который делает невозможным полное осознание текста. Знак, символ, слово превращаются в самостоятельные объекты, которые призваны обозначать фрагменты реальности. Весь мир, в том числе и человек, воспринимается как текст, сложно сконструированная семиотическая система, поскольку считается, что все его действия и поступки предопределены текстуальным и культурным опытом [5, с. 318].

Нарратология и лингвистический поворот утверждают повествовательную природу невербальных объектов (в том числе произведений искусства) [6, р. 630]. В этом контексте французский философ и психоаналитик Ж. Лакан утверждал, что наша субъективность принадлежит языку и человек не может выйти за его пределы [см. цит. по: 7, с. 500]. Языком для произведений искусства выступает весь спектр изобразительной деятельности, развернутый на горизонте культуры.

В начале XX в. переосмыслением роли языка стали активно интересоваться художники. «Заумный язык», придуманный футуристами, изменил статус нарратива и расширил границы семантического поля. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», — писал один из крупнейших деятелей русского авангарда В. Хлебников в 1912 г. [8, с. 200]. Выразительный синтез слова и изображения характерен для произведений К.С. Малевича «Авиатор» (1914) и «Частичное затмение в Москве» (1915–1916), Н.С. Гончаровой «Велосипедист» (1913), Л.С. Поповой «Кубистический городской пейзаж» (1914), А.А. Моргунова «Чайная №5» (1910-е), И.В. Крюкова «Чайник» (1925) и ряда других.

В европейском искусстве показательным примером «лингвистического поворота» является картина художника-сюрреалиста Р. Магритта «Вероломство образов» (1928–1929) (рис. 1), на которой запечатлена курительная трубка с подписью: «Это



Рис. 1. Р. Магритт.
Вероломство образов. 1928–1929.
Холст, масло. 59 × 65. Инв.: 78.7.
Музей искусств округа Лос-Анджелес,
Лос-Анджелес, США

Источник: <https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>

не трубка» (*Ceci n'est pas une pipe*). Изображенный объект призван отсылать к изображаемому (обозначать связь между означаемым и означающим), однако в искусстве эта связь ограничена промежуток времени, длящимся, когда зритель смотрит на картину и пока он способен представлять себе произведение, которое и является «изображающим» [9, с. 188]. Холст с изображением трубки — это не сама трубка, а ее образ. Р. Магритт объяснял свою идею следующим образом: «Эта знаменитая трубка. Как люди попрекали меня ей! И все же, вы можете набить ее табаком? Нет, это ведь всего лишь изображение, не так ли? Так что, если бы я написал под картиной “Это трубка”, я бы солгал!» [10, с. 28].

Проблему нарратива у Р. Магритта внимательно изучал французский философ, теоретик культуры М. Фуко (1926–1984) в книге «Это не трубка» [11]. Философ обратил внимание на привычный механизм восприятия, который смешивает «название» с видимым, т. е. называет изображение объекта его именем, полагая, что видит сам объект. Французский исследователь рассматривает язык как мир, располагающийся между зримыми формами реального мира и тайными соответствиями эзотерических смыслов. В творчество многих сюрреалистов включены элементы воображаемого, фантастического, что зачастую провоцирует когнитивное замешательство зрителя [9, с. 188].

В 1960-е гг. в искусстве появляется новое направление — концептуализм. Американские художники Дж. Кошут, Л. Вайнер, Р. Берри и английская группа «Искусство и язык» (*Art and Language*):

Т. Атkinson, Д. Байнбридж, М. Балдуин, Х. Харрелл — стали ярчайшими выразителями концептуализма. Философия логического позитивизма, структурализм, герменевтика, лингвистика и теория языковых игр Л. Витгенштейна сформировали научную базу, на которую опиралось это направление. «Ничего нельзя сказать вне языка», — гласит ключевой парадокс концептуализма [12, с. 16]. В число знаковых работ концептуального искусства входит инсталляция американского художника Д. Кошута «Один и три стула» (1965). Она состоит из трех объектов: стула, его полноразмерной фотографии и выписки словарной статьи «стул». В этом произведении художник, продолжая поиски Р. Магритта, поднимает проблему отношения между предметными, визуальными (изобразительными) и словесными референциями (денотатами).

Концептуализм, как и почти все «измы» в культуре XX в., стал интернациональным. В 1970-е гг. он получил распространение в Италии, Германии, Франции, во многих странах Восточной Европы и Латинской Америки [12]. С начала 1970-х гг. концептуализм формировался в московской «неофициальной» культуре. Представитель московского концептуализма И.И. Кабаков (р. в 1933) в 1970-х гг. описывал советскую действительность в терминах витгенштейновской концепции «языковых игр»: «Мы как бы все живем внутри единого Текста. <...> Все у нас становится “языком”, многими звучащими, пересекающимися в разных уровнях языками» [13, с. 161]. Основоположники московского концептуализма И.И. Кабаков и В.Д. Пивоваров, активно используя текст в художественных работах, настаивали на универсальности своего опыта. Они вели повествование не от себя, а от лица выдуманных персонажей, уступая его другим «реципиентам»: воображаемым «рассказчикам» вроде Вшкафусидящего Примакова и Вокноглядящего Архипова (И.И. Кабаков) или «действующим лицам», «агентам» (В.Д. Пивоваров, И.Г. Макаревич, Е.В. Елагина). Известная концептуальная схема взаимодействия «автор — нарратор — персонаж — читатель» находит яркое воплощение в работах московских концептуалистов.

Стоит отметить, что многие современные российские художники продолжают работать в традиции концептуализма. Так, текстовые инсталляции уличного художника из Екатеринбурга Т. Ради «Я бы обнял тебя, но я просто текст» (2013) и «Я, конечно, мало знаю о тебе, а ты — обо мне, но теперь у нас есть кое-что общее» (2014) демонстрируют, что текст и его образ существуют независимо друг от друга. Современный представитель стрит-арта играет с категориями «одушевленного» и «неодушевленного», включая в эту игру текст, его визуальный образ и семантическое значение.

«ИКОНичесКИЙ ПОВОРОТ»: СМЫСЛОВАЯ АВТОНОМИЯ ОБРАЗОВ

Перенасыщение к концу XX в. визуальными образами многих сфер — от рекламы до новых медиа — дало возможность говорить о явлении «иконического поворота». Термин «иконический поворот» был предложен в 1994 г. швейцарским искусствоведам Г. Бёмом [14, р. 17], близко знакомым с основателем философской герменевтики Х.-Г. Гадамером [15, с. 187] и с немецким историком искусства М. Имдалем, специализирующимся на интерпретации современного немецкого искусства. Их идеи о семантике акта зрения и артикуляции творческого опыта повлияли на интеллектуальное становление Г. Бёма.

В рамках концепции «иконического поворота» последний анализирует внутреннюю структуру образа. В статье «Возвращение образов» Г. Бём рассматривает онтологические и эпистемологические вопросы, связанные с визуальной проблематикой [14, р. 17]. В определенном смысле «иконический поворот» Г. Бёма продолжает глубоко укоренившуюся в немецкой традиции идею абсолютности ауры искусства.

Данная концепция продолжает методологическое развитие искусствознания от иконографии к иконологии, заложенное А. Варбургом и Э. Панофским в 1930-е годы. Попытка преодоления методологического кризиса истории искусства под знаком историко-философского, эстетического и социологического синтеза сделала влияние этой школы ощутимым не только в Германии, но и во всем мире. Во многом ее идеи продолжают оставаться интересными для современных исследователей. Можно привести немало примеров неподдельного внимания теоретиков немецкой школы к вопросам иконического анализа произведений искусства, культурной типологии художественного процесса, культурных общностей [15, с. 56].

Несмотря на то что живопись широко использует весь типологический спектр знаков, иконический тип остается безусловно преобладающим. Однако все элементы произведения нельзя представить в виде словаря символов с фиксированными значениями. Для зрителя объект изобразительно-го искусства становится загадкой, процесс творчества — таинством, а художник — творцом. Действие иконического знака основано на фактическом подобии означающего и означаемого. «Иконический поворот» связан с определением логики образа. Г. Бём уверен, что изображения наделены жизнью, а визуальное мышление может доминировать над лингвистическим. Автономная по отношению к языку «логика образа» обуславливает конкретизацию общих

рассуждений о функциях и структуре изображения [16, с. 125]. Задача «иконических» исследований, по Г. Бёму, состоит в возвращении образам их статуса «источников», «корней» культуры. Он, приводя в качестве примеров произведения П. Сезанна, А. Матисса, М. Дюшана, Р. Делоне и Р. Магритта, акцентирует внимание на операции «показывания» («представления»), не связанного напрямую с вербальным языком [14, р. 38]. В своих текстах Г. Бём неоднократно подчеркивает, что способности разума распространяются за пределы языка и что там, где заканчивает свой путь семиотика, начинается история искусства [14, р. 14]. Автор играет на многозначности понятия Bild (картина, портрет, изображение) в современном ему немецком языке, обозначающего также и фотографию, и художественный образ, а кроме того, образ духовный.

Возникнув в начале XX в., науки об образах (Bildwissenschaft), основывавшиеся на проекте А. Варбурга «История культуры» (Kulturgeschichte), в 1990-е гг. заняли лидирующие позиции в искусствознании. Их методология, основанная на формально-стилистическом анализе, позволяла создать целостную концепцию анализа произведений изобразительного искусства. Разграничение таких понятий, как реальный и воображаемый визуальный образ, тесно связано с концепцией «иконического поворота» [17, с. 51]. Символ — одно из центральных и сложных понятий в иконологии. О символе в искусстве невозможно говорить как о чем-то окончательно устоявшемся. Как писал исследователь символического и дословного в искусстве XX в. О.В. Беспалов: «Произведения разных эпох демонстрируют нам, как искусство, с одной стороны, старательно “возводит” свою символику, созидает подлинные художественные образы. <...> Но с другой, — одновременно отвергает те символы и языковые формы, которые “окаменевают”, становятся расхожими, кочуют из произведения в произведение, подхватываются эпигонами» [18, с. 6].

Иконический принцип в искусстве — изображение «неизобразимого». Именно поэтому иконический принцип является неотъемлемой особенностью авангардного искусства. Г. Бём в своих текстах неоднократно упоминает творчество П. Пикассо. Именно П. Пикассо посвящают свои статьи Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков, когда анализируют состояние современного им искусства. Картина «Менины» (1957) П. Пикассо представляет уникальный пример изопарафразы, созданного по мотивам одноименной картины испанского художника Д. Веласкеса (1599–1660), написанной в 1656 году. Произведение П. Пикассо через прием удвоения, построения типа «текст в тексте» («картина в картине»), появившийся после «Герники», продолжает тему протеста против бомбардировок

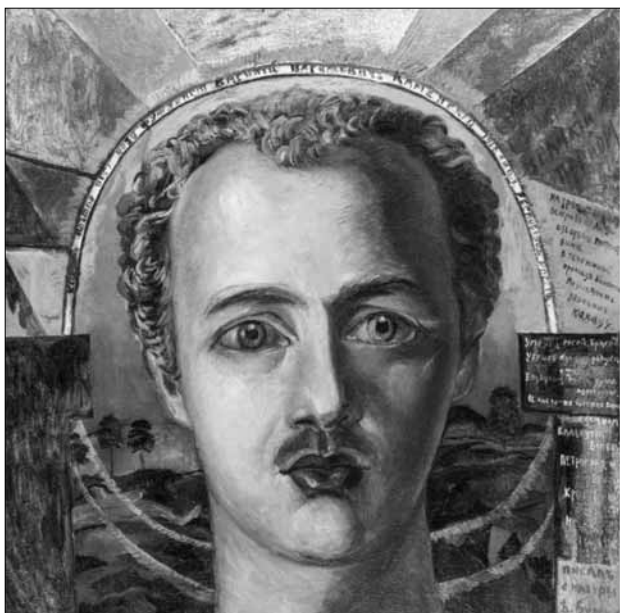


Рис. 2. Д.Д. Бурлюк.
Портрет поэта-футуриста Василия Каменского.
1917. Холст, масло. 104 × 104.
Инв.: Ж-10133. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург
Источник: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/burlyuk_d.d._portret_poeta-futurista_vasiliya_kamenskogo._1917._zh-10133/index.php

и чудовищного обращения с республиканцами в Испании. В работе П. Пикассо присутствуют все основные персонажи полотна Д. Веласкеса: художник, маленькая инфанта, король и королева в отражении зеркала, собака. Однако метаморфозы образов и пространства представляют совершенно иную реальность.

В искусстве русского авангарда иконоический принцип становится особенно популярным, потому что живописцы устремляют свои художественные поиски за пределы земного, человеческого. Так, Д.Д. Бурлюк в «Портрете поэта-футуриста Василия Каменского» (1917) (рис. 2) изображает своего друга в соответствии с иконографией Иисуса Христа. К.С. Малевич во многих произведениях («Голова крестьянина», 1929; «Спортсмены», 1930; «Женщина с граблями», 1932; «Девушки в поле», 1932), сочетая прямоугольные и круглые элементы, создает образы, напоминающие композиции икон. В творчестве М.Ф. Ларионова («Купающиеся солдаты», 1911) и Н.С. Гончаровой («Купание лошадей», 1911) мотивы купания отсылают к крещению Христа, а мотивы трапезы и вина (Н.С. Гончарова, «Пьющие вино», 1911) — к Тайной вечере. Художники-авангардисты, обращаясь в своем творчестве к метафизическому духу, становятся очевидцами незримого.

«ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ»: ИЗУЧЕНИЕ ПРОБЛЕМ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Справедливо заметить, что история искусства является одновременно историей визуальных открытий. Выражение «визуальный поворот» в 1992 г. ввел в научный оборот американский теоретик и историк искусства У.Дж.Т. Митчелл. Его одноименная статья также включена в сборник «Теория изображений», вышедший в свет в 1994 г. [19, р. 16]. У.Дж.Т. Митчелл опирается на идеи К. Маркса и З. Фрейда, чтобы показать, что произведения искусства можно рассматривать не только как неодушевленные объекты, но и как «живые существа». Отдельно отметим, что понятия «визуальная культура», «визуальный опыт», активно используемые У.Дж.Т. Митчеллом, встречались и ранее: например, в книге английского историка искусства М. Баксандалла «Живопись и опыт в Италии XV в.: введение в социальную историю живописного стиля» (1972) [20] и американского историка живописи С. Альперс «Искусство описания: голландское искусство XVII в.» (1983) [21].

Понятие «визуальный поворот» У.Дж.Т. Митчелл связывает с методологическими моделями, в основе которых лежат нелингвистические символистские системы. В этом заключается сходство его идей с рассуждениями Г. Бёма. Отказываясь от семиотического анализа, который был характерен для исследовательской парадигмы 1980-х гг., У.Дж.Т. Митчелл показывает, что изображения следует рассматривать независимо от языка. Текст и образ, тесно связанные друг с другом, представляют две формы познания, которые, тем не менее, не могут быть отождествлены друг с другом [19].

Отличительная черта концепции «визуального поворота» заключается в том, что в рамках этого термина У.Дж.Т. Митчелл не ограничивается изучением тех изображений, которые традиционно входят в категорию произведений искусства. Исследователь относит к ней различные медиа: от рекламных до живописных. «Визуальный поворот» охватывает ряд критических проблем в гуманитарных и социальных науках, которые исследуют визуальность как социально сконструированный опыт. В книге «Образ. Текст. Идеология» У.Дж.Т. Митчелл пишет о том, что открытие перспективы, появление станковой живописи, фотографии воспринимались человечеством как одновременно заманчивые и пугающие визуальные повороты [22]. У.Дж.Т. Митчелл рассматривает концепцию искусства как некоего коммуникационного механизма языка эпохи и подробно анализирует вопросы соотношения иконологии и идеологии: контексты, системы концептуальных идей классов, наций, об-

щественных движений, социальные и политические трактовки произведений.

Причиной появления исследовательской парадигмы У.Дж.Т. Митчелла можно считать открытие в университетах США новых кафедр, где преподавалась история искусства, отдававших предпочтение не классическим образовательным традициям, основанным на иконологическом анализе, а практической направленности обучения. Например, в Чикагском университете, где преподавал У.Дж.Т. Митчелл, магистерские программы по истории искусства появились только в начале 1970-х годов.

В рамках концепции «визуального поворота» У.Дж.Т. Митчелла визуальные образы живут собственной жизнью и их существование лишь частично контролируется их авторами — художниками [23, р. 12]. Люди могут наделять изображения человеческими качествами, а «вторичная жизнь» произведений искусства позволяет им воспроизводить самих себя. Здесь теория У.Дж.Т. Митчелла частично перекликается с идеями британского социального антрополога А. Гелла, который в своем исследовании «Искусство и агентность» демонстрирует, как социальная агентность может распространяться на материальные объекты культуры [24]. В связи с этим У.Дж.Т. Митчелла и А. Гелла можно считать представителями «социологии перевода» (т.н. «акторно-сетевой теории»), поскольку они утверждают, что в роли агентов могут выступать не только люди, но и вещи (в данном случае — произведения искусства).

Важную роль в изучении «иконического» и «визуального» поворотов сыграла статья отечественного исследователя, доктора философских наук И.Н. Инишева. В статье «“Иконический поворот” в науках о культуре и обществе» [16] автор анализирует современную ситуацию в социальных науках и культуре, связанную с проблематикой образа. И.Н. Инишев внимательно рассматривает структурную специфику «иконического» и «визуального» поворотов, приобретающих особое значение в контексте вербальных и дискурсивных практик.

В контексте теории «визуального поворота» У.Дж.Т. Митчелла наиболее остро ставится проблема подмены изобразительности визуальностью. Изобразительность отличается от визуальности тем, что требует изменения реальности, воспринятой человеческим разумом, ее трансформации в ценностные или идейные суждения мастера [9, с. 223]. Изобразительные источники представляют собой художественные воплощения идей, образов, смыслов. Важную роль здесь играют мышление, фантазия и воображение. Визуальность, в свою очередь, подразумевает все относящееся к непосредственному зрительному наблюдению. По У.Дж.Т. Митчеллу, любой объект можно сделать произведением

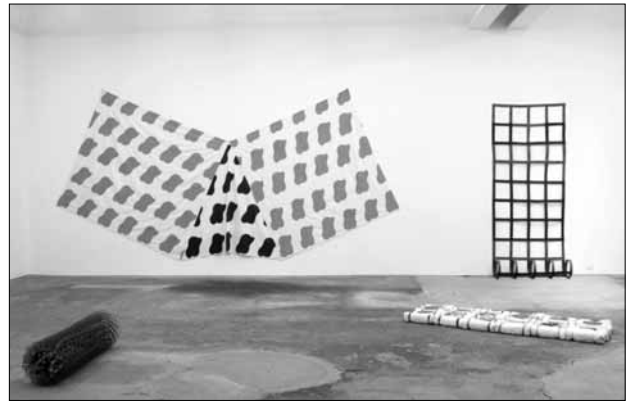


Рис. 3. Группа «Опоры/поверхности» (Supports/Surfaces). Инсталляция. 2014. Смешанная техника.

Частная коллекция, Канада

Источник: <https://www.artforum.com/picks/supports-surfaces-47414>

искусства, поместив его в определенный контекст. При переходе от формы к форме-значению в миметическом смысле происходит обретение произведением черт классического и статуса классики. Так, еще «Фонтаном» М. Дюшана с подписью «R. Mutt»¹ (1917) была обозначена готовность видеть за любым объектом историю, которую можно рассказать, и «где предмет выступает своего рода стенограммой этого рассказа» [9, с. 224].

Художники объединения GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960–1968), работая с реальными объектами — вещами, купленными в магазине или подобранными на свалке, возобновляли линию дадаистов. Французское объединение «Опоры/Поверхности» (Supports/Surfaces) подвергало критической аналитике основы живописи (рис. 3). Холсты, рамы, подрамники, красочные слои и способы нанесения последних экспонировались на выставках раздельно, неся пропедевтический смысл [25, с. 350].

Идею контекста как катализатора смыслов ярко иллюстрируют инсталляции Д. Бюрена 1960–1970-х гг., в которых лоскут ткани в разных контекстах претерпевал эффектные превращения: то появлялся среди флагов, то становился рекламой, то парусами, то каннелюрами на колоннах [25, с. 351]. Соприкасаясь с окружающей средой, объект получал новые смыслы и порождал неожиданные ассоциации. Подобные неожиданные парадоксы в развитии художественной формы отражают определенные сдвиги в способах бытования сознания в том или ином типе культуры.

¹ Речь идет об известном реди-мэйде М. Дюшана, созданном для выставки Общества независимых художников в 1917 году. Переосмысляя роль художника, М. Дюшан радикально подверг сомнению привычные категории классического искусства.

В теории «визуального поворота» важным также является вопрос о том, кто может придавать объекту статус искусства. Произведение сохраняет момент передачи художественной энергии от одного поколения к другому сквозь историю [9, с. 226]. Человек — незамкнутая, открытая система (микрокосм), существующая в постоянном взаимодействии с окружающим миром и внутренними «мирами» [26, с. 43]. Для того чтобы произведение искусства вошло в историю искусства, необходимо время, которое означает адекватную историческую дистанцию, позволяющую поместить произведение в контекст. Способность сохранять следы времени и аккумулировать идеи делает произведения искусства материальными носителями культурных ценностей. Именно историческая традиция определяет способ отношения общества к прошлому и меру его актуализации, устанавливает границы своего и чужого в совокупности ценностей и культурно-социальных смыслов [9, с. 156].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, все три подхода представляют различные, но тесно связанные друг с другом методологии интерпретаций. Парадигма «лингвистического поворота» предполагает, что язык является конструирующим условием познания и опыта. Философия языка тесно связана с доминирующей в это время картиной мира [18, с. 24]. Наиболее интересными представляются характеристики соотношения методологий иконического и визуального поворотов. Сторонники «иконического поворота» обращают внимание на способ воздействия произведения на зрителя. Последователи «визуального поворота», в свою очередь, рассматривают содержание образа и содержание мышления (идей, мыслей). В концепции У.Дж.Т. Митчелла, в отличие от теории Г. Бёма, важной становится роль «коммуникативного моста» — художественного критика, влияющего на интерпретацию образа. В теории «иконического поворота» позиция авторского голоса (в качестве автора мнения может выступать и художник, и критик, и публика) намеренно опущена. Слова и высказывания критиков, научного сообщества о произведениях искусства создают своего рода миры, которые могут совпадать или не совпадать с той парадигмой, в которой находится зритель. Слова способны впитывать контекст, поэтому значения слов нельзя считать полностью фиксированными. В рамках концепции «визуального поворота» становится справедливым высказывание Б. Латура о том, что язык — это не средство, которым человек описывает реальность, чтобы придать ей смысл, а то, что само конструиру-

ет объекты реальности и отношение человечества к ним [27, р. 227].

Явные переключки художественной и научной культурной рефлексии порождают немало специальных исследований. В науке несколько раз менялось направление перспективы, в которой рассматривалась история искусства [15, с. 12]. На основе анализа исторической эволюции стилей создано значительное количество отечественных и зарубежных исследований, раскрывающих панораму художественных поисков [15, с. 9].

Рассматривая соотношение парадигм трех «поворотов», стоит отметить, что тип искусствоведческого мышления, который стал доминирующим в XIX в. и сохраняет приоритет сегодня, свойствен высокый уровень суверенности. Немалое количество искусствоведческих исследований замыкается в области изучения языка, формы, содержания, способов репрезентации и их внутренней преемственности [15, с. 28]. Между различными сферами художественного мышления искусствоведческое мышление нередко стремится установить перегородки, а не выявить, по возможности, взаимосвязи и взаимоотношения [9, с. 158]. Таким образом, искусство выступает как способ примирения интеллекта и интуиции, двух сфер человеческой природы — рациональной и иррациональной, аполлоновской и дионисийской, познавательной и гедонистической. Человеческое восприятие никогда не бывает чистым, оно всегда искажено идеями или опытом. Художественный опыт содержит в себе элементы обыденного, фиксирующего жизнь во всем ее многообразии. Безграничные возможности художественной формы проявляются в репрезентации экзистенциальных значений и смыслов в многообразии их оттенков. Многие, что доступно человеческому глазу, одновременно рассматривается и анализируется как «культурный конструкт». В тонких модификациях языка искусства проявляется непрестанная эволюция художественной формы, ее искусствоведческих и культурологических смыслов. Творческое наследие многих живописцев полно аллюзий, связанных с иконологическими, символическими, культурными, социальными аспектами произведений.

Список источников

1. Rorty R. The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Chicago : The University of Chicago Press, 1967. 416 p.
2. Kuhn T. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago : The University of Chicago Press, 1962. 210 p.
3. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Философские работы : [в 2 ч.]. Ч. 1 / [пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева]. Москва : Гнозис, 1994. С. 1—74.
4. Борисенкова А. Нарративный поворот и его проблемы (Обзор публикаций по нарратологии) // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 327—332.

5. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. Москва : Ad Marginem, 2000. 511 с.
6. Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences // New Literary History. 1992. Vol. 23. № 3. P. 629–657.
7. Дьяков А.В. Жак Лакан. Фигура философа. Москва : Территория будущего, 2010. 560 с.
8. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Москва : ИМЛИ РАН, Наследие, 2005. Т. 6. Кн. 1 : 1904–1922. [Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления]. 446 с.
9. Гор В. Классическое в неклассическую эпоху : эстетические аспекты модификации языка изобразительного искусства. Москва : Индрик, 2010. 248 с.
10. Рене Магритт / [автор текста Н.В. Геташвили]. Москва : Комсомольская правда : Директ-Медиа, 2016. 70 с. (Лучшие современные художники).
11. Фуко М. Это не трубка. Москва : Художественный журнал, 1999. 142 с.
12. Бобринская Е.А. Концептуализм. Москва : Галарт, 1994. 216 с.
13. Кабаков И.И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Москва : Новое литературное обозрение, 2008. 365 с.
14. Bohm G. Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild? Munchen, 1994. P. 11–38.
15. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. Москва : Наука, 1992. 299 с.
16. Инишев И.Н. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Логос. 2012. Т. 85. № 1. С. 184–211.
17. Селиванова Е.В. Истоки формирования визуальной культуры // Обсерватория культуры. 2014. № 2. С. 50–55.
18. Беспалов О.В. Символическое и дословное в искусстве XX в. Москва : Памятники исторической мысли, 2010. 237 с.
19. Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn // Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London, 1994. P. 11–34.
20. Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford : Oxford University Press, 1972. 192 p.
21. Alpers S. The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago : University of Chicago Press, 1983. 302 p.
22. Mitchell W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago : University of Chicago Press, 2013. 236 p.
23. Mitchell W.J.T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 380 p.
24. Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford : Clarendon Press, 1998. 296 p.
25. Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. 472 с.
26. Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с.
27. Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern // Critical Inquiry. 2004. № 30. P. 225–248.

Labyrinths of "Turns" in Contemporary Art: Linguistic, Iconic, Visual

Irina A. Afanasyeva

National Research University Higher School of Economics, 11 Pokrovsky Boul., Moscow, 109028, Russia
ORCID 0000-0002-5109-5949; SPIN 6383-3344
E-mail: IAAfanaseva@hse.ru

Abstract. *The author of the article focuses on the problem of correlation between the paradigms of "linguistic", "iconic" and "visual" turns associated with contemporary art. The text discusses the history of the terms, analyzes the specifics of each of these turns, reveals their role and significance in art, history and culture, and provides specific examples of works of the 20th and 21st centuries. Attempts to overcome the methodological crisis in art studies have made the impact of these approaches felt throughout the world. The article pays special attention to a num-*

ber of issues, which include changes in the concept of art and the boundaries of language; the expressive opportunities of the image and narrative; artistic vision; depiction of the "unimaginable"; the statuses of works of art, authorship, perception, symbols, as well as dialectical transitions of works of art from visibility to pictoriality. The article shows how, by studying the history of art as a phenomenon of culture, art studies have learned to find not only artistic characteristics, but also social and cultural features in the specifics of forms, structures and compositions. Carrying out a comparative analysis of the linguistic, iconic and visual "turns", the author notes the dialectic of "reformatting" the view from the linguistic to the iconic and visual, and also comes to the conclusion that, the subtle modifications of the language of art demonstrate the constant evolution of artistic forms, art criticism, cultural and social meanings. Art contemplates the world directly, embodying it in images (semantic, visual, iconic, etc.). It is thanks to the peculiar integrity (interdisciplinarity) achieved in the artistic rethinking of historical reality that art reveals an amazing depth of meaning.

Key words: linguistic turn, iconic turn, visual turn, visual rhetoric, narrative, information perception mechanisms, art history, cultural construct.

Citation: Afanasyeva I.A. Labyrinths of “Turns” in Contemporary Art: Linguistic, Iconic, Visual, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196.

References

1. Rorty R. *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. Chicago, The University of Chicago Press Publ., 1967, 416 p.
2. Kuhn T. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, The University of Chicago Press Publ., 1962, 210 p.
3. Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus, *Filosofskie raboty* [Philosophical Works], part 1. Moscow, Gnozis Publ., 1994, pp. 1–74 (in Russ.).
4. Borisenkova A. The Narrative Turn and Its Problems (A Review of Publications on Narratology), *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2010, no. 103, pp. 327–332 (in Russ.).
5. Derrida J. *O grammatologii* [Of Grammatology]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000, 511 p.
6. Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences, *New Literary History*, 1992, vol. 23, no. 3, pp. 629–657.
7. Dyakov A.V. *Zhak Lakan. Figura filosafo* [Jacques Lacan. The Figure of the Philosopher]. Moscow, Territoriya Budushchego Publ., 2010, 560 p.
8. Khlebnikov V. *Sobranie sochinenii v 6 t. T. 6. Kn. 1: 1904–1922* [Collected Works in 6 volumes. Volume 6. Book 1: 1904–1922]. Moscow, IMLI RAN Publ., Nasledie Publ., 2005, 446 p.
9. Gor V. *Klassicheskoe v neklassicheskuyu epokhu: esteticheskie aspekty modifikatsii yazyka izobrazitel'nogo iskusstva* [A Classical in the Non-Classical Era: Aesthetic Aspects of Modifying the Language of Fine Art]. Moscow, Indrik Publ., 2010, 248 p.
10. Getashvili N.V. *Rene Magritte*. Moscow, Komsomol'skaya Pravda Publ., Direkt-Media Publ., 2016, 70 p. (in Russ.).
11. Foucault M. *Eto ne trubka* [This Is Not a Pipe]. Moscow, Khudozhestvennyi Zhurnal Publ., 1999, 142 p.
12. Bobrinskaya E.A. *Kontseptualizm* [Conceptualism]. Moscow, Galart Publ., 1994, 216 p.
13. Kabakov I.I. *60-70-e... Zapiski o neofitsial'noi zhizni v Moskve* [60-70s... Notes on Unofficial Life in Moscow]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2008, 365 p.
14. Bohm G. Die Wiederkehr der Bilder, *Was ist ein Bild?* Munich, 1994, pp. 11–38.
15. Krivtsun O.A. *Evolutsiya khudozhestvennykh form. Kul'turologicheskii analiz* [The Evolution of Artistic Forms. Cultural Analysis]. Moscow, Nauka Publ., 1992, 299 p.
16. Inishev I.N. The “Iconic Turn” in the Theories of Culture and Society, *Logos*, 2012, vol. 85, no. 1, pp. 184–211 (in Russ.).
17. Selivanova E.V. Sources of Visual Culture Formation, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 2, pp. 50–55 (in Russ.).
18. Bespalov O.V. *Simvolicheskoe i doslovnnoe v iskusstve XX v.* [The Symbolic and Verbatim in the Art of the 20th Century]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2010, 237 p.
19. Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London, 1994, pp. 11–34.
20. Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, Oxford University Press, 1972, 192 p.
21. Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1983, 302 p.
22. Mitchell W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2013, 236 p.
23. Mitchell W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2005, 380 p.
24. Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1998, 296 p.
25. Kryuchkova V.A. *Mimesis v epokhu abstraktsii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroi parizhskoi shkoly* [Mimesis in the Age of Abstraction. Images of Reality in the Art of the Second Parisian School]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2010, 472 p.
26. Stupin S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistentsial'nogo iskusstvoznaniya* [Art and the Limits of the Human. An Experience of Existential Art Studies]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ Publ., 2020, 256 p.
27. Latour B. Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern, *Critical Inquiry*, 2004, no. 30, pp. 225–248.

Всероссийская научно-практическая конференция

«ЭКСЛИБРИСЫ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ»

15–17 ноября 2023 года

Международный союз книголюбов, Российская государственная библиотека и государственный музей-усадьба «Остафьево» – «Русский Парнас» при участии Государственной публичной исторической библиотеки, Отдела фондов Государственного музея А.С. Пушкина, архивов и музея Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Музея Московского государственного технического университета им. Н.Э. Баумана приглашают принять участие в конференции, посвященной исследованию экслибриса как неотъемлемого элемента книжной культуры и источника по ее изучению.

Тематика конференции:

- ♦ роль экслибрисов и книжных знаков в изучении и реконструкции книжных собраний;
- ♦ создатели и владельцы экслибрисов;
- ♦ экслибрисы как объект и как источник исследований;
- ♦ вопросы каталогизации экслибрисов и создания цифровых коллекций;
- ♦ проблемы идентификации экслибрисов;
- ♦ художественный экслибрис 30–80-х годов XX века и др.

На конференции 2021 г. участниками поднимался вопрос о выявлении книжных знаков русских библиофилов в современных российских библиотеках и музеях и о сводных каталогах библиотек Шереметевых, Юсуповых, Вяземских. Приглашаем принять участие в формировании данных каталогов и предоставить информацию об имеющихся в ваших собраниях книгах с экслибрисами перечисленных выше персоналий, а также книгах с экслибрисами особ царской семьи, указав как их библиографические описания, так и, если это известно, когда и из каких источников они поступили.

В рамках конференции планируется провести коллективную работу, начатую в 2017 г., по идентификации «немых» экслибрисов, т.е. тех, владельцы которых неизвестны. Если в вашем собрании есть подобные и вам представляется интересным услышать мнение коллег, пришлите сканированное изображение экслибриса вместе с библиографическим описанием книги, на которой он находится (срок подачи неопознанных экслибрисов в электронном виде до 1 октября 2023 года). Обсуждение присланных материалов предполагается провести в формате семинара.

К участию (онлайн либо офлайн) приглашаются сотрудники отделов редких книг федеральных, республиканских, областных, краевых, вузовских библиотек, библиотек литературных, художественных и краеведческих музеев, библиофилы, художники, студенты факультетов книговедения и искусствоведения, специалисты архивов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций.

К конференции будет издан сборник материалов. Срок подачи материалов в сборник – до 1 сентября 2023 года. Статьи пересылаются по электронной почте: knigoluby@mail.ru.

Командировочные расходы за счет направляющей стороны.

Информационная поддержка:

журналы «Библиотекосведение», «Обсерватория культуры», «Российский экслибрисный журнал», «Библиотечное дело», «Библиотека», «Ваша библиотека», «Информационный бюллетень РБА», «Про книги: журнал библиофила», газета «Книжное обозрение».

Контакты:

Председатель Совета МСК и координатор по всем вопросам организации и проведения конференции Шустрова Людмила Владимировна
e-mail: knigoluby@mail.ru, тел.: +7-495-621-82-21, +7-968-649-77-67

УДК [27-23]096(47-25)"17"
ББК 76.103(2)51-5
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-198-211

Н.В. ГЕРАСИМОВА

НЕИЗВЕСТНЫЕ ВАРИАНТЫ ТИПОГРАФСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ЕЛИЗАВЕТИНСКИХ БИБЛИЙ, ИЗДАННЫХ В МОСКВЕ В 1757—1762 ГОДАХ

Наталья Викторовна Герасимова,
Московская духовная академия
Русской православной церкви,
кафедра теории и истории церковного искусства,
аспирант
Троице-Сергиева лавра, Сергиев Посад,
Московская обл., 141300, Россия

Центральный музей
древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева,
отдел хранения,
сектор рукописной и старопечатной книги,
научный сотрудник
Андроньевская пл., д. 10, Москва, 105120, Россия

ORCID 0000-0002-9808-4489
E-mail: N.Gerasimova@rublevmuseum.ru

Реферат. Анализируются неизвестные ранее примеры оформления Елизаветинской Библии дополнительными гравюрами. Речь идет о трех памятниках, выявленных автором настоящей статьи

в собраниях библиотеки Московской духовной академии Русской православной церкви и Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.

Елизаветинской (по имени императрицы Елизаветы Петровны) принято называть Библию, отредактированную при подготовке к новому изданию и впервые выпущенную в 1751 г. в Санкт-Петербурге. Книга была задумана иллюстрированной. Синодальный проект иллюстрации издания, который включил 49 гравюр на ветхозаветные темы (по числу книг Ветхого Завета), был воплощен мастерами Петербургской Академии наук И.А. Соколовым и Г.А. Качаловым по рисункам И.Э. Гриммеля в 1751—1753 годах. Награвированные медные доски стали образцовыми, и по мере износа их снова копировали мастера московской Синодальной типографии, где с 1756 по 1817 г. вышло 15 иллюстрированных переизданий с полными комплектами гравюр. Все случаи типографского оформления изданий Библии описаны в справочной литературе, также предприняты научные публикации отдельных владельческих экземпляров, представляющих собой конволюты из листов типографского текста, исполненных по си-

нодальному проекту иллюстраций, а также изданных отдельно дополнительных гравюр западноевропейского происхождения. Показано, что листовая формула выявленных автором статьи экземпляров совпадает с библиографическими описаниями соответствующих изданий в справочной литературе, а дополнительные иллюстрации вклеены в них на фальцах. Гравюры на меди с изображением четырех евангелистов и царя Давида могли быть помещены в экземпляры непосредственно в московской Синодальной типографии, использованы отпечатки печатных форм, изготовленных в период 1745–1757 гг. граверами А.Ф. Зубовым и В.А. Иконниковым.

Ключевые слова: московская Синодальная типография, Елизаветинская Библия, иллюстрации Священного Писания, русская гравюра на меди XVIII в., иконография евангелистов, иконография царя и пророка Давида, теория и история культуры, историко-культурное наследие.

Для цитирования: Герасимова Н.В. Известные варианты типографского оформления Елизаветинских Библий, изданных в Москве в 1757–1762 годах // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 198–211. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-198-211.

Елизаветинской (по имени императрицы Елизаветы Петровны) принято называть Библию, отредактированную при подготовке к новому изданию и впервые выпущенную в 1751 г. в Санкт-Петербурге. Синодальный проект иллюстрации (макет с разметкой и текстовым описанием гравюр, подготовленный комиссией Синода) из 49 гравюр на ветхозаветные темы (по числу книг Ветхого Завета) был воплощен мастерами Петербургской Академии наук в 1751–1753 годах. Награвированные медные доски стали образцовыми и, по мере износа, снова копировались мастерами московской Синодальной типографии (Московская синодальная типографическая контора, далее — Синодальная типография), в которой с 1756 по 1817 г. вышло 15 иллюстрированных переизданий с полными комплектами гравюр. Все случаи типографского оформления изданий Елизаветинской Библии описаны в справочной литературе, также приняты научные публикации отдельных владельцев экземпляров, представляющих собой конволюты из листов типографского текста, исполненных по синодальному проекту иллюстраций, а также изданных отдельно (дополнительных) гравюр западноевропейского происхождения. В настоящей статье анализируются неизвестные ранее примеры оформления Библий дополнительными гравюрами.

В собраниях библиотеки Московской духовной академии Русской православной церкви (МДА) и Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (ЦМиАР) были выявлены три экземпляра Елизаветинской Библии, представляющие интерес с точки зрения художественного оформления. Это один экземпляр третьего и два экземпляра четвертого издания. Оба издания (М., 29.XII.1757, 2°; М., IX.1762, 2°)¹ хорошо известны в библиографии и учтены во многих российских библиотеках.

Полный объем экземпляров, согласно приведенным в справочной литературе описаниям [1, с. 46–47, № 107, 108], должен насчитывать 648 листов и включать в себя: посвящение, два предисловия, оглавление, синопсис, библейский текст и гравированные иллюстрации, созданные по синодальному проекту (титульный лист — 1; фронтиспис — 1; сюжетные иллюстрации — 49 гравюр в тексте в третью долю листа). Выявленные экземпляры по-своему уникальны². Их листовая формула совпадает с данными, приведенными в справочниках, однако перед четырьмя Евангелиями и Псалтирью на фальцах вклеены дополнительные гравюры евангелистов и царя Давида соответственно. Используются отпечатки досок гравюров, работавших в разные годы XVIII в. для Синодальной типографии: А.Ф. Зубова³ (доски, награвированные им для среднего на-престольного Евангелия 1748 г.)⁴ и В. Иконникова⁵ (доски для Евангелия 1757 г. и Псалтири с воследованием 1758 г.)⁶.

В научной литературе ранее уже были предприняты описания отдельных редких экземпляров Елизаветинской Библии. Все введенные к настоящему времени в научный оборот примеры связаны с владельческим оформлением книг гравюрами западноевропейского происхождения, изданными отдельно⁷.

¹ ЦМиАР КП-1768; МДА: инв. № 131812, № 323706.

² Подробные описания экземпляров приведены в Приложении.

³ Зубов Алексей Федорович (1682/1683–1751), сын иконописца Ф.Е. Зубова, младший брат гравера И.Ф. Зубова. Обучался иконописи в Оружейной палате, гравированию — у А. Шхонебека; с 1711 по 1727 г. возглавлял гравировальную мастерскую в Санкт-Петербургской типографии; после 1729 г. переехал в Москву, где исполнял гравюры на продажу.

⁴ В экземплярах МДА: инв. № 131812, № 323706.

⁵ Иконников Василий Андреевич (1729–1774), гравер на меди. Был учеником Славяно-греко-латинской академии; для получения профессионального художественного образования был направлен в Петербургскую Академию наук, где в 1746–1755 гг. учился рисунку у И.Э. Гриммеля, а гравированию — у И.А. Соколова; в 1756 г. возвратился в Москву в Синодальную типографию. В 1764 г. подписывался подмастерьем.

⁶ В экземплярах ЦМиАР КП-1768; МДА: инв. № 131812 (в экземпляре вложен отпечаток дублетной доски, без подписи).

⁷ Традиция оформления западноевропейскими гравюрами русских старопечатных книг и рукописей имеет достаточно дав-

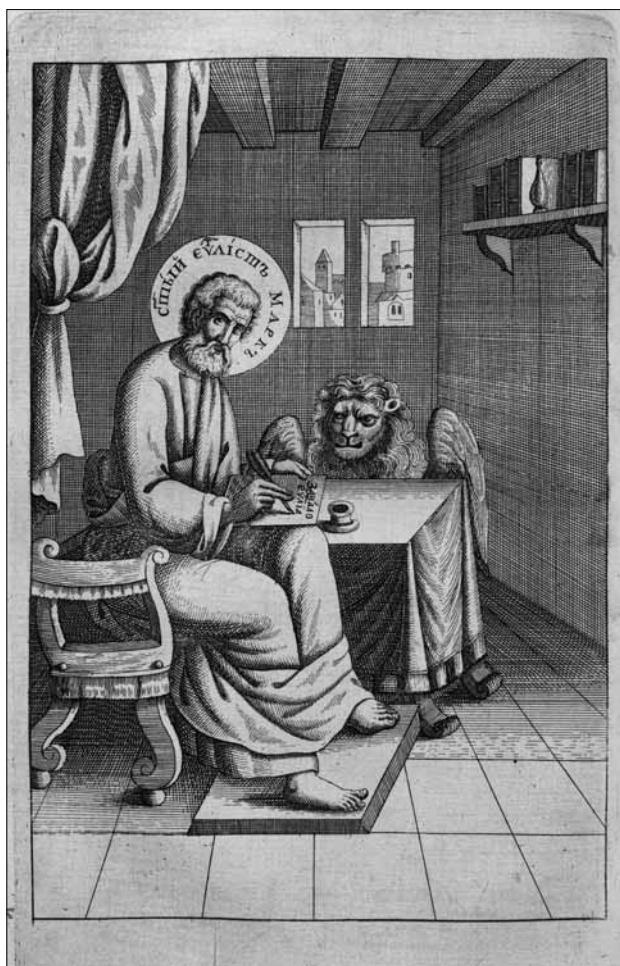


Рис. 1. И.Ф. Зубов (?). Евангелист Марк. 1711. Офорт, резец. Фронтиспис Евангелия (М., 1711. 2°). Музей имени Андрея Рублева, Москва

Первым редкий экземпляр с вложенными в него гравюрами описал Алексей Родосский в 1898 г. [3, с. 116–117]. В библиотеке Санкт-Петербургской духовной академии он выявил том Библии (М., 29.XII.1757, 2°), в который отдельными листами были вложены гравюры русского и западноевропейского производства. Количество гравюр не уточняется, но описаны только две. Так, первый лист содержит «изображения московских монастырей с ликами святых угодников, а второй — сотворение мира» [3, с. 116]. Отмечается также, что русские гравюры в два раза больше по формату, чем «заграничные». Подписи на западноевропейских гравюрах сделаны на латинском и немецком языках. Вероятно, в случае, описанном А. Родосским, слово «вложены» нужно понимать в буквальном смысле, т. е. дополнительные гравюры из-за несовпадения размеров скорее всего не были изначально заключены в один переплет с изданием.

ную историю. Краткий анализ этого явления в контексте иллюстрации именно библейского текста см. в статье [2], а также в библиографии к ней.

Следующий редкий экземпляр Елизаветинской Библии (СПб., 18.XII.1751, 2°) указал в монографии 1946 г. А.А. Сидоров. Согласно описанию, которое он приводит, в экземпляр были «вплетены иллюстративные гравюры немецкого происхождения» [4, с. 199]. А.А. Сидорова, как сторонника изучения книги с точки зрения проблем эволюции ее видимой формы, в первую очередь интересовала распространенность данного феномена. Исследователь сравнил выявленный им случай с явлением «грейнджеризма»⁸, которое наблюдалось в среде европейских коллекционеров-библиофилов.

В 1996 г. А.Х. Горфункель описал конволют из Бостонской публичной библиотеки [5], включающий типографский текст Елизаветинской Библии (СПб., 18.XII.1751, 2°) и гравированные листы альбома Христофора Вайгеля⁹, изданного в Нюрнберге в 1712 году¹⁰. Увраж Х. Вайгеля вошел в конволют в полном составе (титульный лист — 1; фронтиспис — 1; сюжетные иллюстрации — 259 листовых гравюр). В связи с увеличением объема страниц владелец поделил книгу на четыре тома-переплета. Конволют был составлен таким образом, что гравюры в точности соответствовали расположению типографского текста, но при этом некоторые книги Священного Писания остались неиллюстрированными ввиду отсутствия соответствующих сюжетов в вайгелевском альбоме. Титульный лист и фронтиспис экземпляра (из числа созданных по синодальному проекту гравюр) остались в блоке на прежних местах, а два заглавных листа западноевропейского увража были вплетены непосредственно перед текстами Ветхого и Нового Завета. На листах конволюта сохранились цифровые карандашные пометы верстальщика.

В 2002 г. Е.Н. Боровикова и О.Р. Хромов ввели в научный оборот еще один экземпляр Елизаветинской Библии (СПб., 18.XII.1751, 2°), в который вплетены гравюры альбома Х. Вайгеля 1712 г. [6]. Несмотря на то что данный экземпляр из Свято-

⁸ Грейнджеризмом (по имени английского собирателя гравюр Д. Грейнджера) принято называть феномен владельческого оформления книг в своей библиотеке близкими по содержанию, но изданными отдельно гравюрами. Д. Грейнджер первым издал сборник биографий, который владельцы могли дополнять по своему усмотрению гравированными портретами соответствующих персон.

⁹ Вайгель (Христофор (Христоф), 1654–1725), немецкий гравер и издатель. Работал в Нюрнберге и Аугсбурге. Авторами гравюр изданного им двухтомного альбома *Historiae Celebrioris Veteris [et Novi] Testamenti Iconibus Repraesentatae* (Нюрнберг, 1712. 2°) стали Ян (1649–1712) и Каспар (1672–1708) Лейкены, а также сам Х. Вайгель.

¹⁰ Цифровую копию экземпляра см.: Boston Public Library. Biblia, siriech knigi sviashchennago pisanii vetkhago i novago zaveta. URL: <https://bpl.bibliocommons.com/v2/record/S75C47024> (дата обращения: 20.08.2022).

Троицкой Сергиевой лавры являлся дефектным (переплет и часть блока не сохранились), исследователям удалось установить, что 40 гравированных иллюстраций, вплетенных в том, представляют собой листы Библии Х. Вайгеля 1712 года. Таким образом, это один из томов подобного Бостонскому комплекта.

Другой том Елизаветинской Библии из аналогичного комплекта опубликовала в 2021 г. Г.В. Киреева [7]. По описанию, приведенному автором, данный экземпляр из фонда Национальной библиотеки Беларуси содержит типографский текст Библии (М., 29.XII.1757, 2°): весь Ветхий Завет и 150 гравюр альбома Х. Вайгеля 1712 года¹¹. В статье Г.В. Киреева отмечает, что на гравюрах, как и в описанном А.Х. Горфункелем экземпляре, имеются облегчающие верстку карандашные цифровые пометы.

Рассмотренные случаи являются наиболее простыми с точки зрения технологии изготовления конволюта. И Елизаветинская Библия, и гравированный альбом Х. Вайгеля 1712 г. печатались на бумаге во вторую долю листа, вытянутой по вертикали. Высота полосы набора Библии, включающая текст и декоративные элементы, почти идеально совпадала с высотой (размером вертикальной стороны) гравюры из вайгелевского альбома (вместе с расположенной под ней подписью), что позволяло визуально сгладить несоответствие художественно-полиграфического оформления разворота, объединяющего в одном семантическом поле стилистику русской старопечатной книги и западноевропейской гравированной иллюстрации.

Елизаветинская Библия выпускалась не только вышеописанным классическим форматом «в десть», как в 1751 и 1757 годах. В 1759 г. было выпущено мелкопечатное издание (М., 26.VI.1759, 8°) в восьмую долю листа [1, с. 41, № 102]. Специально для него были выполнены уменьшенные гравированные копии заставных листов. Редкие экземпляры такого издания Библии, оформленные дополнительными гравюрами, впервые были выявлены О.Р. Хромовым и Е.В. Воробьевой в фонде Государственной публичной исторической библиотеки [2]. Описанные ими три тома из одного комплекта являлись конволютами и включали типографский текст Библии, уменьшенные гравированные копии двух созданных по синодальному проекту заставных листов (гравер Синодальной типографии В.А. Иконников, по рисунку С. Второва¹²), а также копии гравюр из-



Рис. 2. В.А. Иконников (по рисунку С. Второва).
Евангелист Марк. 1757.
Офорт, резец. Иллюстрация Библии (М., 1757. 2°).
Музей имени Андрея Рублева, Москва

данного в Аугсбурге в 1702 г. библейского альбома И.У. Краусса¹³.

Четвертый опубликованный этими исследователями том (из другого владельческого комплекта) отличался от первых трех тем, что в него, помимо гравюр из альбома И.У. Краусса, вошли оттиски аугсбургского издания Библии Ектипа, выпущенного Х. Вайгелем в 1695 году¹⁴. Лист Библии Екти-

с 1756 г. занимал должность подмастерья; в 1767 г. значился мастером.

¹³ Краусс Иоганн Ульрих (1655–1719), немецкий рисовальщик, гравер и издатель. Работал в Аугсбурге. Изданный им альбом *Historischer Bilder Bibel* (Аугсбург, 1702. 4°) представляет собой уменьшенную копию другого увража, являющегося шедевром немецкого барокко, гравюры для которого были созданы самим И.У. Крауссом (Аугсбург, 1700. 2°). Гравюры уменьшенного издания исполнили И.С. Краузен (Кюгель; ок. 1650–1717) и М.Ф. Кюгель (1676–1705).

¹⁴ Библия Ектипа (*Biblia Ectypa: Bildnusser aus Heilige Schriftt Alt und Neuen Testaments*. Аугсбург, 1695. 2°) — получила в среде русских художников и иконописцев наименование «Библия

¹¹ Для сравнения: комплект из четырех томов, описанный А.Х. Горфункелем, имеет 151 гравюру на ветхозаветные темы.

¹² Второв Семен (? — не позднее 1788), рисовальщик. Как и В.А. Иконников, учился в Славяно-греко-латинской академии, затем был направлен в Петербургскую Академию наук, учился у И.Э. Гриммеля; в 1755 г. возвратился в Москву и числился учеником «рисовального художества» Синодальной типографии;



Рис. 3. И.Ф. Zubov (?).
Евангелист Иоанн. 1711.
Офорт, резец. Фронтиспис Евангелия (М., 1711. 2°).
Музей имени Андрея Рублева, Москва

па, на котором изначально размещалось по четыре иллюстрации Священного Писания, для включения в состав тома Елизаветинской Библии необходимо было разрезать на отдельные сюжеты, которые затем дополнительно монтировались на паспарту, чтобы «нарастить» размер до размеров всего конволюта.

Таким образом, все известные в настоящее время редкие экземпляры Елизаветинских Библий, оформленные западноевропейскими гравюрами, представляют собой отдельные тома или комплекты из нескольких переплетов следующих трех изданий: СПб., 18.XII.1751, 2°; М., 29.XII.1757, 2°; М., 26.VI.1759, 8°. Для иллюстраций использовались гравюры нескольких западноевропейских гравированных альбомов — «Библий в лицах»: изданных Х. Вайгелем в 1695 г. (в Аугсбурге) и в 1712 г.

в четвертях», поскольку на каждой странице издания размещалось по четыре мелкомасштабные иллюстрации Священного Писания (всего 840 картинок).

(в Нюрнберге), а также Библии И.У. Краусса, изданной в 1702 г. (в Аугсбурге). Все указанные уваржи нашли свое распространение в русской среде в XVIII в. [8].

В выявленных нами экземплярах Елизаветинской Библии происхождение дополнительных гравюр и способ их соединения с книжным блоком отличаются от всех перечисленных выше. Рассмотрим последовательно каждый из них.

В Библию из собрания ЦМиАР (М., 29.XII.1757, 2°) добавлено пять дополнительных гравюр. Отпечатки с изображением царя и пророка Давида, а также четырех евангелистов сделаны на бумаге того же производства, что и книжный блок. Листы с гравюрами обрезаются по размеру блока¹⁵ и вклеены на фальцах. Размер отпечатков значительно меньше размера листа¹⁶, остаются довольно широкие поля. Это объясняется тем, что все пять гравюр предназначались для других изданий Синодальной типографии¹⁷.

Использованные гравюры — первые художественные работы, созданные тандемом синодальных мастеров, определивших новые стилистические черты церковной книжной графики середины XVIII века. Авторство мастеров устанавливается по подписям к ним: рисовальщик С. Второв и гравёр В.А. Иконников. Все пять гравюр выполнены в Синодальной типографии незадолго до выхода тиража Библии из печати. На самих гравюрах стоят даты: 1757 и 1758 годы. Именно В.А. Иконников и С. Второв, в отличие от большинства своих предшественников, начали подписывать и датировать свои работы вскоре после окончания учебы в Петербургской Академии наук (вернулись в Москву в 1756 г.).

Следует сделать небольшое отступление и коротко рассказать об основном художественном проекте по оформлению Елизаветинской Библии, предпринятом Синодом, работы по которому осуществлялись с 1750 по 1753 год¹⁸. Гравюры ветхозаветного цикла и два заставных листа были заказаны в Петербургской Академии наук, к созданию иллюстраций были привлечены лучшие профессиональные кадры художественных мастерских Академии.

¹⁵ Размер книжного блока: 37,0 × 24,5 см. Полное описание см. в Приложении (фондовый номер экземпляра: ЦМиАР КП-1768).

¹⁶ Размеры отпечатков в экземпляре (приводятся по обложке): «Царь и пророк Давид» — 25,3 × 16,0 см; «Евангелист Матфей» — 27,8 × 17,5 см; «Евангелист Марк» — 26,7 × 16,5 см; «Евангелист Лука» — 27,5 × 16,5 см; «Евангелист Иоанн» — 27,0 × 16,7 см.

¹⁷ Использованы отпечатки досок, награвированных В.А. Иконниковым по рисункам С. Второва для малого напрестольного Евангелия (М., VI.1757) и Псалтири с воследованием (М., II.1758) [9, с. 91, 94].

¹⁸ Подробнее об истории создания цикла гравюр на ветхозаветные сюжеты см. у И.Е. Кулименовой [10].

Так, рисунки для будущих иллюстраций выполнил возглавлявший Рисовальную палату И.Э. Гриммель¹⁹, над гравированием трудились возглавлявший Гравировальную палату И.А. Соколов²⁰ и второй мастер Г.А. Качалов²¹.

Как раз в то время, когда в мастерских Петербургской Академии наук шла работа над проектом оформления Елизаветинской Библии, у И.А. Соколова и И.Э. Гриммеля проходили обучение присланные синодальные мастера, в том числе бывшие ученики Славяно-греко-латинской академии В.А. Иконников и С. Второв [11, с. 60–61]. Из опубликованных архивных источников Синода известно, что предполагался второй этап проекта — иллюстрирование Нового Завета — и над созданием новозаветного цикла начал трудиться В.А. Иконников, находясь на обучении в Санкт-Петербурге. Так, в документе от 20 февраля 1755 г. говорится: «Обучающимся въ Академіи Наукъ гравировальному и рисовальному художествамъ синодальнымъ ученикамъ Иконникову и Аникину нарисовать подъ наставленіемъ и присмотромъ объявленныхъ мастеровъ художествъ изъ той Академіи немедленно и представить для аппробаціи въ Святѣйшій Синодъ при рапортѣ одиннадцать кунштовъ на Новый Завѣтъ, а именно: въ Евангелія — четырехъ св. Евангелистовъ, въ Дѣяніе — апостола Луки, въ соборныя посланія: Іаковле — апостола Іакова, въ Петровы два — апостола Петра одного, на Іоанновы три — апостола Іоанна Богослова одного, на Іудино — апостола Іуду, на четырнадцать Павловыхъ — апостола Павла одного, и въ Апокалипсисъ — Христа въ семи свѣтильникахъ, съ преклоненіемъ колѣнъ внизу апостола Іоанна Богослова» [цит. по: 1, с. 847].

Далее в документе от 4 апреля 1755 г. сообщается, что «на запросъ Типографской Конторы о способахъ печатанія кунштовъ въ Новомъ Завѣтѣ, повелѣно было: по вырѣзаніи досокъ печатать ихъ



Рис. 4. В.А. Иконников (по рисунку С. Второва).
Евангелист Иоанн. 1757.
Офорт, резец. Иллюстрация Библии (М., 1757. 2°).
Музей имени Андрея Рублева, Москва

¹⁹ Гриммель Иоганн Элиас (1703–1758), немецкий художник, иллюстратор. В 1726–1738 гг. был студентом Академии художеств Вены; с 1741 по 1758 г. жил в России, где возглавлял Рисовальную палату Петербургской Академии наук; обучал рисованию и живописи всех учеников Академии.

²⁰ Соколов Иван Алексеевич (ок. 1717 – 1757), гравер резцом и офортом; с 1731 г. обучался гравированию у О. Эллигера II (1666–1735), а после его смерти некоторое время был учеником Х.-А. Вортмана (1680–1760); с начала 1740-х гг. фактически стоял во главе Гравировальной палаты Петербургской Академии наук; с 1747 г. руководил также Фигурной палатой, т. е. осуществлял руководство печатанием гравюр. С 1735 по 1757 г. обучал рисованию и гравированию всех учеников гравировального дела в Академии наук.

²¹ Качалов Григорий Аникиевич (1711/1712–1759), гравер резцом и офортом; с 1731 г. обучался гравированию у О. Эллигера II, а после его смерти некоторое время был учеником Х.-А. Вортмана; в 1737 г. получил звание подмастерья; с 1757 г. после смерти И.А. Соколова руководил Гравировальной палатой Петербургской Академии наук.

на особыхъ листахъ и вносить ихъ послѣ предисловія, предъ самымъ текстомъ Благовѣстія, а въ Апостолѣ — предъ дѣяніемъ и предъ посланіями» [цит. по: 1, с. 847].

По какой-то причине второй этап проекта не был в полной мере реализован, и формы для новозаветных иллюстраций так и не изготовили. В настоящее время нам не известны экземпляры Елизаветинских Библий, в которых все 11 «кунштов» получили бы место на страницах издания. Тем не менее в рассматриваемой Библии этот замысел отчасти был воплощен при помощи имеющихся в распоряжении типографов печатных форм. Поскольку медные доски для иллюстраций создавались, чтобы выдержать определенный тираж, в типографии не было технической возможности снабдить отпечатками с них еще и целый завод (1200 экземпляров) другого издания. Однако для редких, возможно подносных, экземпляров Елизаветинской Библии заготовленные для Евангелия и Псалтири отпечатки



Рис. 5. И.Ф. Зубов.
Царь и пророк Давид. 1723.
Офорт, резец. Фронтиспис Псалтири
с воследованием (М., 1726. 2°).
Музей имени Андрея Рублева, Москва

вполне могли использовать по особому распоряжению руководства Синодальной типографии.

Обратимся к иконографии гравюр. Все они, кроме изображения евангелиста Луки, имеют совершенно новое (по сравнению с предыдущей московской традицией) иконографическое решение. Например, евангелист Марк (предположительно работы И.Ф. Зубова)²² на фронтисписе Евангелия 1711 г. (рис. 1) изображен в сопровождении своего символа сидящим за столом и показан в интерьере помещения с гладкими стенами, прорезанными небольшими окнами и нависающей слева драпировкой. Вероятно, инвентар композиция скомпилировал ее, переводя отдельные части с западных гравюр и русских иконных прорисей.

На гравюре 1757 г. (рис. 2) новая композиция с изображением евангелиста Марка получила изы-

щную рамку с рокайльными завитками, фоном для фигуры святого стал интерьер с уходящими в перспективу арками и колоннами. Изменилась поза и трактовка фигуры евангелиста. Он восседает на скамье, полностью скрытой драпировками его одежд, держит Евангелие на коленях, ноги его покоятся на постаменте. Логично предположить наличие какого-либо западноевропейского образца и здесь. Первой версией, которую следовало проверить, было обращение инвентора новой композиции (С. Второва) к Большой Библии Мортье²³. Действительно, фигура евангелиста Марка оказалась полностью скопирована с гравюры этого двухтомного западноевропейского издания.

Аналогичен пример с евангелистом Иоанном. Гравюра В.А. Иконникова (по рисунку С. Второва) 1757 г. снова нарушила иконографическую схему И.Ф. Зубова, ставшую в первой трети XVIII в. образцовой (рис. 3; 4). Евангелист изображен сидящим на фоне скалы, без своего ученика Прохора; его символ — орел переместился из нижней части композиции в верхнюю и распростер крылья. Поза Иоанна, положение орла и окружающий пейзаж также были заимствованы художниками из Большой Библии Мортье²⁴, однако молодой лик евангелиста, не соответствовавший русской иконографической традиции, был заменен инвентором композиции на лик боговдохновенного старца.

В случае с гравюрой царя и пророка Давида за иконографический образец был взят сюжет с праведным Иовом²⁵. Заимствовав от оригинала позу потрясенного сообщениями о бедствиях Иова и отдельные элементы интерьера, создатель композиции дополнил ее необходимой для художественного представления царя Давида атрибутикой (лирой и книгой псалмов), а также облачным сегментом с тетраграмматомом, из которого пророк осеняется сиянием. Лик царя Давида тоже был изме-

²³ Издание «История Ветхого и Нового Завета» (Historie des Ouden en Nieuwen Testaments. Амстердам: Пьер Мортье, 1700. 2°), известное в русскоязычной литературе как Большая Библия Мортье, использовалось И.Э. Гриммелем в качестве иконографического источника для «нарисования» основного (ветхозаветного) цикла иллюстраций Библии [10].

²⁴ Гравюры евангелистов в Большой Библии Мортье исполнены нидерландским гравером Г. ван дер Гоувеном (работал в 1669–1720) по оригиналу О. Эллингера II. Изображение гравюр см.: Historie des Ouden en Nieuwen Testaments 1. [Historie des Ouden Testaments] verrijkt met meer dan vierhonderd printverbeeldingen in koper gesneden. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv035502924-4> (дата обращения: 27.04.2023).

²⁵ Гравюра «Иову сообщают о бедствиях» в Большой Библии Мортье исполнена Г. ван дер Гоувеном по оригиналу Б. Пикара (1673–1733). Изображение гравюры см.: Historie des Ouden en Nieuwen Testaments 2. Historie des Nieuwen Testaments verrijkt met meer dan vierhonderd printverbeeldingen in koper gesneden. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv035502930-8> (дата обращения: 27.04.2023).

²² Зубов Иван Федорович (1675/77–1743), сын иконописца Ф.Е. Зубова (?–1689); старший брат гравера А.Ф. Зубова; обучался иконописи в Оружейной палате; гравированию у А. Шхонебека (1661–1705); с 1708 по 1728 г. работал на московском Печатном дворе (с 1721 г. — в Синодальной типографии).

нен в соответствии с русской традицией его изображения. Фигура святого помещена в новое (по сравнению с прежней иконографической схемой И.Ф. Зубова) архитектурное окружение в виде замыкающей пространство композиции полукруглой стены (рис. 5–6).

Видимо, за время своего обучения в Петербургской академии наук В.А. Иконников и С. Второв много копировали Большую Библию Мортье, возможно, даже увезли с собой в Москву свои рисунки. Таким образом, этот опыт и нашел свое применение в разработке новых композиционных схем для иллюстрации изданий Синодальной типографии.

Как мы могли убедиться, дополнительные гравюры, попадавшие в редкие экземпляры Елизаветинской Библии, создавались мастерами, имевшими отношение к основному художественному проекту ее оформления. Эти дополнительные гравюры, в основе которых лежат оригиналы Большой Библии Мортье, по своему стилистическому решению едины с комплексом ветхозаветных гравюр, исполненным академическими мастерами.

Иное впечатление оставляют два редких экземпляра Библии, обнаруженные в библиотеке МДА (М., IX.1762, 2°). В них вклеены гравюры с изображениями четырех евангелистов, исполненные в духе предшествовавшей московской традиции (рис. 7–10). Речь идет о четырех досках, награвированных А.Ф. Зубовым в 1745 году²⁶. В качестве оригиналов А.Ф. Зубов использовал гравюры Библии Пискатора²⁷.

Размер отпечатков по обжиму печатной формы²⁸ несколько не соответствует размеру книжного блока Библии²⁹, боковые поля (особенно внутренние) оказываются срезанными. Это объясняется тем, что Алексей Зубов создавал доски для напрестольного Евангелия размером в александрийский лист³⁰.

²⁶ М.А. Алексеевой гравюры атрибутированы А.Ф. Зубову на основании архивных документов [12, с. 44–45, № 121–124].

²⁷ Гравюры евангелистов из Библии Пискатора исполнены И. Вириком (1549 — ок. 1620) по рисункам М. де Воса (1532–1603). Изображения см.: Отдел рукописей РГБ. Ф. 304/II. Дополнительное собрание рукописей библиотеки Троице-Сергиевой лавры. № 370.2. Библия лицевая, изданная Николаем Иоанном Пискатором в 1674 г. (Theatrum Biblicum hoc est historiae sacre et novi testamenti tabulis aeneis expressae... Nicolaum Johannis Piscatorem. Anno 1674), с рукописными подписями-вирами Мардария Хоникова : в 2 кн. Кн. 2. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f-304ii-370-2/#image-6> (дата обращения: 27.04.2023).

²⁸ Размеры отпечатков в экземпляре (приводятся по обжиму доски): «Евангелист Матфей» — 30,0 × 24,0 см (обрезан); «Евангелист Марк» — 30,0 × 23,5 см (обрезан); «Евангелист Лука» — 31,0 × 23,5 см (обрезан); «Евангелист Иоанн» — 30,0 × 23,8 см (обрезан).

²⁹ Размер книжного блока: 37,0 × 24,5 см. Полное описание см. в Приложении (МДА: инв. № 323706).

³⁰ Доски в нескольких состояниях могли использоваться в разных изданиях среднего напрестольного Евангелия



Рис. 6. В.А. Иконников (по рисунку С. Второва).
Царь и пророк Давид. 1757.

Офорт, резец. Иллюстрация Библии (М., 1757. 2°).
Музей имени Андрея Рублева, Москва

Евангелисты А.Ф. Зубова — последний случай обращения к гравюрам из Библии Пискатора, которые в первой половине XVIII в. многократно копировались всеми граверами, работавшими для Синодальной типографии. Изображения этой лицевой Библии вошли в русскую изобразительную культуру и слились с ней еще в допетровское время.

Образы евангелистов из этого альбома использовались в качестве иконографических образцов для написания книжных миниатюр уже мастера Оружейной палаты Московского Кремля³¹. Для гравюров петров-

Синодальной типографии: 1748, 1753, 1758 годов. За указание этих сведений и экземпляров в российских собраниях благодарю кандидата искусствоведения Л.Н. Васильеву и аспиранта МДА О.В. Баранову.

³¹ Один из примеров — Евангелие (М.: Печатный двор, 1681), хранящееся в Государственном историко-культурном музее-заповеднике «Московский Кремль» (инв. № КН-13), происходящее из Симонова монастыря. В данном экземпляре вырезаны вдоль корешка ксилографии с изображениями евангелистов и на их место вклеены миниатюры, написанные по оригиналам Библии



Рис. 7. А.Ф. Зубов. Евангелист Матфей. 1745.
Офорт, резец. Иллюстрация Библии (М., 1762. 2°).
Библиотека Московской духовной академии, Сергиев Посад



Рис. 8. А.Ф. Зубов. Евангелист Иоанн. 1745.
Офорт, резец. Иллюстрация Библии (М., 1762. 2°).
Библиотека Московской духовной академии, Сергиев Посад

ского времени Ивана и Алексея Зубовых, начинавших свой профессиональный путь в придворных кремлевских мастерских, было столь же естественно и органично использовать те же самые оригиналы для создания композиций своих книжных металлографий.

Любопытно отметить здесь и тот факт, что, прежде чем в Синод для обсуждения художественного проекта по украшению Елизаветинской Библии были вызваны граверы Петербургской академии наук [14, л. 165], евангелисты А.Ф. Зубова 1745 г. тоже рассматривались комиссией как возможные иллюстрации будущего издания. Синодальная типография прислала их по запросу Синода, охарактеризовав как отпечатки с досок «лучшего искусства gryдорованной работы оных святых (т. е. евангелистов. — Н. Г.)» [14, л. 45–48]. И далее, прося резолюции комиссии, добавляла, что если эти отпечатки покажутся неудобными, то более «такового искусства мастеров в Москве по многому от типографской конторы изысканию не найдено» [14, л. 45 об.].

В конце 1750-х — начале 1760-х гг. доски с образами евангелистов А.Ф. Зубова, хотя и тронутые

несколько раз резцом поновителя, были еще в очень хорошем состоянии. Кроме того, их действительно можно отнести к наиболее значимым с художественной точки зрения произведениям церковной книжной графики, созданным в первой половине XVIII в., поэтому представляется очевидным выбор их для украшения редких заказных экземпляров Елизаветинской Библии (наравне с только что награвированным комплектом досок В.А. Иконникова).

Все три редких экземпляра Елизаветинской Библии, рассмотренные нами, украшены дополнительными гравюрами, созданными мастерами, работавшими в Синодальной типографии или по ее специальному заказу. Оба комплекта печатных форм (Василия Иконникова и Алексея Зубова) в середине XVIII столетия представляли собой эталонные образцы гравировального искусства в церковной книжной графике. Кроме того, оба комплекта иллюстрируют Новый Завет, который в ходе воплощения первого этапа синодального проекта по украшению Библии остался без лицевых изображений. Таким образом, включение их в состав редких и особо ценных экземпляров непосредственно в Синодальной типографии видится нам вполне оправданным.

Пискара. Миниатюры выполнены в особой технике: с подражанием присущим гравюре на металле средствам выразительности. Воспроизведение и описание миниатюр см. [13, с. 205–214, № 68].



Рис. 9. А.Ф. Zubov. Евангелист Марк. 1745.
Офорт, резец. Иллюстрация Библии (М., 1762. 2°).
Библиотека Московской духовной академии, Сергиев Посад



Рис. 10. А.Ф. Zubov. Евангелист Лука. 1745.
Офорт, резец. Иллюстрация Библии (М., 1762. 2°).
Библиотека Московской духовной академии, Сергиев Посад

Приложение

ОПИСАНИЕ ЕЛИЗАВЕТИНСКИХ БИБЛИЙ С ДОПОЛНИТЕЛЬНЫМИ ГРАВЮРАМИ, ИЗДАНЫХ В МОСКВЕ В 1757–1762 ГГ., ИЗ ФОНДОВ БИБЛИОТЕКИ МДА И ЦМИАР

1. ЦМИАР КП-1768. Инв. 11-К-III

БИБЛИЯ. – 3-е изд. – М. : Синодальная тип., 29 дек. 1757. – 1-46 л., 1-920 стб. [1 л., 921-1744 стб., 1-4 стб., [1 л., 5-56 стб., [1 л., 57-90 стб., [1 л.] с., [1 л., 91-146 стб., [1 л., 147-286 стб., 287-288 с., 289-504 стб., 1–39 л. [т. е. 653] л.; 2° (37,0 × 24,5 см). – Сигн.: [*]¹⁺⁴ 1⁸-4⁸ 5⁸⁺¹ 1⁸-28⁸ 29⁸⁺¹ 30⁸-54⁸ 55⁴ 1⁸⁺¹-3⁸⁺¹ 4⁸ 5⁸⁺¹ 6⁸-15⁸ 16⁶⁺¹ 1⁸-4⁸ 5⁶⁺¹. – Строк: 59 (два стб.), 37, 66. – Шрифт: 47, 79, 45 мм. – Набор в 1 и 2 стб. – Печать в одну краску. – Страницы в рамках из линеек и наборных украшений.

Орнамент. Заставки, концовки, инициалы, ломбарды, наборные концовки.

Гравюры (56). Гравюры на меди (7): *Титульный лист* (л. [1]), *фронтиспис* (л. [3] об.), *Царь и пророк Давид* (после стб. 919-920 1 сч.), *свв. Евангелисты Матфей* (после стб. 3-4 2 сч.), *Марк* (после стб. 55-56 2 сч.), *Лука* (после стб. 89-90 2 сч.), *Иоанн* (после стб. 145–146 2 сч.); гравированные на меди *заставки-иллюстрации* (49). Граверы И.А. Соколов, Г.А. Качалов, подмастерье Федор Краухин по рисункам И.Э. Гриммеля [15, с. 958, № 106; 1, с. 47, № 107]; В.А. Иконников по рисунку С. Второва [9, с. 91, 94].

Каталог. [1, с. 47, № 107, лит.].

Заглавие. «БИБЛІА // СІРѢЧЬ // КН(И)ГИ // С(ВѢ)ЩЕННАГѢ ПИСАНІА // ВѢТХАГѢ И НОВАГѢ // ЗАКѢТА» (л. [тит]).

Выходные сведения. «Бл(а)гословеніемъ же С(вѣ)тѣйшагѢ // ПравителствующагѢ ВсероссійскагѢ Сѣнода, // БИБЛІА, сирѣчь, кн(и)ги С(вѣ)щеннагѢ писаніа, // ВѢТХАГѢ ЗАКѢТА Греческому Б(о)гомудрыхъ седмицѣсти // двоихъ толковникѢхъ прекоду, НовагѢ же // самоначалному С(вѣ)тѣхъ Ап(осто)лъ писмени, тщательнѢ // и вѣрнѢ ѿ преждепечатанной 1663 года, //

къ ц(а)р(с)твующемъ градѣ Москвѣ, на Блаженскомъ // азыкъ ко всемъ БОГЯШЕННЫМЪ, и къ чѣмъ потреба // ѿ, ИСПРАВЛЕННЫМЪ: Напечатася нынѣ, третїимъ // по исправленїи тисненїемъ, къ ц(а)р(с)твующемъ великомъ // градѣ Москвѣ, къ лѣто ѿ созданїа міра 7363 [7266], // ѿ коплощенїа же Б(о)га Слова 7473 [1757], індікта 5 [6], // къ семонадесѣтъ лѣто мирнаго и бл(а)гополучнаго // Г(осуд)а(р)ствованїа ЁМЪ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА. // И(ска)ца Декабрїа, кѣ [29] днѣ // къ Московскои Типографїи» (л. [2]).

Сохранность блока. Экземпляр дефектный: нет л. 38, 39 последнего сч. Блок разбит, деформирован. Л. 22, 29 (1-го сч.) на 3/4 отделены от блока. Некоторые листы надорваны, имеют утраты углов. По листам загрязнения, пятна влаги и масла; пожелтение бумаги. Домузейная реставрация отдельных листов. Незначительные повреждения жучком.

Записи. Старые номера: 1131 (форзац, перепл. л. I, л. 1, 4); Р-116 (форзац, карандаш); 1022 (перепл. л. I, зачеркнут); 4191 (перепл. л. I, зел. карандаш, зачеркнут чернилами).

Переплет. XIX в. 39,7 × 26,2 × 14,5 см. Цельнокожаный, на досках (коричневого цвета). На корешке 5 бинтов, в качестве каптала использован шнур, оплетенный цветной и белой нитью. На верхней крышке слепое тиснение: обрамление – прокатки с растительным орнаментом, средник – композиция из штампов в виде ромбовидного средника и наугольников. На корешке слепое тиснение: в каждом членении – композиция из пяти штампов-букетов (четыре по углам, один в центре). Форзац, нахзац, перепл. л. I, II–III из белой бумаги без филигранных. Обрез загрязнен. Фурнитура из медного сплава: спни (1).

Сохранность переплета. Застежки утрачены. Кожа потерта, поцарапана; в верхней части кожа на корешке утрачена, оставшаяся отделена от блока; на нижней крышке фрагментарные утраты кожи со стороны корешка. Доски отбиты от блока. На верхней крышке в верхнем правом углу следы бумажной наклейки. Форзац, нахзац и перепл. лл. деформированы, загрязнены. Повреждения жучком.

Книга передана в основной фонд в 1972 году из Калужского государственного архива.

Публикуется впервые.

2. МДА: инв. 323706

БИБЛИЯ. – 4-е изд. – М.: Синодальная тип., сент. 1762. – 1-46 л., 1-1744 стб., 1-4 стб., [1] л., 5-56 стб., [1] л., 57-90 стб., [1 п.] с., [1] л., 91-146 стб., [1] л., 147-190 стб., [1] л., 191-286 стб., 287-288 с., 289-504 стб., 1-39 л. [т. е. 653] л.; 2° (37,0 × 24,5 см). – Сигн.: [*]² [*]²⁺¹ 18-48 5⁸⁺¹ 18-548 55⁴ 18+1 2⁸⁺¹ 3⁸⁺¹ 48 5⁸⁺¹ 68 7⁸⁺¹ 8⁸⁻¹⁵ 16⁶⁺¹ 18-48 5⁶⁺¹. – Строк: 59 (два стб.), 39, 60. – Шрифт: 47, 71, 44 мм. – Набор в 1 и 2 стб. – Печать в одну краску. – Страницы в рамках из линеек и наборных украшений.

Орнамент. Заставки, концовки, инициалы, ломбарды, наборные концовки.

Гравюры (56). Гравюры на меди (7): *Титульный лист* (л. [1]), *фронтиспис* (наклеен на перепл. л. II об.), свв. *Евангелисты Матфей* (после стб. 3-4 2 сч.), *Марк* (после стб. 55-56 2 сч.), *Лука* (после стб. 89-90 2 сч. и стб. 189-190 2 сч.), *Иоанн* (после стб. 145-146 2 сч.); гравированные на меди *заставки-иллюстрации* (49). Граверы И.А. Соколов, Г.А. Качалов, подмастерье Федор Краюхин по рисункам И.Э. Гриммеля [15, с. 958, № 106; 1, с. 47, № 108]; А.Ф. Зубов [12, с. 44–45, № 121–124].

Каталог. [1, с. 47, № 108, лит.].

Заглавие. «БІБІЯ // СІРѢЧЬ // КН(И)ГИ // С(В)ЩЕННАГО ПИСАНІА // ВѢТХАГО И НОВАГО // ЗАВѢТА» (л. [1]).

Выходные сведения. «Бл(а)гословенїемъ же С(в)тѣйшаго Пракител-//ствующаго Всероссійскаго Сѣнода, БІБІЯ, сирѣчь, // Кн(и)ги С(в)щеннаго писанїа, Вѣтхаго Заветъ Греческому // Б(о)гомудрыхъ седмицѣсти двохъ толковникыкъ прекоду, // Нокаго же самоначалному с(в)тѣхъ Ап(осто)лъ писмени, тщателнѣ // и вѣрнѣ ѿ преждепечатанной 7473 [1663] года, къ ц(а)р(с)твующемъ // градѣ Москвѣ, на Блаженскомъ азыкъ ко всемъ // БОГЯШЕННЫМЪ, и къ чѣмъ потреба ѿ, // ИСПРАВЛЕННЫМЪ: Напечатася нынѣ, четвѣртымъ по // исправленїи тисненїемъ, къ ц(а)р(с)твующемъ великомъ градѣ // Москвѣ, къ лѣто ѿ созданїа міра 7363 [7271], ѿ // коплощенїа же Б(о)га Слова 7473 [1762], індікта 11 [11], къ первое // лѣто мирнаго и бл(а)гополучнаго Г(осуд)а(р)ствованїа ЁМЪ // ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА. // И(ска)ца Септемврїа, къ Московскои Типографїи» (л. [2]).

Сохранность блока. Реставрация отдельных листов. Л. [1], 2 1-го сч. дублированы. Л. 3 1-го сч. наклеен на перепл. л. II об. Некоторые листы надорваны, с заклеяками. По листам загрязнения, пятна влаги, воска, масла; пожелтение бумаги, фоксинги. Незначительные повреждения жучком.

Записи. 1) «Сія к[...][...]вная А[...][...]скаго» (л. 7 об.; чернила, скоропись); 2) подпись типографско-го мастерового (л. 39 2-го сч. об., XVIII в.); 3) маргиналии (графитный карандаш, фиолетовый карандаш кон. XIX – нач. XX в.); 4) «1764 г» (перепл. л. I об., красная ручка); 5) владельческая нумерация страниц

с 1 по 199 (л. 2-46, стб. 1-224 1-го сч.; зеленая ручка, графитный карандаш); 6) «№ 7» (бум. наклейка на корешке).

Переплет. XIX в. 39,1 × 26,2 × 11,3 см. Цельнокожаный, на досках (темно-коричневого цвета). На корешке 5 бинтов, в качестве каптала использован шнур. На верхней крышке слепое тиснение: обрамление – прокатки с растительным и геометрическим орнаментом, средник – ромбовидный. Корешок реставрирован тканью. На корешке бумажная наклейка с номером. Форзацы из неперфорированной бумаги без филигранных. Обрез загрязнен.

Сохранность переплета. Утрачены застежки и спни. Кожа переплета потерта, поцарапана. Механические повреждения кожного покрытия: на верхней крышке разрывы с утратой двух крупных фрагментов (в верхней части); на нижней крышке – утрата кожного покрытия (на месте одной из застежек). Повреждение жучком. Форзац, нахзац и перепл. л. I, III деформированы, имеют разрывы, загрязнены.

Публикуется впервые.

3. МДА: инв. 131812

БИБЛИЯ. – 4-е изд. – М. : Синодальная тип., сент. 1762. – 1-46 л., 1-920 стб. [1] л., 921-1744 стб., 1-4 стб., [1] л., 5-56 стб., [1] л., 57-90 стб., [1 п.] с., [1] л., 91-146 стб., [1] л., 147-286 стб., 287-288 с., 289-504 стб., 1-39 л. [т. е. 653] л.; 2° (37,0 × 24,5 см). – Сигн.: [*]² [*]²⁺¹ 1⁸-4⁸ 5⁸⁺¹ 1⁸-28⁸ 29⁸⁺¹ 30⁸-54⁸ 55⁴ 1⁸⁺¹ 2⁸⁺¹ 3⁸⁺¹ 4⁸ 5⁸⁺¹ 6⁸ 7⁸-15⁸ 16⁶⁺¹ 1⁸-4⁸ 5⁶⁺¹. – Строк: 59 (два стб.), 39, 60. – Шрифт: 47, 71, 44 мм. – Набор в 1 и 2 стб. – Печать в одну краску. – Страницы в рамках из линеек и наборных украшений.

Орнамент. Заставки, концовки, инициалы, ломбарды, наборные концовки.

Гравюры (54). Гравюры на меди (5): *Царь и пророк Давид* (после стб. 919-920 1 сч.), *свв. Евангелисты Матфей* (после стб. 3-4 2 сч.), *Марк* (после стб. 55-56 2 сч.), *Лука* (после стб. 89-90 2 сч.), *Иоанн* (после стб. 145-146 2 сч.); гравированные на меди *заставки-иллюстрации* (49). Граверы И.А. Соколов, Г.А. Качалов, подмастерье Федор Краюхин по рисункам И.Э. Гриммеля [15, с. 958, № 106; 1, с. 47, № 108]; А.Ф. Зубов [12, с. 44-45, № 121-124]; В.А. Иконников по рисунку С. Второва [9, с. 91, 94].

Каталог. [1, с. 47, № 108, лит.].

Сохранность блока. Утрачены листы с выходными сведениями и заставные гравюры (л. [1], 2-3 1-го сч.). Некоторые листы надорваны, с заклеями, частично отделены от блока. По листам загрязнения, пятна влаги, воска, масла; пожелтение бумаги, фоксинги. Незначительные повреждения жучком.

Переплет. Переплет не сохранился. Обрез золоченый, с тисненым растительным орнаментом.

Публикуется впервые.

Список источников

1. Гусева А.А. Свод русских книг кирилловской печати XVIII века типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации. Москва : Индрик, 2010. 1251 с.
2. Воробьева Е.В., Хромов О.Р. Редкие экземпляры Елизаветинской Библии (по фондам Государственной публичной исторической библиотеки России) // Библиотекосведение, 2002. № 4. С. 58–63.
3. Родосский А.С. Описание старопечатных и церковнославянских книг, хранящихся в библиотеке С.-Петербургской духовной академии / сост. библиотечарь Акад. Алексей Родосский. Вып. 2 : XVIII–XIX стол. Санкт-Петербург : тип. А. Катанского и К°, 1894. 506 с.
4. Сидоров А.А. История оформления русской книги. Москва ; Ленинград : Гизлегпром, 1946. 384 с.
5. Горфункель А.Х. Иллюстрированный экземпляр Елизаветинской Библии в Бостонской публичной библиотеке // Книга. Исследования и материалы. 1996. № 72. С. 207–211.
6. Боровикова Е.Н., Хромов О.Р. Исследования и реставрация Елизаветинской Библии с западноевропейскими гравюрами из Свято-Троицкой Сергиевой Лавры // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России : материалы III международной конференции : тезисы докладов 25–27 сентября 2002 г. Сергиев Посад, 2002. С. 70–71.
7. Киреева Г.В. Гравюры в московском издании Библии 1757 года (в фонде Национальной библиотеки Беларуси) // Chrzescijanskie dziedzictwo duchowe narodow slowianskich. Literatura. Język. Kultura. Historia. Seria V: Mistycyzm i monastycyzm w literaturze, kulturze i języku Słowian. Białystok : Uniwersytet w Białymstoku, 2021. С. 393–405.
8. Белоброва О.А. Библия Вайгеля в России // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия, [сб. науч. тр.]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. С. 219–224.
9. Васильева Л.Н. Материалы для словаря художников, выполнявших работы по оформлению книг церковного содержания кириллической печати XVIII – начала XX в. для Московской Синодальной типографии // Книга в пространстве культуры : сборник статей : ежегодник : приложение к журналу «Библиотекосведение». Российская государственная библиотека, 2005. № 1 (1). С. 87–103.

10. Кулименева И.Е. Цикл ветхозаветных иллюстраций для Елизаветинской Библии. История создания и гравируемые прототипы // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада : диалог культур, традиция и современность: [сб. науч. тр. по материалам Международной научной конференции 18–19 ноября 2015 г.]. Москва : Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), 2017. С. 167–175.
11. Стецкевич Е.С. Рисовальная палата Петербургской академии наук (1724–1766). Санкт-Петербург : Наука, 2011. 232 с.
12. Алексей Федорович Zubov. 1682–1751 : каталог выставки / [сост. М.А. Алексеева]. Ленинград : Искусство : Ленинградское отделение, 1988. 49 с.
13. Рукописные и печатные Евангелия XIII — начала XX века в собрании Музеев Московского Кремля : каталог в 3 т. / сост. Т.С. Борисова, С.Г. Зюзева. Москва : Московский Кремль, 2019. Т. 2. 419 с.
14. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 796. Оп. 4. Д. 38 «3».
15. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов : в 4 т. Санкт-Петербург, 1887. Т. 2. Д–О. [2] с., 737–1420 стб.

Unknown Versions of Typographical Design of Elizabethan Bibles Published in Moscow in 1757–1762

Natalya V. Gerasimova

Moscow Theological Academy, Holy Trinity — St. Sergius Lavra, Sergiev Posad, 141300, Russia
Andrey Rublev Museum, 10 Andronyevskaya Square, Moscow, 105120, Russia
ORCID 0000-0002-9808-4489
E-mail: N.Gerasimova@rublevmuseum.ru

Abstract. *The article analyzes previously unknown examples of the design of the Elizabethan Bible with additional engravings. We are talking about three monuments discovered by the author of this article in the collections of the Library of the Moscow Theological Academy of the Russian Orthodox Church and the Central Andrei Rublev Museum of Old Russian Culture and Art.*

The Elizabethan Bible (after the Empress Elizabeth Petrovna) is commonly referred to as the Bible, which was edited in preparation for a new edition and first published in St. Petersburg in 1751. The book was intended to be illustrated. The Synodal illustration design of the edition included 49 engravings on the Old Testament subjects (according to the number of the books of the Old Testament) was realized by the masters of the St. Petersburg Academy of Sciences, I.A. Sokolov and G.A. Kachalov based on the drawings by I.E. Grimmel in 1751–1753. The decorated copper boards became exemplary, and as they became worn, they were copied again by the masters of the Moscow Synodal Printing House, where 15 illustrated reprints with complete sets of engravings were published between 1756 and 1817. All cases of typographical design of the Bible editions are described in the reference works, and some scholarly publications of individual proprietary copies are undertaken. These are convolutions of printed text, illustrations made according to the Synodal design, and also individually published additional en-

gravings of Western European origin. It is shown that the folios of the identified specimens correspond to the bibliographic descriptions of their corresponding editions in the reference works, with additional illustrations pasted into the folds. Copper engravings of the four Evangelists and King David may have been imprinted in copies directly at the Moscow Synodal Printing House, using prints made between 1745–1757 by the engravers A.F. Zubov and V.A. Ikonnikov.

Key words: Moscow Synodal Printing House, Elizabethan Bible, Scripture illustrations, 18th-century Russian copperplate prints, iconography of the Evangelists, iconography of the King and Prophet David, cultural theory and history, historical and cultural heritage.

Citation: Gerasimova N.V. Unknown Versions of Typographical Design of Elizabethan Bibles Published in Moscow in 1757–1762, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 198–211. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-198-211.

References

1. Guseva A.A. *Svod russkikh knig kirillovskoi pechati XVIII veka tipografii Moskvy i Sankt-Peterburga i universal'naya metodika ikh identifikatsii* [The Code of the Russian Books of Cyrillic Print of the 18th Century of Printing Houses of Moscow and St. Petersburg and the Universal Technique of Their Identification]. Moscow, Indrik Publ., 2010, 1251 p.
2. Vorobyova E.V., Khromov O.P. Rare Copies of the Elizabethan Bible (in the Collection of the State Public Historical Library of Russia, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2002, no. 4, pp. 58–63 (in Russ.).
3. Rodoskii A.S. *Opisanie staropechatnykh i tserkovnoslavianskikh knig, khranyashchikhsya v biblioteke S.-Peterburgskoi dukhovnoi akademii. Vyp. 2: XVIII–XIX stol.* [Description of Old Printed and Church Slavic Books Stored in the Library of the St. Petersburg Theological Academy. Issue 2: 18–19th Centuries]. St. Petersburg, Tip. A. Kantanskogo i K° Publ., 1894, 506 p.

4. Sidorov A.A. *Istoriya oformleniya russkoi knigi* [History of the Russian Book Design]. Moscow, Leningrad, Gizlegprom Publ., 1946, 384 p.
5. Gorfunkel A.Kh. Illustrated Copy of the Elizabethan Bible in the Boston Public Library, *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The Book. Researches and Materials], 1996, no. 72, pp. 207–211.
6. Borovikova E.N., Khromov O.R. Research and Restoration of the Elizabethan Bible with Western European Engravings from the Holy Trinity St. Sergius Lavra, *Troitse-Sergieva Lavra v istorii, kul'ture i dukhovnoi zhizni Rossii: materialy III mezhdunarodnoi konferentsii: tezisy dokladov 25–27 sentyabrya 2002 g.* [The Holy Trinity St. Sergius Lavra in the History, Culture and Spiritual Life of Russia. Proceedings of the 3rd International Conference: abstracts, September 25–27, 2002]. Sergiev Posad, 2002, pp. 70–71 (in Russ.).
7. Kireeva G.V. Engravings in the Moscow Publication of the Bible of 1757 (in the Fund of the National Library of Belarus), *Chrzescijanskie dziedzictwo duchowe narodow slowianskich. Literatura. Język. Kultura. Historia. Seria V: Mistycyzm i monastycyzm w literaturze, kulturze i języku Słowian*, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku Publ., 2021, pp. 393–405 (in Russ.).
8. Belobrova O.A. The Weigel Bible in Russia, *Nemtsy v Rossii: Problemy kul'turnogo vzaimodeistviya* [Germans in Russia: Problems of Cultural Interaction]. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1998, pp. 219–224.
9. Vasilyeva L.N. Materials for the Dictionary of Artists Designed the Church Cyrillic Books of the 18th – Early 20th Century for the Moscow Synodal Printing House, *Kniga v prostranstve kul'tury: sbornik statei: ezhegodnik: prilozhenie k zhurnalu "Bibliotekovedenie"* [Book in the Space of Culture: collection of articles: an annual supplement to the journal "Library and Information Science"], Rossiiskaya Gosudarstvennaya Biblioteka Publ., 2005, no. 1 (1), pp. 87–103 (in Russ.).
10. Kulimeneva I.E. Series of Old Testament Illustrations for the Elizabethan Bible. The History of Creation and Engraved Prototypes, *Bibleiskie i liturgicheskie temy i obrazy v iskusstve Vostoka i Zapada: dialog kul'tur, traditsiya i sovremennost': sb. nauch. tr. po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 18–19 noyabrya 2015 g.* [Biblical and Liturgical Themes and Images in the Art of East and West: Dialogue of Cultures, Tradition and Modernity. Proceedings of the International Scientific Conference, November 18–19, 2015]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet (RGGU) Publ., 2017, pp. 167–175 (in Russ.).
11. Stetskevich E.S. *Risoval'naya palata Peterburgskoi akademii nauk (1724–1766)* [Drawing Chamber of the St. Petersburg Academy of Sciences (1724–1766)]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011, 232 p.
12. Alekseeva M.A. (ed.) *Aleksei Fedorovich Zubov. 1682–1751: katalog vystavki* [Alexey Fyodorovich Zubov. 1682–1751: exhibition catalogue]. Leningrad, Iskuststvo, Leningradskoe Otdelenie Publ., 1988, 49 p.
13. Borisova T.S., Zyuzeva S.G. (eds.) *Rukopisnye i pechatnye Evangelii XIII – nachala XX veka v sobranii Muzeev Moskovskogo Kremlya: katalog v 3 t.* [Manuscript and Printed Gospels of the 13rd – Early 20th Century in the Collection of the Moscow Kremlin Museums: catalogue in 3 volumes]. Moscow, Moskovskii Kreml' Publ., 2019, vol. 2, 419 p.
14. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA)* [The Russian State Historical Archive (RGIA)], coll. 796, aids. 4, fol. 38 "Z".
15. Rovinskii D.A. *Podrobnii slovar' russkikh gravirovannykh portretov: v 4 t.* [Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits: in 4 volumes]. St. Petersburg, 1887, vol. 2, D–O, 737–1420 col.

УДК 7.037
ББК 85.103(2)61-022.30
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-212-222

А.О. ВОЛГУШЕВА, С.А. ВОРОБЬЕВА

ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА И ЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В РОССИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Алла Олеговна Волгушева,

Санкт-Петербургский государственный
химико-фармацевтический университет,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
доцент

Профессора Попова ул., д. 14, лит. А,
Санкт-Петербург, 197376, Россия

кандидат исторических наук, доцент
ORCID 0000-0003-2816-5336; SPIN 3731-0322
E-mail: Volgusheva_irbis@mail.ru

Светлана Александровна Воробьева,

Санкт-Петербургский государственный
химико-фармацевтический университет,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
заведующая

Профессора Попова ул., д. 14, лит. А,
Санкт-Петербург, 197376, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0002-3552-4942; SPIN 2465-0920
E-mail: Svetlana.Vorobieva@pharminnotech.com

Реферат. *Малая разработанность темы в отечественной историографии объясняется тем, что чаще всего данная проблематика рассматривается через призму общих проблем культуры советского периода, партийно-государственной культурной политики, аспектов интеллигентоведения.*

Цель настоящего исследования — выявить художественную концепцию левого направления в изобразительном искусстве начала XX в., рассмотреть его вариативность, показать истоки возникновения, взаимоотношения с советской властью и внутри художественной среды, проанализировать причины запрета и исхода на долгие десятилетия.

Особое внимание уделяется генезису самого понятия «левое искусство», которое применялось как по отношению к новым радикальным течениям, так и в отношении творчества художников, причисляющих себя к пролетарской культуре. В статье делаются попытки развести понятия «авангард», «модернизм», «футуризм». Особое внимание уделено искусству авангарда, представители которого в момент прихода к власти большевиков заняли все ключевые позиции и начали активно пропагандировать свое творчество. Уделяется внимание реформе художественного образования, в результате которой Академия художеств и Высшее художественное училище были упразднены, а взамен были созданы Петроградские художественные учебные мастерские, откуда увольнялись талантливые мастера, где отменялись прежние методики преподавания, а в образование в большинстве вводились дисциплины, основанные на принципах авангарда. Приводятся примеры изменения традиций музееведения, когда по решению авангардистов во главе музеев начали ставить не искусствоведов, а самих художников, которые отвечали за открытие выставок и приоб-

речение новых произведений искусства за государственный счет, преимущественно авангардной направленности.

На основе архивных материалов и периодической печати 1920-х гг. проанализированы задачи советской культурной политики, взгляды на искусство советских политических лидеров и искусствоведов, стоящих на стороне новой власти. Рассмотрены политические воззрения представителей пролетарской культуры, Пролеткульта и причины их разногласий с партийными лидерами. Обосновывается вывод о несовпадении в понимании роли изобразительного искусства у власти, художников-авангардистов и представителей Пролеткульта.

Ключевые слова: левое искусство, Пролеткульт, авангард, советская власть, культурная политика, пролетарское искусство, футуризм, изобразительное искусство.

Для цитирования: Волгушева А.О., Воробьева С.А. Пролетарская культура и левые течения в России в начале XX века // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 212–222. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-212-222.

После Октябрьской революции 1917 г. в отечественном искусстве наблюдалась непрекращающаяся борьба между художественными стилями и творческими объединениями за право лидерства и все чаще за право называться пролетарским искусством. Справедливости ради следует заметить, что дух противоречия в художественном мире царил и до прихода к власти большевиков.

В начале XX в. стремления к переменам появились в России не только в политической, но и в интеллектуальной и художественной жизни. Старые, традиционные формы уже мало отвечали требованиям времени, появилась потребность в поиске чего-то нового, несовместимого с прошлым, что обращало наиболее чутких к веяниям времени политиков, общественных деятелей и творческих людей к размышлениям о революции.

В России накануне Первой мировой войны возникали радикальные стилистические течения в искусстве, которые искусствоведы начала XX в. называли «левым искусством», а в будущем станут называть «русским авангардом».

Известно, что понятие «левое искусство» использовалось также и в отношении тех художников, которые, сблизившись с партией, стали причислять себя к пролетарской культуре, войдя в организации Пролеткульта, однако между этими двумя направлениями шли постоянные дискуссии о праве быть единственным пролетарским направлением [1].

Согласно Новому словарю иностранных слов, авангард — название ряда течений в искусстве XX в., порывающих с существующими реалистическими нормами и традициями, стремящихся к обновлению средств художественной выразительности, рассматривающих искусство как особую, лишенную социальной значимости эстетическую сферу [2, с. 12].

Как замечает В.С. Турчин, «никто точно не знает, когда авангард родился. Однако известно, что сам термин «авангард» (фр. *avant-garde*) был перенесен из сферы политики в область художественной критики в 1885 г. Т. Дюре в Париже. С тех пор он широко распространился, имеет привкус борьбы за все новое, нетрадиционное в искусстве» [3, с. 4]. В западном искусствоведении «модернизм» и «авангард» не несли одинаковую смысловую нагрузку, но точки соприкосновения у них имелись. И только в 1960-х гг. теоретики высокого модернизма К. Гринберг, Б. Роуз, Р. Поджолли определили черты модернизма и авангарда более детально [цит. по: 4, с. 128]. Термин «авангард» как художественная «левизна» в довольно широком смысле стал часто используемым, подобная терминологическая практика была применима и к понятию «футуризм», который понимался как синоним авангарда.

Однако и в настоящее время нет единой точки зрения по вопросу, какое искусство можно относить к авангарду. Так, одни историки и искусствоведы желают видеть в нем элементы традиции, соединяющие предшествующие века с веком двадцатым. Другой подход предполагает, что авангард начинается с «Черного квадрата» К.С. Малевича, т. е. с факта отказа от искусства и истории «шоков от нового». Д.В. Сарабьянов соединяет эти два подхода и выделяет «протоавангард» (П. Кузнецов, М. Сарьян), «неоавангард» (К.С. Петров-Водкин, Б.Д. Григорьев, А.Е. Яковлев), «авангард» (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, представители «Бубнового вала» К.С. Малевич, В.Е. Татлин, А.М. Родченко и др.) [5].

Г.Г. Поспелов исключает «всякие черные квадраты», считая, что авангард — это искусство революции, и выделяет его отличительные черты: осознанная связь с революционным движением; декларативная полемичность по отношению к культурам прошлых эпох; романтический урбанизм, исполненный пафоса воли, который можно было назвать «авангардистским напором» [6, с. 485].

Б.Е. Гройс рассматривает авангард, с одной стороны, как символ радикализма в искусстве, имея в виду «Черный квадрат», с другой стороны, как радикализм в политике, подразумевая башню Татлина (памятник III Коммунистическому интернационалу) и ЛЕФ — «Левый фронт искусств» [7, с. 91].

Таким образом, не следует соотносить «русский авангард» с каким-либо стилем или программой,

однако нельзя отрицать того, что он неотделим от принципиально новых художественных идей начала XX века.

ИСТОКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

Следует заметить, что авангард был скорее транснациональным явлением, поскольку аналогичные тенденции наблюдались в искусстве и литературе ряда европейских стран (футуризм в Италии, экспрессионизм и дадаизм в Германии, кубизм во Франции, неопластицизм в Голландии и т. д.), а в начале 1920-х гг. искусство авангарда распространяется от Латинской Америки до Японии.

Что касается России, то в начале XX в. в обществе наблюдается социально-политический раскол, связанный с появлением различных политических партий и политических течений, который, в свою очередь, повлиял на раскол в русской культуре. Ожидание грозных потрясений висело в воздухе.

Экономические изменения привели к геополитическим преобразованиям, которые в конечном итоге завершились Первой мировой войной — первым подобным конфликтом в истории человечества. Творческие люди остро ощущали тревожное состояние в мире, что не могло не отразиться на их собственном творчестве.

Наука и техника стремительно двигались по пути прогресса. Открытия в области естествознания, в физике (например, делимость атома) привели к недоверию к ученым, возникли новые вопросы к философской интерпретации, возросло неприятие научного познания. Мировоззрение XVIII—XIX вв. уходило в прошлое, на смену приходил хаос. Авангардисты, подобно ученым, стремились перевернуть общественное сознание, выйдя за пределы разума. Не случайно манифесты раннего авангарда перекликались с научными открытиями. «Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой» [8, с. 29].

На первый план у авангардистов выдвинулась свобода личности и творчества, что мы находим в заголовках статьи Н.И. Кульбина «Свободное искусство как основа жизни», изданной в 1910 г., манифеста Б.К. Лившица «Освобождение слова» от 1913 года. А.Е. Крученых не раз подчеркивал важность заумного языка как языка свободы, которая предполагала независимость от рационально-

сти. Поэтому новое в искусстве авангарда — это не столько идеи, сколько их радикализм. Художники средствами живописи хотели показать итог изобразительности, всеми силами стремились к разрыву с предметным миром.

ПРИЧИНЫ СБЛИЖЕНИЯ АВАНГАРДИСТОВ С СОВЕТСКОЙ ВЛАСТЬЮ

Политический радикализм большевиков усилил радикализм в искусстве авангарда, вследствие чего представители этого направления приняли социалистическую революцию всем сердцем, считая, что пришло их время творить революцию в искусстве. Художник Ю.П. Анненков писал об уверенности в том, что борьба за новые формы найдет поддержку в революции социальной [9, с. 173]. Кроме того, устранение многочисленных оппонентов путем применения политико-административных методов было слишком заманчивым для авангардистов. Советская власть в первые годы становления предоставила авангардистам такие возможности, в результате чего они получили ключевые посты в учреждениях культуры. Справедливости ради следует заметить, что не авангард в чистом виде был нужен большевикам, скорее им нужна была поддерживающая их революцию сила со стороны творческой интеллигенции, так как большинство художников отказалось следовать за ними.

Как только был образован отдел изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса, началось постоянное расширение его штата за счет преимущественно левых художников. При этом, как замечает В.С. Жидков, объединяющее начало большевиков с авангардистами состояло в том, что и те и другие признавали только себя, отвергая оппонентов. Как большевики отправили представителей других партий за решетку, так и авангардисты признавали истинность в искусстве только за собой. У них даже появилось понятие «диктатура вкуса», что означало право навязывать мастерам других художественных направлений свои установки в искусстве [10, с. 42].

По мнению И.Н. Голомштока, доктрина левых заключалась в том, что право называться искусством было только у того художественного направления, которое способно было на переделку мира, а все остальное — это контрреволюционное искусство [11, с. 31]. Это приводило других художников в возмущение, которое уже в 1918 г. выразилось в протесте против политики руководителей ИЗО Наркомпроса. Художники Петрограда прямо обвиняли отдел в классовом подходе.

РЕАЛИЗАЦИЯ ТЕОРИИ АВАНГАРДА НА ПРАКТИКЕ

Авангардисты, пользуясь положением, с большим энтузиазмом взялись пропагандировать свое искусство. Существует точка зрения об элитарности их течения, но здесь следует сказать о некоторых расхождениях в понимании его сути. Теория авангарда заключалась в желании быть ближе к массам, привлекать их к своему творчеству, но на практике левые были далеко от народа, их искусство было непонятно.

Широкие действия были очень популярны у авангардистов, они получили свое развитие из демонстраций. Автомобильные платформы служили порой им сценой, на которой разыгрывались эпизоды из политической жизни. Участники пытались втянуть и зрителей в свой спектакль с помощью хороводов, пения частушек, танцев. Такие представления имели и свои названия: «Взятие Зимнего дворца», «Мистерия Освобожденного труда» и др. Известно, что основным принципом левых был принцип «не нравится, но запомнится». В настоящее время подобные действия называют связями с общественностью. В таких массовых акциях часто выступали вместе и художники, и музыканты, и поэты. Большевики поручали им оформление городов, приуроченное к празднованию годовщины Октябрьской революции. Художник М.В. Матюшин подтверждает данный факт своим высказыванием: «Мы с радостью украшали улицы и площади города» [12, с. 101]. Другое дело, что украшение заключалось прежде всего в пропаганде своего искусства. В Александровском саду ветви деревьев были расписаны серебряной краской, кусты — синей. Обшивку стен (300 кв. метров) зала заседаний Зимнего дворца можно было увидеть в супрематическом декоре, выполненном К.С. Малевичем [13, с. 136].

Существует точка зрения среди историков и искусствоведов, занимающихся данной проблематикой, что футуристы после революции и до начала 1920-х гг. придерживались двух позиций:

- ♦ с одной стороны, искусство должно было, подобно пролетариату, «сбросить цепи угнетения», но этот вариант предполагал союз с государством и выполнение заказов исключительно государственных;

- ♦ с другой стороны, К.С. Малевич предлагал анархический принцип развития искусства, когда оно само может создать свое государство и мироустройство, что предполагало, в свою очередь, независимость от власти и выставки без жюри [14, с. 136].

Последняя позиция имела развитие сразу в нескольких направлениях. Так, эксперименты наблюдались в сфере художественного образования, когда согласно декрету СНК от 12 апреля 1918 г. Акаде-

мия художеств и Высшее художественное училище были упразднены, а взамен созданы Петроградские художественные учебные мастерские, переименованные в 1919 г. в Свободные художественные мастерские. Подобные учреждения создавались по всей стране. Реформа в художественном образовании заключалась в создании новых революционных форм, связанных с промышленным производством. В документах того периода говорилось: «Нам необходимо поставить художественную школу таким образом, чтобы там учили делать определенную вещь» [15].

Методики преподавания художников-реалистов критиковались. Под разными предлогами освобождали от преподавания таких корифеев, как В.Н. Бакшеев, А.С. Степанов, В.М. Васнецов, Л.О. Пастернак, В.Н. Мешков [16, с. 240]. Последовательного изучения предметов уже не требовалось, гипсовые модели античных скульптур разбивались, что дало возможность вводить много дисциплин, основанных на принципах авангарда.

Реформа в художественном образовании была не единственной в поле зрения левых. Они пошли и на изменение принципов музееведения. Во главе новых музеев должны были стоять не искусствоведы, как раньше, а сами художники, которые самостоятельно отвечали за открытие выставок и за покупку новых произведений. Данные нововведения позволили за государственный счет приобретать современное авангардное искусство, чтобы формировать новую, впечатляющую своими размерами коллекцию, стремясь тем самым доказать превосходство искусства авангарда над всеми остальными направлениями.

Выставочная деятельность также оказалась в руках авангардистов. Согласия большевистских чиновников больше не требовалось. Пользуясь своим руководящим положением, они сокращали на выставках присутствие других художественных направлений, отдавая приоритет неизвестным авангардистам [13, с. 711].

РОЛЬ ИСКУССТВА В ПОНИМАНИИ БОЛЬШЕВИСТСКИХ ЛИДЕРОВ И ЗАДАЧИ ГОСУДАРСТВА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Были ли у советских лидеров представления о сущности искусства, его роли в социальной жизни, о его генезисе и эволюции? Безусловно, были.

Еще в 1905 г. в статье «Партийная организация и партийная литература» В.И. Ленин сформулировал основные принципы художественного творче-

ства: принцип партийности и принцип классовости [17, с. 99]. Произведения искусства интересовали В.И. Ленина исключительно с точки зрения полезности или вредности делу пролетарской революции. По воспоминаниям художника Ю.П. Анненкова, В.И. Ленин отзывался об искусстве как о некоей интеллектуальной слепой кишке, признавался, что не силен в этой области, и предвещал, что после завершения пропагандистской роли искусства его можно будет вырезать за ненужностью [18].

А.В. Луначарский, оправдывая В.И. Ленина, говорил, что у вождя просто нет времени для искусства. И хотя вождь мирового пролетариата отводил искусству пропагандистскую роль, интересно, на наш взгляд, и его личное отношение к некоторым писателям, например к «рупору революции» В.В. Маяковскому. После посещения вождем Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас) в Москве в 1921 г. он задал вопрос студентам, что они читают и любят ли, например, Пушкина. Студенты Вхутемаса ответили, что Пушкин устарел, он буржуй, представитель паразитического капитализма и они все увлекаются Маяковским. В.И. Ленин пожал плечами, а после в беседе с П.А. Красиковым заметил: «Совершенно не понимаю увлечения Маяковским. Все его писания — штукачество, тарбарщина, на которую наклеено слово “революция”. По моему убеждению, революции не нужны играющие с революцией шуты гороховые вроде Маяковского. Но если решат, что они ей нужны, — пусть будет так. Только пусть люди меру знают и не охальничают, не ставят шутов, хотя бы они и клялись революции, выше “буржуя” Пушкина» [19, с. 25].

Культурная политика большевиков менялась вместе с трансформацией текущего исторического момента. Безусловно, мы не можем говорить о том, что внимание лидеров партии с 1917 до 1922 г. было привлечено к культуре. На повестке дня появлялось множество политических и социально-экономических вопросов. Удержание власти любой ценой — одна из основных задач. Нарком просвещения А.В. Луначарский прямо говорил, что на первом месте стоит завоевание власти, на втором — налаживание хозяйства и его дальнейшее развитие и только на третьем месте — подъем культурного благосостояния населения, что относилось к искусству в том числе [20, с. 240].

Этому высказыванию можно найти подтверждение на страницах периодической печати тех лет: «...Вопросам искусства уделялось достаточно мало внимания, так как на очереди стояли совсем другие задачи. Но сейчас, в момент советского руководства художественной жизнью, недостаток внимания достиг своего апогея, так как отсутствует единое марксистское мнение об искусстве, господствуют слухи, субъективные домыслы, а также случайные

настроения. Вследствие чего возникла необходимость в формировании сплоченного марксистского ядра, которое бы разрешало острые вопросы художественной жизни непосредственно марксистскими методами» [21].

Однако на страницах печати 1920-х гг. уже можно найти бурные дискуссии, касающиеся требований партии к художникам, изложение задач государства в области искусства, оценку реального состояния дел в области культуры. Имелись представления как о пропаганде, так и об агитации. Например, в «Вестнике искусств» мы находим обращение идейных пропагандистов к художникам. Автор-пропагандист предлагает им объединиться и заняться взаимообучением, для того чтобы пропагандисты готовили художников к пониманию сути революции, а художники — к пониманию сути искусства. При этом пропагандист должен учитывать многие факторы: особенности классовой борьбы, соотношение сил в этой борьбе, точки подъема и спада революционной активности масс.

Художник, с точки зрения пропагандиста-общественника, ставя перед собой художественные задачи, должен учитывать потребности общественности. При этом общественник имеет в своем багаже все наследие Карла Маркса, а художник — теорию и практику лучших представителей искусства [22, с. 2].

Агитационная роль искусства не раз обсуждалась на страницах периодики тех лет. Причем предпочтительна была именно художественная изобразительная агитация. Приводились доводы о том, что она, облеченная в художественную форму, оставляет свой след на столетия, а вне этой формы — умирает на следующий же день, буквально с рассветом солнца. Необходима агитация с помощью искусства, так как последнее способно и овладевать человеческой душой, и зажигать чувства человека, вследствие чего давались рекомендации, что если этим занимается агитационный отдел (агитотдел), то он обязательно должен быть художественным, а если отдел пропаганды (пропотдел), то к его компетенции должно относиться все то, что принято считать чистым мышлением [23, с. 2].

ДИСКУССИЯ О ПРОЛЕТАРСКОМ ИСКУССТВЕ

Рассмотрим такое понятие, как «пролетарское искусство». Ему придавалось важное значение, на него возлагались большие надежды. В статье «Задачи государства в области искусства» мы находим, что пролетарское искусство воспринималось как искусство будущего бесклассового об-

щества, т. е. искусство революции, при этом отдельно выделялись такие понятия, как «Октябрь в литературе», «Октябрь в живописи», «Октябрь в театре» и др. Вопрос состоял в том, какое художественное направление способно его создать, а какое нет [21].

Замечено, что на создание пролетарского искусства истрачены миллиарды рублей. Так, 130 млн руб. было потрачено только на один отдел ИЗО Наркомпроса [24, с. 2].

Интересным является тот факт, что до середины 1920-х гг. на страницах периодической печати мы можем найти голоса как в поддержку авангарда, так и критикующие его. Например, советский искусствовед, литературный и художественный критик Б.И. Арватов не устает петь панегирик авангардистам, при этом являясь одним из основателей Левого фронта искусства. В своих статьях он замечает, что так называемое пролетарское искусство еще не сложилось, но его формирование возможно лишь как сознательно целесообразное, связанное с жизнью и от нее исходящее. Он противопоставляет буржуазное искусство левому, отмечая, что формы буржуазного искусства находятся над реальностью в строго зафиксированном и навеки установленном виде, что перекрывает ему путь к пролетарскому искусству. Дорога к органическому художественному творчеству лежит в разложении на элементы прежних форм, в отказе от эстетики как самоцели, на которой строят свое искусство левые художники. Их манифесты тому подтверждение. «Эстетический контроль отвергается как реакционная мера», — писала О.В. Розанова, которой вторил в своих стихах Д.Д. Бурлюк: «Красота — кощунственная дрянь» [цит. по: 25, с. 334].

Необходимо заметить, что авангардистов, в свою очередь, обвиняли в беспредметничестве как самоцели. Но Б.И. Арватов на это категорично возражал, полагая, что левое искусство — это мост, по которому пролетариат переберется на берег своего собственного, пролетарского искусства. Не стоит же уничтожать машину только потому, что она была создана для эксплуатации. Пролетариат желает строить не от формы, а от социальной задачи, что предполагает отказ от шаблона, к чему и стремятся левые [26, с. 10].

Разочарование современников авангардистами тоже очевидно, так как становится понятным, что задачи, поставленные перед искусством, оказались невыполненными. Искусство не только ничего не дало революции, но и не оставило чего-либо потомкам, которые будут в скором времени изучать историю революции и которые не найдут ни одной пьесы, ни одной картины про революционную жизнь.

Досада авторов, критикующих сложившееся положение дел, связана напрямую с разочарованием в искусстве авангардистов, которое не оправдало надежд советской власти и тех искусствоведов, ко-

торые его поддерживали. В той же статье «Задачи государства в области искусства» мы находим, что во время наивысшего революционного подъема во всем своем экстагическом драматизме художники самозабвенно культивировали беспредметное искусство. Многие деятели искусства стремились найти связь революции в России с революцией в искусстве, пытаясь создать пролетарское искусство за несколько месяцев, по заказу выработать новые формы. Ошибкой марксистов было то, что они поверили в возможное совпадение этих двух революций, чего быть не может, поскольку искусство — это наивысшее и поэтому позже создающееся отражение общественного быта. Пролетарское искусство — это искусство переходной от капитализма к коммунизму эпохи, и посему оно может быть создано только тогда, когда станет возможным увидеть новые условия производства и новый коммунистический быт. Поэтому преждевременно говорить о новых формах в искусстве, так как не созданы ни новые производственные отношения, ни новая психология [21, с. 2].

О художественном оформлении нового быта также шли бурные дискуссии, что свидетельствует об отсутствии единого понимания данного вопроса. Интересным представляется доклад известного писателя и общественного деятеля В.В. Вересаева, сделанный им в 1925 году. Он отмечал, что человек, как правило, обставляет обрядами три самых главных момента в жизни — рождение, брак и смерть, однако, исходя из его личных наблюдений и литературных данных, октябрины, «красные свадьбы» и гражданские похороны, проводимые последнее время, по своему содержанию убоги и тусклы. Задача художников, музыкантов, актеров, поэтов — сделать обряды высокохудожественными в воспитательных целях. В ответ выступили социологи, этнографы и комсомольцы. Среди них один оратор отрицал обряды как таковые. Другие отметили, что новая эпоха, пережившая подъем всенародного энтузиазма, должна родить и новую символику. Третьи пришли к соглашению, что отрицать обряды не надо, но должны быть созданы новые обряды усилиями всех видов искусства. Зрителям в качестве примера был представлен интересный документ — похоронное причитание по В.И. Ленину с «сохранением богатой поэтики края и, одновременно, с отражением политического момента в сознании крестьян из глухой сибирской деревни» [27].

Отмечалось, что авангардное искусство, такое как «футу-кубо-пикасизм», целых четыре года ошибочно признавалось властью пролетарским искусством, вследствие чего сопровождало все праздники пролетариата. Однако по прошествии лет делался вывод, что оно отравляло эти праздники своей внутренней и внешней дисгармоничностью, и подчеркивалось, что кубизм — это искаженная идеалистическая теория познания, абсолютно про-

тиворечащая миросозерцанию пролетариата. Для подкрепления своей позиции Е. Херсонская приводит точку зрения Г.В. Плеханова, что, если «падающее искусство» идет вперед, на деле это спуск вниз, поэтому передовые течения искусства буржуазии опустились ниже всех своих предшественников [24, с. 2].

«Беспредметников» обвиняли в провале, особенно это касалось живописи, если быть еще более точными, — портретной. «Изображение общих идей революции, таких абстрактных сооружений, как башня Татлина, еще имело смысл, но существует потребность масс в предметности, вещности, реальности в совокупности с революционной идеей, что левым оказалось непосильным», — писал критик того времени С. Городецкий [28].

«Задачи современного искусства, как и культуры вообще, не в новых формах, которые отольет сама жизнь, а в содержании, которое чем проще в выражении, тем ближе оно к крестьянам и рабочим, следовательно, и к Ленину, и к стоящим глубоким задачам: к социализму», — писалось в популярном журнале «Искусство трудящимся» [29].

ПРОЛЕТКУЛЬТ: ВЗЛЕТ, СТАНОВЛЕНИЕ, ЗАКАТ

Среди всевозможных профессионально-творческих объединений в 1920-е гг. были и такие, при создании которых использовался исключительно классовый подход. Одной из подобных организаций стал Пролеткульт — культурно-просветительская и литературно-художественная организация при Наркомпросе, созданная в октябре 1917 г., хотя до революции подобные пролетарские объединения уже существовали.

В начале XX в. появилась концепция А.А. Богданова-Малиновского, смысл которой сводился к тому, что перед социалистической революцией, которая должна была случиться не так скоро, произойдет социалистическая культурная революция. Суть последней заключалась в формировании пролетарского политического сознания и впоследствии возникновения пролетарской культуры [30, с. 21]. В.И. Ленин назвал подобную теорию «богдановщиной» [цит. по: 31, с. 21].

А.В. Луначарский, Ф.И. Калинин, П.И. Лебедев-Полянский искренне считали, что раз, согласно К. Марксу, у каждого класса есть своя идеология, то она может найти воплощение в искусстве, поэтому искусство эксплуататорского класса не подходит для пролетариата и стоит задача создать пролетарское искусство. На основе этих политических убеждений пролеткультовцев также стали называть «левыми». Однако не следует думать, что среди них существовало единство.

Так, сторонники и последователи А.А. Богданова считали, что культура пролетариата должна быть ограждена от других влияний, поэтому индустриальный пролетариат должен создавать свою культуру, т. е. своими собственными силами.

Ф.И. Калинин не исключал участия в формировании пролетарской культуры представителей других классов, а А.В. Луначарский и вовсе написал статью «Культурные задачи рабочего класса. Культура общечеловеческая и классовая», в которой высказался, что не должно быть никакого разрыва между интеллигенцией и интеллигенцией пролетариата [32, с. 57].

Как и авангардистам, пролеткультовцам был присущ нигилизм. А.А. Богданов относился к культурному наследию двойственно. С одной стороны, он не исключал воздействия величайших произведений искусства, благодаря которым у советских пролетариев должна формироваться определенная объективная картина мира: «Гениальное произведение способно обогатить рабочий класс...» [33]. С другой стороны, он обвинял буржуазное искусство в «дурном влиянии на душу пролетариата» [цит. по: 34]. Данное положение и сделали своей базой последователи А.А. Богданова. В результате они стали считать художественное наследие «подсобным строительным материалом», а учебу у классиков рассматривали и использовали исключительно с целью овладения техникой живописи.

Вначале Наркомпрос сохранял для Пролеткульта автономию в вопросах идеологии, практики и теории искусства, а также в организационных вопросах. В Пролеткульт постоянно вливалось достаточно воинственно настроенное молодое поколение прямо с фронтов Гражданской войны. Отмечалось, что женщин было крайне мало, а средний возраст членов составлял от 20 до 22 лет [35].

Количество пролеткультов также стремительно увеличивалось. Например, если в 1919 г. по стране насчитывалось 85 организаций, то в 1920 г. их стало уже около 300 [36, с. 75].

В 1919 г. у Пролеткульта появилась идея работать уже в международном масштабе. Проблемы установления международного сотрудничества широко обсуждались в периодическом московском издании Пролеткульта «Горн». Задача, стоящая перед пролеткультовцами России, — ознакомить иностранных рабочих со своим творчеством и своей работой. Для этого предлагалось либо издание небольшой брошюры на иностранном языке с целью ее распространения за рубежом, либо выпуск постоянного бюллетеня.

Впоследствии предстояла организация международного бюро, которое должно было в рамках международного сотрудничества создавать новые культурные ценности и даже приступить к разработке единого универсального международного языка,

которому будут обучать во всех школах мира. В случае установления социализма в Европе предполагалось, что на освоение нового языка уйдет от 3 до 5 лет, а сама работа по его созданию войдет в программу деятельности Пролеткульта [37].

Несмотря на то что В.И. Ленин первоначально был лоялен к данной организации, после того как там стало вырисовываться радикальное крыло, которое начало вытеснять партию из руководства культурой, он выступил с резкой критикой. Вождь мирового пролетариата полагал, что все организации, и творческие в том числе, должны подчиняться только партии, при этом не выдумывать собственные идеи, а опираться исключительно на марксистскую идеологию. Так называемая пролетарская культура не должна изобретаться с чистого листа, необходимы опоры на имеющиеся культурные традиции. В отношении позиции, которую должен занимать Пролеткульт, В.И. Ленин полагал, что необходимо соподчинение Пролеткульта Наркомпросу, частью которого он и должен быть [17, с. 310].

На II Всероссийском съезде Пролеткульта в 1920 г. коммунистической фракцией была предложена резолюция, согласно которой центральный орган Пролеткульта должен войти в Наркомпрос на положении отдела [38]. Таким образом, полномочия советской власти были перехвачены партией, вследствие чего руководящие действия оказались продублированными.

Пролеткульт был окончательно поднят Наркомпросом после письма ЦК РКП(б) «О пролеткультах», опубликованного в «Правде» в 1922 году. В нем говорилось о независимости Пролеткульта, что указывало на свободу от власти Советов, отмечалось, что «в Пролеткульте стали доминировать различные социально чуждые элементы, такие как декаденты, футуристы, представители чуждой марксистской идеологии и др.» [39].

После соответствующих шагов в отношении Пролеткульта произошло резкое сокращение его финансирования, что, в свою очередь, привело к уменьшению количества его организаций. По данным В.С. Манина, уже к ноябрю 1921 г. осталось всего 27 пролеткультов в стране. В Москве в студиях ИЗО Пролеткульта занималось всего от 20 до 30 человек [36, с. 78].

Вслед за сокращением финансирования Пролеткульт сделал попытку объединиться не с Наркомпросом, а с профсоюзами, полагая, что точек сближения у них больше и в идейном и в организационном плане. Профсоюзам это намерение пришлось кстати, поскольку они также испытывали серьезные материальные затруднения.

В 1922 г. прошла II Московская конференция культотделов губернских советов профсоюзов, где было принято решение о том, что губернские проф-

союзы должны оказать материальную помощь уездным пролеткультам.

Для того чтобы уцелеть, Пролеткульт сделал попытку сближения и со своими конкурентами в борьбе за пролетарское искусство — авангардистами-производственниками, хотя последние в то время сами вели борьбу еще и со станковистами. Планы Пролеткульта состояли теперь в том, чтобы «одухотворить производство». Их задача отныне заключалась в отборе на заводах кандидатов, которые бы после получения художественного образования возвращались на завод и вносили художественное мастерство в свою профессию [40]. Судя по заголовку статьи пролеткультовского издания «Горн» — «Технические и производственные предпосылки пролетарской культуры», цели были масштабными, однако в итоге им не суждено было осуществиться [41].

С одной стороны, производственная база была ограниченной, и Пролеткульт оказался не способным к широкому внедрению эстетических начал в производство. С другой стороны, на производстве не были готовы к таким проектам.

В результате в течение короткого времени вся деятельность пролеткультов была направлена на удовлетворение простых нужд рабочих организаций по оформлению агитационных кампаний, праздников. Их работа стала протекать в клубах, а уже к концу 1920-х гг. пролеткульти представляли собой в основном оформительские мастерские, далекие от создания искусства. В течение того периода, пока Пролеткульт находился в стадии становления и даже расцвета, он так и не представил миру ни одного талантливого художника.

Вероятно, сама идея пролетарской культуры — не более чем миф, так как искусство, если оно талантливо, должно вызывать у зрителя определенную волну эмоций, но попытки его создания не увенчались успехом. Получалось что-то либо бездарное, либо талантливое, но без каких-либо признаков «пролетарскости». Советская власть обошлась с Пролеткультом так же, как с авангардом.

Подводя итог, хочется сделать вывод, что авангардисты, считая, что переделка общества и создание новой культуры совпадают с целями большевиков, не смогли реализовать свой замысел на практике, поскольку их творчество оказалось непонятно массам и потому не справилось с агитационно-пропагандистской ролью. Более того, ситуацию усугублял тот факт, что русский авангард не представлял собой единого, монолитного течения, а состоял из множества враждовавших друг с другом группировок. Но было бы неправильным отрицать, что тенденции авангарда 1910–1920-х гг. получили успешное продолжение в искусстве и дизайне второй половины XX века.

Пролеткульт же пытался соревноваться с партией за руководство искусством, поэтому за такое антипартийное поведение пролеткультовцы были отвергнуты партией и постепенно оказались в изгнании.

Таким образом, хотя и авангардисты, и пролеткультовцы стремились быть угодными новой власти, в итоге они оказались ей не нужны.

Список источников

1. Луначарский А.В. Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918. № 4. С. 4.
2. Захаренко Е.Н., Комарова Л.Н., Нечаева И.В. Новый словарь иностранных слов. Москва : Азбуковник, 2003. 783 с.
3. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. Москва : МГУ, 1993. 246 с.
4. Ковалев А. Существовал ли «русский авангард»? Тезисы по поводу терминологии // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 123–130.
5. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. Москва : МГУ, 1993. 318 с.
6. Пospelов Г. Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. 1998. № 1. С. 482–489.
7. Гройс Б.Е. Утопия и обмен : [сборник]. Москва : Знак, 1993. 373 с.
8. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука, 2013. 236 с.
9. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч : цикл трагедий. Москва : Художественная литература, 1991. 640 с.
10. Жидков В.С. Театр и власть. Москва : Алетея, 2003. 654 с.
11. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 294 с.
12. Матюшин М. Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9–10. С. 72–119.
13. Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932 гг. Москва : Галарт ; Берн : Бентелли, 1993. 832 с.
14. Малевич К.С. Собрание сочинений : в 5 т. Москва : Гилея, 1995. Т. 1. 393 с.
15. Государственный архив новейшей истории Саратовской области (ГАНИСО). Ф. 6091. Оп. 1. Д. 14. Л. 17.
16. Шлеев В.В. Революция и изобразительное искусство : очерки, статьи, исследования. Москва : Изобразительное искусство, 1987. 334 с.
17. Ленин В.И. Полное собрание сочинений : в 55 т. Москва : Политиздат, 1968. Т. 12. 575 с.
18. Из воспоминаний художника (Ю. Анненков) // Родник. 1990. № 8. С. 31.
19. Валентинов Н. Встречи с Лениным // Вождь. Ленин, которого мы не знали. Саратов : Приволжское книжное издательство, 1992. С. 19–85.
20. Принципы художественной политики в России // Новый мир. 1966. № 9. С. 231–244.
21. Скачко А. Задачи государства в области искусства // Вестник искусств. 1922. № 2. С. 2–3.
22. Херсонская Е. О чистом и нечистом... в пропаганде // Вестник искусств. 1922. № 3–4. С. 2–3.
23. Скачко А. Искусство в агитации // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 1–2.
24. Херсонская Е. Пропаганда искусством // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 2–3.
25. Сарабьянов А.Д. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. Москва : Советский художник, 1992. 352 с.
26. Арватов Б. Пролетариат и левое искусство // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 10–11.
27. Усов Д. В.В. Вересаев о «художественном оформлении нового быта» // Искусство трудящимся. № 54. 1925. С. 9.
28. Городецкий С. АХРР и его портретисты // Искусство трудящимся. 1925. № 8. С. 5.
29. Рославлев Б. О ленинизме в искусстве // Искусство трудящимся. 1925. № 27. С. 4.
30. Богданов А. О пролетарской культуре. 1904–1924. Ленинград ; Москва : Книга, 1924. 344 с.
31. Белая Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. Москва : Советский писатель, 1989. 395 с.
32. Луначарский А.В. Об искусстве : в 2 т. Москва : Директ-Медиа, 2014. Т. 2. 862 с.
33. Богданов А. Наука и рабочий класс // Пролетарская культура. 1918. № 5. С. 32.
34. Полянский В. Наши задачи и пути // Пролетарская культура. 1919. № 7–8. С. 6.
35. Кнышев П. О работе в пролетарских клубах // Горн. 1919. № 2–3. С. 42.
36. Манин В.С. Искусство в резервации : художественная жизнь России 1917–1941 гг. Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 263 с.
37. Керженцев В. Международный Пролеткульт // Горн. 1919. № 2–3. С. 34.
38. Луначарский А.В. Ленин и искусство. Воспоминания // Художник и зритель. 1924. № 2–3. С. 10.
39. Письмо ЦК РКП (б) «О пролеткультах» // Правда. 1920. № 270. 1 дек.
40. Государственный архив Саратовской области (ГАСО). Ф. 329. Оп. 1. Д. 4а. Л. 32.
41. Кан И. Технические и производственные предпосылки пролетарской культуры // Горн. 1923. № 9. С. 30.

Proletarian Culture and Leftist Trends in Russia at the Beginning of the 20th Century

Alla O. Volgusheva ^{a*},
Svetlana A. Vorobyova ^{b**}

Saint Petersburg State Chemical Pharmaceutical University, 14, lit. A, Professora Popova Str., St. Petersburg, 197376, Russia

^a ORCID 0000-0003-2816-5336; SPIN 3731-0322

^b ORCID 0000-0002-3552-4942; SPIN 2465-0920

E-mail: * Volgusheva_irbis@mail.ru,

** Svetlana.Vorobieva@pharminnotech.com

Abstract. *The low level of development of this topic in Russian historiography can be explained by the fact that, most often, this problematics is considered through the prism of general issues of culture of the Soviet period, party and state cultural policy, aspects of intelligent-sia studies.*

This study aims at identifying the artistic concept of the leftist direction in the visual arts of the early 20th century, considering its variability, showing its origins, relations with the Soviet government and within the artistic environment, analyzing the reasons for its prohibition and exodus for many decades.

The article pays special attention to the genesis of the very concept of “leftist art”, which was applied both in relation to new radical trends and in relation to the work of artists who considered themselves among the proletarian culture. The article attempts to separate the concepts of “avant-garde”, “modernism”, “futurism”. The authors focus on the art of the avant-garde, whose representatives, at the time of the Bolsheviks’ coming to power, took all the key positions and began to actively promote their creativity. The article pays attention to the reform of art education, as a result of which the Academy of Arts and the Higher Art School were abolished, and the Petrograd Art Training Workshops were created instead, where previous teaching methods were cancelled, talented masters were dismissed, and disciplines based on the principles of the avant-garde were introduced into education in the majority. The authors outline the changes in the traditions of museology, when, by the decision of the avant-gardists, museums began to be headed not by art historians, but by artists themselves, who became responsible for opening exhibitions and acquiring new works of art — at public expense and mainly of an avant-garde orientation.

Based on archival materials and periodicals of the 1920s, the article analyzes the tasks of Soviet cultural policy, the art views of Soviet political leaders and art historians who were on the new government’s side. The authors consider the political views of representatives of prole-

tarian culture (Proletkult) and the reasons for their disagreements with party leaders. The article substantiates the conclusion about the discrepancy in the understanding of the role of fine art among the government, avant-garde artists, and Proletkult representatives.

Key words: leftist art, Proletkult, avant-garde, Soviet government, cultural policy, proletarian art, futurism, fine art.

Citation: Volgusheva A.O., Vorobyova S.A. Proletarian Culture and Leftist Trends in Russia at the Beginning of the 20th Century, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 212–222. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-212-222.

References

1. Lunacharsky A.V. A Spoonful of Antidote, *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1918, no. 4, p. 4 (in Russ.).
2. Zakharenko E.N., Komarova L.N., Nechaeva I.V. *Novyi slovar’ inostrannykh slov* [New Dictionary of Foreign Words]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003, 783 p.
3. Kovalev A. Was There a “Russian Avant-Garde”? Abstracts on Terminology, *Voprosy iskusstvoznaniya* [Issues of Art Studies], 1994, no. 1, pp. 123–130 (in Russ.).
4. Turchin V.S. *Po labirintam avangarda* [Through the Mazes of the Avant-Garde]. Moscow, MGU Publ., 1993, 246 p.
5. Sarabyanov D.V. *Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX — nachala XX veka* [The History of Russian Art of the Late 19th — Early 20th Century]. Moscow, MGU Publ., 1993, 318 p.
6. Pospelov G. Once Again about the Russian Avant-Garde, *Iskusstvoznaniye* [Art Studies], 1998, no. 1, pp. 482–489 (in Russ.).
7. Grois B.E. *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow, Znak Publ., 1993, 373 p.
8. Kandinsky V. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line on the Plane]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2013, 236 p.
9. Annenkov Yu.P. *Dnevnik moikh vstrech: tsikl tragedii* [A Diary of My Meetings: A Cycle of Tragedies]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1991, 640 p.
10. Zhidkov V.S. *Teatr i vlast’* [Theater and Government]. Moscow, Aleteia Publ., 2003, 654 p.
11. Golomshtok I.N. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow, Galart Publ., 1994, 294 p.
12. Matyushin M. Memories of a Futurist, *Volga*, 1994, no. 9–10, pp. 72–119 (in Russ.).
13. *Velikaya utopiya. Russkii i sovetskii avangard 1915–1932 gg.* [The Great Utopia. Russian and Soviet Avant-Garde of 1915–1932]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, 832 p.
14. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 volumes]. Moscow, Gileya Publ., 1995, vol. 1, 393 p.
15. *Gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii Saratovskoi oblasti (GANISO)* [The State Archive of the Modern History of the Saratov Region], coll. 6091, aids 1, fol. 14, p. 17.

16. Shleev V.V. *Revolutsiya i izobrazitel'noe iskusstvo: ocherki, stat'i, issledovaniya* [Revolution and Fine Art: essays, articles, research]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1987, 334 p.
17. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii: v 55 t.* [Complete Works: in 55 volumes]. Moscow, Politizdat Publ., 1968, vol. 12, 575 p.
18. From the Artist's Memoirs (Yu. Annenkov), *Rodnik* [Spring], 1990, no. 8, p. 31 (in Russ.).
19. Valentinov N. Meetings with Lenin, *Vozhd'. Lenin, kotorogo my ne znali* [The Leader. A Lenin We Did Not Know]. Saratov, Privolzhskoe Knizhnoe Publ., 1992, pp. 19–85 (in Russ.).
20. Principles of Artistic Policy in Russia, *Novyi mir* [New World], 1966, no. 9, pp. 231–244 (in Russ.).
21. Skachko A. State Tasks in the Field of Art, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 2, pp. 2–3 (in Russ.).
22. Khersonskaya E. About the Clean and the Unclean... in Propaganda, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 3–4, pp. 2–3 (in Russ.).
23. Skachko A. Art in Agitation, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 5, pp. 1–2 (in Russ.).
24. Khersonskaya E. Propaganda by Art, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 5, pp. 2–3 (in Russ.).
25. Sarabyanov A.D. *Neizvestnyi russkii avangard v muzeyakh i chastnykh sobraniyakh* [The Unknown Russian Avant-Garde in Museums and Private Collections]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1992, 352 p.
26. Arvatov B. The Proletariat and Leftist Art, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 1, pp. 10–11 (in Russ.).
27. Usov D. V.V. Veresaev about the "Artistic Design of the New Way of Life", *Iskusstvo trudyashchimsya* [The Art for Working People], 1925, no. 54, p. 9 (in Russ.).
28. Gorodetsky S. The AHRR and Its Portrait Painters, *Iskusstvo trudyashchimsya* [The Art for Working People], 1925, no. 8, p. 5 (in Russ.).
29. Roslavlev B. About Leninism in Art, *Iskusstvo trudyashchimsya* [The Art for Working People], 1925, no. 27, p. 4 (in Russ.).
30. Bogdanov A. *O proletarskoi kul'ture. 1904–1924* [About Proletarian Culture. 1904–1924]. Leningrad, Moscow, Kniga Publ., 1924, 344 p.
31. Belaya G.A. *Don Kikhoty 20-kh godov: "Pereval" i sud'ba ego idei* [Don Quixotes of the 20s: "The Pass" and the Fate of Its Ideas]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1989, 395 p.
32. Lunacharsky A.V. *Ob iskusstve: v 2 t.* [About Art: in 2 volumes]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2014, vol. 2, 862 p.
33. Bogdanov A. Science and the Working Class, *Proletarskaya kul'tura* [Proletarian Culture], 1918, no. 5, p. 32 (in Russ.).
34. Polyansky V. Our Tasks and Ways, *Proletarskaya kul'tura* [Proletarian Culture], 1919, no. 7–8, p. 6 (in Russ.).
35. Knyshev P. About Working in Proletarian Clubs, *Gorn* [Bugle], 1919, no. 2–3, p. 42 (in Russ.).
36. Manin V.S. *Iskusstvo v rezervatsii: khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1917–1941 gg.* [Art on the Reservation: The Artistic Life of Russia of 1917–1941]. Moscow, Editorial URSS Publ., 1999, 263 p.
37. Kerzhentsev V. International Proletkult, *Gorn* [Bugle], 1919, no. 2–3, p. 34 (in Russ.).
38. Lunacharsky A.V. Lenin and Art. Memories, *Khudozhnik i zritel'* [Artist and Viewer], 1924, no. 2–3, p. 10 (in Russ.).
39. The Central Committee of the Russian Communist Party of the Bolsheviks' Letter "On Proletkults", *Pravda* [Truth], 1920, no. 270, December 1 (in Russ.).
40. *Gosudarstvennyi arkhiv Saratovskoi oblasti (GASO)* [The State Archive of the Saratov Region], coll. 329, aids 1, fol. 4a, p. 32.
41. Kan I. Technical and Industrial Prerequisites of Proletarian Culture, *Gorn* [Bugle], 1923, no. 9, p. 30 (in Russ.).



ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС НАУЧНЫХ РАБОТ ПО БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЮ, БИБЛИОГРАФИИ И КНИГОВЕДЕНИЮ 2023 ГОДА

Учредитель Конкурса – Министерство культуры Российской Федерации, организатором является Российская национальная библиотека совместно с Российской государственной библиотекой и Российской библиотечной ассоциацией.

Конкурс проводится в рамках Десятилетия науки и технологий в Российской Федерации, а также в целях реализации «Основ государственной культурной политики» и «Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года».

Конкурс способствует реализации следующих задач:

- ◆ научное обеспечение реализации государственной культурной политики;
- ◆ содействие вовлечению исследователей и разработчиков в решение важнейших задач развития библиотек и общества;
- ◆ развитие библиотечного дела, библиографии, цифровизации отрасли;
- ◆ активизация развития исследований, обогащающих потенциал отечественного библиотечного и книжного дела;
- ◆ поощрение ученых и специалистов, внесших значительный вклад в развитие новой стратегии деятельности библиотек;
- ◆ привлечение талантливой молодежи в сферу исследований и разработок;
- ◆ повышение престижа научной работы и занятых в ней специалистов;
- ◆ развитие системы информирования российской библиотечной общественности о разработках, носящих инновационный характер.

Сбор заявок для участия в Конкурсе проходит с 1 июня 2023 г. по 5 сентября 2023 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
- ◆ Лучшая научная работа региональных библиотек
- ◆ Лучшая научная работа молодого специалиста до 35 лет
- ◆ Также предусмотрены дополнительные номинации от национальных библиотек России.

Контактная информация по вопросам участия в Конкурсе:

Телефон для справок: +7 (812) 310-70-77, +7 (812) 718-85-36

E-mail: dialog@nlr.ru, lodygina@nlr.ru

Подробная информация о сроках, условиях Конкурса и размере призов опубликована на официальном сайте Российской национальной библиотеки www.nlr.ru.



**РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА**



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 DOC/DOCX.

Весь текст набирается 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 РФНФ (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 в формате DOC/DOCX 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».

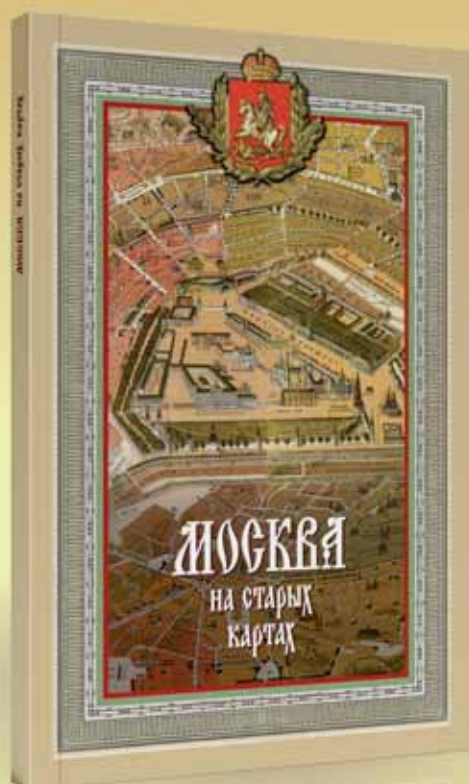
Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/>

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.



Издательство «ПАШКОВ ДОМ»
Российской государственной
библиотеки



Иллюстрированный альбом избранных карт и планов Москвы подготовлен на материалах фонда отдела картографических изданий Российской государственной библиотеки.

Даны библиографические описания и аннотации картографических произведений, созданных с начала XVIII до начала XX века. Представлены изображения всех описанных картографических документов.

Приобрести книгу:

Книжный магазин Российской государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, главное здание, 3-й подъезд

rsl.ru/pashkovdom

+7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70 доб. 26-46

Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

**Издательство
«ПАШКОВ ДОМ»
Российской
государственной
библиотеки
представляет**

***Второе издание,
исправленное
и дополненное***

Коллективная монография посвящена современному этапу развития научно-исследовательской деятельности в библиотеках Российской Федерации.

Проанализированы организация и тематика научных исследований в национальных библиотеках, центральных библиотеках регионов России, библиотеках системы РАН.

Рассмотрены основные каналы представления результатов научной деятельности библиотек (диссертации, научные отраслевые журналы, наукометрические базы данных).



Приобрести книгу:

**Книжный магазин Российской
государственной библиотеки
Москва, ул. Воздвиженка,
д. 3/5, главное здание,
3-й подъезд**

**rsl.ru/pashkovdom
+7 (495) 695-59-53,
+7 (499) 557-04-70*26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru,
sale.pashkov_dom@rsl.ru**





ФОНД РАЗВИТИЯ
ЛЕНИНКИ

patron.rsl.ru

Сохраняя бесценное. Вместе с вами

Фонд развития Ленинки создан с целью продолжения благотворительных традиций. Важнейшим направлением деятельности фонда является содействие в реализации образовательных, культурных, выставочных, просветительских, издательских, реставрационных, цифровых, научных и исследовательских программ.



РЕСТАВРАЦИЯ • ОЦИФРОВКА
ПОКУПКА КНИГ • ЦИФРОВИЗАЦИЯ
КУЛЬТУРНЫЕ СОБЫТИЯ

Узнать больше о проектах и внести
свой вклад в развитие библиотеки



БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ

Журнал о библиотечном и книжном деле в пространстве культуры.
Входит в Перечень ВАК по следующим научным специальностям:

- 5.6.1. Отечественная история (исторические науки);
- 5.6.2. Всеобщая история (исторические науки);
- 5.6.5. Историография, источниковедение и методы исторического исследования (исторические науки);
- 5.6.6. История науки и техники (исторические и философские науки);
- 5.6.8. Документалистика, документоведение, архивоведение (исторические науки, культурология);
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология);
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (исторические, педагогические, филологические науки, культурология).

Издается с 1952 года | 6 номеров в год | bvpress@rsl.ru | <https://bibliotekovedenie.rsl.ru>



ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Журнал посвящен теоретическим вопросам отечественной и мировой культуры и искусства. Входит в Перечень ВАК по следующим научным специальностям:

- 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки);
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение);
- 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение);
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

Издается с 2004 года | 6 номеров в год | observatoria@rsl.ru | <https://observatoria.rsl.ru>

БИБЛИОГРАФИЯ И КНИГОВЕДЕНИЕ

Журнал посвящен изучению теории и практики российского и международного книжного дела, анализу издательско-книготорговой и библиотечно-библиографической деятельности.
Учредитель и издатель с 2023 г. — Российская государственная библиотека.
Входит в Перечень ВАК по научной специальности

- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (филологические науки).

Издается с 1929 года | 6 номеров в год | bik@rsl.ru | <https://bik.rsl.ru>



Отдел периодических изданий,
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 17-03

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, 3-й 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. 19-33

e-mail: bvdgovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) — 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) — ПС308.

◆ 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:

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

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/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**

Шиббаева 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., Солдаткина О.П.
Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Иванова О.А.

Перевод Баранчук Е.П., Зуев А.Е.,
Прыткова Т.В.

Маркетинг и реклама
Кувшинова А.О.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Медведева Т.Т.

Верстка Соловьева Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Гуськова Ю.В.,
Доломанова Н.Н.

Адрес редакции:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 19-33
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 31.05.2023
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Печ. л. 14. Тираж 250 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Octava,
Open Sans, Spectral, Blagovest 2, Newton.

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 № 2335-23
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 20
2/2023

OBSERVATORY
OF CULTURE