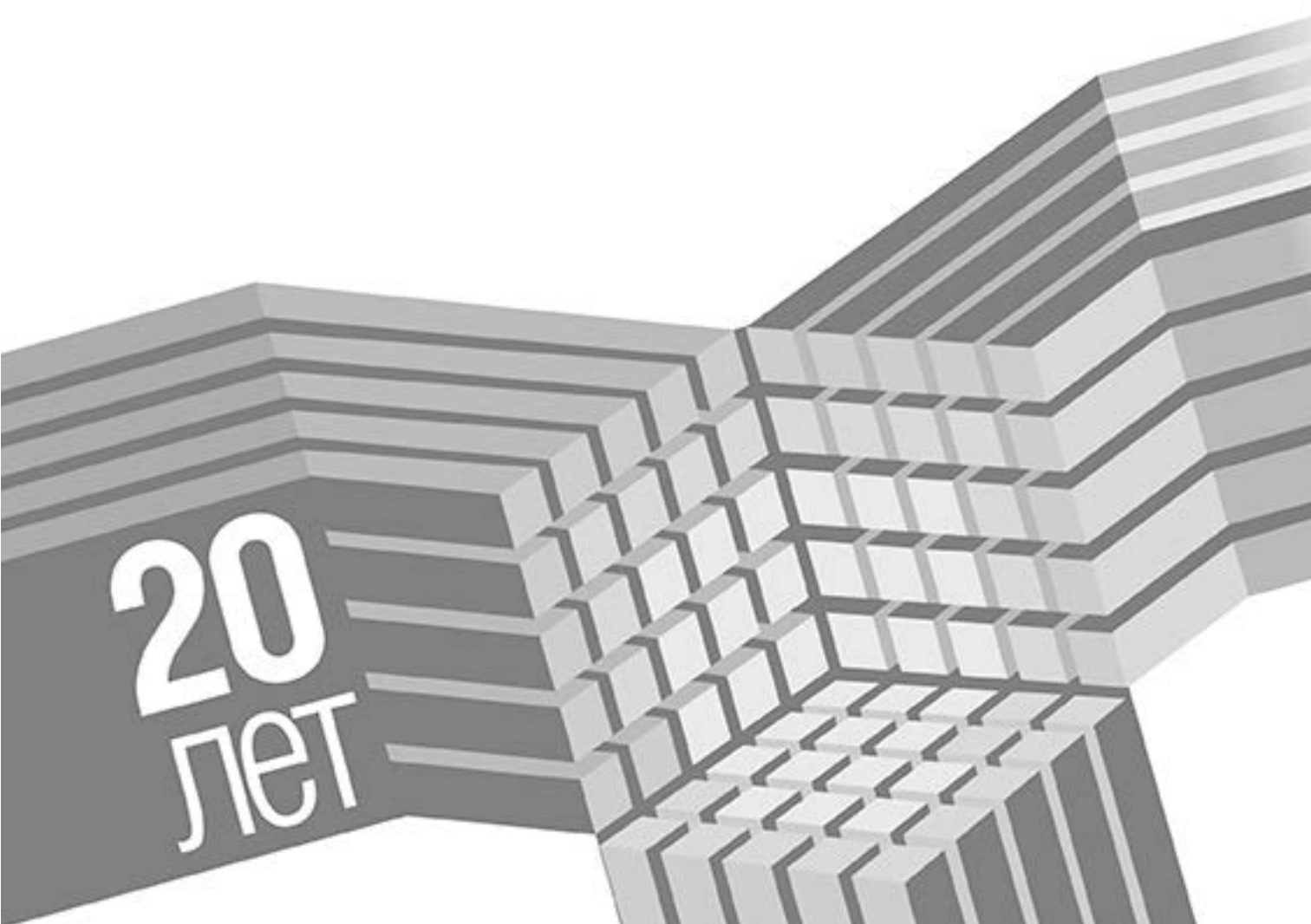
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21 1/2024 OBSERVATORY OF CULTURE



Обсерватория культуры
2024. Т. 21, № 1

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 государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)
Егоров Владимир Константинович,
доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, 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, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)
Консон Григорий Рафаэльевич,
доктор искусствоведения, профессор, Московский физико-технический институт, Институт кино и телевидения, Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)
Кочеляева Нина Александровна,
кандидат исторических наук, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый институт культурологии» (Москва)
Любимов Борис Николаевич,
кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, 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)
Малыгина Ирина Викторовна,
доктор философских наук, профессор, Московский государственный лингвистический университет (Москва)
Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских наук, профессор, Российская государственная 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, кандидат экономических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Институт экономики РАН, Государственный институт искусствознания (Москва)
Самарин Александр Юрьевич,
доктор исторических наук, доцент, заслуженный 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, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск)
Сиповская Наталия Владимировна,
доктор искусствоведения, Государственный 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 Духовная академия Русской Православной Церкви (Сергиев Посад)
Шлыкова Ольга Владимировна,
доктор культурологии, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, 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)

Observatory of Culture,
2024, vol. 21, no. 1

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)
Georgy 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 Vöringer (Göttingen, Germany)
Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)
Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)
Evgeny S. Steiner (Moscow)

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

© ФГБУ «Российская государственная библиотека», 2024

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21 1/2024

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. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

На основании решения Президиума ВАК Минобрнауки России от 08.12.2023 № 31/1-разн «О категорировании перечня рецензируемых научных изданий...», журнал распределен в категорию **К1**.

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). Публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт: **http://observatoria.rsl.ru**/

The peer-reviewed scholarly journal «Observatory of Culture» has been published by the Russian State Library since 2004. The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are Philosophical Science, Art Studies, Cultural Science.

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ
ТОМ 21 1/2024 OBSERVATORY OF CULTURE

КОНТЕКСТ

Столяров Ю.Н. Книжная культура — фундамент цивилизации (памяти Аркадия Васильевича Соколова) 4

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Цунтаева А.Д. Женские образы в документальном кино о Северном Кавказе: китч и способы его преодоления 16

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Чан Жуй, Алексеева Г.В. Китайский снежный пейзаж как явление 28

Радзецкая М.Д. Отечественное искусство альтового исполнительства: И.А. Вейкман и В.Р. Бакалейников 37

НАСЛЕДИЕ

Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике 46

Анисимова Т.В. Список «Иудейской войны» Иосифа Флавия «руканискания» князя Дмитрия Васильевича Ромодановского 61

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

Хисамов Д.Н. Черты постановочного почерка Вячеслава Самодурова 76

КАФЕДРА

Кром А.Е. Между двумя мирами: образ диббука на современной оперной сцене 86

Всероссийский библиотечный конгресс: XXVIII Ежегодная конференция Российской библиотечной ассоциации 95

ORBIS LITTERARUM

Федосеенков Н.Н. Теория книги В.А. Фаворского и проблема художественной интерпретации литературного содержания 96

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Чертков А.С. Грибоедовский бал в системе исторических бальных танцевальных традиций 102

Информация для авторов и рецензентов

Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» 112

CONTENTS

OBSERVATORY of CULTURE
VOL 21 1/2024
ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

Stolyarov Yu.N. Book Culture is the Foundation of Civilization (in Memory of Arkady Vasilyevich Sokolov).....4

CULTURAL REALITY

Tsuntaeva A.D. Female Images in Documentary Cinema About the North Caucasus: Kitsch and Ways of Overcoming It 16

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

Chan Zhuy, Alekseeva G.V. Chinese Snowscape As a Phenomenon.....28

Radzetskaya M.D. Domestic Art of Viola Performance: H.A. Weickmann and V.R. Bakaleinikov.....37

HERITAGE

Zenina T.V. Images of Scythian-Siberian Animal Style in Siberian Neoarchaics 46

Anisimova T.V. Manuscript Copy of "The Jewishus War" by Josephus Flavius "Rukaniskania" of Prince Dmitry Vasilievich Romodanovsky.....61

NAMES. PORTRAITS

Khisamov D.N. The Features of Vyacheslav Samodurov's Staging Style.....76

CURRICULUM

Krom A.E. Between Two Worlds: the Image of a Dybbuk on the Modern Opera Stage, ...86

The All-Russian Library Congress: the 28th Annual Conference of the Russian Library Association 95

ORBIS LITTERARUM

Fedoseenkov N.N. V.A. Favorsky's Theory of the Book and the Problem of Artistic Interpretation of Literary Content.....96

JOINT OF TIME

Chertkov A.S. Griboyedov's Ball in the System of Historical Ballroom Dancing Traditions.....102

Information for Authors and Reviewers

Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal.....112

УДК 002(092)Соколов А.В.
ББК 78.0дСоколов А.В.
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-4-15

Ю.Н. СТОЛЯРОВ

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА — ФУНДАМЕНТ ЦИВИЛИЗАЦИИ (ПАМЯТИ АРКАДИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА СОКОЛОВА)

Юрий Николаевич Столяров (1938—2024)*,
Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем
развития библиотек в информационном обществе,
главный научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

Научный и издательский центр «Наука»
Российской академии наук,
главный научный сотрудник
Профсоюзная ул., д. 90, Москва, 117997, Россия

доктор педагогических наук, профессор
ORCID 0000-0002-9597-4275; SPIN 7795-3767
yn100@yandex.ru

Реферат. *В статье прослежена эволюция взглядов выдающегося культуролога, документолога и библиотековеда Аркадия Васильевича Соколова (10.02.1934—16.11.2023) на интегральную науку, обобщающую многие родственные дисциплины. Сначала он отводил эту роль информатике, затем библиофутурологии, возлагая надежду на то, что в будущем российской книжности восторжествует «библиотечный гуманизм» — главный стержень и целевая установка всего научного творчества А.В. Соколова. В 2019 г. он поднялся на новый уровень абстракции, заключив, что теоретическим обобщением выведенных из понятия ноосферы понятий библиосферы и документосферы является библиософия. К 2020 г. А.В. Соколов начал исследовать явление библиотечной постсовременности. Все это делалось им для того, чтобы на фундаментальном общетеоретическом уровне обосновать понятие гуманистической книжной культуры, противостоящей культуре цифровой. А.В. Соколов отстаивал концепцию, что библиотека — это гуманистический оплот нации, а цифровизация (информатизация, автоматизация) — вспомогательное средство для укрепления книжной культуры как базисной ценности культуры.*

Ключевые слова: Аркадий Васильевич Соколов, культурология, библиологос, книжная культура, гуманизация, цифровизация, библиосфера.
Для цитирования: *Столяров Ю.Н.* Книжная культура — фундамент цивилизации (памяти Аркадия Васильевича Соколова) // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 4—15. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-4-15.

* Статья поступила в редакцию в ноябре 2023 г. при жизни Ю.Н. Столярова.

Аркадий Васильевич Соколов (10.02.1934—16.11.2023) широко известен как выдающийся библиотековед, библиографовед, информатик, ноокоммуниколог, философ, но был заметен и в качестве культуролога, он выступал докладчиком на Международной конференции «Гуманитарная культура как фактор преобразования России» (1995) [1], автором статей «Культура и информация: методология сопоставления» в сборнике статей по методологии и организации информационно-культурологических исследований (1997) [2], «Общепрофессиональный курс "Теория и история социально-культурной деятельности как центр междисциплинарного взаимодействия"» (1997) [3] и других, общим числом 28. Наиболее значительное произведение среди них — монография «Феномен социально-культурной деятельности» (2003) [4], а также статья «Изучение русской культуры: от общих представлений к глубокому постижению самобытного феномена» [5].

К началу 2020-х гг. А.В. Соколов синтезировал свои прежние концептуальные позиции и свел их к понятию Библиологоса [6; 7]. Со ссылкой на культуролога В.А. Щученко он утверждал, что христианское представление о Логосе как первопричине мира входит в теоретическое поле культурологии. А.В. Соколов ввел и обосновал понятие Библиотечного Логоса, показал, что ему присущи, по крайней мере, два атрибута: должный уровень умственного развития и нерушимая связь магии книги с человечностью. Библиотечный Логос он связал с русской литературоцентричностью, дал собственную трактовку цифровой версии Библиологоса.

Вершиной научного творчества А.В. Соколова и одновременно самой последней его работой стала монография «Думы о Библиологосе — Книжном Разуме: библиологическое эссе» [8]. В этом труде прослеживается весь ход его мысли, приведший к главному итогу всей творческой жизни: в основе цивилизации находится книжный разум, понимаемый как единство двух начал человеческой культуры: материи в виде изделия «книга» и духа в виде живого человеческого мышления, или идеального предмета «разум». Для культурологии здесь важен вывод о том, что одной из фундаментальных основ культуры является книга. В совокупности со второй фундаментальной составляющей — разумом — она образует Библиологос, или Книжный разум. Если культурологи примут этот взгляд, то им придется кардинальным образом пересмотреть исходные методологические основы культурологии, и прежде всего философию культуры, ее первое направление — рассмотрение культуры в аспекте проблемы совершенствования разума.

Проследим логику рассуждений автора, приведшую его к столь значительному выводу.

Неологизм «Библиологос» А.В. Соколов производил от древнегреческих слов «библио» («книга») и «логос» (слово, мысль, смысл, понятие; в широком смысле — разум в его целом). Целостность человека как личности и человечества как космического субъекта воплощена в Книжном разуме, ибо книжные фонды — итог познавательной деятельности людей, а чтение книг — надежный путь приобретения разумным человеком желанных знаний. Чтобы удостовериться в объеме человеческого разума, достаточно обратиться к многомиллиардным фондам книг, хранящимся в наших библиотеках, о которых один из ярких европейских мыслителей XX в. Карл Раймунд Поппер (1902—1994) говорил, что если будут уничтожены все наши машины и орудия труда, а также все субъективные знания и навыки, позволявшие пользоваться ими, но сохранятся библиотеки и наша способность читать и понимать книги, т. е. сохранится Книжный разум, то цивилизация имеет шанс восстановиться. Книжный разум является гарантом взаимодействия различных миров Вселенной. Книжная культура, исходя из концепции К. Поппера, оказывается рядоположенной с понятиями первого мира (мира физических явлений) и второго мира (ментального). Культурологам предстоит осмыслить значение этого вывода для понимания собственного статуса и воздать должное тому, кто обратил на это внимание и дал этому феномену теоретическое объяснение.

В настоящее время, по мысли А.В. Соколова, возникла парадоксальная ситуация: умножая технологическую мощь, человечество становится заложником адских орудий массового уничтожения, которые само же изобретает. Не менее важны нарастающий экологический кризис и ухудшение климата. Биологическому роду homo sapiens угрожает антропологический кризис, выражающийся в патологических мутациях генофонда человечества. Глобальные масштабы приобретают геополитические холодные и информационные войны, международный терроризм. Человечеству угрожают: вырождение и духовная деградация населения, этические деформации, беспредельное эгоистическое корыстолюбие и аморальное потребительство, утрата во всех слоях общества чести, совести, стыда. Стали ощутимы дисфункция книжного чтения и отток читателей из общедоступных библиотек; сокращение книгоиздания и деформация книжного рынка (преобладание пошлой коммерческой культуры, постоянный рост цен на книги, вытеснение интеллектуальной литературы); кризис ретроспективного библиографического поиска, свертывание библиотечных сетей, вытеснение книжной культуры цифровой экономикой и культурой. В этих условиях интеллектуальной вакциной, предоставляющей ресурсы книжной культуры (в том числе религию, литературу, искусство, науку, философию), может

Обложки трудов А.В. Соколова

стать именно Библиологос. Если человечество этого не осознает, мы уже в середине текущего столетия свалимся в пучину хаоса и деградации.

Однако оснований для уверенности в торжестве разума у нас нет. Российская книжность, представляющая собой национальную библиосферу, переживает глубокий кризис. Бумажная книга дорога нам не как товар, а как ценность, как символ нашей культуры, равного которому у нас нет. Именно книжное, интеллектуально-экзистенциальное, а не досугово-развлекательное чтение формирует духовно развитого и социально ценного человека.

Геополитические задачи, решаемые российским Библиологосом XXI в., особенно осложнились после начала 24 февраля 2022 г. специальной военной операции России по спасению людей, демилитаризации и денацификации Украины. Конфронтация между «коллективным Западом» во главе с США и олицетворяемым Россией «русским миром» приобрела форму «столкновения цивилизаций», защищающих противоположные ценности всеми военно-политическими, финансово-экономическими и информационно-идеологическими средствами. Западные стратеги, рассуждая о глобальном устойчивом развитии человечества и либерально-демократических правах человека, стремятся превратить Россию в международного изгоя, чуждого мировой науке и искусству, лишенного доступа к культурно-историческому наследию и текущему диалогу культур. Крупнейшие мировые издательские фирмы отказываются обслуживать российские библиотеки; некоторые научные организации заявили о прекращении сотрудничества с Российской академией наук. Дискриминационные русофобские санкции вынудили российское образование отказаться от международного взаимодействия и приступить

к разработке собственной стратегии развития на долговременную перспективу. Россия оказалась в условиях нарастающего международного хаоса, разрыва исторически привычных экономических, информационных, культурных взаимосвязей. Не исключается перспектива длительной и тяжелой борьбы за выживание российского государства и общества в остроконкурентном и агрессивном мире.

В этой критической ситуации стал востребованным поиск конструктивной «русской идеи» — общенародной государственной идеологии, служащей не только для мобилизации духовных сил общества, но и в качестве практического инструмента внутренней и внешней политики. А.В. Соколов призывает российскую интеллигенцию, в том числе тружеников книжной культуры, включиться в разработку культурологической концепции Библиологоса. В этой концепции ключевую роль играет понятие «культурное наследие», осознаваемое как социальная память, представляющая собой движение ценностных смыслов в социальном времени от старших поколений к младшим. Культурное наследие может быть неовеществленным и передаваться в процессе межличностного общения (традиции, обычаи, фольклор) непосредственно, а может быть овеществлено, в первую очередь в знаковой форме. В последнем случае человечество имеет дело с книжностью, являющейся носителем и хранителем духовности, поэтому освоение актуальной человечности невозможно без обращения к книжным фондам Библиологоса.

А.В. Соколов признает, что в обществе всегда причудливо сочетаются человечность и бесчеловечность. Люди способны очеловечить бесчеловечную природу, но точно так же они могут социальное пространство и обесчеловечить. Столь же противоречива книжность, которая может быть носителем разума и глупости, правды и лжи, пробуждать творческие потенции социума, но вместе с тем она же способна разжигать конфликты, культивировать не добро, справедливость и труд, а ненависть и геноцид. Соколов предлагает ставить знак равенства между формулами человечности и книжности.

В трактовке понятия «логос» А.В. Соколов следует за Сергеем Сергеевичем Аверинцевым (1937—2004): «Логос — термин, означающий одновременно “слово” (или “предложение”, “высказывание”, “речь”) и “смысл” (или “понятие”, “суждение”, “основание”); при этом “слово” берется не в чувственно-звуковом, а исключительно в смысловом плане, но и “смысл” понимается как нечто явленное, оформленное и постольку “словесное”. Логос — это сразу и объективно данное содержание, в котором ум должен “отдавать отчет” и сама эта “отчитывающаяся” деятельность ума, и, наконец, сквозная смысловая упорядоченность бытия и сознания; это противоположность всему безотчетному и бессловесному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеке» [9, с. 277].

В первой главе (главы в соответствии с замыслом автора названы «думами») рассматривается зарождение библиосферы и Библиологоса с самого древнего времени. Автор опирается на биологические и археологические предпосылки мифологии, полагая, что древнейший период зарождения и становления цивилизации можно рассматривать как предпосылку зарождения библиосферы. Сама же логоцентрическая культура возникает в период с конца II тыс. до н. э. по VII в. н. э. (зарождение ислама). Логоцентризм заключается в почитании священного Логоса (Абсолюта, Бога) как творца и обитателя логосферы. Главным когнитивным достижением многотысячелетнего каменного века и второй антропологической революции, одарившей неоантропов документарной способностью — способностью овеществлять (фиксировать) символы с целью их сохранения и передачи в социальном времени и пространстве, автор считает изобретение письменности. Здесь примечательно смыкание предметов письменности и документологии, на которое, с апелляцией к авторитету П. Отле, я обращал внимание в «Истоках книжной культуры» [10, с. 14]. Благодаря письменности возникла историческая память. Освоение письма знаменовало зарождение технологии «библио...» и начало формирования библиосферы, открывшей дорогу к Библиологосу, который стал творцом литературного языка и национальной культуры, воплощенной в документах.

Основными центрами книжности на протяжении длительной истории были монастыри и кафедральные соборы, имевшие школы, библиотеки и скриптории. В XII—XIII вв. в Италии (Болонья) и во Франции (Париж, Сорбонна) ими стали первые университеты, непременной частью которых была библиотека. Социальный статус Библиологоса изменился, и в крупных городах он стал функционировать как самостоятельная производительная сила. Согласно социальной эпистемологии, такие сущностные черты цивилизованного общества, как коммуникация, естественные языки, мораль, религия, фольклор, деньги, государство, являются результатом коллективного творчества, направляемого коллективным разумом. В ряд творческих институтов коллективного разума правомерно входит Библиологос в виде хранилища духовных ценностей, материально воплощенных в библиосфере. Так владеющее письменностью логоцентристское общество создает производительную силу в виде книжного разума, формирующего библиосферу. Его акторами являются профессионалы книжного дела, а также государственные и коммерческие деятели, библиофилы, инженеры-полиграфисты, читательский актив.

Ручное книгописание ограничивало распространение библиосферы и реализацию духовного потенциала Логоса. Поэтому изобретение Иоганна Гутенберга явилось подлинной антропологической революцией Нового времени, открывшей в эре логоцентризма эпоху классического Библиологоса (рационального Книжного Разума), за которой последовала эпоха «неклассического Библиологоса» и затем эпоха «постнеклассического Разума», завершающая жизненный цикл книжной культуры.

Вся вторая глава (дума) посвящена рассмотрению классического Библиологоса в Европе и в России. Его хронологические границы охватывают XVII — начало XX века. Анализ строится на методологической позиции отечественного философа культуры Вадима Михайловича Межуева (1933—2019) [11] о целесообразности познания культуры с точки зрения как науки (культурологии), так и философии (философии культуры) и о наличии в идее целевой направленности (образа желаемого будущего). Соответственно этой позиции Библиологос реализуется в двух плоскостях: в культурологической плоскости чувственно воспринимаемых материальных явлений, ассоциируемых с книжностью («библио»), и в плоскости умозрительно-философски постигаемых разумных смыслов (знаний, умений, эмоций, желаний, фантазий), ассоциируемых с человечностью («логосом»). Здесь человечность олицетворяет антропологические, природно обусловленные знания, способности и умения библиоперсонала, а книжность включает технические средства, созданные в логосфере после изобретения письменности.

Идею классического Библиологоса выражает философско-культурологическая формулировка, в соответствии с которой Библиологос — научная идея, нацеленная на создание в цивилизованной логосфере междисциплинарного синтеза философского знания о человечности и культурологического знания о книжности. Междисциплинарный синтез мыслится как творческое взаимодействие философии и культурологии в процессе изучения человечности и книжности. С точки зрения политической экономии Библиологос цивилизованного общества является производительной силой в виде «людей, обладающих знаниями, производственным опытом, навыками к труду и приводящих средства производства в действие» [12], обеспечивая жизнеспособность социума в целом и его социально-культурных институтов.

Вместе с тем реалистическая философия, представляющая материю и дух как равнозначные и взаимообусловленные слагаемые бытия и усматривающая закон *единства идеальной и материальной субстанций* в произведениях письменности, в книжной коммуникации и культуре [13], показывает, что в свете этого закона Библиологос выглядит генетически как единство коллективного разума (рациональные знания о мире, менталитет, историческая память, морально-этические нормы) и его материального воплощения, включающего природные предпосылки и культурные изделия вплоть до искусственного интеллекта. В классическом Библиологосе приоритет отдается не техническим средствам, а человечности. Совокупность социально-культурных процессов сформировалась исторически в процессе социально-культурной эволюции человечества и представляет собой овеществленный Разум общества.

Эпоха Просвещения (XVIII в.) знала высокоразвитых людей двух типов: человека экономического и человека разумного (литератора). Человек первого типа известен также как буржуа (третье сословие, помимо благородного дворянства и крестьянства). Он, по утверждению А. Смита, руководствуется только выгодой, это человек-эгоист. Из природы человека-эгоиста рождается обмен, поскольку он не делает подарков и если что-то дает, то как минимум требует эквивалентного возмещения. Таким образом, обмен, рыночная экономика, по А. Смиту, естественны для человека-предпринимателя. В отличие от него, человек разумный — в этическом плане антипод «человека экономического». Просвещенный XVIII век воззвал к гуманистическим идеалам разума, науки, свободной личности и предпринимательской инициативы. Были введены в оборот понятия «природы человека» и «естественных прав человека».

Промышленная революция ознаменовала начальную стадию техногенной книжной культуры как «творческой и коммуникационной деятельности человеческого общества, осуществляемой посредством символов в книжной форме» [8, с. 55]. Вторая промышленная революция (последняя треть XIX — начало XX в.) характерна развитием технических средств как транспортной, так и смысловой коммуникации (изобретение телеграфа, телефона, радиосвязи и т. д.). Получила распространение мифологема фаустовского человека, символизирующего западноевропейскую культуру, перерождающуюся в техногенную цивилизацию [14].

Российский классический Библиологос вырос из древнерусского почитания священных книг и обожествления письменного слова. Интенсивная и разнообразная издательская деятельность сочеталась с расцветом русской литературы, науки, философии, искусства, который принято называть Серебряным веком русской культуры. В этот период считалось (Александр Михайлович Ловягин, 1870—1925), что наука о книге в целом является отраслью более общей «науки об общении и культуре людей», т. е. отраслью теории коммуникации.

Идеи коммунистического равенства, мировой революции, марксизм-ленинизм в целом А.В. Со-

колов считал безусловно книжными, но полагал, что, когда революционеры-книжники захватили власть, оказалось, что взрастивший их литературоцентризм им не нужен. В духовной жизни был утвержден политикоцентризм, т. е. главенство принципа коммунистической партийности. Вольнолюбивый литературоцентризм был преобразован в псевдолитературоцентризм; непокорные писатели были репрессированы, а услужливые осыпаны материальными и моральными поощрениями. Библиосфера, созданная деятелями Серебряного века, была взята советской властью на вооружение и увеличена до колоссальных размеров.

Библиологос в нашей стране достиг классической завершенности тогда, когда библиотековедение обрело статус науки, т. е. в 1980 году [15]. В этот период советский Библиологос вступил в стадию неклассического существования, хотя нынешние интеллигенты-книжники слабо освоили культурное наследие классического Библиологоса Серебряного века.

Характерной особенностью неклассического библиотековедения стала методология информационного подхода, распространившаяся в 1970-е годы. Во времена перестройки библиотечные реформаторы решительно отвергли идеологическую миссию, отодвинули на второй план культурно-просветительную деятельность и отдали приоритет информационной функции.

В результате сложилось два понимания сущности библиотеки: 1) классическое, считающее библиотекой учреждение, обеспечивающее общественное пользование книгами и не допускающее «библиотеки без книг и без читателей»; 2) неклассическое, понимающее под библиотекой информационную службу, предоставляющую пользователям информацию (локально или дистанционно), и признающее «библиотеку без книг и без читателей» (проекты виртуальных или онлайн-библиотек). Появился новый антропологический тип — homo informaticus, вооруженный индивидуальными устройствами для мобильного доступа к цифровым ресурсам. Руководствуясь принципом «адаптации культуры к рыночной экономике», Государственная дума Российской Федерации последовательно проводит политику сокращения государственных затрат на содержание библиосферы.

Большие надежды возлагаются на Национальную электронную библиотеку (НЭБ), которую А.В. Соколов назвал апофеозом технократической рациональности. Заявляется, что «благодаря НЭБ россияне, независимо от местожительства, получат дистанционный и полнотекстовый доступ ко всем хранящимся в оцифрованных фондах российских библиотек изданиям, от книжных памятников истории и культуры до новейших авторских произведений (разумеется, в рамках, установленных авторским правом). Как ни парадоксально, но специально спроектированная “Национальная электронная библиотека” библиотекой не является, потому что она предназначена не для ориентации читателей в мире книг, а для совершенствования технологии доставки затребованных изданий. С точки зрения теории информационных систем проектируемая НЭБ — это информационно-вычислительная сеть, т. е. взаимосвязанная совокупность территориально рассредоточенных систем обработки данных, средств связи и передачи данных» [8, с. 68—69]. По своей сущности НЭБ является революционным технологическим преобразованием бумажной книжной коммуникации в коммуникацию электронную, но в забвении остается вопрос о мере интеллигентности Национальной электронной библиотеки, имеющий ключевое значение для российского Библиологоса. Правда и красота книжной культуры, порожденной традиционным российским литературоцентризмом, неразрывное единство интеллигентности и книжности в наши дни вызывают отторжение.

Содержание этического самоопределения интеллигента включает: а) альтруизм; б) толерантность; в) благоговение перед культурой. Книжность А.В. Соколов характеризует как ядро человеческой культуры, трепетная преданность книжной культуре — одна из черт, отличающих интеллигента от интеллектуала. В отличие от интеллигентов, интеллектуалы, согласно определению, руководствуются разумом, а не эмоциями и чувствами, им чужды моральные эмоции сострадания, привязанности, благоговения, чувства совести и стыда.

В качестве идеального образа российского интеллигента-книжника XX в. А.В. Соколов называет академика Дмитрия Сергеевича Лихачёва (1906—1999), именем которого 2006 год — год его столетия — был объявлен «Годом академика Д.С. Лихачёва». Сам Д.С. Лихачёв всю свою жизнь изучал труды древнерусских книжников, был страстным поборником и хранителем книжной культуры. Достаточно вспомнить его замечательные слова: «Библиотеки — это центр культуры, самый основной наш культурный фонд, поэтому относиться к библиотекам нужно с особенной тщательностью... Библиотеки в ряду культурных ценностей нашей страны должны стоять на самом высоком месте» [16].

Третья глава (дума) посвящена неклассическому Библиологосу. Как считал А.В. Соколов, инициатором расширения пространства классической книжности выступил Поль Отле (1868—1944), который не только обосновал понятия «документ» и «документация», но и стал организатором практической документальной деятельности и автором трактата по документологии [17]. Появились основания говорить о документной культуре, в социальной смысловой коммуникации существующей параллельно с книжной культурой. Началась конкуренция между

культурой книжной и экранной. Многие годы возглавлявший Российский институт культурологии Кирилл Эмильевич Разлогов (1946—2021) определил экранную культуру как тип культуры, основным материальным носителем текстов которой является не письменность, а «экранность». При этом «основным признаком экранной культуры, качественно отличающим ее от книжной и приближающим ее к изначальному типу человеческих культур — культуре личного контакта, является динамический, ежесекундно меняющийся, диалоговый характер взаимоотношений экранного текста с партнером» [18; 19]. Этим подтверждаются слова Маршалла Маклюэна (1911—1980) о том, что XX век последовательно и настойчиво стремился освободиться от гутенберговского наследства. «И эта драматическая борьба альтернативных форм человеческого понимания и мировидения сделала нынешний век величайшим в истории, если говорить об искусстве и науке» [20].

Многим адептам электронных технологий кажется, что для расцвета искусства и науки в глобальной постиндустриальной цивилизации достаточно преобразовать книжные фонды в электронные файлы и оцифровать кинематограф. Однако, как настоятельно подчеркивает А.В. Соколов, гутенберговский литературоцентризм сохраняет неоспоримые преимущества: «человек читающий» — более творчески и интеллектуально продвинутая личность, чем телезритель, потребляющий продукцию телеэкрана. Экранную культуру А.В. Соколов определял как творческую и коммуникационную деятельность, осуществляемую посредством аудиовизуальных сообщений в системе информационных технологий. Понятие информации потребовалось включить в дефиницию потому, что экранная культура обусловлена процессом информатизации индустриального общества.

Авторы информационной культурологии относят документологию, архивоведение, библиотековедение, библиографоведение, книговедение к информационным наукам, и, следовательно, книжная культура попадает в объем понятия «информационная культура». Стратегически мыслящие философы-информатики Константин Константинович Колин (род. 1935) и Аркадий Дмитриевич Урсул (1936—2020) занимались и занимаются перспективами ноосферогенеза — трансформации исторически сложившейся социосферы в ноосферу — сферу разума, в которой приоритетное место занимает коллективный общечеловеческий интеллект, управляющий коэволюцией природы и культуры. Для превращения человечества в ноосферную цивилизацию критическое значение имеют формирование ноосферного человека и создание принципиально нового типа культуры — ноосферной культуры, являющейся предвидимой вершиной глобально-эволюционных процессов во Вселенной. Для формирования ноосферного человека в условиях ноокультуры должны использоваться фонды Библиологоса, в которых сосредоточено классическое (Гутенбергово) наследие человечества. Следовательно, есть объективная необходимость в сосуществовании электронной культуры и классического Библиологоса.

Информационные технологии, упрощая доступ к информации, обесценили усилия по приобретению знаний, а значит, и сами знания, стали способствовать распространению фальсификаций, мифов, манипуляций сознанием. Книжная культура более надежна, долговечна и достоверна, чем сообщения экранной культуры, и поэтому в библиотечном деле пропаганда культуры чтения важнее, чем предоставление прочих библиотечных услуг.

А.В. Соколов акцентировал внимание на том, что социальный статус книжной культуры в решающей степени зависит от государственной культурной политики. «Основы государственной культурной политики» признают необходимость усилить роль таких организаций культуры, как музей, библиотека, архив, в деле исторического и культурного просвещения и воспитания, развивать книгоиздание и книгораспространение, совершенствовать инфраструктуру чтения.

Третья промышленная революция, начавшаяся в середине XX в., ассоциируется с информационной революцией, преобразующей индустриальное промышленное общество в постиндустриальное информационное общество (общество знания). Научно-информационная революция оказывается тесно связанной с книжной культурой, информационные технологии становятся производственной базой и основой социальной жизни информационного общества.

Но просвещение в информационном обществе оборачивается информацией, информация — рекламой, педагогика — манипулированием. Современное научное сообщество разделилось на два лагеря: лагерь технократов-максималистов и лагерь гуманистов-оптимистов. Максималисты утверждают, что компьютеры могут справиться с любыми задачами, которые имеют алгоритмы для своего решения и согласуются с физическими возможностями компьютеров. Мозг подобен своеобразному компьютеру, и все, что сейчас доступно мозгу, в частности сознание, станет со временем доступно компьютеру. Гуманисты уверяют, что сознание «вычислить» невозможно, поэтому компьютеры никогда не обучатся пониманию и творчеству и не смогут решать те задачи, которые требуют интуитивного подхода.

Библиотеки возникли как необходимое условие для развития человеческой цивилизации. Следовательно, глубинный смысл, оправдывающий существование библиотек, — это обеспечение перехода от дописьменного варварства к цивилизованной книжной коммуникации, и в этом заключается очеловечивание (гуманизация) общества. Гуманисти-

ческий смысл библиотечной профессии первичен, он — ее цель, а технологии вторичны, они всего лишь средства. Просчет информационных технократов виделся А.В. Соколову в том, что они совершенствуют средства в отрыве от целей, думая, что порталы оцифрованных данных сделают общество разумнее и цивилизованнее. Но гуманистический смысл библиотечной деятельности обеспечивает именно библиотечная интеллигенция. Другое технократическое заблуждение состоит в ошибочном убеждении, что в эпоху цифровой экономики без такой интеллигенции обойтись можно.

Библиотечная интеллигентность в трактовке А.В. Соколова — понятие не профессиологическое, а социально-этическое. Это интегральное качество личности, включающее гуманитарную образованность и книжную культуру, творческие способности, гуманистическое этическое самоопределение, осознание личной ответственности за культурный прогресс и развитие библиотечно-библиографического дела в стране.

С точки зрения неклассической техносферы важнейшими технологиями XXI в. являются искусственный интеллект, интернет вещей, большие данные и облачные вычисления, которые считаются приметами четвертой промышленной или цифровой революции. Понятие цифровой культуры (электронной культуры, киберкультуры) трактуется либо локально — как конвергенция информационных технологий и социогуманитарного знания, либо экстремистски — как проект трансгуманистических изменений природы человека, знаменующий переход к искусственным формам жизни в духе утилитарного технократизма.

А.В. Соколов соглашается с библиотековедом Яковом Леонидовичем Шрайбергом (род. 1952), что робот не может выражать сущность библиотеки, поскольку эта сущность человечна.

В последней, четвертой главе (думе) рассмотрены проблемы ноосферы и стратегии Библиологоса. Проследив эволюцию понятия ноосферы, он разделил определение философов Пьера Тейяр де Шардена (1881—1955) и Аркадия Дмитриевича Урсула (1936—2020): ноосфера — это «обусловленная космической эволюцией экологическая среда человека будущего, образованная постиндустриальной цивилизацией и гуманистической культурой» [11, с. 115]. Ноосферизацию он трактует как особую интеллектную революцию, озабоченную не производством «постчеловеческих киборгов», а развитием человеческого разума в качестве ответа на вызовы культурно-исторической эволюции. Человечество сегодня стоит на распутье перед выбором: ноосфера или некросфера (царство разума или «царство мертвых»). Властвующая технократия озабочена выращиванием «цифросферного» человека и готовится превратить нашу планету не в «сферу разума», а в цифровую вселенную, тогда как задача состоит в воспитании поколения образованных, творческих, одаренных и этически ответственных людей.

Согласно выводу А.В. Соколова, эту задачу в состоянии решить профессиональные и непрофессиональные интеллигенты-книжники, владеющие основами книжной культуры и отождествляющие себя с Библиологосом. Именно они представляют собой коллективный разум, непосредственно участвующий в общественном производстве библиосферы. Материальные ценности Библиологоса — это документные фонды библиосферы, в которых воплощены результаты умственной деятельности современных и прошлых поколений, а также технические средства, служащие для создания, сохранения, распространения произведений письменности и полиграфии, включая радиоэлектронные и цифровые сообщения. Для решения этой задачи мало ограничиваться классическим библиотековедением или книговедением. Необходимо обновить все научные ресурсы, унаследованные неклассическим Библиологосом: филологические науки, психолого-педагогические и антропологические учения, информатику, социологию, социальную философию. Существующие нормативные документы, включая Стратегию развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года, важность этого обстоятельства во внимание не принимают.

Исходя из понимания Библиологоса как синтеза социальной группы интеллигентов-книжников и научно-практических знаний, необходимых для создания национальной библиосферы, предлагается, со ссылкой на постнеклассическую методологию Екатерины Васильевны Никоноровой [21], показавшей ключевую роль библиотек в устойчивом развитии культурного и человеческого капитала современного общества, учитывать оба эти фактора, и даются рекомендации по каждому из них.

В подкрепление своей позиции А.В. Соколов ссылается, в частности, на достижения документологии, в которой документ как социальный феномен понимается как вершина человеческой мысли и в ноосферном, и в материальном отношении. Автор дает собственное философское определение: документ — удостоверение человечности, существующей в социальном пространстве и историческом времени. Высказывается и отношение к новомодному в нашей научной отрасли течению — медиалогии. Его адепты вынуждены признать, что ни зарубежные исследователи, ни отечественные ученые не могут «понять природу, законы развития, основные характеристики медиа как сложного феномена» [22, с. 167].

В библиотековедении гуманистическую идеологию наиболее активно проводит библиотечное фондоведение. Из деятелей книжной культуры особая роль отводится Николаю Александровичу Рубакину

(1862—1946), неустанно проповедовавшему культ книги и чтения.

Идеи А.В. Соколова действительно близки и созвучны концепции, в соответствии с которой движущей силой истории являются документские фуркации [23]. Культурологам предстоит проанализировать труды А.В. Соколова самым серьезным образом и с учетом отстаиваемых в них положений скорректировать исходные основания своей дисциплины. В частности, предстоит оценить тезис о том, что Книжный разум, или Библиологос, может быть реализован двояко: во-первых, как одушевленный — в виде социальных групп субъектов библиосферы; во-вторых, как овеществленный — в виде научных, учебных, нормативно-управленческих текстов интеллигентов-книжников, посвященных книжному разуму и культуре. Одушевленными субъектами Библиологоса, по представлению А.В. Соколова, являются профессионалы библиотечного, библиографического, книжного дела (практики, ученые, педагоги), государственные и коммерческие деятели, библиофилы, инженеры-полиграфисты, читательский актив. Но ведь, согласно самому идеологу Библиологоса, овеществленное культурное наследие в знаковой форме представляет собой книжность. Человечность запечатлена в книжности, являющейся носителем и хранителем духовности, поэтому освоение актуальной человечности невозможно без обращения к книжным фондам Библиологоса. Из этого следует, что книжная культура имманентно включает в себя Книжный разум. И значит, в дефиниции Библиологоса достаточно обойтись понятием книжной культуры.

Сам А.В. Соколов отмечает: «Если обратиться к “Энциклопедии книгочея”, которую любовно составил писатель-педагог Анатолий Николаевич Чирва, можно узнать, что “книгу нельзя считать неодушевленной вещью, она несет в себе созидательный дух, обладает почти физической силой, изменяя основы человеческого бытия и сущностные качества человечности, воплощенные в Человеке. *Формулы человечности и книжности в сущности совпадают*” (курсив А.В. Соколова. — *Ю. С.*)» [8, с. 15; 24]. Тем более что момент человечности входит в данное автором определение: «Книга — долговременное портативное сообщение, выраженное человекочитаемыми знаками и предназначенное для передачи социально ценных духовных смыслов численно неопределенным аудиториям читателей» [11, с. 19].

В итоге исследования А.В. Соколов пришел к выводу, что человечество стоит у роковой черты, общество нуждается не в технологической, не в интеллектной, а в *новой* антропологической революции, которая сможет предотвратить надвигающуюся катастрофу. В результате предыдущих революций появлялись то непрактичные интеллигенты-гуманисты, то чересчур практичные прагматики-интеллектуалы, то фанатики или исполнители советской идеологии. Теперь же требуются люди интеллигентской формации. Он категорически против существующей практики, при которой в качестве конечной цели книжной коммуникации Библиологос отдает приоритет сервисологии, утверждающей маркетинг и обслуживание кредитоспособных пользователей [25; 26]. Символом библиотечного профессионализма в этом случае является не просвещение читателей, а дистанционное удовлетворение спроса на услуги в онлайновом режиме. Однако маркетинг, даже некоммерческий, плохо согласуется с традиционными идеалами распространения знаний, просвещения, внешкольного образования.

А.В. Соколов приветствует квалификацию государственной культурной политики как неотъемлемой части Стратегии национальной безопасности Российской Федерации. Указ Президента Российской Федерации от 25 января 2023 г. № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808», фактически имеющий силу федерального закона, утверждает книжную культуру в качестве ресурса национальной безопасности и поэтому предписывает «сохранение книги как вида печатной продукции, развитие отечественной традиции искусства книги», «сохранение библиотек как общественного института распространения книги и приобщения к чтению, принятие мер по модернизации их деятельности».

После долгих размышлений А.В. Соколов пришел к заключению, что профессионалами книжного дела гуманизм книжности ощущается на интуитивно-эмпирическом уровне. Книги облагораживают, и большинство российских библиотекарей — это стихийные гуманисты, самоотверженно и бескорыстно преодолевающие повседневную суету, объективные и субъективные противоречия российской библиосферы. Отвергая технократический утопизм, он призывает к безусловной необходимости сохранять традиционные гуманитарные ценности книжной культуры.

16 ноября 2023 г. Аркадий Васильевич ушел из жизни. В профессиональной научной периодике были опубликованы статьи, посвященные памяти ученого [27—29].

Характеризуя «Думы о Библиологосе», Н.К. Леликова констатирует, что эта книга «отражает междисциплинарное философско-культурологическое знание зарождения и динамики развития библиосферы (мира книжной культуры) и “книжного разума” (Библиологоса) в истории человечества и цивилизационной истории культуры России» [8, с. 174]. Широта, глубина и значимость культурно-фило-

софских идей А.В. Соколова ставит его в один ряд с такими крупными мыслителями, как Николай Яковлевич Данилевский (1822—1885) с его классификацией культурно-исторических типов, Павел Николаевич Милюков (1859—1943) — автор классических «Очерков по истории русской культуры», Арнольд Исаевич Арнольдов (1915—2012), обосновавший принцип приоритетности культуры в общественном развитии и утвердивший культурологию как отдельную научную дисциплину.

Список источников

1. *Соколов А.В.* Социально-коммуникационная система наук и гуманитарное образование // Гуманитарная культура как фактор преобразования России : материалы Международной конференции / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 1995. С. 106—107.
2. *Соколов А.В.* Культура и информация: методология сопоставления // Методология и организация информационно-культурологических исследований : сборник статей. Магнитогорск, 1997. С. 34—37.
3. *Соколов А.В.* Общепрофессиональный курс «Теория и история социально-культурной деятельности как центр междисциплинарного взаимодействия» // Проблемы и перспективы гуманитарного образования в эпоху социальных реформ : доклады конференции / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 1997. № 10. С. 47—61.
4. *Соколов А.В.* Феномен социально-культурной деятельности. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2003. 203 с.
5. *Соколов А.В.* Изучение русской культуры: от общих представлений к глубокому постижению самобытного феномена // Русская национальная школа. 2008. № 1. С. 24—31.
6. *Соколов А.В.* Логос в российской библиосфере // Библиография. 2020. № 5. С. 34—45.
7. *Соколов А.В.* Рождение Библиологоса (к 100-летию Института книговедения) // Библиотековедение. 2021. Т. 70, № 1. С. 35—42. DOI: 10.25281/0869-608X-2021-70-1-35-42.
8. *Соколов А.В.* Думы о Библиологосе — Книжном Разуме : библиологическое эссе. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2023. 175 с.
9. *Аверинцев С.С.* Собрание сочинений : в 4 т. Киев : Дух і літера, 2006. Т. 3. София — Логос : словарь. 912 с.
10. *Столяров Ю.Н.* Истоки книжной культуры / под ред. В.Я. Рушанина ; отв. за вып. Т.Ф. Берестова. Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 2017. 500 с.
11. *Межуев В.М.* Идея культуры: очерки по философии культуры : монография. Москва : Университетская книга : Прогресс-Традиция, 2012. 403 с.
12. Политическая экономия : словарь / под ред. М.И. Волкова [и др.]. Москва : Политиздат, 1979. С. 313.
13. Реалистическая философия : учебник для вузов / под ред. В.Л. Обухова. Санкт-Петербург ; Пушкин : Химиздат, 2003. 383 с.
14. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. Москва : Мысль, 1993. 663 с.
15. *Ванеев А.Н.* Когда в России библиотековедение стало наукой? // Библиосфера. 2016. № 3. С. 75—79. DOI: 10.20913/1815-3186-2016-3-75-79.
16. *Лихачев Д.С.* Интеллигентным притвориться нельзя // Д.С. Лихачев. Об интеллигенции. Санкт-Петербург, 1997. С. 43.
17. *Отле П.* Библиотека, библиография, документация : избранные труды пионера информатики. Москва : ФАИР-Пресс : Пашков дом, 2004. 348 с.
18. *Разлогов К.Э.* Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии. Москва : Едиториал УРСС, 2005. 281 с.
19. Экранная культура. Теоретические проблемы / отв. ред. К.Э. Разлогов. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2012. 752 с.
20. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев : Ника-Центр, 2003. С. 406.
21. *Никоноров Е.В.* Устойчивое развитие культурного и человеческого капитала: роль библиотек и ее оценка // Библиотековедение. 2017. Т. 66, № 1. С. 19—28. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-1-19-28.
22. *Вартанова Е.Л.* Теория медиа как перекресток научных подходов и методов // Вопросы теории и практики журналистики. 2018. Т. 7, № 1. С. 165—176. DOI: 10.17150/2308-6203.2018.7(1).165-176.
23. *Столяров Ю.Н.* Вначале был документ... (Документские фуркации — движущая сила истории) // Научные и технические библиотеки. 2013. № 10. С. 77—88.
24. *Чирва А.Н.* Энциклопедия книгочея : Книга. Читатель. Чтение. [2-е изд., испр. и доп.]. Москва : Мой учебник, 2008. 622 с.
25. Маркетинг библиотечно-информационной деятельности : учебник / В.В. Брежнева, Н.Ю. Дементьева, Н.В. Жадько [и др.] ; науч. ред. В.К. Клюев. Санкт-Петербург : Профессия, 2017. 239 с.
26. *Брежнева В.В., Гиляревский Р.С.* Информационное обслуживание : учебное пособие. Санкт-Петербург : Профессия, 2012. 365 с.
27. *Столяров Ю.Н.* Русский интеллигент-книжник Аркадий Васильевич Соколов // Библиография и книговедение. 2023. № 6. С. 61—68. DOI: 10/25281/2411-2305-2023-6-61-68.
28. *Шрайберг Я.Л.* Аркадий Васильевич Соколов (10.02.1934—16.11.2023) : [некролог] // Научные и технические библиотеки. 2023. № 11. С. 186—187.
29. Памяти Аркадия Васильевича Соколова // Труды ГПНТБ СО РАН. 2023. № 4. С. 115—116.

Book Culture is the Foundation of Civilization (in Memory of Arkady Vasilyevich Sokolov)

Yury N. Stolyarov (1938–2024)
Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia
Scientific and Publishing Centre "Science" of the Russian Academy of Sciences, 90 Profsoyuznaya Str., Moscow, 117997, Russia
ORCID 0000-0002-9597-4275; SPIN 7795-3767; yn100@yandex.ru

Abstract. *The article traces the evolution of views of the outstanding culturologist, documentologist and librarian Arkady Vasilyevich Sokolov (10.02.1934—16.11.2023) on the integral science, summarizing many related disciplines. At first he assigned this role to informatics, then to bibliofuturology, pinning his hopes on the fact that in the future of Russian books "library humanism" will triumph - the main pivot and target of all scientific work of A.V. Sokolov. In 2019, he rose to a new level of abstraction, reaching the concepts of bibliosphere and documentosphere derived from the concept of noosphere and concluding that their theoretical generalization is bibliosophy. By 2020 A.V. Sokolov began to investigate the phenomenon of library post-modernity. He did all this in order to substantiate at a fundamental general theoretical level the notion of humanistic book culture opposing digital culture. A.V. Sokolov defended the concept that the library is a humanistic stronghold of the nation, and digitalization (informatization, automation) is an auxiliary means to strengthen book culture as a basic value of culture.*

Key words: Arkady V. Sokolov, culturology, bibliologos, book culture, humanization, digitalization, bibliosphere.
Citation: Stolyarov Yu.N. Book Culture is the Foundation of Civilization (in Memory of Arkady Vasilyevich Sokolov), *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 4—15. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-4-15.

References

1. Sokolov A.V. Socio-Communicative System of Sciences and Humanitarian Education, *Gumanitarnaya kul'tura kak faktor preobrazovaniya Rossii: materialy Mezhdunarodnoi konferentsii* [Humanitarian Culture as a Factor of Russia's Transformation: Proceedings of the International Conference]. St. Petersburg, 1995, pp. 106—107 (in Russ.).
2. Sokolov A.V. Culture and Information: Methodology of Juxtaposition, *Metodologiya i organizatsiya informatsionno-kul'turologicheskikh issledovanii: sbornik statei* [Methodology and Organization of Information and Cultural Studies: collected articles]. Magnitogorsk, 1997, pp. 34—37 (in Russ.).
3. Sokolov A.V. General Professional Course "Theory and History of Socio-Cultural Activity as a Center of Interdisciplinary Interaction", *Problemy i perspektivy gumanitarnogo obrazovaniya v ehpokhu sotsial'nykh reform: doklady konferentsii* [Problems and Prospects of Humanitarian Education in the Era of Social Reforms: Conference Proceedings]. St. Petersburg, 1997, no. 10, pp. 47—61 (in Russ.).
4. Sokolov A.V. *Fenomen sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti* [Phenomenon of Socio-Cultural Activity]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gumanitarnyi Universitet Profsoyuzov Publ., 2003, 203 p.
5. Sokolov A.V. Study of Russian Culture: From General Ideas to Deep Comprehension of Original Phenomenon, *Russkaya natsional'naya shkola* [Russian National School]. 2008, no. 1, pp. 24—31 (in Russ.).
6. Sokolov A.V. Logos in the Russian Bibliosphere, *Bibliography*, 2020, no. 5, pp. 34—45 (in Russ.).
7. Sokolov A.V. The Birth of Bibliologos. To the 100th Anniversary of the Institute of Book Studies, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2021, vol. 70, no. 1, pp. 35—42. DOI: 10.25281/0869-608X-2021-70-1-35-42 (in Russ.).
8. Sokolov A.V. *Dumy o Bibliologose — Knizhnom Razume: bibliologicheskoe ehsse* [Thoughts on Bibliologos — Book Mind: a bibliological essay]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Institut Kul'tury Publ., 2023, 175 p.
9. Averintsev S.S. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works: in 4 volumes]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2006, vol. 3. Sofia — Logos: dictionary. 912 p.
10. Stolyarov Yu.N. *Istoki knizhnoi kul'tury* [Origins of Book Culture]. Chelyabinsk, Chelyabinskii Gosudarstvennyi Institut Kul'tury Publ., 2017, 500 p.
11. Mezhuev V.M. *Ideya kul'tury: ocherki po filosofii kul'tury: monografiya* [Idea of Culture: Essays on the Philosophy of Culture: monograph]. Moscow, Universitetskaya Kniga, Progress-Traditsiya Publ., 2012, 403 p.
12. Volkov M.I. et al. (eds.) *Politicheskaya ehkonomiya: slovar'* [Political Economy: dictionary]. Moscow, Politizdat Publ., 1979, p. 313.
13. Obukhov V.L. (ed.) *Realisticheskaya filosofiya: uchebnik dlya vuzov* [Realist Philosophy: textbook for universities]. St. Petersburg, Pushkin Publ., Khimizdat Publ., 2003, 383 p.
14. Spengler O. *Sunset of Europe. Essays on the Morphology of World History. Vol. 1. Gestalt and Reality*. Moscow, Mysl' Publ., 1993, 663 p. (in Russ.).
15. Vaneev A.N. When Does the Librarianship Became a Science in Russia? *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2016, no. 3, pp. 75—79. DOI: 10.20913/1815-3186-2016-3-75-79 (in Russ.).
16. Likhachev D.S. It Is Impossible to Pretend to Be Intelligent, *D.S. Likhachev. Ob intelligentsia* [D.S. Likhachev. About Intelligentsia]. St. Petersburg, 1997, pp. 43.

17. Otlet P. *Biblioteka, bibliografiya, dokumentatsiya: izbrannye trudy pionera informatiki* [Library, Bibliography, Documentation: Selected Works of the Father of Information Science]. Moscow, FAIR-Press Publ., Pashkov Dom Publ., 2004, 348 p.
18. Razlogov K.E. *Vvedenie v ehkrannuyu kul'turu: novye audiovizual'nye tekhnologii* [Introduction to Screen Culture: New Audiovisual Technologies]. Moscow, Editorial URSS Publ., 2005, 281 p.
19. Razlogov K.E. (ed.) *Ehkrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy* [Screen Culture. Theoretical Problems]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2012, 752 p.
20. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Kiev, Nika-Tsentr Publ., 2003, p. 406 (in Russ.).
21. Nikonorova E.V. Sustainable Development of Cultural and Human Capital: the Role of Libraries and its Assessment, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2017, vol. 66, no. 1, pp. 19—28. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-1-19-28 (in Russ.).
22. Vartanova E.L. Media Theory as a Crossroads of Scientific Approaches and Methods, *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki* [Theoretical and Practical Issues of Journalism], 2018, vol. 7, no. 1, pp. 165—176. DOI: 10.17150/2308-6203.2018.7(1).165-176 (in Russ.).
23. Stolyarov Yu.N. In the Beginning There Was a Document... (Documentary Furcations — the Driving Force of History), *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 2013, no. 10, pp. 77—88 (in Russ.).
24. Chirva A.N. *Ehntsiklopediya knigocheya: Kniga. Chitatel'. Chtenie* [Encyclopaedia of a Book-Reader: Book. Reader. Reading]. Moscow, Moi Uchebnik Publ., 2008, 622 p.
25. Brezhneva V.V., Dementyeva N.Yu., Zhadko N.V. et al. (eds.) *Marketing bibliotechno-informatsionnoi deyatel'nosti: uchebnik* [Marketing of Library and Information Activity: textbook]. St. Petersburg, Professiya Publ., 2017, 239 p.
26. Brezhneva V.V., Gilyarevskii R.S. *Informatsionnoe obsluzhivanie: uchebnoe posobie* [Information Service: textbook]. St. Petersburg, Professiya Publ., 2012, 365 p.
27. Stolyarov Yu.N. The Russian Intellectual-Bookman Arkady Vasilyevich Sokolov, *Bibliografiya i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 2023, no. 6, pp. 61—68. DOI: 10/25281/2411-2305-2023-6-61-68 (in Russ.).
28. Shraiberg Ya.L. Arkady Vasilyevich Sokolov (February 10, 1934 —November 16, 2023), *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 2023, no. 11, pp. 186—187 (in Russ.).
29. In Memory of Arkady Vasilyevich Sokolov, *Trudy GPNTB SO RAN* [Proceedings of SPSTL SB RAS], 2023, no. 4, pp. 115—116 (in Russ.).

Памяти Юрия Николаевича Столярова (1938–2024)

Главный научный сотрудник Центра по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе Российской государственной библиотеки, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, действительный член Международной академии информатизации скончался 22 января 2024 г. на 86-м году жизни.

Научное наследие Ю.Н. Столярова составляют более 1200 публикаций по проблемам общего библиотековедения, библиотечного фондоведения, подготовки библиотечных кадров, истории библиотечного дела, документологии, книговедения, информатики, культурологии. Неоценим его вклад в развитие библиотечного дела, науки, культуры, высшего образования. Юрий Николаевич активно сотрудничал с журналом «Обсерватория культуры», неоднократно был автором статей и рецензентом.

Ю.Н. Столяров был выдающимся педагогом и наставником. Его научную школу прошли сотни студентов Московского государственного института культуры, Высших библиотечных курсов Российской государственной библиотеки и других образовательных организаций. Под его руководством подготовили диссертационные работы и прошли успешную защиту 9 докторов и 42 кандидата наук. Ю.Н. Столяров за свой труд был награжден медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (2007), грамотами и благодарностями Министерства культуры РФ и Российской государственной библиотеки, юбилейной медалью РГБ «Николай Петрович Румянцев – основатель Российской государственной библиотеки».

Отзывчивый и чуткий, исключительно доброжелательный человек – Юрий Николаевич всегда будет для нас примером безграничной преданности своей профессии и науке.

УДК 791.229.2
ББК 85.375.3(2)6-4
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-16-27

А.Д. ЦУНТАЕВА

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО О СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ: КИТЧ И СПОСОБЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

Аминат Данияловна Цунтаева,
Государственный институт искусствознания,
отдел художественных проблем массмедиа,
соискатель
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125375, Россия

ORCID 0000-0002-3721-7284; SPIN 8432-5896
sheikhova@gmail.com

Реферат. *Неоднородность и многообразие культуры Северного Кавказа, вновь открывшиеся в последние годы в связи с выросшим спросом на внутренний туризм, неизбежно привлекают внимание журналистов, режиссеров и исследователей. Актуальность проблематики подтверждается выходом разнообразного аудиовизуального контента, посвященного социокультурным особенностям жизни на Кавказе. Документальные материалы о регионе в различных жанрах — от репортажа до большого документального кино — выходят регулярно и вызывают противоречивые зрительские отклики. Новизна исследования состоит в составлении перечня художественных выразительных средств аудиовизуальных произведений, которые способствуют созданию определенного образа жителей региона и особенностей их социокультурной жизни. Автор анализирует современные документальные материалы о роли и положении женщин в культуре народов Северного Кавказа, опубликованные в Интернете или вышедшие на большой экран за 2015—2021 годы. Художественный анализ картин позволил определить основные выразительные средства, которые используют авторы аудиовизуальных произведений. Среди них можно выделить визуальную метафору, лейтмотив, клише, монтаж, присутствие автора и закадрового текста, интервью, аудиосопровождение. Данные художественные средства не являются характерными чертами одного вида кино, но выступают инструментами аудиовизуального повествования и встречаются в картинах в разных пропорциях. Был проведен сравнительный анализ фильмов, который помог систематизировать материал и определить, что данные документальные картины о регионе существуют в таких художественных категориях, как китч, пропаганда и визуальная антропология. Это оказывает непосредственное влияние на зрительское восприятие документального материала и порождает множество интерпретаций как внутри региона, так и за его пределами.*

Ключевые слова: документальное кино, китч, пропаганда, клише, метафора, лейтмотив, визуальная антропология, Северный Кавказ, экранные искусства.

Для цитирования: *Цунтаева А.Д.* Женские образы в документальном кино о Северном Кавказе: китч и способы его преодоления // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 16—27. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-16-27.

Современное искусство по-прежнему ищет способы говорить о многообразии культуры Северного Кавказа. Попытки понять социокультурные особенности кавказского общества предпринимаются, в частности, посредством документального кино. Отношение к подобным работам у жителей национальных республик разное. Едва ли не каждая премьера сопровождается шквалом критики, что еще больше осложняет понимание местной культуры. Тем не менее, несмотря на то что зачастую авторы обращаются к клише и остаются в рамках уже сформированного восприятия, некоторые фильмы представляют интерес для художественного анализа и понимания культурного контекста.

В рамках данной статьи предпринята попытка проанализировать современные документальные материалы о роли женщин в культуре Северного Кавказа, опубликованные в Интернете или вышедшие на большой экран за последние годы. В частности, для анализа выбраны резонансные с медийной точки зрения проекты, так как они посвящены острой социальной тематике и оказались в фокусе не столько художественной, сколько общественной дискуссии. Был проведен сравнительный анализ фильмов, который помог систематизировать материал по таким художественным характеристикам, как китч, пропаганда и визуальная антропология. В свою очередь, эти категории выявлялись в результате анализа определенных художественных средств: визуальной метафоры, клише, монтажа, присутствия автора и закадрового текста, интервью, музыкального сопровождения и пр. Все эти средства не являются характерными чертами одного конкретного вида кино, но выступают инструментами аудиовизуального повествования и могут встречаться в картинах в разных пропорциях.

Прежде чем перейти к анализу документальных картин, необходимо ввести ряд понятий, которые использовались для анализа аудиовизуального контента.

Авторы фильмов о Северном Кавказе активно используют клише как способ художественной репрезентации традиционного общества. Следуя определению Кембриджского словаря, клише — это выражение, используемое настолько часто, что становится бессмысленным [1]. В данной статье берется за основу определение из истории искусств, в рамках которого «клише» и «стереотип» рассматриваются как устойчивые схемы визуального или художественного изображения. Стереотип — это явная идея, абстрактный паттерн, стоящий за изображением, но никогда не конкретный материальный образ.

Изображение стереотипа в материальных визуальных формах, будь то фотография или картина, приводит к созданию клише, а не стереотипного образа [2]. Таким образом, стереотип обозначает ментальную концепцию, тогда как клише является реализацией этой ментальной концепции в образе или образах. Однако эти категории различимы только на уровне теории, на практике они существуют в едином процессе: ментальные конструкции проявляются в материальных объектах (например, изображениях) и основаны на них [3, p. 33—35]. Резюмируя, отметим, что устойчивые образы и мотивы обеспечивают быструю, легкую и часто поверхностную ассоциацию с каким-либо явлением, человеком или группой людей. Однако ситуативное использование клише не делает произведение автоматически китчевым.

Термин «китч» (по одной из версий, произошел от слов из немецкого языка kitschen — халтурить и verkitschen — продавать по дешевке) применяется для обозначения художественной продукции низкого качества, которая существовала наряду с высокими образцами искусства [4, p. 235]. Китч — это продукт промышленной революции и урбанизации населения, нуждающегося в развлечениях и разного рода культурном потреблении. В качестве сырья китч использует опошленные и академизированные симулякры, он механичен и действует по формулам. Китч видоизменяется в зависимости от разных стилей, но всегда сохраняет свою природу. Появившись в результате западного индустриализма, но быстро распространившись по миру, вытесняя и видоизменяя народные культуры, китч, по сути, стал первой универсальной культурой [5].

Среди большого количества подходов к определению критериев понятия «китч» следует выделить характеристики, предложенные Т. Кулкой. Уточним, что исследователь вывел эти критерии из анализа изобразительного искусства. Тем не менее универсальный характер критериев позволяет применить их и к аудиовизуальным произведениям. По мнению исследователя, китч, как правило, демонстрирует пренебрежение к деталям и использует стандартные, хорошо отработанные и проверенные каноны репрезентации, а также должен говорить на общем, всем понятном языке. Из этих особенностей можно вывести следующие характеристики китча:

1) изображение объектов и тем, заряженных сильными эмоциями;

2) объекты или темы, изображаемые в китче, легко и мгновенно идентифицируются;

3) китч существенно не обогащает ассоциации и знания, связанные с изображаемыми объектами или темами [6].

По мнению А.М. Яковлевой, китч — это особый способ структурирования мира в соответствии с потребностями обыденного сознания, своеобразная форма укоренения поселкового сознания, присущая большинству россиян [7, с. 252]. Исследователь Н.А. Мусянкова считает, что в китче нарочитая драматизация художественно-образной сферы исключает крайние формы ее проявления и согласуется с установками на обыденные стереотипы. Китч отражает тот спектр чувств, который вполне привычен и не выходит за рамки повседневности [8]. В более поздних исследованиях авторы отмечают, что китч стремится представить жизнь как предсказуемую и узнаваемую, сделать мир надежным и понятным для обыденного сознания, населяя пространство повседневности и сознание символами стабильности, извлекая их из фольклора, высокой и массовой культуры [9, с. 78].

Понятие «лейтмотив», заимствованное из музыки и литературоведения, применимо и при художественном анализе кино [10, p. 201—205]. Лейтмотив, или в западной научной литературе чаще встречающийся термин «мотив», сообщает читателю или зрителю что-то, что делает пространство произведения символическим. И здесь важно отметить разницу между символом как таковым и символическим мотивом. Символ может существовать сам по себе, тогда как мотив повторяется и имеет кумулятивный эффект. Символ — нечто описываемое, это событие или вещь. Мотив, в свою очередь, проскальзывает в авторский текст, диалоги и образы, когда символизируемое не задействовано непосредственно. Таким образом, мотив становится частью общей перспективы, пронизывает атмосферу всего произведения. Мотив также может быть как символическим, так и буквальным, выполняя при этом когнитивную, эмоциональную или структурную функцию [11]. Таким образом, это повторяющийся элемент поэтики произведения, отличающийся смысловой значимостью, символичностью, выражен он может быть как событием, так и чертой характера, предметом, звуком или цветом.

Определение пропаганды имеет множество вариантов. Мы обращаемся к определению художественной пропаганды, состоящей из четырех компонентов: это эпистемологически дефектное сообщение (сообщение либо ложно, либо неуместно, либо связано с другими убеждениями, которые вводят в заблуждение, либо использует ненужные метафоры и иные литературные тропы) (1), применяемое с намерением убедить, сформировать мнение, желание и поведение (2) у социально значимой группы людей (3) от имени политического института, организации или инициативы (4) [12]. С помощью этой модели исследуется семантическое содержание произведения искусства, его связи с другими убеждениями и ценностями в культурном контексте, а также соответствие трем другим критериям. Все это позволяет говорить о том, что перед нами пропаганда. Тем не менее мы согласны с тем, что интерпретация семантического содержания произведения субъективна. Поэтому для условной объективности необходимо помнить обо всех компонентах.

Важно отметить, что пропаганда далеко не всегда воспринимается негативно группами людей, на которых она рассчитана. Осознавая пропагандистскую природу художественного высказывания, человек продолжает относиться к ней с большой долей симпатии. Например, культурная революция в Китае продемонстрировала, как пропагандисты могут сделать искусство поистине популярным и разнообразным [13]. И тем не менее методы пропаганды отличны от методов массовой культуры и иных художественных высказываний именно в том, что массовая культура не несет в себе изначально убеждение, вводящее в заблуждение, и не подразумевает необходимость наличия политического института или инициативы как актора.

Китч становится едва ли не главным инструментом в сфере художественной пропаганды. Благодаря тоталитаризму, который поощрял движение элитарной культуры навстречу популярной, китч получил господство в эстетической области [14]. Б. Гройс отмечал, что, по мнению К. Гринберга, поощрение китча было лишь очередным незатратным способом, с помощью которого тоталитарные режимы стремились снискать расположение своих граждан. Чтобы сохранить политическую и эстетическую власть, правящий класс стремится уничтожить любые различия вкусов и создать иллюзию эстетической солидарности с массами [15]. По мнению С. Бойм, китч не ограничивается суммой стилистических черт и в первую очередь необходимо рассматривать его механизмы и приемы массовой манипуляции [16].

Так, нередко китч проявляет себя в материалах, прямо или косвенно посвященных прошлому или определенным историческим событиям. Он свободно применяется в различных культурных практиках, а также является едва ли не главным смысловым элементом культурной политики. Обращенность к прошлому, осмысление социокультурного исторического опыта — весьма распространенное явление на Северном Кавказе сегодня. Аудиовизуальные документальные материалы, посвященные современным особенностям и проблемам региона, регулярно ищут корни этих проблем в прошлом.

Потребность в популярных формах репрезентации исторических персон и событий, переосмыслении семейной и культурной памяти, включении объектов культурного наследия в канву популярных историй о прошлом является свидетельством актуальности сферы публичной истории. Нередко интерес к прошлому тесно связан с ностальгией, которая не является локальной особенностью России или Кавказа, но представляет собой феномен всей мировой культуры. Ностальгия пытается повернуть время вспять, превращая историческое время в мифологическое пространство. Она воспринимается нами как защитная реакция на историческую турбулентность. В прошлом она пытается найти стабильность, отсутствующую в настоящем [17].

Общая содержательная составляющая экранных произведений позволила нам сравнивать разные по жанрам и природе происхождения фильмы. Проанализировав аудиовизуальные материалы, посвященные Северному Кавказу или так или иначе отражающие жизнь в регионе и его историю, мы пришли к выводу, что этот контент нуждается в типологии, которая на данном этапе исследования находится в разработке. В статье мы обращаемся к анализу первого типа фильмов, к которому мы относим аудиовизуальные произведения, представляющие собой пропаганду. Основными методами работы с материалом здесь выступают использование клише, обильное обращение к которым приводит к пропагандистскому китчу, а также игнорирование исторического контекста и фактов.

Мы также проводим сравнительный анализ данного типа фильмов с кино, которое, на наш взгляд, является примером стилистически иного типа и определяется нами в категорию визуальной антропологии.

КЛИШЕ И КИТЧ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ КАРТИНАХ О СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ

Способность интегрироваться в социальную среду, удовлетворять потребности общества является одним из главных свойств китча. Среди отличительных признаков китча культуролог А.Ф. Поляков выделяет также монотематизм как предельную «эксплуатацию» темы, не лишенной внешней привлекательности в различных ее проявлениях [18, с. 19]. Например, в последние годы популярной стала тема «экзотизации» социокультурных проблем Кавказа. Отметим, что не все фильмы, посвященные жизни женщин в регионе, являются проявлением китча. Произведения, речь о которых пойдет далее, мы относим к пропаганде с помощью документального материала. Обильное использование в них клише приводит к формированию пропагандистского китча.

Одним из первых фильмов, в котором российские авторы попытались разобраться с тем, что представляет собой сегодня современный Кавказ, стал репортаж Марфы Смирновой «“Снявшие хиджаб”: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» на телеканале «Дождь»[1] в рамках программы «Женщины сверху», опубликованный на YouTube-канале 28 ноября 2020 года. Телеканал анонсировал запуск документального сериала о людях, сбежавших из ортодоксальных религиозных сообществ — мусульманского, иудейского и христианского. Через несколько месяцев на YouTube-канале «Редакция» Алексея Пивоварова[2] вышел специальный репортаж Карины Мухутдиновой с заголовком «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» (2021), в котором также пытались разобраться, как живется современному человеку на Северном Кавказе.

Следует отметить, что оба фильма были опубликованы на YouTube-каналах и, по сути, не отличаются жанровой и эстетической новизной, а являются преемниками документальных телефильмов 2000-х годов. Создание информационного продукта для YouTube имеет схожую с телевизионной зависимость от просмотров и зрительской вовлеченности.

В основе документального фильма «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» лежат съемки подлинных событий и героев. Формально китч не противоречит этой особенности. Тем не менее реальные события и лица с помощью средств художественной выразительности помещаются в манипулятивные авторские рамки. Так, вышеназванные работы отличают драматизация действия, апелляция к сильным эмоциям зрителя и отбор реальности с экзотизическим бытом национальных республик.

Съемки из автомобиля, закадровый голос героев, говорящих о несвободе и опасности, обобщения ведущих, звучащие как приговор обществу в целом, — вот основные особенности документальных картин «“Снявшие хиджаб”: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» о жизни на Северном Кавказе. Несмотря на то что во втором фильме была предпринята попытка сделать более подробный репортаж, включив истории героев сразу из четырех республик

[1] Включен Минюстом России в реестр иностранных агентов 01.12.2023 в соответствии со ст. 7 Федерального закона от 14.07.2022 № 255-ФЗ «О контроле за деятельностью лиц, находящихся под иностранным влиянием».

[2] Включен Минюстом России в реестр иностранных агентов 03.06.2022 в соответствии со ст. 6 Закона РФ от 27.12.1991 № 2124-1 «О средствах массовой информации».

Северного Кавказа, остается бесспорным, что за основу сюжета авторы взяли главные и самые распространенные стереотипы о традиционном обществе. Это же справедливо и в отношении документального фильма М. Смирновой «“Снявшие хиджаб”: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» (2020), который вовсе построен на безапелляционном столкновении религии и свободы выбора. «Герои этого фильма не потеряли веру в Аллаха, не разочаровались во Всевышнем, но оказались не готовы жить по законам все более консервативного общества, без образования, за закрытыми дверями, с покрытой головой и без свободы выбора. Единственным выходом оказался исход из мусульманской общины Дагестана»[3], — звучит за кадром голос ведущей М. Смирновой. Интересно, что сами герои в некоторых случаях подчеркивают, что они принимают обстоятельства своей жизни и религиозные нормы в целом.

Отсутствие свободы выбора, антитеза прогрессивного традиционному и религиозному являются лейтмотивами обеих картин о Кавказе. Мечеть в кадре и звучащий азан (фильм «“Снявшие хиджаб”: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей»), идущие сразу после слов о смертельной опасности жизни в ортодоксальном обществе, и реплики молодого человека, который не хотел бы родиться женщиной на Кавказе, являются примером клише, с помощью которого автор будто бы пытается связать жизнь в несвободе и традиционную религию. Этот же образ эксплуатируется и в фильме «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?», где в одном из первых кадров мы видим большое количество мужчин, идущих из мечети после намаза. Важно и то, что этот кадр следует сразу за кадром, в котором на асфальтированных дорогах города вдруг неожиданно пасутся овцы. Так, с помощью визуальной метафоры очевидно сравнение людей, идущих из мечети после вечернего намаза, с безмолвным стадом овец. Оба фильма в целом построены с минимальным использованием художественных средств и состоят из диалогов, где автор активно присутствует в кадре. Несмотря на то что в Дагестане все съемки проходили в Махачкале (фильм «“Снявшие хиджаб”: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей»), авторы попытались использовать горы в качестве метафоры, олицетворяющей свободу. Видеоряд начинается с монолога героини Нины крупным планом на фоне гор, а заканчивается кадром, снятым с помощью удаляющегося от нее дрона, который открывает величественный горный ландшафт. Примечательно, что и по свету эти кадры выбиваются из общей стилистики фильма. Солнечный день в горах контрастирует с серым дождливым городом, где люди одеты в одежду темных цветов.

Часть съемок проходила также в Москве, куда сбежала одна из участниц фильма. В кадре мы видим только квартиру героини и серые многоэтажки, мимо которых, словно по лабиринтам, ходят автор и его собеседница. Таким образом, при скудном визуальном оформлении (кадры с улиц, городская площадь, местная кофейня, пляж, мечеть) основными приемами работы с материалом становятся интервью и звучащий на протяжении всего фильма закадровый текст, в котором автор обобщает жизнь на Кавказе, противопоставляя ее цивилизованной, современной. Доминирование слова над изображением исследователи кино называют специфической чертой телевидения, отмечая, что именно телевизионная документалистика была предшественницей формата кино для интернет-платформ [19]. Эта особенность, очевидно, свойственна и анализируемым в статье фильмам.

В фильме «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» YouTube-канала «Редакция» образ гор также эксплуатируется, но выполняет на первый взгляд более сложную художественную функцию. Они становятся символическими рамками, внутри которых существует «самый закрытый регион России», как его называет ведущая. «Что вы представляете, когда слышите “Северный Кавказ”?»[4] — звучит закадровый голос, и далее последовательно идут кадры, на которых изображены Хабиб Нурмагомедов в папахе после победы на ринге, сидящие пожилые мужчины на фоне флага Ингушетии; видеосъемка, на которой запечатлена стрельба из окна черной машины (другие атрибуты позволяют догадаться, что это свадебный кортеж). Завершается этот кадр живописным видом на «Город мертвых» в Даргавском ущелье. Таинственный, местами драматичный музыкальный фон сопровождает эту последовательность кадров и также влияет на эмоциональное восприятие зрителя. Таким образом, горы служат метафорой некой отдельности и закрытости, но в сочетании с кадрами, поддерживающими самые распространенные стереотипы о Кавказе, становятся китчем, удовлетворяющим эстетическую потребность обывателя. Съемки пустынных улиц, неразборчивая реплика случайного рабочего, люди на фоне мечети, мужчины, спрашивающие: «Кто вам дал право снимать на этой территории?», — еще одна монтажная фраза, с помощью которой авторы подчиняют жизнь в четырех разных

[3] «Снявшие хиджаб»: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей : [документальный фильм] / реж. М. Смирнова // YouTube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OvTnlH-2L2Y (дата обращения: 07.12.2023).

[4] Кто борется с правилами самого закрытого региона России? : [документальный фильм] / автор Карина Мухутдинова // YouTube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4XhEznHOAPM&t=655s (дата обращения: 07.12.2023).

республиках одному нарративу: Кавказ враждебен и опасен не только для чужих, но и для своих, осмелившихся плыть против течения.

В первых кадрах фильма «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» мы видим сотрудников ОМОНа с автоматами, осматривающих проезжающие машины, за кадром звучат голоса героев: «После этой документалки нам точно нужно уезжать отсюда... Мне страшно... И нам страшно. Мы не знаем, что будет после того, как выпустят этот фильм». Нина, которая прямо или косвенно стала участницей всех документальных картин о Кавказе, где предпринималась попытка развить гендерную тему в патриархальном обществе, в фильме канала «Редакция» сидит на подоконнике и смотрит на улицу сквозь оконную решетку. Героиня Лика, десять лет прожившая в Чечне, и вовсе снимается в парике и очках, опасаясь за свою жизнь. Кадры в темном полуподвальном помещении стилистически напоминают криминальную хронику. Визуальные клише, призванные продемонстрировать физически ощущаемую несвободу и опасность, в сочетании с другими художественными решениями авторов фильма становятся частью пропагандистского китча. Он, в свою очередь, вписывается в колониальный культурный дискурс, в рамках которого цивилизованный, «правильный» мир противостоит обществу застрявших в прошлом народов, нуждающихся в просвещении.

Попытка рассказать истории девушек в стиле мини-сериала «Неортодоксальная»[5] потерпела неудачу и, на наш взгляд, сделала экзотизацию и противопоставление в парадигме «мы» и «они» ведущей линией повествования в фильмах «“Снявшие хиджаб”: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?». Противопоставление жизни без насилия и религии, упрощение проблематики, навешивание ярлыков, обобщение культур по признаку несвободы при очевидных внешних различиях и политическом контексте вызвали волну негодования у людей с самым разным социальным статусом.

В основе сюжетов документальных картин — современность, герои фильмов — молодые люди, переживающие сложности непосредственно во время съемок. Репортажность фильмов тем не менее сменяется рассуждениями ведущих и героев о традиционности, берущей свои истоки в далеких исторических эпохах, и ортодоксальности, которая делает жизнь нового поколения невыносимой. Мы видим неудачную попытку работы с современным материалом в контексте исторической преемственности. В данном случае такое обращение к публичной истории как к сфере практической деятельности, в рамках которой создаются формы репрезентации прошлого [20], искажает и упрощает действительность. Публичная история здесь становится инструментом манипуляции, как и исторический фон без попыток понять и объяснить современные социокультурные проблемы региона становится еще одним проявлением китча.

Можно предположить, что создание такого рода документальных картин по-прежнему демонстрирует актуальность концепции публичной истории, однако на выходе зритель получает не осмысление так называемого исторического опыта кавказцев, а упрощенную действительность с использованием клишированных и китчевых образов. Таким образом, фильмы «“Снявшие хиджаб”: истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?» публично репрезентируют не историю, а пропаганду через историческую память. Пропагандистский китч создается с помощью колониальной оптики, обильного использования клише в совокупности с другими художественными средствами. Подобная концентрация поверхностных, стереотипных образов, помещающих сложно устроенную и часто отличающуюся жизнь одного региона от другого в рамки ограниченного и упрощенного обобщения, рождает в социуме резкую неприязнь и отторжение.

ПРОПАГАНДА КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ СОБСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Тема фигуры автора в документальном кино по-прежнему является дискуссионной. Существует распространенное мнение, что автор, создающий кино о своей собственной культуре, находится в привилегированном положении, так как может иметь доступ к сложным культурным практикам и обладает неким внутренним знанием и пониманием культуры [21]. Тем не менее вопрос о том, кто ты по отношению к снимаемым героям и среде, насколько ты «местный», связан со статусами «инсайдера» и «аутсайдера». Например, такие факторы, как образование, пол, сексуальная ориентация, класс, раса или даже продолжительность контакта, могут в разное время превалировать над значимостью культурной идентичности. Поэтому и статусы «инсайдера» и «аутсайдера» являются ситуативными [22]. Это необходимо учитывать при анализе кино, которое формально снимается «своими», но также с точки зрения художественно-

[5] Unorthodox — немецко-американский мини-сериал 2020 г. от Netflix, рассказывающий историю еврейской девушки, сбежавшей из ультраортодоксальной общины Бруклина в Берлин.

го воплощения относится к категории пропаганды с помощью китча и (или) клише.

Образ женщины является центральным в документальном фильме «Черкешенка»[6] режиссеров Аскарбия Нагаплева и Хусейна Даурова (2015). Картина состоит из четырех визуальных блоков: художественной реконструкции образов известных черкешенок, современных стилизованных съемок горянок в сценических костюмах с национальными элементами, экспертных интервью и архивных фотографий. Каждый из этих блоков избыточен сам по себе, поскольку перегружен визуальными и речевыми клише, академичностью и идеализацией. Все вместе они представляют собой китч, построенный на главных социокультурных представлениях и мифах социума о самом себе. Едва ли не главным смыслообразующим художественным средством в повествовании становится закадровый текст. В нем очевидны лексическая избыточность, перегруженность метафорами и иными стилистическими фигурами, оценочность.

Оценочные эпитеты встречаются чуть ли не в каждом предложении текста. Например, навыки шитья золотом — «волшебные», мастерство рукодельниц — «небывалое», их работа — «крепка и изящна», брань и ругань в присутствии черкешенки — «величайший позор», «если бы существовала богиня спасения от оспы, то она была бы черкешенка», женщинам свойственны «скромная кротость», «величайшее достоинство», они — «ангелы, которых впереди ждет большое будущее».

Примечательно, что образ ангела в фильм привносит кинорежиссер Александр Сокуров, дважды появляющийся в синхронах «Черкешенки». Комментарии Сокурова — единственный пример выстраивания драматургии через сложный образ как самих женщин, так и социальной реальности. «Черкешенка в моем представлении — девушка, которая надевает этот поразительный, просто грандиозный по совершенству и по разнообразию костюм и с грустью и без особых надежд идет дальше в жизнь. В черкесском обществе кто-то что-то недоделывает, недодумывает. Потому что обеспечить будущее этому прекрасному явлению может только мужчина. Потому что он должен подумать, сконцентрироваться и защитить пространство, в котором этот ангел будет жить». И далее в закадровом тексте мы слышим нарочитое подтверждение, что это действительно ангелы, у которых впереди большое будущее, но все остальные мысли Сокурова остаются повисшими в воздухе и без какой-либо рефлексии со стороны авторов картины.

Попытка вписать эстетику национального костюма в современный городской ландшафт в фильме «Черкешенка» также представляется проявлением китча, поскольку костюмы являются сценическими: они содержат определенные легко узнаваемые национальные элементы, но выполнены для ношения на сцене и имеют лишь отдельные внешние общие черты с аутентичными черкесскими нарядами.

Картина «Черкешенка», переплетая художественное и документальное, стилизованное и архивное, легендарное и фактическое, буквально рисует большое историческое полотно, используя воспоминания путешественников, а также яркие оценочные высказывания современников. Тем не менее эта историчность также весьма условна, поскольку метод смешивания документального и вымышленного в данном случае расширяет границы для художественного высказывания, но обедняет драматургию картины, которую можно выстроить вокруг фактов из истории адыгского народа, богатой на события и имена. Автор затрагивает тему черкесского мухаджирства — массового принудительного переселения черкесов (а также абазин, абхазов и убыхов) в Османскую империю во время и после окончания Кавказской войны (1817—1864). Он описывает деятельность черкесских женщин, создавших в Стамбуле в 1918 г. черкесскую ассоциацию солидарности, чтобы поддерживать сохранение культурного наследия черкесов.

«Трагическая судьба всего черкесского народа», «несправедливая и жестокая война», «вынуждены покинуть родные края», «изгнание на чужбину», «борьба за выживание» — вот неполный список речевых оборотов, которыми описывается изгнание в закадровом тексте, однако в них не содержится ни одного фактического упоминания и пояснений, почему и в ходе каких событий черкесы были вынуждены покинуть свою родину. Подобная историческая фрагментарность выборочна. Так, обстоятельствам жизни дочери черкесского князя Темрюка Марии Темрюковны — русской царицы, жены Ивана Грозного, посвящен эпизод фильма, где о ее жизни рассказывается подробно и в историческом контексте. Подобная выборочность, желание осветить одни события, заглушив другие, также является способом манипулятивной работы с историческим материалом.

Таким образом, частое использование клише, приводящее к пропагандистскому китчу, фактически лишает зрителя знакомства с настоящей, уникальной культурой черкесов. Основной нарратив построен на описании судьбы реальных женщин, действительно ярких, неординарных, реализовавших свой талант во многих странах мира. Однако за нагромождением эпитетов, оценок и идеальной картинкой их образы, напротив, становятся менее объ-

[6] Черкешенка : [документальный фильм] / реж. А. Нагаплев, Х. Дауров // YouTube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1kxpZ_HJ9II (дата обращения: 07.12.2023).

емными. Использование визуальных и лексических клише, академических приемов приводит к пропаганде с помощью китча: обедняет образы, лишает их истинного культурного многообразия и создает очередной барьер между культурой и ее визуальным воплощением.

Фильм «Горянки»[7] Марьям Махиевой, снятый в 2020 г. и посвященный женщинам на Северном Кавказе, сделан сложнее и на первый взгляд пропагандой не является. Автор фильма — балкарка по отцу, кабардинка по матери, с 17 лет живет в Санкт-Петербурге и на протяжении многих лет сталкивается со стереотипами о кавказцах. «Мне не нравится, что социальное кино, в частности о положении женщин на Кавказе, — это всегда про какую-то печаль и безнадегу... Мне просто это надоело... мне хочется дать импульс к действиям, давать веру, что все может наладиться и это в наших руках!»[8] — объясняет Махиева в интервью.

Очевидно, что фильм Махиевой, как и Нагаплева, Даурова, по отбору социальной действительности можно противопоставить экранной реальности фильмов «"Снявшие хиджаб": истории девушек из Дагестана, сбежавших из консервативных семей» и «Кто борется с правилами самого закрытого региона России?». Однако в основе подобного подхода, зеркально отражающего ту же реальность, но с акцентом исключительно на позитивных примерах реализовавшихся женщин, также лежит художественная пропаганда. Автор использует эпистемологически дефектное сообщение «у нас всё не так» с намерением убедить значимую группу людей в существовании некого иного Кавказа. Такой подход «преобразует» экранную реальность и при этом обедняет действительность, лишая ее живого и часто противоречивого социокультурного контекста.

Однако художественная ткань «Горянок» сложнее заявленного автором мотива, даже несмотря на пристрастный отбор реальности. Фильм посвящен трем женщинам из Кабардино-Балкарии, которые, несмотря на многие трудности, нашли в себе силы реализоваться и стать успешными в своем деле. В отличие от фильма «Черкешенки», в фильме «Горянки» синхроны героинь являются главным художественным средством создания образов женщин. Они сами рассказывают о себе, делятся мыслями о жизни, судьбе и свободе. Первая героиня когда-то работала на вольфрамо-молибденовом комбинате, но в годы перестройки он закрылся, сейчас, как мы можем догадаться по кадрам, она работает на скотном дворе, занимается бытом горской женщины. Сама режиссер вспоминает: «Для контраста нужна была третья, недовольная судьбой сельская женщина, которой не довелось покинуть пределы своего села, реализоваться где-то, кроме дома. На поиски такой женщины мы поехали в Верхнюю Балкарию... Мы жили там несколько дней, и в какой-то момент меня осенило: я была неправа! Вот же: сельская женщина прямо перед глазами, и ничего не надо выдумывать и искать. Да только она совсем не похожа на несчастную, забитую селянку! Это ее жизнь, она здесь на своем месте, и это сильная женщина, реализовавшаяся по-своему»[9].

Автор «Горянок» не раз подчеркивала, что фильм не о противопоставлении традиционной культуры и религии, однако, на наш взгляд, несмотря на иную авторскую цель, противопоставление становится лейтмотивом художественного пространства фильма. Очевидное аудиовизуальное клише — раздающийся из мечети азан (призыв к молитве у мусульман) на фоне величественных гор Кавказа — следует за словами героини о ее отношении к религии. «Мечети везде понастроили... Терпим, живем. Пять раз на намаз идут, азан надо кричать. Раньше не было такого, раньше то же делали. И мой отец делал, и мой дед делал. Но они по домам делали. А сейчас принято или модно — прилюдно надо делать. Кричат на все село», — говорит женщина.

М. Махиева вводит тему религии во множество знаковых эпизодов. Документальный фильм «Горянки» начинается со съемок сельской свадьбы, где люди празднуют, встречая гостей и исполняя национальные танцы. Далее мы видим предрассветное окно, а с улицы доносится призыв к утренней молитве. Чуть позже одна из героинь скажет о том, что закрытые мусульманские женщины не имеют права петь и танцевать, этому они учат и своих детей. В следующих кадрах — маленькая девочка, которую одевают в национальный костюм и учат танцевать. Что это, если не вечное балансирование, в котором живут люди в традиционном обществе?

О религии рассуждает и следующая героиня — ученый в области химии и технологии высокомолекулярных соединений Светлана Хаширова. «Единственный недостаток этого места», — говорит она в разговоре с мужем, слушая азан на фоне гор. Ее карьерный путь пересекся с семейным на втором курсе университета. Очное обучение, маленький ребенок, муж в армии и ежедневные поездки из одного города в другой. Героиня признается, что плакала ночами и пыталась ответить себе на вопрос, зачем она вообще выходила замуж, но справилась.

Через большие усилия к своей реализации шла и третья героиня фильма — альпинистка Карина Мезова. «Все мои горы после рождения детей —

[7] Горянки : [документальный фильм] / реж. М. Махиева // YouTube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Dmz0_kn5EU8 (дата обращения: 07.12.2023).

[8] «Хочу рассказать свою историю». Марьям и ее «Горянки» : [интервью с М. Махиевой] // Daptar.ru : сайт. URL: https://daptar.ru/2021/02/25/mrmgrnkbr/ (дата обращения: 07.12.11.2023).

[9] Там же.

только благодаря маме... Задача каждой женщины — найти компромисс между семьей, родственниками и своей собственной дорогой», — объясняет героиня путь кавказской женщины в современном мире. Горы в случае с Кариной помимо прямого значения имеют и художественное: это метафора преодоления не только собственных ограничений, но и социокультурных рамок, где женщина в первую очередь жена и мама.

Композиция документальной картины заключает в себе метафорический смысл. С первых кадров и до последних зритель будто проходит путь от должного, предписываемого к желаемому. Так, от сцен свадьбы, важнейшего дня в жизни женщины в традиционном обществе, мы идем к самой высокой точке на планете, олицетворению свободы и главной победы человека над самим собой.

Мир неизбежно меняется, положение женщин на Кавказе тоже. Перебивки между историями трех женщин сопровождаются не только звуками азана, но и кадрами совместной игры мальчиков и девочек в футбол. Мы также видим девушку на скейте в футболке, имитирующей национальное черкесское платье, что еще раз подчеркивает попытки найти место собственной национальной идентичности в современном мире. Фильм очевидно использует клише и является культурной пропагандой некоего другого, отличного от стереотипного Кавказа мира, однако китч в нем отсутствует, поскольку автору удается показать многомерность и глубину кавказских женщин, их попытки найти свое призвание и место в жизни, несмотря на сложный исторический и социокультурный контекст.

АЛЬТЕРНАТИВА КИТЧУ, ИЛИ СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Документальная картина «Они тоже мечтали» (2020) — едва ли не единственная работа, которая не вызвала бурных споров в кавказском социуме, а, напротив, активно распространилась в Сети. Фильм рисует быт дагестанской женщины, будто застывшей во вневременном историческом нарративе, меняющемся внешне, но неизменном внутри. На наш взгляд, кино сделано с пониманием исторического контекста, с вниманием к деталям и уважением к героям. Режиссеру фильма, документалисту Александру Федорову удалось визуализировать многовековые устои в жизни современных горянок. Картина может служить примером работы документалиста в рамках визуальной антропологии, которая проявляется в минимально срежиссированной экранной реальности, акцентах на деталях, искренних эмоциях героев и отсутствии парадных, открыточных картинок [23, с. 20].

Фильм снят в память об акушере-гинекологе Айшат Магомедовой, которая в 1994 г. открыла благотворительную больницу для женщин из дагестанских сел, где они на протяжении многих лет получали медицинскую и психологическую помощь[10]. Портрет Айшат, которая умерла вскоре после закрытия больницы, лишившейся помещения несмотря на все ее усилия это предотвратить, воссоздается с помощью воспоминаний горянок, сотрудниц больницы, архивных фотографий и съемок. История врача в то же время служит поводом рассказать о жизни и быте горской женщины, которые не меняются столетиями.

Образ современной кавказской горянки в кино демонстрируется через труд. Съемки ведутся на горных склонах, где женщины собирают сено в большие тюки (вес их достигает 50 кг), а дальше несут их на себе до села, они работают в мастерских, изготавливая кувшины на продажу, или добывают соль у реки.

Стилистически точно подобран и выстроен нарратив. В большинстве случаев горянки сами рассказывают о себе, нет закадрового текста, как и активно присутствующего собеседника.

Достоинство героев и их свободное поведение перед камерой определяют структуру фильма, тяготеющего к «диалогичной», независимой форме [24]. Автор фактически невидим, но именно он ведет диалог и позволяет своим героям раскрыться.

Архивные съемки занимают важную часть в повествовании. Женщина 45 лет, у которой девять детей, четверо из них умерли, или горянка, работавшая все лето, чтобы накопить денег на дорогу в благотворительную больницу, будто бы несут бремя тяжелой судьбы и невольно передают его следующим поколениям своих землячек.

Традиционная кубачинская свадьба уже будто бы стала визитной карточкой фасадного, туристического Дагестана, но в документальном фильме «Они тоже мечтали» автору Александру Федорову удалось уйти от клишированного изображения ритуала, соединив две сюжетные линии в единую историю о традициях и вековой преемственности. Кадры с юной невестой в традиционном платке и с аккуратным, едва заметным макияжем чередуются с расска-

[10] Они тоже мечтали. Истории дагестанских женщин : [документальный фильм] / реж. А. Федоров // YouTube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gz1F1iNGYR8&t=6s (дата обращения: 07.12.2023).

зом Патимат Алискандиевой, искусствоведа, директора Гунибского историко-краеведческого музея. Она вспоминает, как, приехав после практики из летнего лагеря, увидела подготовку к большому торжеству и узнала, что в доме организовывалась ее собственная свадьба. Здесь будто бы есть невидимая нить преемственности, где жизнь даже современной женщины ей не принадлежит и зависит от многих факторов, среди которых важное место занимает везение.

Съемки с дрона бескрайних горных пейзажей, извилистых троп в селах создают сложное, закрытое для посторонних глаз особое пространство жизни, где прошлое неизбежно стремится в настоящее.

Авторы документального кино о Северном Кавказе по-прежнему находятся в поиске подходящих художественных интонаций и средств выразительности.

Китч в фильмах о Северном Кавказе проявляется в дихотомичном противопоставлении прогрессивного традиционному; изображении отрицательной роли религии; непонимании различий между религиозными нормами и традициями или их интерпретациями; экзотизации социокультурных проблем кавказских народов в области нарушений прав человека; демонстрации уникальных, часто порицаемых в самом обществе случаев, исключительно свойственных Кавказу в силу его «особой» ментальности; отсутствии этической ответственности авторов аудиовизуального контента перед героями; эксплуатации стереотипов и клише; оценочном авторском и закадровом тексте.

Фильмы, определяемые нами как часть пропаганды, в рамках публичной репрезентации не являются образцом работы с историческим прошлым. Они служат примером пропаганды через историческую память. В свою очередь, кино со значительным обращением к методам визуальной антропологии является примером публичной истории и может влиять на политику памяти, актуализируя те или иные исторические события и раскрывая глубину их укорененности в общественном сознании.

Обращение к методам визуальной антропологии в рамках документального кино расширяет пути исследования иной культуры, не лишая авторов возможности говорить об острых социальных и политических проблемах. С помощью антропологических наблюдений авторы документальных картин пытаются понять, как сама культура представляет себя. Мы видим, как настоящее, документальное отражается в эстетике телесности, прорываясь сквозь клишированные образы. Метод наблюдения не лишает документальные картины художественности. В них по-прежнему важное место занимают метафоры, монтаж и общая стилистика.

Антропология, переосмысленная через экранные образы, проявляется в намеренном отсутствии авторской оценки: зритель будто сам должен сделать выводы, тогда как режиссер/журналист наблюдает и фиксирует. Метафора становится важнейшим художественным элементом в повествовании. Авторы избегают разделения по принципу «свой» («современный») и «чужой» («традиционный»). Тема религии и традиций проявляется с разной степенью интенсивности, позволяя героям говорить о себе. В фильмах подчеркивается также многообразие социокультурной жизни на Кавказе, отсутствует сглаживание тех или иных проблем или, напротив, отражается перекос в сторону уникальности кавказского жизненного уклада.

Список источников

1. Cambridge Dictionary Online // Cambridge Dictionary : сайт. URL: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/klischee (дата обращения: 07.12.2023).
2. *Gombrich E.H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 5th ed. Oxford : Phaidon Press, 1983. P. 61.
3. *Dellmann S.* Images of Dutchness: Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National Cliché. 2018. 421 p. DOI: 10.1515/9789048532971.
4. *Flinn C.* The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style. Berkeley : University of California Press, 2004. 323 p.
5. *Greenberg C.* Avantgarde and Kitsch // Partisan Review. 1939. Vol. VI, № 5. P. 34—49.
6. *Kulka T.* Kitsch and Art. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 1996. P. 68—72.
7. *Яковлева А.М.* Кич и паракич: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. С. 252—263.
8. *Мусянкова Н.* Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // Искусствознание. 2012. № 3—4. С. 564—591. URL: https://artstudies.sias.ru/upload/2012_3-4_564-591-musankova.pdf (дата обращения: 07.12.2023).
9. Зачарованное место. Медиапотребление, медиаграмотность и историческая память сельских жителей / А.Г. Качкаева [и др.] ; под ред. А.Г. Качкаевой, А.А. Новиковой. Москва : Высшая школа экономики, 2021. 168 с.
10. *Heldt G.* Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border. Bristol & Chicago : Intellect, 2013. 290 p.
11. *Freedman W.* The Literary Motif: A Definition and Evaluation // Novel : a Forum on Fiction. 1971. Vol. 4, № 2. P. 123—131. DOI: 10.2307/1345147.
12. *Sheryl T.S.* Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art // The Journal of

Aesthetic Education. 2002. Vol. 36, № 1. P. 16—30. DOI: 10.2307/3333623.
13. *Mittler B.* Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China // Proceedings of the American Philosophical Society. 2008. Vol. 152, № 4. P. 466—489.
14. *Смирнов И.* Грядущий хлам. Десять тезисов к проблеме «китч и киноискусство 1920—1940-х годов» // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/86_nz_6_2012/article/13314/ (дата обращения: 07.12.2023).
15. *Groys B.* Clement Greenberg's «Art and Culture», 1961 // The Burlington Magazine. 2010. Vol. 152, № 1284. P. 179—182. URL: https://www.jstor.org/stable/40601394 (дата обращения: 07.12.2023).
16. *Бойм С.* Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. 1997. № 15. С. 54—65.
17. *Бойм С.* Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/ (дата обращения: 07.12.2023).
18. *Поляков А.Ф.* Китч как феномен художественной культуры : автореф. дис. ... д-ра культурологии. Улан-Удэ : Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, 2012. 40 с.
19. *Трусевич Е.С.* Драматургические особенности неигрового кино: телефильм, кинофильм, фильм для интернет-платформы // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 1 (47). С. 24—36. DOI: 10.17816/VGIK65319/.
20. *Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е.* Публичная история: между академическим исследованием и практикой // Неприкосновенный запас. 2017. № 2 (112). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/112_nz_2_2017/article/12529/ (дата обращения: 07.12.2023).
21. *Narayan K.* How Native Is a «Native» Anthropologist? // American Anthropologist. 1993. Vol. 95, № 3. P. 671—686.
22. *Nandini S.* Filmed Ethnography or Ethnographic Film? Voice and Positionality in Ethnographic, Documentary, and Feminist Film // Journal of Film and Video. 2015. Vol. 67, № 3—4. P. 42—56. DOI: 10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0042.
23. *Петренко Д.И., Штайн К.Э.* Лингвистическая и визуальная антропология. Северный Кавказ. Ростов-на-Дону : Полиграф-Сервис, 2020. 486 с.
24. *Прожико Г.С.* Отечественная документалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11, № 2. С. 21—32. DOI: 10.17816/VGIK11221-32.

Female Images in Documentary Cinema About the North Caucasus: Kitsch and Ways of Overcoming It

Aminat D. Tsuntaeva
The State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation
ORCID 0000-0002-3721-7284; SPIN 8432-5896; sheikhova@gmail.com

Abstract. *The heterogeneity and diversity of the North Caucasus culture, which has been rediscovered in recent years due to the growing demand for domestic tourism, inevitably attracts the attention of journalists, filmmakers and researchers. The relevance of the issues is confirmed by the release of a variety of audiovisual content devoted to the socio–cultural specificities of life in the Caucasus. Documentary materials about the region in various genres – from reportage to large documentary films – are released regularly and provoke contradictory audience responses. The novelty of the study lies in the compilation of a list of artistic expressive means of audiovisual works that contribute to the creation of a certain image of the region's inhabitants and the peculiarities of their socio–cultural life. The author analyses contemporary documentary materials about the role and status of women in the culture of the peoples of the North Caucasus, published on the Internet or released on the big screen for 2015–2021. The artistic analysis of the pictures allowed us to identify the main expressive means used by the authors of audiovisual works. Among them we can single out visual metaphor, leitmotif, cliché, montage, presence of the author and voice–over text, interviews, audio accompaniment. These artistic means are not characteristic features of one type of cinema, but they are tools of audiovisual narrative and occur in different proportions in the films. A comparative analysis of the films was conducted, which helped to systematize the material and to determine that these documentaries about the region exist in such artistic categories as kitsch, propaganda and visual anthropology. This has a direct impact on the viewer's perception of the documentary material and generates a multitude of interpretations both within and outside the region.*

Key words: documentary film, kitsch, propaganda, cliché, metaphor, leitmotif, visual anthropology, North Caucasus, screen arts.
Citation: Tsuntaeva A.D. Female Images in Documentary Cinema About the North Caucasus: Kitsch and Ways of Overcoming It, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 16—27. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-16-27.

References

1. Cambridge Dictionary Online, *Cambridge Dictionary: website*. Available at: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/klischee (accessed 07.12.2023).
2. Gombrich E.H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. 5th ed.* Oxford, Phaidon Press Publ., 1983, 61 p.
3. Dellmann S. *Images of Dutchness: Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National Cliché, 1800—1914.* Amsterdam, Amsterdam University Press Publ., 2018, 421 p. DOI: 10.1515/9789048532971.
4. Flinn C. *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley, University of California Press Publ., 2004, 323 p.
5. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch, *Partisan Review*, 1939, vol. 6, no. 5, pp. 34—49.
6. Kulka T. *Kitsch and Art.* Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press Publ., 1996, pp. 68—72.
7. Yakovleva A.M. Kich and Parakich: The Birth of Art from the Prose of Life, *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1970-kh godov kak sistemnoe tseloe* [Artistic Life of Russia in the 1970s as a System]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2001, pp. 252—263 (in Russ.).
8. Musyankova N. Kitch in the Fine Arts of the Last Quarter of the 20th Century, *Iskusstvoznanie* [Art History], 2012, no. 3—4, pp. 564—591. Available at: https://artstudies.sias.ru/upload/2012_3-4_564-591-musankova.pdf (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
9. Kachkaeva A.G., Novikova A.A. et al. (eds.) *Zacharovannoe mesto. Mediapotreblenie, mediagramotnost' i istoricheskaya pamyat' sel'skikh zhitelei* [An Enchanted Place. Media Consumption, Media Literacy and Historical Memory of Rural Residents]. Moscow, Vysshaya Shkola Ehkonomiki Publ., 2021, 168 p.
10. Heldt G. *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border.* Bristol & Chicago, Intellect Publ., 2013, 290 p.
11. Freedman W. The Literary Motif: A Definition and Evaluation, *Novel: a Forum on Fiction*. 1971, vol. 4, no. 2, pp. 123—131. DOI: 10.2307/1345147.
12. Sheryl T.S. Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art, *The Journal of Aesthetic Education*, 2002, vol. 36, no. 1, pp. 16—30. DOI: 10.2307/3333623.
13. Mittler B. Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 2008, vol. 152, no. 4, pp. 466—489.
14. Smirnov I. The Coming Junk. Ten Theses on the Problem of "Kitsch and Cinema Art of the 1920s—1940s", *Neprikosnovennyi zapas* [Untouchable Stock], 2012, no. 6 (86). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/86_nz_6_2012/article/13314/ (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
15. Groys B. Clement Greenberg's "Art and Culture", 1961, *The Burlington Magazine*, 2010, vol. 152, no. 1284, pp. 179—182. Available at: https://www.jstor.org/stable/40601394 (accessed 07.12.2023).
16. Boym S. Kitch and Socialist Realism, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 1997, no. 15, pp. 54—65 (in Russ.).
17. Boym S. The Future of Nostalgia, *Neprikosnovennyi zapas* [Untouchable Stock], 2013, no. 3 (89). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnoennyy_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/ (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
18. Polyakov A.F. *Kitch kak fenomen khudozhestvennoi kul'tury* [Kitch as a Phenomenon of Artistic Culture], Dr. cult. sci. diss. abstr. Ulan-Ude, 2012, 40 p.
19. Trusevich E.S. Drama Features of Documentary: Movie, TV Film, Streaming Platform, *Vestnik VGIK*, 2021, vol. 13, no. 1 (47). pp. 24—36. DOI: 10.17816/VGIK65319/ (in Russ.).
20. Zavadsky A., Isaev E., Kravchenko A., Sklez V., Suverina E. Public History: Between Academic Research and Practice, *Neprikosnovennyi zapas* [Untouchable Stock], 2017, no. 2 (112). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/112_nz_2_2017/article/12529/ (accessed 07.12.2023) (in Russ.).
21. Narayan K. How Native Is a "Native" Anthropologist? *American Anthropologist*, 1993, vol. 95, no. 3, pp. 671—686.
22. Nandini S. Filmed Ethnography or Ethnographic Film? Voice and Positionality in Ethnographic, Documentary, and Feminist Film, *Journal of Film and Video*, 2015, vol. 67, no. 3—4, pp. 42—56. DOI: 10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0042.
23. Petrenko D.I., Shtein K.E. *Lingvisticheskaya i vizual'naya antropologiya. Severnyi Kavkaz* [Linguistic and Visual Anthropology. The North Caucasus]. Rostov-on-Don, Poligraf-Servis Publ., 2020, 486 p.
24. Prozhiko G.S. Russian Documentary at the Turn of the 21st Century, *Vestnik VGIK*, 2019, vol. 11, no. 2, pp. 21—32. DOI: 10.17816/VGIK11221-32 (in Russ.).

УДК 75.047(091)(510)
ББК 85.147.63(5Кит)
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-28-36

ЖУЙ ЧАН, Г.В. АЛЕКСЕЕВА

КИТАЙСКИЙ СНЕЖНЫЙ ПЕЙЗАЖ КАК ЯВЛЕНИЕ

Жуй Чан,
Дальневосточный федеральный университет,
Школа искусств и гуманитарных наук,
аспирант
Аякс п., д. 10, корп. 24, Владивосток,
Приморский край, 690922, Россия

ORCID 0009-0005-9394-9980
chan.zh@dvfu.ru

Галина Васильевна Алексеева,
Дальневосточный федеральный университет,
Школа искусств и гуманитарных наук,
профессор
Аякс п., д. 10, корп. 24, Владивосток,
Приморский край, 690922, Россия,

доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0001-6733-9429; SPIN 2263-0610
alexglas@mail.ru

Реферат. *Снежные пейзажи, обладающие уникальной эстетической ценностью, являются одним из важнейших сюжетов в китайской живописи. Благодаря чистоте, элегантности, безмятежности, простоте и холодному очарованию, снежные сцены находились в центре внимания художников и ученых издавна. Художественные особенности и культурный подтекст китайских снежных картин привлекли внимание как китайских, так и российских ученых. Однако типологического исследования снежного пейзажа среди изученных работ не выявлено. В связи с этим авторы считают необходимым актуализировать данную тему. В статье приведены исторические сведения об исследовании снежного пейзажа, и об обращениях мастеров живописи Китая к этой теме. Предложена классификация снежной живописи в зависимости от сезонов, географических регионов Китая, атмосферных явлений, тематики. Авторы предлагают свое определение понятия «китайский снежный пейзаж» и авторскую классификацию содержания снежных картин. В работе применяется типологический подход к анализу «снежных» сцен, рассматривается развитие традиционных китайских эстетических контекстов от древних художественных кодов до современных теорий. Приведены выдающиеся образцы снежного пейзажа. Снежная живопись — важное средство китайского культурного наследия, которое демонстрирует разнообразие и богатство китайской культуры. Приведенный обзор живописи снежных сцен Китая как явления в творчестве китайских художников может стать основой для последующих углубленных исследований.*

Ключевые слова: китайский снежный пейзаж, типология снежной живописи, классификация, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, художественная культура.
Для цитирования: *Чан Жуй, Алексеева Г.В.* Китайский снежный пейзаж как явление // Обсерва-

тория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 28–36. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-28-36.

Снежный пейзаж в Китае имеет долгую историю. Уникальное очарование снежных пейзажей в китайской живописи играет важную роль в сохранении и передаче культурного наследия. Опираясь на ряд методов (метод исторического сравнения, иконографический, комплексный метод исследования), авторы рассматривают определение, классификацию, состояние исследований китайской снежной живописи, примеры снежного пейзажа.

ИЗУЧЕНИЕ СНЕЖНОГО ПЕЙЗАЖА

Многие китайские ученые посвятили свои исследования снежной пейзажной живописи: Лан Чэнкай [1], Юй Цзинцзе [2], Лю Гуйжун [3], Ду Сюэтянь [4], Лю Цзянин [5], Чжан Яна [6] и др. Нами обнаружено, что термины «снежная живопись», «зимняя живопись», «ледяная живопись», «снежный пейзаж», «изображение птиц и цветов в снегу» различны по смыслу. Определение понятия «китайский снежный пейзаж» оказалось совершенно непонятно не только простым читателям, но и специалистам, занимающимся изучением китайской живописи.

Художественные особенности и культурный подтекст китайских снежных картин привлекли внимание многих российских ученых. Следует отметить работы, например, В.Г. Белозеровой [7], Т.М. Степанской [8], М.М. Рынчиновой [9], М.А. Неглинской [10], Н.С. Лебедева [11], которые писали о пейзажной живописи Китая, называя многих мастеров и анализируя снежные пейзажи. Однако типологического исследования снежного пейзажа в их работах нет. В связи с этим авторы считают необходимым актуализировать эту тему.

Настоящая статья представляет классификацию снежной живописи в соответствии с материалом и содержанием картины и предлагает концептуальное определение китайской снежной живописи.

КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Снежная живопись — важный носитель традиционной китайской культуры. История традиционной китайской пейзажной живописи насчитывает 1400 лет. Китайская снежная пейзажная живопись зародилась в эпоху династии Цзинь (317–420), развивалась в эпоху династии Тан (618–907), достигла зрелости в эпоху Пяти династий (907–960), а своего пика — в эпоху династии Сун (960–1279). После правления династий Юань, Мин и Цин (1368–1911) китайская снежная пейзажная живопись вступила в фазу развития художественных средств и стала центром внимания мастеров.

По мере развития общества китайская живопись продолжала обогащаться и совершенствоваться. В настоящее время это фрески, няньхуа (новогодние картины), лаковые картины, наскальные рисунки, картины на шелке, картины на камне и кирпиче, народные картины, гончарные картины и другие виды картин. Существуют также масляная живопись, акварель, гуашь, гравюры, рисунки и акриловые краски, которые позже были завезены в Китай. В наши дни появились смешанная живопись и искусство инсталляции. Уникальные художественные характеристики снежных пейзажей полюбились мастерам различных жанров живописи, появилось большое количество прекрасных произведений искусства в других жанрах. Например, лаковая картина Бай Сяохуа «Поднимающийся снег у Полуденных ворот» (2004), гравюра Лу Фансяня «Сломанный мост» (1979) и керамическая картина Ван Линь Цзунчжэна «Снежная сцена» (2022). Эти современные работы, созданные в Китае после 1949 г., имеют большую художественную ценность.

Необходимо отметить, что китайские снежные пейзажи — это выдающиеся работы в технике масляной живописи. Появившаяся в Китае в XVI в. (как вид религиозной живописи), она стала основным видом китайской живописи за последние 100 лет. Техника живописи продолжала совершенствоваться, и снежные сцены имели огромное влияние. Такие художники, как Сюй Бэйхун, У Гуаньчжун, Хун Линь, Чжао Кайкунь, Бай Юй Пин, внесли огромный вклад в развитие живописи. Основное внимание художники уделяли сочетанию технического языка масляной живописи и эстетических характеристик снежных пейзажей, что является базовым аспектом сочетания китайской и западной культур. Масляная живопись, как средство передачи снежных пейзажей, нуждается в изучении.

Картина У Гуаньчжуна (1919–2010) «Забытый снег» (рис. 1) была продана на аукционе в 2018 г. за 16,25 млн гонконгских долларов. На ней изображено весеннее таяние снега на горе Байхуа в пригороде Пекина: большие участки тающего снега, кустарники, новые побеги и опавшие листья. Картина отличается сильными и мощными линиями и передает дух китайской снежной живописи, одновременно раскрывая чувства художника по отношению к течению времени.

Рис. 1. У Гуаньчжун. Забытый снег. 1996. Холст, масло. 91 × 100.
Источник: https://news.artron.net/20181002/n1025869.html

СОДЕРЖАНИЕ СНЕЖНЫХ КАРТИН

Впервые понятие «категория» или «вид» для китайской живописи ввел Лю Даосоль. Он разделил живопись на семь категорий: пейзаж; животное; цветок, бамбук и плюмаж; дом и дерево; пластика; резное дерево; фигура. Лю Даосоль стал пионером формального разделения живописи на дисциплины, впоследствии появилось больше способов и средств их разделения [12, с. 171]. Ниже приводится обобщение классификаций древних и современных теоретиков снежной живописи по четырем направлениям:

- сезоны;
- географическое положение;
- атмосферные явления;
- тематика.

Пейзажная живопись является одним из традиционных жанров китайской живописи. Ранняя пейзажная живопись использовалась в основном как фон для фигурной живописи, но постепенно стала независимой от нее. Ранняя пейзажная живопись начала формировать самостоятельную классификацию в периоды Суй (581—618) и Тан (618—907). Цзун Бин (375—443) (Южная династия), автор теории пейзажной живописи, стал ее пионером. Его «Предисловие к картине “Горы и воды”» (ок. 430 г. н. э.) оказало большое влияние на независимость пейзажной живописи. Еще раньше в «Предисловии к пейзажной живописи» Цзун Бин классифицировал снег (зимний снег, весенний снег, осенний мороз и др.), анализируя теоретическое представление о нем в соответствии с содержанием своих работ по живописи снега [13, с. 99].

Широко известен Ван Вэй (ок. 693 — 761, династия Тан) — признанный многими учеными одним

из основателей снежной живописи. Он создал школу «туши и водного пейзажа», основным предметом выражения которой стали снежные пейзажи. Ван Вэй написал «Трактат о пейзажах»: «Зимний пейзаж заимствован у земли в виде снега, дровосеки несут свой заработок, лодки рыбаков причаливают к берегу, вода мелкая, песок ровный. Все пейзажи должны быть написаны в соответствии с четырьмя временами года» [14, с. 21] (здесь и далее перевод выполнен автором статьи. — *Ж. Ч.*).

Го Си (1023 — ок. 1085, династия Северная Сун) говорит о «зимнем снеге» в «Линь Цюань Гао Чжи», где рассматриваются четыре времени года: «Живопись — это дело намерения, и когда человек живет среди природы, он часто целый день оглядывается вокруг, чтобы найти смысл гор, а в снежные дни и лунные ночи он бродит по горам, глядя на них, молча встречаясь с богами» [15, с. 35].

Возвращаясь к феномену «осеннего мороза», «зимнего снега» и «весеннего снега», упомянутых Цзун Бином, можно проследить эстетику «холода», воплощенную в «снежных» произведениях. Это глубоко укоренилось в памяти людей, такие произведения воплощают желание всех живых существ в мире — преодолеть холод, выжить в холодном климате.

Несмотря на то что изображение зимнего снега является наиболее часто изучаемой темой как в древние времена, так и сегодня, осенний и весенний снег также часто изображается художниками. Осенний снег близок к таким явлениям, как иней и ранний снег поздней осенью, когда опавшие листья и первый снег не в состоянии скрыть унылый пейзаж земли. Весенний снег связан с таянием снега и льда весной, с прорастанием травы. Весна символизирует надежду, а уходящий снег — течение времени.

Дун Цичан (1555—1636, династия Мин) предложил теорию «Северного и Южного Цзуна», которая относится к двум стилям китайской живописи (Юг — прекрасный, а Север — героический) и рассказывает о развитии живописи от династий Тан до Юань, разделенных на две основные школы в соответствии с идентичностью, методом живописи и стилем художника. Северные пейзажисты, представленные Цзин Хао, обобщили свой взгляд на форму и дух как «рисующие правду» и «ищущие правду» [16, с. 62].

Северная школа пейзажной живописи династии Сун представляла собой вершину художественных достижений в китайской снежной живописи, представленной такими художниками, как Цзин Хао, Гуань Тун, Ли Чэн и Фань Куан. Уникальные климатические и геоморфологические особенности северного Китая в зимние месяцы стали основной причиной развития снежного пейзажа. Под северным регионом понимается обширная территория к северу от линии Циньлин — Хуайхэ, к югу от плато Внутренней Монголии, к востоку от Цинхай-Тибетского плато и к западу от Бохайского и Желтого морей, в основном включающая Гуаньчжун, Гуандун, Северный Китай и Северо-Восточный Китай [17, с. 5].

Хан Чжо (1094—1098, династия Северная Сун) в «Чистом собрании гор и вод», исследуя конкретные пейзажи, называет четыре сезонных цвета воды и четыре сезонных образа облаков, а также множество вариаций тумана, дымки, дождя, снега и пр.: «Снег — это ветер, снег ночью, снег весной, снег в сумерках, снег в желании и снег на поляне» [18, с. 15]. Кроме того, существуют такие атмосферные явления, как чистый снег, облачный снег, ледяной снег, дождевой снег и морозный снег. В зависимости от формы снега различают: падающий снег, тяжелый снег, легкий снег и т. д. Авторы полагают, что один из этих признаков снега можно использовать как предмет для анализа.

Ли Юйчунь пишет, что «в китайской живописи снежная сцена является предметом пейзажной живописи, с развитием живописи снежных сцен объекты исследования расширились до снежных фигур, снежных сцен с цветами и птицами, снежных сцен пейзажной категории, включая снег в разное время и в разных местах, а также его разновидности. Первая категория — снег и различное изображение его: снег после первого снегопада, ранним утром, в метель, снег в сумерках, на вершинах гор, на реках и горных ручьях и др. Следующая категория — снег в пейзажах с цветами и птицами. К ней относятся такие изображения птиц, как снежные вороны, снежные орлы, снежные гуси, снежные цапли и т. д., а также растения — снежные ивы, сосны, клены, орхидеи, бамбук, сливы, камелии, тростник и другие. Еще одной категорией является представление снега как элемента в жизни каких-либо персонажей и предметов, например: транспорт в снегу, пастбища в снегу, зимняя охота и другие виды жизнедеятельности человека в сильные холода» [19, с. 226]. Авторы согласны с мнением Ли Юйчуня, что снежные картины классифицируются по тематике и делятся на три основные категории: снег и его разное изображение, снег в пейзажах с цветами и птицами, снег как элемент в жизни каких-либо персонажей и предметов, что является важным обновлением в изучении китайских снежных пейзажей.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ И КЛАССИФИКАЦИЯ СНЕЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Основываясь на приведенной выше классификации Ли Юйчуня, авторы делают вывод, что китайские снежные картины — это картины, изображающие снежные пейзажи в Китае, снежные сцены в Северном Китае зимой, вклю-

Рис. 2. Цзин Хао. Снежный пейзаж. Период Пяти династий. Живопись на шелке. 138,3 × 75,5. Музей искусств Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити, США. Источник: https://baike.baidu.com/item/%E9%9B%AA%E6%99%AF%E5%B1%B1%E6%B0%B4%E5%9B%BE/818610

Рис. 3. Ма Юань. Две цапли на снежном берегу. Династия Южная Сун. Живопись на шелке. 60 × 38. Национальный дворцовый музей, Тайбэй. Источник: https://baike.baidu.com/item/%E9%9B%AA%E6%BB%A9%E5%8F%8C%E9%B9%AD%E5%9B%BE/5402090

чая осенний и весенний снег. Китайский снежный пейзаж охватывает различные периоды истории от династии Тан до настоящего времени, изображая очарование и динамику снежных сцен тушью и маслом.

Таким образом, снежный пейзаж в китайской живописи можно определить как пейзаж с изображением снега в любой из его вариаций. Классификацию можно проводить по следующим категориям:

- четыре астрономических сезона;
- атмосферные явления;
- географические особенности местности;
- тематика.

Основными категориями по тематике авторы считают:

- снежный пейзаж в чистом виде;
- изображение животных и растений на снегу;
- снежные фигуры людей;
- синтез снежных элементов.

Авторы надеются, что эта классификация станет хорошей основой для будущих теоретических исследований снежных картин.

Категория снежных пейзажей включает в себя как сельские, так и городские пейзажи. Древние снежные картины с изображением холодных лесов, мертвых деревьев, повозок, лошадей, лодок, пагод и храмов, мостов и павильонов выражают смысл возвращения жизни. В современных снежных картинах присутствуют такие элементы, как автострады, заводы, современный транспорт и эстакады. Они отражают содержательные характеристики новой эпохи. Облака, туман, дымка, дождь, солнечный свет, тучи, лед, иней, ранний снег, поздний снег

и ночной снег — все это особенности снежных пейзажей.

Цзин Хао (ок. 850 — 911), художник периода Пяти династий — родоначальник северной школы пейзажной живописи. Панорамная композиция «Снежного пейзажа» состоит из перевернутой горной цепи в форме буквы S, от ближнего плана к дальнему [20, с. 2]. Горы покрыты снегом, тонкая кисть очерчивает формы, показывая «мужскую» красоту гор, в то время как тушь передает нежность, отражая их «женскую» красоту (рис. 2). Этой картиной Цзин Хао заложил основу панорамной пейзажной живописи, которую позже дополнили Гуань Тун, Ли Чэн и Фань Куан, что способствовало небывалому расцвету пейзажной живописи.

«Несмотря на то что живопись снежных сцен является тематическим направлением в разделе пейзажа, изучение снежных фигур, снежных сцен и снежных птиц также включено в эту работу» [21, с. 8]. Благородная символика снежной сливы, снежного бамбука, снежной сосны и снежной птицы в пейзажной живописи стала основной частью картин, формируя неотъемлемый культурный символ. «Сосна, бамбук и слива в снегу дают людям ощущение “цинци”, которое древние называли “тремя цинами” и которое вызывало любовь древних литераторов. Например, сборник “Двадцать четыре стихотворения” описывает “цинци”, в нем изображены “сосны, под которыми течет рябь”» [22, с. 24]. К категории пейзажа с цветами и птицами в китайской живописи относятся цветы, птицы, рыбы, насекомые, овощи, фрукты, травы, птицы и т. д. Животные в снежных сценах также классифицируются как основные элементы в категории пейзажей с цветами и птицами.

Ма Юань (960—1279) был ключевой фигурой, повлиявшей на стиль живописи династии Южная Сун. Ему хорошо удавались пейзажи, фигуры, цветы и птицы, и его картина с двумя цаплями на заснеженном пляже — прекрасный пример снежного пейзажа с цветами и птицами (рис. 3). Композиция меняется на угловую. На картине изображена сельская местность, заснеженные скалы и мертвые деревья после снегопада, две цапли отдыхают в камышах в холодной воде. Пейзаж и цапли написаны густыми мазками, имеют яркую форму, создавая ощущение безлюдной набережной.

Часто на древних картинах со снежными пейзажами встречаются фигуры отшельников, рыбаков, путешественников и пр. В пуантилистской трактовке фигуры занимают небольшое место в композиции, однако являются центральной визуальной точкой картины, например, в таких картинах, как «Поиск цветущей сливы на снегу», «Верховный жрец на сосновом ветру», «Напевающий стихи на спине осла», «Рыбалка в одиночестве в холодной реке», «Ветер и снег в Бацяо».

Рис. 4. Чжан Во. Посещение Дая в снежную ночь. Династия Юань. Бумага, чернила. 91,8 × 39,6. Шанхайский музей.
Источник: https://baike.baidu.com/item/%E9%9B%AA%E5%A4%9C%E8%AE%BF%E6%88%B4%E5%9B%BE/23259183

Картины «Ветер и снег в Бацяо» и «Посещение Дая в снежную ночь» являются особенными в традиционной китайской художественной культуре. Они были любимы литераторами и художниками на протяжении веков [23 с. 3]. Фигурная живопись

Рис. 5. У Вэй. Ступающий по снегу в поисках сливы. Династия Мин. Живопись на шелке. 101 × 182. Музей провинции Аньхой. Источник: https://www.sohu.com/a/527343449_121124703

в современных снежных сценах занимает больше места в композиции, костюмы и аксессуары передают характерные черты времени. Темы зимней жизни, исторической документалистики, жизни этнических меньшинств и пр. в основном показывают сильный характер людей, преодолевающих холода. Классификация отличается в зависимости от типа картины, но авторы считают, что исторические картины и портреты в масляной живописи классифицируются как снежные фигуры.

Чжан Во (960—1279) изображает историю визита Ван Хуэйчжи к своему другу Дай Кую на лодке снежной ночью. Это возвышенная аллегория «приезда на лодке и возвращения в конце веселья». Простые линии изображают Ван Хуэйчжи, сидящего в лодке и читающего книгу (рис. 4). Хотя на картине нет изображения снега, лодочник дрожит, а листья падают, что передает ощущение холода снежной ночи. На картине написано стихотворение Хун Ли, императора династии Цин, имеется квадратная печать художника [24, с. 1058].

Мао Цзяньбо, профессор Школы искусств и гуманитарных наук Китайской академии искусств считает, что это превосходное сочетание пейзажа и фигур, меньший акцент сделан непосредственно на снежный поток (река Хэпин) и больший — на выражение лица Ван Хуэйчжи, показывая благородный характер и чувства ученого-затворника.

Картина «Ступающий по снегу в поисках сливы» (рис. 5) работы У Вэя (1459—1508), представителя чжэцзянской школы периода династии Мин, по содержанию относится к произведениям снежной пейзажной живописи, снежной фигурной живописи и снежной живописи птиц и цветов. Однако с точки зрения сюжета и композиции — это картина снежного пейзажа. На широком фоне снежного пейзажа фигуры следуют за ароматом цветущей сливы в поисках сливовых деревьев. У Вэй объединил сильные стороны многих школ вместе с Дай Цзинем — основателем школы Чжэцзян в эпоху династии Мин. Художник передает ощущение света снега, создавая царство белого снега и прозрачного нефрита. Холодная слива, ручей, покатые скалы и ребенок — встреча духовного и божественного, единение человека с небом и землей, царство трансцендентности и чистоты. Эта тема оказала большое влияние на последующие поколения, в китайской поэзии, музыке и кино есть важные произведения на эту тему.

Снежная живопись — важное средство китайского культурного наследия, которое демонстрирует разнообразие и богатство китайской культуры. Авторы статьи выражают надежду, что данная работа послужит творческим ориентиром и руководством для художников, будет способствовать дальнейшему развитию живописи снежных сцен с точки зрения формы и содержания.

А.М. Алексеев-Апраксин пишет: «Сопричастность истории, прямые культурные передачи, инициации, легендарные традиции — все это имеет значение. Это создает контекст, необходимый для глубокого взаимопонимания и сотрудничества...» [25, с. 230]. Учитывая современные глобализационные процессы, важно всесторонне изучать китайскую снежную живопись. Она является важным средством трансляции китайского культурного наследия в мир, демонстрирует разнообразие, богатство и возможности межкультурной коммуникации китайской культуры. Приведенный обзор живописи снежных сцен Китая как явления в творчестве китайских художников может стать основой для последующих углубленных исследований.

Список источников

1. *Лан Ч.* О снежном пейзаже // Новое искусство. 2003. № 1. С. 61—63. Кит. яз.
2. *Юй Ц.* Техника выражения снега в китайской пейзажной живописи и мое творчество : автореф. дис. ... магистра истории искусств. Нанкин : Нанкинский педагогический университет, 2019. 30 с. Кит. яз.
3. *Лю Г.* Смысл жизни в древнекитайской снежной пейзажной живописи // Изучение китайской культуры. 2012. № 4. С. 164—171. Кит. яз.
4. *Ду С.* Краткий обзор древнекитайских снежных пейзажей в стиле «цветы и птицы» : автореф. дис. ... магистра истории искусств. Ханчжоу : Китайская академия искусств, 2016. 35 с. Кит. яз.
5. *Лю Ц.* Исследование эволюции пейзажной живописи снежных сцен. Цюйфу : Педагогический университет Цюйфу, 2013. 24 с. Кит. яз.
6. *Чжан Я.* Исследование современной живописи ледяных и снежных пейзажей : дис. ... магистра истории искусств. Чжэньцзян : Университет Цзянсу, 2018. 78 с. Кит. яз.
7. *Белозерова В.Г.* Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан // Общество и государство в Китае : XLII научная конференция / Ин-т востоковедения РАН. Москва, 2012. Т. 42, № 2. С. 373—379.
8. *Степанская Т.М.* Выставка — традиционная форма художественной жизни региона: основные направления ее модернизации // Музей в контексте региональной культуры : 50-летию Новокузнецкого художественного музея : материалы межрегиональной научно-практической конференции (15—17 ноября 2011 г.). Новокузнецк, 2012. С. 103—110.
9. *Ринчинова М.М.* Живопись как феномен китайской культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 213—220.
10. *Неглинская М.А.* Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае : XL научная конференция. 2010. Т. 40, № 1. С. 403—415.
11. *Лебедев Н.С.* Дао как осевая универсалия китайской культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии. Иваново : Ивановский государственный университет, 2013. 23 с.
12. *Ван Ц.* Переосмысление исторического значения «Мазка кисти» Цзин Хаою // Новое искусство. 2022. № 43 (05). С. 170—181. Кит. яз.
13. *Чен Ч.* Исследование теории живописи шести династий. Тяньцзинь : Тяньцзинь Жэньмэй, 2006. С. 99—100. Кит. яз.
14. *Ван В.* Ландшафтное решение, ландшафтная теория. Пекин : Народное изобразительное искусство, 2016. С. 21. Кит. яз.
15. *Го С.* Примечания к «Линь Цюань Гао Чжи». Пекин : Шан Шуй, 2010. 288 с. Кит. яз.
16. *Сунь Ю.* Особый контекст формы и узора Севера и Юга: исследование культурной информации, лежащей в основе теории живописи Дун Цичана // Журнал Университета Гуйчжоу. 2022. № 36 (06). С. 62—68. Кит. яз.
17. *Чжао Ц.* География Китая. Пекин : Издательство высшего образования, 1995. 342 с. Кит. яз.
18. *Хань Ч.* Полное собрание сочинений. Пекин : Пекинская компания по культурному развитию ; Хуэйюань Вэньюань, 2015. 29 с. Кит. яз.
19. *Ли Ю.* О влиянии традиционной китайской культуры на снежную пейзажную живопись // Литература и искусство. 2014. № 3. С. 225—228. Кит. яз.
20. *Ван С.* Исследование соотношения пространства и художественной концепции творчества Цзин Хао и «Трех семейных пейзажей» : автореф. дис. ... магистра истории искусств. Тяньцзинь : Тяньцзиньская академия изящных искусств, 2022. 18 с. Кит. яз.
21. *Хао Ю.* Исследование древних традиционных снежных пейзажей с цветами и птицами : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Тайюань : Шаньсийский педагогический университет, 2021. 62 с. Кит. яз.
22. *Ю Ю.* Введение к 42 стихотворениям. Пекин : Издательство Пекинского университета, 2012. 148 с. Кит. яз.
23. *Жэнь Б.* Исследование древнекитайского снежного пейзажа и акварельной живописи : дис. ... докт. искусствоведения. Пекин : Китайская академия искусств, 2013. 104 с. Кит. яз.
24. *Цзян В.* Знакомство со знаменитыми китайскими картинами всех эпох. Пекин : Цзиндунь, 2004. Т. 1. 2546 с. Кит. яз.
25. Алексеев-Апраксин А.М. Новый шелковый путь: Pro Culturae // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 228—235. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-228-235.

Chinese Snowscape As a Phenomenon

Zhuy Chan [a], Galina V. Alekseeva [b]
Far Eastern Federal University, 10 Ajax, Vladivostok, 690922, Russia
[a] ORCID 0009-0005-9394-9980; chan.zh@dvfu.ru
[b] ORCID 0000-0001-6733-9429; SPIN 2263-0610; alexglas@mail.ru

Abstract. *With unique aesthetic value, snowy landscapes are one of the most important subjects in Chinese painting. Due to their purity, elegance, serenity, simplicity and cold charm, snow scenes have been the focus of artists and scholars from long ago. The artistic features and cultural connotations of Chinese snow paintings have attracted the attention of many Chinese and Russian scholars. However, there is no typological study of snow landscape in their works. In this regard, the authors consider it necessary to actualize*

this topic. The article provides historical information about the study of snowy landscape, the history of Chinese painting masters' appeal to this theme. The classification of snow painting depending on seasons, geographical regions of China, atmospheric phenomena, and themes is offered. The authors suggest their definition of the concept of "Chinese snow landscape" and the author's classification of the content of snow paintings. The paper applies a typological approach to the analysis of "snow" scenes, and examines the development of traditional Chinese aesthetic contexts from ancient artistic codes to contemporary theories. Outstanding examples of snow landscape painting are presented. Snow painting is an important medium of Chinese cultural heritage that demonstrates the diversity and richness of Chinese culture. The given overview of China's snow scene painting as a phenomenon in the work of Chinese artists can serve as a basis for further in–depth studies.

Key words: Chinese snowscape, snow painting typology, classification, art history, fine and decorative arts, art culture.

Citation: Chan Zhuy, Alekseeva G.V. Chinese Snowscape As a Phenomenon, *Observatory of Culture,* 2024, vol. 21, no. 1, pp. 28—36. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-28-36.

References

1. Lan Chengkai. About a Snow Landscape, *New Art*, 2003, no. 1, pp. 61—63 (in Chin.).
2. Yu Jingze. *Snow Landscape Technique in Chinese Painting and My Works*, Cand. art sci. dis. abstr. Nanjing, Nanjing Normal University Publ., 2019, 30 p. (in Chin.).
3. Liu Guirong. The Meaning of Life in Ancient Chinese Snow Landscape Painting, *Chinese Cultural Studies*, 2012, no. 4, pp. 164—171 (in Chin.).
4. Du Xuetian. *A Brief Survey of Ancient Chinese Snow Landscapes in the "Flower and Bird" Style*, Cand. art sci. dis. abstr. Hangzhou, China Academy of Art Publ., 2016, 35 p. (in Chin.).
5. Liu Jianing. *Research on the Evolution of Snow Landscape Painting*. Qufu, Qufu Normal University Publ., 2013, 24 p. (in Chin.).
6. Zhang Yana. *Research on Contemporary Painting of Ice and Snow Landscapes*, Cand. art sci. dis. Zhenjiang, Jiangsu University Publ., 2018, 78 p. (in Chin.).
7. Belozerova V.G. Spatial Constructions in Chinese Fine Art from the Hans to the Tangs, *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XLII nauchnaya konferentsiya* [Society and State in China: The 42nd Scientific Conference]. Moscow, 2012, vol. 42, no. 2, pp. 373—379 (in Russ.).
8. Stepanskaya T.M. Exhibition — a Traditional Form of Art Life in the Region: The Main Directions of Its Modernization, *Muzei v kontekste regional'noi kul'tury: 50-letiyu Novokuznetskogo khudozhestvennogo muzeya: materialy mezhregional'noi nauchno-prakticheskoi konferentsii (15—17 noyabrya 2011 g.)* [Museum in the Context of Regional Culture: The 50th Anniversary of the Novokuznetsk Art Museum: Proceedings of the Interregional Scientific and Practical Conference (November 15—17, 2011)]. Novokuznetsk, 2012, pp. 103—110 (in Russ.).
9. Rinchinova M.M. Painting as a Phenomenon of Chinese Culture, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 53, pp. 213—220 (in Russ.).
10. Neglinskaya M.A. On the Current Trends of Contemporary Chinese Art and Prospects for Its Study, *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: sbornik materialov konferentsii* [Society and State in China: The 40th Scientific Conference]. 2010, vol. 40, pp. 403—415 (in Russ.).
11. Lebedev N.S. *Dao kak osevaya universaliya kitaiskoi kul'tury* [Tao as the Axial Universal of Chinese Culture], Cand. cult. sci. dis. Ivanovo, Ivanovskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2013, 23 p.
12. Wang Zan. Reundestanding the Historical Significance of Jing Hao's Bifaji, *New Art*, 2022, no. 43 (05), pp. 170—181 (in Chin.).
13. Chen Chuanxi. *Research on the Theory of Painting of the Six Dynasties*. Tianjin, Tianjin Renmei Publ., 2006, pp. 99—100 (in Chin.).
14. Wang Wei. *Landscape Design, Landscape Theory*. Beijing, People's Fine Arts Publ., 2016, 21 p. (in Chin.).
15. Guo Xi. *Notes on "Lin Quan Gao Zhi"*. Beijing, Shang Shui Publ., 2010, 288 p. (in Chin.).
16. Sun Yu. The Special Context of the Shape and Pattern of North and South: A Study of the Cultural Information Behind Dong Qichang's Painting Theory, *Journal of Guizhou University*, 2022, no. 36 (06), pp. 62—68 (in Chin.).
17. Zhao Ji. *Geography of China*. Beijing, Higher Education Press Publ., 1995, 342 p. (in Chin.).
18. Han Zhuo. *Complete Works*. Beijing, Beijing Culture Development Company Publ., Huiyuan Wenyuan, 2015, 29 p. (in Chin.).
19. Li Yuchun. The Influence of Traditional Chinese Culture on Snow Landscape Painting, *Literature and Art*, 2014, no. 3, pp. 225—228 (in Chin.).
20. Wang Xuanping. *Research on the Relationship Between Space and Artistic Concept of Jing Hao's Work and "Three Family Landscapes"*, Cand. art sci. dis. abstr. Tianjin, Tianjin Academy of Fine Arts Publ., 2022, 18 p. (in Chin.).
21. Hao Yuan. *Research on Ancient Traditional Snow Landscapes with Flowers and Birds,* Cand. art sci. dis. abstr. Taiyuan, Shanxi Normal University Publ., 2021, 62 p. (in Chin.).
22. Yu Yuan. *Introduction to Forty-Two Poems*. Beijing, Peking University Press Publ., 2012, 148 p. (in Chin.).
23. Ren Baozhong. *Research on Ancient Chinese Snow Landscape and Watercolour Painting*, Doct. art sci. dis. Beijing, China Academy of Arts Publ., 2013, 104 p. (in Chin.).
24. Jiang Wenguang. Introduction to Famous Chinese Paintings of All Eras. Beijing, Jingdong Publ., 2004, vol. 1, 2546 p. (in Chin.).
25. Alekseev-Apraksin A.M. New Silk Road: Pro Culturae, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2022, vol. 19, no. 3, pp. 228—235. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-228-235 (in Russ.)

УДК 780.614.333.071(47+57)"191"
ББК 85.315.55-73(2=411.2)53
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-37-45

М.Д. РАДЗЕЦКАЯ

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО АЛЬТОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: И.А. ВЕЙКМАН И В.Р. БАКАЛЕЙНИКОВ

Мария Дмитриевна Радзецкая,
Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева,
Институт национальной культуры,
кафедра культурологии
и информационно-библиотечных ресурсов,
соискатель
Большевистская ул., д. 68/1, Саранск,
Республика Мордовия, 430005, Россия

ORCID 0000-0003-2774-2277;
SPIN 4677-5060
rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Реферат. *Отечественное альтовое искусство — явление многогранное, развивающееся по своей индивидуальной траектории, демонстрирующее выдающиеся достижения, которые оказали существенное влияние на мировое художественное наследие. Данный исторический путь — свидетельство безграничного таланта музыкантов, участвовавших в создании исполнительской и педагогической школы — традиции, бережно сохраняемой в настоящее время. Музыкально-исторический и источниковедческий ракурсы исследования оказались наиболее верными для изучения творчества И.А. Вейкмана и В.Р. Бакалейникова, внесших заметный вклад в формирование художественного облика инструмента, его становления в сольном и ансамблевом репертуаре русских и зарубежных композиторов. Наиболее значительными здесь можно считать оригинальные произведения, являющиеся свидетельством возрастающего интереса авторов к техническим и тембровым характеристикам альта, переосмысления его роли в пространстве отечественного музыкального искусства.*

В центре внимания — персоналии, коллективы, исполнители, собственные сочинения альтистов, раскрывающие малоизвестные грани их деятельности, в том числе пьесы для струнных инструментов И.А. Вейкмана, изданные в Германии, демонстрирующие незаурядное композиторское мастерство и мелодическое дарование альтиста. Большой интерес может вызывать и вокальная музыка В.Р. Бакалейникова, которая создавалась для известных в начале XX в. эстрадных певцов — Н.В. Плевицкой, М.А. Каринской и др. В статье приводятся редкие на сегодняшний день мемуарные источники, вышедшие за рубежом, и большой объем иллюстративного материала, взятого из фондов Российской государственной библиотеки. Творчество И.А. Вейкмана и В.Р. Бакалейникова при всем своем разнообразии шло по пути формирования национальной традиции, в которой альт занял почетное место, как инструмент с большими техническими и звуковыми возможностями. Предпринятое исследование обобщает разрозненные сведения о жизни и творчестве известных альтистов и создает предпосылки для их дальнейшего изучения.

Ключевые слова: искусствоведение, музыкальное искусство, музыка, альт, исполнительское и педагогическое искусство, И.А. Вейкман, В.Р. Бакалейников.

Для цитирования: *Радзецкая М.Д.* Отечественное искусство альтового исполнительства: И.А. Вейкман и В.Р. Бакалейников // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 37—45. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-37-45.

Становление уникального по своей органике комплекса — отечественной школы альтового исполнительства и педагогики связывается с закономерным и последовательным движением к индивидуализации смыслового образа и его ярких портретных качеств [1]. Особенности данного контекста позволяют проследить путь человека в искусстве, его мыслительный объем и содержание, соприкосновение с важнейшими вехами в музыкальной жизни страны, с ее ритмом и динамикой, «рождение целой совокупности неординарных артистических, колористических и образно-смысловых решений» [2, с. 126].

Во второй половине XVIII в. началось постепенное формирование оригинального альтового репертуара. Его истоки — «Шесть пьес старинных русских песен с приложенными к оным вариациями для одной скрипки и альто-виолы, сочиненные в пользу любящих играть сего вкуса музыку придворным камер-музыкантом Иваном Хандошкиным...» (Санкт-Петербург, 1786)[1]. Из общего количества пьес только первый номер был написан для скрипки и альта, остальные же — для скрипки и баса (виолончели), которые по вполне определенным признакам, по мнению Л.Н. Раабена, уже «приближаются к типу ансамблевого дуэта» [4, с. 25]. Эту точку зрения поддерживает и М.М. Гринберг, называя «эти вариации дуэтом потому, что в них альт выполняет не только аккомпанирующую, но и ансамблевую роль» [5, с. 9].

Среди сочинений отечественных композиторов XIX — начала XX в. — «Неоконченная соната» М.И. Глинки, сонаты для альта и фортепиано А.Г. Рубинштейна, А.А. Винклера и П.Ф. Юона, «Девять салонных пьес» (ор. 11) А.Г. Рубинштейна (три пьесы были написаны для скрипки, три — для виолончели и последние три — для альта и фортепиано[2]), «Элегия» А.К. Глазунова[3], «Баллада» и «Концертино» А.Ф. Арендса. В числе малоизвестных и редко исполняемых В.Н. Горбунов называет «Листок из альбома» А. Танеева (однофамильца С. Танеева), а также «“Элегию” ор. 31 А. Келлера, “Размышление” ор. 8 К. Немеровского, русскую фантазию «Ландышки” ор. 32 В. Шубарта, концертино “О, Русь!” В. Ермолова, “Две песни без слов” В. Столыпина. Все названные произведения малозначительны в художественном отношении и в репертуаре альтистов не удержались» [6, с. 236].

Более интересной по своему содержанию стала пьеса «Рассказ» для альта и фортепиано латышского композитора Я. Витола[4], где профессионально, со знанием исполнительской природы, продемонстрированы звуковые и тембровые качества инструмента, его технический потенциал. «В 1901 г. издательство Беляева выпустило в свет две пьесы для альта и фортепиано одного из представителей “младшей беляевской группы” Ф. Акименко — “Эклогу” (ор. 12) и “Романс” (ор. 13)» [6, с. 237]. Ко всему этому следует добавить ряд обработок вокальной и инструментальной музыки. Однако весь этот объем пока еще не являлся достаточным для полноценной профессиональной деятельности альтистов в сфере исполнительства и образования[5].

Начиная со второй половины XIX в. вслед за актуальными тенденциями в западноевропейском альтовом исполнительстве в России появляется ряд великолепных музыкантов, благодаря которым стереотипы восприятия инструмента начинают постепенно пересматриваться с точки зрения его сольной природы и необыкновенного богатства технических и звуковых возможностей[6]. С организацией Русского музыкального общества (РМО) и открытием консерваторий в Петербурге и Москве в учебные заведения приходят известные артисты, такие как Иероним Андреевич Вейкман (1825—1895), внесший заметный вклад в развитие и становление альтового искусства. Именно ему были посвящены Соната для альта и фортепиано А.Г. Рубинштейна (1877 г. — первое исполнение) и пьеса Г. Венявского «Грезы». Фактически Вейкман явился первым в России музыкантом, сыгравшем «Гарольда в Италии» во время гастролей Г. Берлиоза в России (1867 г., Санкт-Петербург).

---

[1] Широко обсуждаемый в научной литературе Концерт для альта с оркестром И.Е. Хандошкина, считавшийся ранее первым оригинальным сочинением концертной циклической формы в русской музыке рубежа XVIII—XIX вв., в действительности принадлежит М.Э. Гольдштейну [3]. И.Е. Хандошкин, помимо занятий композицией, зарекомендовал себя как выдающийся скрипач-виртуоз и исполнитель на альте.

[2] Позднее «композитор сделал переложение всего цикла для каждого инструмента в сопровождении фортепиано» [6, с. 234].

[3] Известно, что в квартетных вечерах «Беляевского кружка» А.К. Глазунов исполнял партию альта.

[4] Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н.А. Римского-Корсакова и как альтист — у И.А. Вейкмана.

[5] Достаточно скупо в научной периодике освещалась и роль их непосредственных исполнителей, как сольных, ансамблевых, так и оркестровых музыкантов. М.М. Гринберг упоминает ряд малоизвестных на сегодняшний день имен, связанных с ранним периодом развития альтового исполнительства: Василий Малых, Иван Иванов, Тимофей Глаголев, Константин Блинов и др. [5, с. 8]. Дополнительные сведения можно найти в трудах С.П. Понятовского [7] и Л.Н. Раабена [4].

[6] Однако существуют и другие мнения. А.В. Шевцова пишет: «На Западе развитие альтового исполнительства начинается раньше и протекает активнее, чем в России. Открытие Санкт-Петербургской и Московской консерваторий не могло изменить этого положения на протяжении многих десятилетий: альт по-прежнему оставался инструментом второстепенным, востребованным только в рамках камерного и оркестрового музицирования» [8, с. 48].

Свой путь профессионального музыканта Вейкман начал в *скрипичном* (здесь и далее курсив мой. — *М. Р.*) классе у Карла Эрдмансдёрфера в Нюрнберге. Затем он переехал в Россию и в 1855 г. занял место в оркестре Императорского Мариинского театра. Играя на альте, он добился выдающихся профессиональных успехов, выступая сольно и в составе струнного квартета РМО (с 1859 г. в течение трех десятилетий) [9]. Как скрипач И.А. Вейкман какое-то время успел прослужить в городском оперном театре Нюрнберга. По прошествии лет вместе с ним в струнном квартете РМО исполнял партию второй скрипки И.Х. Пиккель, также получивший образование в классе К. Эрдмансдёрфера (до вхождения в состав РМО коллектив выглядел таким образом: И.Н. Пиккель, Е.К. Альбрехт, И.А. Вейкман, К.Б. Шуберт, иногда при участии Э. Рааба — вторая скрипка, в сезоне 1865/1866 гг. — Ф. Лауба. Позже первую скрипку исполняли Г. Венявский и Л.С. Ауэр [4, с. 176]. Начиная с 1893 г. происходят более частые смены альтистов [4, с. 186]. В воспоминаниях Я. Витола есть упоминание о преподавании Вейкмана в Петербургской консерватории, в классе скрипки, наряду с Л.С. Ауэром и П.А. Краснокутским [10, с. 37].

Поэтому в музыкальных энциклопедиях Вейкман упоминается как «альтист, скрипач, педагог и композитор <...> автор пьес для альта и фортепиано, романсов» [11, с. 98]. Из его класса вышли А.Ф. Арендс[7], А.Д. Резвецов, Вейкман-сын, Александр Егоров (участник известного коллектива «Русский квартет» [7, с. 213]) и В.В. Бессель, начавший свою карьеру в балетном оркестре Большого театра, а затем прославившийся как крупный нотоиздатель и редактор изданий «Музыкальный листок» и «Музыкальное обозрение». В своих воспоминаниях он пишет: «В начале 1865 г. по просьбе Рубинштейна перешел в класс И. Вейкмана (игра на альте), потому что в консерватории тогда не было ни одного альтиста для участия в оркестре» [12, с. 355]. Об этом же пишет А.В. Шевцова: «Несмотря на то что его педагогическая деятельность продолжалась до 1891 г., большую часть времени Вейкман преподавал в классе обязательного альта из-за отсутствия студентов-альтистов» [8, с. 40], что позволяло «скрипачам получить общее представление о принципах игры на альте» [8, с. 40]. В штатной ведомости Петербургской консерватории второй половины XIX в. класс скрипки и альта объединяет оба инструмента. Профессору назначалось жалованье в 600 руб., помощнику — 400 руб. [10, с. 35].

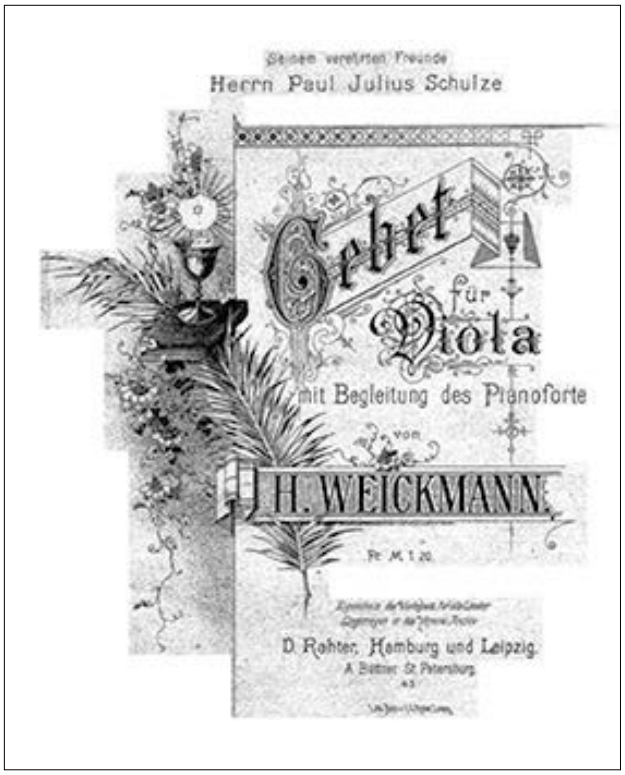


Рис. 1. И. Вейкман. «Молитва». Титульный лист [13]

Композиторские опыты Вейкмана в жанре камерной инструментальной музыки известны мало. Его сочинения находятся в фондах Российской государственной библиотеки. Вейкман написал ряд пьес различного содержания, преимущественно салонного стиля, романтически окрашенных и не лишенных ярких изобразительных достоинств. Сфера их художественных образов носит возвышенный и лирико-исповедальный характер. Среди небольшого числа произведений, созданных композитором, «Молитва» для альта и фортепиано (посвящена Паулю Юлиусу Шульце) [13] (рис. 1) красива и разнообразна по своему звучанию. Насыщенная обертонами кантилена, развитая мелодическая линия и выразительная фразировка создают оригинальное живописное полотно, наполненное искренностью авторского высказывания. Ансамблевый диалог построен по принципу хоральных унисонов и имитаций, постепенного уплотнения фортепианной фактуры, достигающей в кульминации большого звукового объема.

Цикл «Легкие пьесы» (ор. 8) для скрипки и фортепиано [14][8] представляет небольшие инструментальные зарисовки, выполненные мастерски и с большим вкусом. Так, нежные нисходящие инто-

[7] А.Ф. Арендс — советский дирижер, скрипач, композитор; среди его сочинений оперы «Альманзор», «Нина», балет «Саламбо», пьесы для альта, романсы, музыка к театрально-драматическим постановкам, оркестровые произведения.

[8] Рассматриваемые сочинения изданы в Германии и отличаются друг от друга только инициалами автора: A. Weickmann и H. Weickmann (возможно, по первому и второму имени).

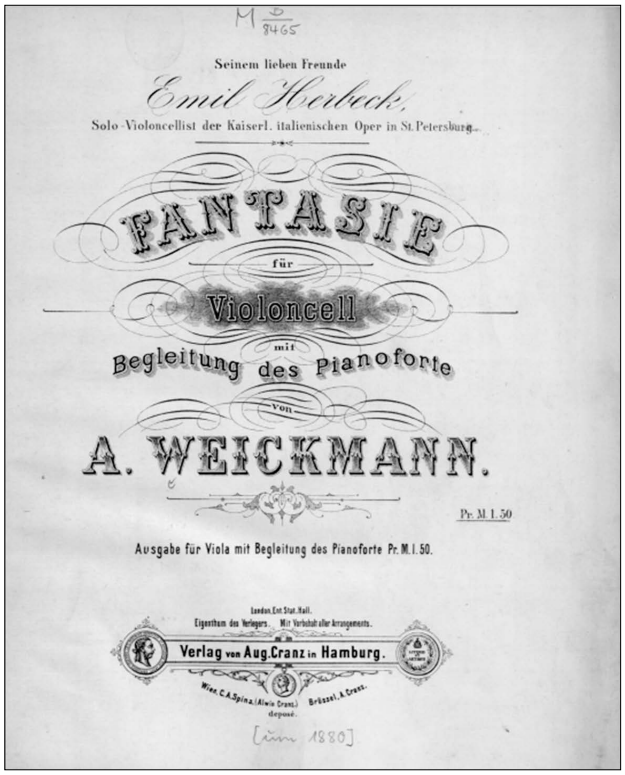


Рис. 2. А. Вейкман. «Фантазия». Титульный лист [15]

нации «Рождественской песни» еле уловимы в мелодическом рисунке «Канона», а «Лошадка» изящна и грациозна в плавном мелодическом разговоре двух тем, проходящих попеременно в партиях альта и фортепиано. С очаровательной игривостью и детской непосредственностью этих миниатюр контрастирует виолончельная «Фантазия» (посвящена Эмилю Хербеку) [15] (рис. 2), развернутая музыкальная картина, романтический пафос которой ощущается в чувственности интонационного строя, трепетности триольного аккомпанемента, ладовой переменности и разности динамических градаций. Более ранний опус «Ночная песнь и колыбельная» (ор. 4, посвящен Эдде Тойфэ) [16] (рис. 3) написан в традиционной для Вейкмана стилистике. Колористическое решение обеих пьес строится вокруг звучания альта, глубокого и насыщенного, создающего эмоциональную доминату всей музыкальной ткани. Таким образом, сольное, оркестровое и камерное исполнительство, педагогика и композиция составляли широкий круг профессиональных интересов Вейкмана и во многом определили векторы дальнейшего развития будущих музыкальных поколений.

В первой трети XX в. в летописи отечественного искусства появилось еще одно имя — Владимир Романович Бакалейников (1885–1953), талантливый альтист и педагог, композитор, дирижер, автор нескольких литературных сочинений («Записки музыканта», «Инструменты оркестра», «Основы дирижирования оркестром и хором»). Как и И.А. Вейкман, он выступал в качестве альтиста в составе камерных ансамблей — квартета Московского отделения РМО (с 1908) и квартета герцога Мекленбургского (название по мемуарам Бакалейникова) (с 1910)[9], был солистом, а в более поздние годы своей карьеры (1920–1924) играл в квартете им. Страдивариуса (учрежден по инициативе А.В. Луначарского, позднее преобразован в квартет МХАТ). С 1914 г. Бакалейников сотрудничал как дирижер с оперными и симфоническими оркестрами Петрограда, с 1916 г. — дирижер симфонического оркестра лейб-гвардии Преображенского полка (в дальнейшем — Петроградский симфонический оркестр), выступал с концертами Театра музыкальной драмы [17, с. 51], а затем с Большим театром, театром Станиславского и музыкальной студией МХАТ (1920–1927)[10].

В.Р. Бакалейников окончил Московскую консерваторию по классу *скрипки* И.В. Гржимали в 1907 г. и за годы своего обучения часто выступал как альтист в квартетных вечерах, на что указывает С.П. Понятовский [7, с. 213]. Это во многом повлияло на окончательный выбор им профессионального пути. Как ансамблист Бакалейников пользовался заслуженной славой и большим авторитетом: «Он обладал поразительным чутьем и умением выделить фразу или даже одну ноту в самом неожиданном месте и придать тем самым эпизоду очарование новизны и свежести. В этом блестяще раскрывалось его понимание ансамбля» [7, с. 214].

В репертуаре Бакалейникова — «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза, виолончельные концерты Й. Гайдна и К. Сен-Санса (в переложении для альта), «Концертино» А.Ф. Арендса, сонаты Б. Марчелло, А.А. Винклера, П.Ф. Юона. Сольной игре альтист уделял совсем мало времени, за период 1920–1924 гг. в России он сыграл всего лишь три больших концерта. В концерте, состоявшемся в Бетховенском зале Большого театра в 1925 г. по случаю 25-летия творческой деятельности и присвоения звания заслуженного артиста РСФСР (1924), он исполнил на альте Чакону И.С. Баха и Пассакалию Г.Ф. Генделя — Ю. Хальворсена вместе со скрипачом Даниилом Зиновьевичем Карпиловским[11] [7, с. 214].

[9] В своих мемуарах В.Р. Бакалейников пишет: «В 1910 г. я выдержал конкурс в квартет герцога Мекленбургского, заменив умершего альтиста Бормана» [17, с. 41]. «Главной задачей квартета герцога Мекленбургского была пропаганда русской музыки в России и за границей» [17, с. 51].

[10] Биографические сведения взяты из Музыкального энциклопедического словаря под ред. Г.В. Келдыша [11, с. 49]. У С.П. Понятовского начало работы Бакалейникова в качестве дирижера датируется 1915 г. [7, с. 215], а В.А. Юзефович, не называя этот год, указывает период работы альтиста с В.И. Немировичем-Данченко в музыкальной студии МХАТ: 1919–1924 гг. [18, с. 51]

[11] Первая скрипка квартета им. Страдивариуса. Играл на инструменте братьев Амати (1628), значившемся в Государственной

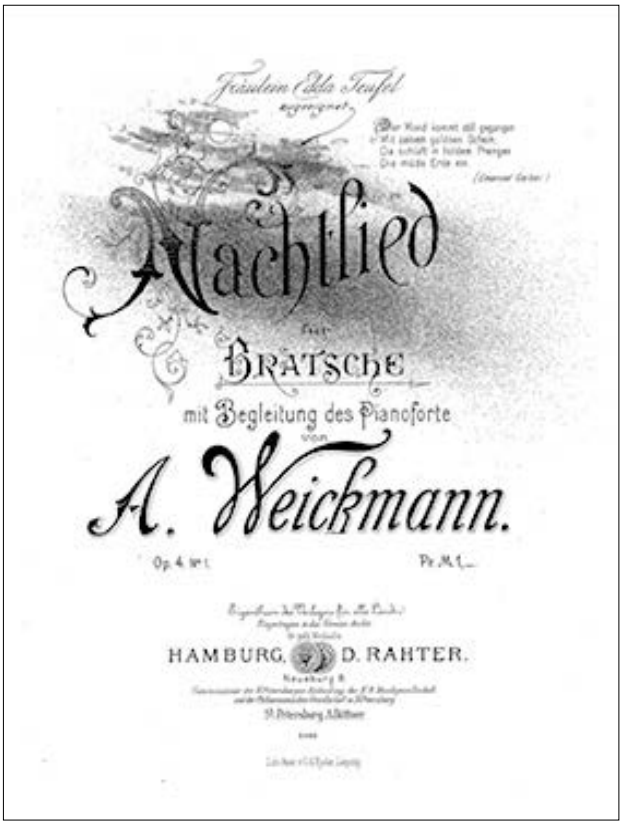


Рис. 3. А. Вейкман. Пьесы (ор. 4). Титульный лист [16]

Рис. 4. В. Бакалейников. Вальс «Измена». Титульный лист [21]

Музыканты, слышавшие Бакалейникова ранее или соприкасавшиеся с ним по долгу службы, отмечали, «что ему одинаково хорошо удавались и виртуозные пассажи, и кантилена. У него был мощный звук, без примеси в верхнем регистре, а исполнение отличалось художественной законченностью, теплотой звучания, элегантностью штрихов. Это был универсальный альтист» [7, с. 214]. В определении начала педагогической работы Бакалейникова существуют некоторые разночтения. Так, С.П. Понятовский утверждает, что она началась в 1914 г. в стенах Петербургской консерватории и быстро закончилась по причине Первой мировой войны и его призыва в армию [7, с. 215]. У В.А. Юзефовича параллельно приводятся сведения только о гастролях альтиста в составе квартета герцога Мекленбургского (1911—1917) и исполнении «в Петрограде полных циклов камерных произведений С. Танеева (три концерта, октябрь 1915) и Л. ван Бетховена (11 концертов, октябрь 1916 — февраль 1917)» [18, с. 51]. А Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова сообщает, что Бакалейников являлся преподавателем класса альта только с 1918 по 1920 г. [19].

После революции артист получает приглашение в квартет им. Страдивариуса и переезжает из Петербурга в Москву. Практически сразу, летом 1920 г., после смерти И.В. Рывкинда [20, с. 115—116], руководившего квартетным классом[12], возникает вопрос о назначении Бакалейникова. В своих воспоминаниях В.П. Ширинский отмечает: «Отличный исполнитель, прекрасный музыкант, опытнейший ансамблист, Бакалейников явился самым достойным кандидатом для замещения вакантной должности руководителя квартетного класса. Руководство Московской консерватории обратилось к Бакалейникову с предложением помимо квартетного класса вести занятия по специальному альту с одним-единственным студентом, выразившем желание стать исполнителем-альтистом. Этим студентом был В.В. Борисовский» [20, с. 119].

Трудно переоценить масштаб личности Бакалейникова — не только как педагога, но и как мастера, с чьим именем связывается восприятие альта как

коллекции уникальных музыкальных инструментов под старым инвентарным номером «один», который был предоставлен ему в пожизненное пользование.

[12] В нем возникло несколько ярких коллективов: А.Е. Кнорре — Еманов (инициалы установить не удалось) — Т.Ф. Подгорный — Б.Д. Крейн, а также С.С. Розенблюм — В.В. Борисовский — В.П. Ширинский — С.П. Ширинский. На тот момент Борисовский исполнял партию второй скрипки. С приходом Д.М. Цыганова утвердилось название «квартет Московской консерватории» (после исполнения Первого квартета В.П. Ширинского), а с 1931 г. — «квартет им. Бетховена».

Рис. 5. В. Бакалейников. «Меня ты больше не полюбишь». Титульный лист [26]

Рис. 6. В. Бакалейников. «Печаль». Титульный лист [27]

инструмента сольного, способного отразить разнообразную гамму чувств и переживаний, обладающего значительными техническими возможностями. Творчество Бакалейникова ознаменовало важнейшую веху в истории исполнительства.

Большое значение для смены художественного курса имела разносторонняя деятельность Бакалейникова и как композитора — автора «Арии», «Гавота», «Менуэта», «Лебединой песни» для альта и фортепиано, Концерта для альта с оркестром (1937), ряда камерных пьес, а также вальса для фортепиано «Измена» (посвящение Марии Павловне Гавриловой) [21] (рис. 4).

Отдельная страница — известные, всеми любимые и повсеместно исполняемые романсы, написанные для Надежды Васильевны Плевицкой: «Ах, уж я ль млада-младенька» (сл. С.Д. Дрожжина) [22], «Ну, быстрей летите, кони» (сл. и муз. В.Р. Бакалейникова) [23], «Вспомни, друг» (сл. Н.А. фон Риттера) [24], «Сарафанчик» (сл. А.И. Полежаева) [25]; «Меня ты больше не полюбишь» (с посвящением Марии Александровне Каринской, сл. М.А. Балашовой) [26] (рис. 5), «Печаль» (для Элеоноры Казимировны Бородиной, сл. князя А. Черкасского) [27] (рис. 6), «Вот, любовь!» (посвященный Нине Альбертовне Толмачевой, сл. Н.А. фон Риттера) [28] и др. Предполагается, что популярнейший романс «Бубенцы» был сочинен старшим братом альтиста — Николаем Бакалейниковым[13], а «Темно-вишневая шаль» приписывается самому Владимиру Бакалейникову.

Многие опусы были изданы Н.Х. Давингофом с правом публичного исполнения, переложения и перевода, фирмой «Мелодия» и др. Сам В.Р. Бакалейников вспоминает: «“Лед тронулся” и в ресторанной жизни. Талантливые молодые музыканты находили себе применение в этом “легком жанре” и становились серьезными конкурентами иностранцам. <...> “Оркестр Владимира Бакалейникова” — звучало не так красочно, как “Оркестр Буланже”, но он стоил владельцу ресторана вдвое, а то и втрое дешевле. <...> Мой маленький оркестр имел огромный успех, и я, главным образом, создал себе популярность исполнением на *скрипке* цыганских романсов» [17, с. 19—20].

[13] Николай Романович Бакалейников — флейтист, композитор, дирижер, педагог. Окончил Московскую консерваторию. Автор оркестровой, инструментальной, камерной музыки. Сотрудничал с А.Н. Вертинским в московском артистическом клубе «Алатр». Большую часть своей жизни отдал Свердловской государственной консерватории, Свердловскому театру оперы и балета им. А.В. Луначарского и Свердловскому драматическому театру.

Композиторский почерк этих вокальных и инструментальных миниатюр не отличается какой-либо особой изысканностью. Скорее всего, его можно назвать традиционным для того времени, с преобладанием гомофонно-гармонического типа фактуры, с ясным голосоведением и эффектными звуковыми приемами: заливистым перезвоном бубенцов, гитарным аккомпанементом и выразительными речевыми интонациями. Контрастные ладовые сопоставления создают яркую динамическую краску, подчеркивая задумчиво-светлый характер вальсовых частей, их элегичность и меланхолию.

Эстрадные жанры начала XX в. — жестокий романс, русская и цыганская песня, всегда желанные и востребованные, безусловно, приносили авторам коммерческий успех и представляли еще одну грань жизни и творчества Бакалейникова, которая диаметрально отличалась от его сольной, педагогической и ансамблевой деятельности. В истории альтового исполнительства это уникальный и единственный случай, не встречавшийся нигде более в профессиональном сообществе.

Таким образом, вторая половина XIX — начало XX в. было временем накопления творческих ресурсов для дальнейшего взлета исполнительского мастерства, появления выдающихся музыкантов, принадлежащих отечественной альтовой школе. Именно для ее представителей создавались лучшие образцы современного искусства, многие из них внесли весомый вклад в расширение оригинального альтового репертуара, становясь авторами новых сочинений, чрезвычайно востребованных в концертной и педагогической практике.

Творчество И.А. Вейкмана и В.Р. Бакалейникова при всем своем разнообразии шло по пути формирования национальной традиции, в которой альт занял почетное место как инструмент с большими техническими и звуковыми возможностями, как символ новой эпохи и значительных перемен в музыкальной культуре. Настоящее исследование обобщает разрозненные сведения о жизни и творчестве известных альтистов и создает предпосылки для их дальнейшего изучения.

Список источников

1. *Погадаева Н.О.* Педагогические принципы Ф.С. Дружинина : (к 77-летию со дня рождения) // Музыковедение. 2009. № 3. С. 49—53.
2. *Маршанский С.А.* Творческий союз Ю. Башмета и Г. Канчели: открытие новых звуковых возможностей альта // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 3 (17), ч. 1. С. 124—126.
3. *Гольдштейн М.Э.* Записки музыканта. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1970. 142 с.
4. *Раабен Л.Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. Москва : Музгиз, 1961. 476 с.
5. *Гринберг М.М.* Русская альтовая литература. Москва : Музыка, 1967. 195 с.
6. *Горбунов В.Н.* Альтовая музыка русских композиторов XVIII — начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах, 2004. Ростов-на-Дону, 2005. С. 231—238.
7. *Понятовский С.П.* История альтового искусства. Москва : Музыка, 2007. 335 с.
8. *Шевцова А.В.* Становление сольного репертуара отечественной альтовой школы: в поисках художественной индивидуальности инструмента : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2022. 257 с.
9. *Ковалева-Огороднова Л.* Альтист из Нюрнберга // Санкт-Петербургские ведомости. 2015. 19 июня. URL: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/altist_iz_nbsp_nyurnberga/ (дата обращения: 12.01.2024).
10. *Ломтев Д.Г.* У истоков. Немецкие музыканты в России : к истории становления российских консерваторий. Москва : Прест, 1999. 67 с.
11. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. В.Г. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
12. *Бессель В.В.* Мои воспоминания об Антоне Григорьевиче Рубинштейне // Русская старина. 1898. Т. 94. № 5. С. 351—374.
13. *Weickmann H.* Gebet. Hamburg ; Leipzig : D. Rahter, [n.d.]. 7 S.
14. *Weickmann A.* Sechs leichte Stücke. Hamburg : D. Rahter, [n.d.]. 6 S.
15. *Weickmann A.* Fantasie. Hamburg : August Cranz, [n.d.]. 7 S.
16. *Weickmann A.* Nachtlied. Hamburg : D. Rahter, [n.d.]. 10 S.
17. *Бакалейников В.Р.* Записки музыканта. Нью-Йорк, 1943. 144 с.
18. *Юзефович В.А.* Рыцарь альта Вадим Борисовский : монография. Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2022. 640 с.
19. Бакалейников Владимир Романович (1884—1953) // Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. URL: https://www.conservatory.ru/esweb/bakaleynikov-vladimir-romanovich-1884-1953 (дата обращения: 12.01.2024).
20. *Ширинский В.П.* Из истории квартетных классов Московской консерватории // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : сборник статей / сост. К.Х. Аджемов. Москва : Музыка, 1979. С. 110—123.
21. *Бакалейников В.Р.* Измена : вальс для фортепиано. Москва : А. Гун, [б. г.]. 3 с.
22. *Бакалейников В.Р.* Ах, уж я ль млада-младенька : песня / слова С.Д. Дрожжина. Санкт-Петербург : Николай Христофорович Давингоф, [б. г.]. 3 с.

23. *Бакалейников В.Р.* Ну, быстрей летите кони : песня ямщика. Москва : А. Зейванг, [б. г.]. 5 с.
24. *Бакалейников В.Р.* Вспомни, друг : цыганский романс / слова Н.А. фон Риттер. Москва : Мелодия, [б. г.]. 3 с.
25. *Бакалейников В.Р.* Сарафанчик : песня / слова А.И. Полежаева. Москва : А. Зейванг, [б. г.]. 3 с.
26. *Бакалейников В.Р.* Меня ты больше не полюбишь : цыганский романс / слова М.А. Балашевой. Москва : Мелодия, [б. г.]. 3 с.
27. *Бакалейников В.Р.* Печаль : романс / слова А. Черкасского. [б. и.], [б. г.]. 3 с.
28. *Бакалейников В.Р.* Вот, любовь! : романсы / слова Н.А. фон Риттер. Санкт-Петербург : Циммерман, [б. г.]. 3 с.

Domestic Art of Viola Performance: H.A. Weickmann and V.R. Bakaleinikov

Maria D. Radzetskaya
National Research Mordovian State University named after N.P. Ogarev, 68/1 Bolshevistskaya Str., Saransk, 430005, Russia
ORCID 0000-0003-2774-2277; SPIN 4677-5060;
rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Abstract. *Domestic viola art is a multifaceted phenomenon, developing along its own individual trajectory, demonstrating outstanding achievements that have had a significant impact on the world's artistic heritage. This historical path is a testament to the boundless talent of the musicians who participated in the creation of the performing and pedagogical school — a tradition that is carefully preserved today. The musical-historical and source studies perspectives of the research proved to be the most correct for studying the work of H.A. Weickmann and V.R. Bakaleinikov, who made a notable contribution to the formation of the artistic image of the instrument, its formation in the solo and ensemble repertoire of Russian and foreign composers. The most significant here are the original works that are evidence of the authors' growing interest in the technical and timbre characteristics of the viola and the rethinking of its role in the space of Russian musical art.*
In the center of attention are personalities, ensembles, performers, and violists' own compositions that reveal little–known facets of their work, including H.A. Weickmann's pieces for stringed instruments published in Germany, which demonstrate the violist's outstanding compositional skills and melodic talent. V.R. Bakaleinikov's vocal music, which was created for famous pop singers in the early 20th century — N.V. Plevitskaya, M.A. Karinskaya, etc. — may also be of great interest. The article contains rare memoir sources published abroad and a large amount of illustrative material taken from the collections of the Russian State Library. The work of H.A. Weickmann and V.R. Bakaleinikov, for all its diversity, followed the path of forming a national tradition in which the viola took an honorable place as an instrument with great technical and sonic possibilities. This study summarizes the scattered information about the life and work of the famous violists and creates prerequisites for their further study.

Key words: art history, musical art, music, viola, performing and pedagogical art, H.A. Weickmann, V.R. Bakaleinikov.
Citation: Radzetskaya M.D. Domestic Art of Viola Performance: H.A. Weickmann and V.R. Bakaleinikov, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 37—45. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-37-45.

References

1. Pogadaeva N.O. Fyodor Druzhinin's Pedagogical Principles (to the 77th Birth Anniversary), *Muzykovedenie* [Musicology], 2009, no. 3, pp. 49—53 (in Russ.).
2. Marshanskii S.A. Reative Union of Yu. Bashmet and G. Kancheli: Viola New Sound Capabilities Development, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki.* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2012, no. 3 (17), part 1, pp. 124—126 (in Russ.).
3. Goldshtein M.E. *Zapiski muzykanta* [Notes of a Musician]. Frankfurt, Posev Publ., 1970, 142 p.
4. Raaben L.N. *Instrumental'nyi ansambl' v russkoi muzyke* [Instrumental Ensemble in Russian Music]. Moscow, Muzgiz Publ., 1961, 476 p.
5. Grinberg M.M. *Russkaya al'tovaya literature* [Russian Viola Literature]. Moscow, Muzyka Publ., 1967, 195 p.
6. Gorbunov V.N. The Viola Music of the Russian Composers of the 18th — the Beginning of the 20th Centuries, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh 2004* [South-Russian Musical Anthology 2004], Rostov-on-Don, 2005, pp. 231—238 (in Russ.).
7. Ponyatovskii S.P. *Istoriya al'tovogo iskusstva* [History of the Viola Art]. Moscow, Muzyka Publ., 2007, 335 p.
8. Shevtsova A.V. *Stanovlenie sol'nogo repertuara otechestvennoi al'tovoi shkoly: v poiskakh khudozhestvennoi individual'nosti instrumenta* [Formation of Solo Repertoire of the Russian Viola School: In Search of Artistic Individuality of the Instrument], Cand. art sci. diss. Saratov, 2022, 257 p.

9. Kovaleva-Ogorodnova L. Altist from Nuremberg, *St. Petersburg Vedomosti*. 2015, June 19. Available at: https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/altist_iz_nbsp_nyurnberga/ (accessed 12.01.2024) (in Russ.).
10. Lomtev D.G. *U istokov. Nemetskie muzykanty v Rossii: k istorii stanovleniya rossiiskikh konservatorii* [At the Origins. German Musicians in Russia: To the History of the Formation of Russian Conservatories]. Moscow, Prest Publ., 1999, 67 p.
11. Keldysh V.G. (ed.) *Muzykal'nyi ehntsiklopedicheskii slovar'* [The Musical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Ehntsiklopediya Publ., 1990, 672 p.
12. Bessel V.V. My Memories of Anton Grigoryevich Rubinstein, *Russkaya starina* [Russian Antiquity]. 1898, vol. 94, no. 5, pp. 351—374 (in Russ.).
13. Weickmann H. *Gebet*. Hamburg, Leipzig, D. Rahter Publ., 7 p.
14. Weickmann A. *Sechs Leichte Stücke*. Hamburg, D. Rahter Publ., 6 p.
15. Weickmann A. *Fantasie.* Hamburg, August Cranz Publ., 7 p.
16. Weickmann A. *Nachtlied*. Hamburg, D. Rahter Publ., 10 p.
17. Bakaleinikov V.R. *Zapiski muzykanta* [Notes of a Musician]. New York, 1943, 144 p.
18. Yuzefovich V.A. *Rytsar' al'ta Vadim Borisovskii: monografiya* [Knight of the Viola Vadim Borisovsky: monograph]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta Muzyki Publ., 2022. 640 p.
19. Bakaleinikov Vladimir Romanovich (1884—1953), *Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova* [St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory]. Available at: https://www.conservatory.ru/esweb/bakaleynikov-vladimir-romanovich-1884-1953 (accessed 12.01.2024) (in Russ.).
20. Shirinsky V.P. From the History of Quartet Classes at the Moscow Conservatoire, *Kamernyi ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo: sbornik statei* [Chamber Ensemble. Pedagogy and Performance: collected articles]. Moscow, Muzyka Publ., 1979, pp. 110—123 (in Russ.).
21. Bakaleinikov V.R. *Izmena: val's dlya fortepiano* [Betrayal: waltz for piano]. Moscow, A. Gun Publ., 3 p.
22. Bakaleinikov V.R. *Akh, uzh ya l' mlada-mladen'ka: pesnya* [Oh, I'm so Young: song]. St. Petersburg, Nikolai Khristoforovich Davingof Publ., 3 p.
23. Bakaleinikov V.R. *Nu bystrei letite koni: pesnya yamshchika* [Well, Fly My Horses — Fast: driver's song]. Moscow, A. Zeivang Publ., 5 p.
24. Bakaleinikov V.R. *Vspomni, drug: tsyganskii romans* [Remember, Friend: gypsy romance]. Moscow, Melodiya Publ., 3 p.
25. Bakaleinikov V.R. *Sarafanchik: pesnya* [Sundress: song]. Moscow, A. Zeivang Publ., 3 p.
26. Bakaleinikov V.R. *Menya ty bol'she ne polyubish': tsyganskii romans* [You Won't Love Me Anymore: gypsy romance]. Moscow, Melodiya Publ., 3 p.
27. Bakaleinikov V.R. *Pechal': romans* [Sadness: romance]. 3 p.
28. Bakaleinikov V.R. *Vot lyubov'!: romansy* [Here is love!: romances]. St. Petersburg, Tsimmerman Publ., 3 p.

НОВИНКА

Библиотечно-библиографическая классификация : Таблицы для детских и школьных библиотек : [практическое пособие] / А.А. Бочарова, Н.А. Волкова, С.Е. Головина [и др.] ; Российская государственная библиотека, Российская государственная детская библиотека. 6-е изд., испр. и доп. Москва : Пашков дом, 2024. 607 с.

Шестое издание Таблиц для детских и школьных библиотек включает все структурные и содержательные изменения из опубликованных выпусков Средних таблиц ББК (вып. 1—8), а также Сокращенных таблиц ББК (2-е изд., 2021 г.). Основной ряд таблиц возглавляет новый отдел «1 Междисциплинарное знание». Дополнения и изменения внесены также в разделы естественных, технических, социальных и гуманитарных наук. Сохранена структура приложений, которые являются неотъемлемой частью таблиц ББК для детских и школьных библиотек.

Подробная информация:
Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 7.036(47+57)"19/20"
ББК 85.103(2)6-022.70
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-46-60

Т.В. ЗЕНИНА

ОБРАЗЫ СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ В СИБИРСКОЙ НЕОАРХАИКЕ

Татьяна Владимировна Зенина,
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица,
кафедра анимации и медиадизайна,
старший преподаватель
Соляной переулок, д. 13,
Санкт-Петербург, 191028, Россия

ORCID 0000-0002-5564-7173; SPIN 1879-5463
tatyana.willow@gmail.com

Реферат. *В статье рассматривается сибирская неоархаика как направление современного искусства, зародившееся в начале XX века. Цель исследования — проследить этапы становления сибирской неоархаики как стиля от возникновения до сегодняшнего дня, выявить художников, работавших в рамках этого направления с использованием образов скифо-сибирского звериного стиля. Важными исследовательскими задачами являются ответ на вопрос о причинах появления мотивов скифского искусства в работах современных художников и анализ способов художественных заимствований в различных видах искусства. Актуальность работы заключается в том, что современный социум (и искусство) находится в процессе поиска самоидентичности и обращение к древним традициям и культурам — один из самых доступных инструментов на этом пути.*

На основе сравнительного метода и визуального анализа ряда произведений, включающих образы скифского звериного стиля, автором были выявлены художники, которые являются яркими представителями сибирской неоархаики и с 1960-х гг. до настоящего времени внесли значимый вклад в историю искусства. Анализу предшествовал этап изучения автобиографий живописцев и интервьюирования некоторых ныне живущих мастеров, позволяющий сделать вывод о причинах их обращения к столь узкой теме внутри широкого направления сибирской неоархаики, а также выявить факторы, определяющие формирование авторского стиля. В хронологическом порядке проанализированы работы десяти художников, проведены однозначные визуальные параллели с конкретными памятниками скифского искусства, обозначены методы художественного заимствования и приемы. Выполнен обзор, который можно считать первым практическим шагом на пути определения круга мастеров, фактически создавших данное направление. Выявлены стилистические черты сибирской неоархаики, формирующие предпосылки для складывания методологической базы изучения произведений данного стиля, перспективного направления искусствоведческих исследований.

Ключевые слова: сибирская неоархаика, этно-арт, археo-арт, этноархаика, этнофутуризм, неомифологизм, археоавангард, скифо-сибирский звериный стиль, цитата, реминисценция.

Для цитирования: *Зенина Т.В.* Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 46—60. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-46-60.

Искусство является одним из способов познания мира наряду с наукой, поэтому художники, погружаясь в контекст древних памятников, исследуют их, интерпретируют и трансформируют в своих произведениях, одновременно популяризируя важные ценности прошлого. Это происходит на протяжении всей истории искусства. Мастера «возрождают» этапы культурного и художественного расцвета человечества, а создание новых значимых произведений строится на существующем фундаменте знаний, накопленных тысячелетиями. Мастерство скифо-сибирского звериного стиля вдохновляет многих художников и исследователей на поиск истинных истоков творческого начала этого древнего народа. Обращение к традиции декоративно-прикладного искусства позволяет оценить ее трактовку и переосмысление современными художниками через призму их восприятия.

СКИФО-СИБИРСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ — ДРЕВНИЙ КОД СИБИРИ

Скифо-сибирский звериный стиль — это условное обозначение художественных стилей древнего искусства, историко-культурный феномен, отличительной чертой которого является определенная манера изображения отдельных животных и частей их тел, композиций из нескольких животных. Его принято датировать второй четвертью VII — началом III в. до н. э.[1], однако датировка остается дискуссионной, особенно первая дата, которую некоторые ученые опускают даже ниже IX века. У современной науки нет возможности в полной мере восстановить процесс возникновения и эволюции скифского искусства, но едва ли можно сомневаться в том, что это был длительный путь. Для скифо-сибирского звериного стиля характерны тонкое наблюдение природы, яркое выделение специфических черт животных, точность в передаче движений, активное использование динамических композиций.

В 1954 г. Б.Н. Граковым и А.И. Мелюковой для более точной идентификации памятников, относящихся к скифам, было введено понятие «скифская триада», объединяющее три отличительных археологических признака, характерных для культур скифо-сибирского типа: оружие (бронзовые наконечники стрел и особенно меч-акинак), конское снаряжение и особый звериный стиль, — по которым археологи определяют, относится ли найденный памятник к скифам. Скифский звериный стиль имеет яркие специфические черты: гипертрофированное изображение отдельных частей тела животного (глаз, ноздрей, ушей, рогов, когтей, зубов, клюва и т. п.); преобладание в мелкой скульптурной пластике граненой формы и лепки плоскостями; общая геометризация изображения; умелое сочетание декоративности и утилитарности; синкретичность, редуцированность изображений и помещение одних изображений внутрь других («картинка в картинке», или симультанизм).

Не только исследователей увлекает и завораживает феномен скифо-сибирского звериного стиля — его образность, каноничность, узнаваемость и при этом свобода творческого исполнения. Во все времена это явление поражало также художников, вдохновляя их на создание собственного изобразительного языка. Одними из первых подвергли творческому переосмыслению скифский звериный стиль художники, работавшие в археологических и этнографических экспедициях. В их восприятии древний художественный язык был очень точен, концептуален, наполнен ясными, лаконичными образами. Так возникла сибирская неоархаика — уникальное течение, которое объединяет художников, искренне погруженных в контекст культуры предков. Мастера вдохновляются культурным наследием разных общностей, живших на территории Сибири, изучают образный и емкий художественный язык, декодируют знаковую систему, ищут истоки тяги человечества к искусству.

Настоящее исследование посвящено проблемам художественного заимствования в образной системе сибирской неоархаики, а также процессам ее трансформации в новое произведение искусства. На основе сравнительного метода и визуального анализа ряда работ автором были выявлены художники, творчество которых опирается на образы скифо-сибирского звериного стиля, и проведены однозначные параллели с конкретными памятниками скифского искусства.

Данному анализу предшествовал этап изучения автобиографий художников и интервьюирования некоторых ныне живущих мастеров, позволяющий объяснить причину их обращения к столь узкой теме внутри широкого направления сибирской

[1] *Канторович А.Р.* Скифо-сибирский звериный стиль // Большая российская энциклопедия, 2004—2017. URL: https://old.bigenc.ru/archeology/text/3623313?ysclid=ls8wp1cqe7487059490 (дата обращения: 02.02.2024).

неоархаики и выявить факторы, влияющие на формирование авторского стиля художников. Выделенные в ходе исследования этапы проявления скифского стиля в произведениях искусства позволяют создать хронологическую последовательность заимствований из скифского искусства в произведениях современных художников, а также проследить процесс художественной трансформации образов звериного стиля в их творчестве.

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ СИБИРСКОЙ НЕОАРХАИКИ КАК СТИЛЯ

История художественной культуры Сибири, стержнем которой является изобразительное и прикладное искусство, измеряется тысячелетиями. Образный язык древних символов служит неиссякаемым источником вдохновения для художников на протяжении всей истории искусства. Его архетипическая созвучность сознанию человека, простота и доступность создают основу для неослабевающего интереса к этому феномену. Изучение образа жизни древних народов Сибири, отличавшегося тесным взаимодействием с природой, погружение в их мировоззрение, а также подражание стилистике первобытного искусства привели к рождению и становлению в XX в. нового направления в искусстве, которое до сих пор не имеет устоявшегося наименования и однозначной хронологии. Так, в научной литературе можно встретить понятия «этно-арт», «этноархаика», «архео-арт», «этнофутуризм», «неомифологизм», «археоавангард» и т. п., однако в последнее время его все чаще называют «сибирская неоархаика».

Существует ряд искусствоведческих исследований, которые вносят ясность в становление терминов и обозначают точку отсчета этого самобытного явления. Например, искусствовед Е.П. Маточкин считает, что у истоков сибирского архео-арта стоит В.И. Суриков. В процессе подготовки к работе над знаковым полотном «Покорение Сибири Ермаком» мастер выступал как художник-документалист и исследователь-этнограф. Так, обращаясь к археологическому и этнографическому наследию сибирского региона, он сделал множество зарисовок сохранившихся предметов старины, которые впоследствии были отражены в его работе. К родоначальникам архео-арта автор относит и Н.К. Рериха (1874—1947) с его глубокой увлеченностью археологией. Дальнейшее развитие архео-арта Е.П. Маточкин связывает с именем одного из первых профессиональных алтайских художников Г.И. Чороса-Гуркина (1870—1937) и его выставкой «Природа и жизнь Алтая» (1907) [1]. Ученик И.И. Шишкина и А.А. Киселева, он достиг высокого мастерства реалистической русской живописи, воспевая красоту алтайских земель в своих пейзажах.

В противовес Е.П. Маточкину И.П. Рещикова подчеркивает, что к направлению этноархаики не стоит относить реалистические работы, написанные на сюжеты из жизни тюркоязычных и палеоазиатских народов (в том числе художниками, этнически близкими к этим народам), а также пленэрную живопись, запечатлевшую природное своеобразие этих регионов. Она предлагает деление по способу интеграции архаики с современным искусством (уровень художественно-философской рефлексии, уровень стилизации и уровень этнографической описательности), в равной степени используя термины «архео-арт» и «этноархаика», но с несколько большим акцентом на последней дефиниции. И.П. Рещикова считает, что зарождение этого направления в отечественном искусстве стоит датировать 1980-ми годами [2].

В своем исследовании [3] Л.Ю. Николаева соглашается, что специфику сибирской неоархаики стоит искать в более сложных художественных формах, подчеркивая, что в истории первобытного искусства наиболее условные формы соответствуют более высокой стадии развития культуры. С этой точки зрения схематические изображения людей и животных являются вершиной архаического искусства. Можно сказать, что традиционное искусство вошло в современную художественную культуру именно своими «осколками», и это явление состоит в первую очередь в обращении к искусству прошлого в поисках гармонии, утраченной в современном мире.

Стоит отметить, что столь многогранный художественный феномен имел долгий путь становления, который не окончен и в наши дни. Искусствовед О.М. Галыгина показывает, что сибирская неоархаика начала формироваться еще в конце XIX — начале XX в. в Сибири (Алтай, Томск, Иркутск) и носила название «сибирский стиль» или «северный изобразительный стиль» [4]. Его связывают с именем советского ненецкого художника К.А. Панкова (1910—1941), который в 1930-е гг. учился в Ленинграде в Институте народов Севера ВЦИК. Его отец был охотник-ненец, мать — манси, до приезда в Ленинград он вел абсолютно «первобытный» образ жизни и никогда не видел картин. Работы К.А. Панкова интересны своей самобытностью. Своеобразие ненецкого художника заключалось в том, что он соединил в своем искусстве мифологическое видение мира, непосредственность и искренность с современной живописной техникой, тонким чувством цвета и композиции.

С мнением О.М. Галыгиной согласен автор термина «сибирская неоархаика» и активный участник данного художественного направления В.Ф. Чир-

ков. Он относит его зарождение к 1910-м гг. и началу деятельности художника и теоретика И.Л. Копылова (1883—1941), который сформулировал понятие «сибирский стиль». Исследователь отмечает, что это понятие является хронотопом и онтологически коррелирует с понятием «сибирская идентичность» [5, с. 100].

Если говорить о знаковых мастерах, внесших вклад в становление рассматриваемого художественного явления, то точкой отсчета сибирской неоархаики можно считать начало XX в., когда первые художники (Г.И. Гуркин, Н.И. Чевалков, К.А. Панков и др.) из числа представителей коренных сибирских народов получили академическое образование. Также костяк стилистического направления составляли художники, которые участвовали в научных экспедициях и создали определенный «архив» полевых зарисовок, связанных с этнографией коренных народов (Д.И. Каратанов, А.Г. Варгин и др.). Они сформировали первичный интерес в среде творцов искусства и публики, в которую входили и художники-самоучки, например график А.Г. Заковряшин (1899—1945). Он долгие годы поддерживал общение с живописцем А.П. Моисеенко (1889—1962), сохранил самобытную манеру письма, а академического художественного образования так и не получил. Именно эти мастера определили вектор развития направления, манифестируя своими работами возрождение интереса к этнокультурным традициям народов Сибири [6, с. 229].

В 1926 г. в Новониколаевске (ныне Новосибирск) было создано художественное объединение «Новая Сибирь», организационно сплотившее творческие силы региона [7, с. 214—215]. Важнейшей практической работой, проделанной обществом, стало проведение I Всесибирской передвижной выставки живописи, скульптуры, графики и архитектуры, которая состоялась уже через год — в 1927 г. и побывала в пяти крупнейших городах Сибири: Новосибирске, Омске, Томске, Красноярске и Иркутске [8]. В выставке приняли участие 75 художников. Как отмечает Е.П. Маточкин, дискуссия по поводу «сибирского стиля», оживленно развернувшаяся на первом съезде сибирских художников, проходившем в рамках выставки, так и осталась незавершенной, многое было обсуждено поверхностно или отвергнуто [1, с. 230]. В 1931 г. общество «Новая Сибирь» было ликвидировано, в связи с чем многие вопросы относительно развития стиля и его существования как такового так и остались открытыми на долгое время.

Вторым важным этапом в становлении стиля является период 1960—1970-х гг. — эпоха масштабных строек (ГЭС, автомагистралей, железных дорог) и крупных археологических и исторических открытий в Сибири. Возникла вторая волна интереса к огромным сибирским пространствам и уникальному культурному наследию. Чаще всего в качестве «ближних предшественников» сибирской неоархаики называют художника из Хакасии В.Ф. Капелько (р. 1937), который, кроме прочего, является разработчиком метода снятия микалентных копий с петроглифов, и омича Н.Я. Третьякова (1926—1989), графика, живописца и монументалиста.

Следует также упомянуть масштабные экспедиции по изучению наскального искусства в разных уголках тайги, лесов и степей Сибири, инициированные археологами А.П. Окладниковым (1908—1981) и М.А. Дэвлет (1933—2021). Художники непосредственно принимали участие в археологических экспедициях, сопровождая работу в поле и выполняя информативную зарисовку находок. Графический язык археологического художника передает важные особенности памятника и до сегодняшнего дня остается востребованным в экспедиции, несмотря на высокие технические характеристики современной фототехники. В полевых условиях художники имеют возможность прямого контакта с древними памятниками, артефактами, только что извлеченными из земли, поэтому их соприкосновение с прошлым становится очень личным, без барьера музейных витрин, что во многом определяет авторскую художественную манеру.

Интерес к историческому и культурному наследию коренных народов Сибири значительно вырос в 1980—1990-х годах. В этот период в России происходят колоссальные политические и социальные изменения, которым сопутствует кризис в искусстве и культуре. Искусствовед И.П. Рещикова справедливо замечает, что источником для живописи чаще всего является природа, а выезды на этюды, пленэр — обычная практика художника. В 1980—1990-х гг. некоторые пленэры стали приобретать этнографический характер: ряд художников, пребывавших в творческом поиске, совершили поездки по Сибири, Азии и Дальнему Востоку для соприкосновения с аутентичными культурными формами. В качестве художественных результатов таких пленэров назовем возможность сконцентрировать и сохранить духовный опыт исчезающих или уже исчезнувших цивилизаций [2].

Обращение к истокам прикладного искусства коренных народов Сибири позволило художникам найти новые темы и изобразительные приемы для своего творчества. Именно эти годы принято считать фактическим началом формирования сибирской неоархаики. В этот период и позже обращение к архаическим культурам в Сибири становится актуальным для сибирских художников.

Рассуждая о феномене этнокультурного ренессанса, И.В. Октябрьская и Е.В. Самушкина подчеркивают, что, согласно программным разработкам региональных элит, проективная модель форми-

рования культурного человека предполагала обязательное освоение традиционных моделей жизнедеятельности и опиралась на концепцию «этнической личности». Неотрадиционализм и реконструкции во многих регионах стали основой методологии этнического ренессанса [9].

Таким образом, археологическое наследие сибирского региона нашло отражение в творчестве многих талантливых художников, работающих в разных видах искусства. Появилась и новая группа специалистов — кураторов, коллекционеров, искусствоведов, организовавших целый ряд профессиональных выставок и художественных проектов, которые объединили художников уже не институционально, а под знаменем направления неоархаики. Первые выставочные проекты мастеров, взявших на себя смелость творческого «перевода» смыслов архаических автохтонных культур Сибири, состоялись в конце 1990-х и начале 2000-х гг. («Алтын-чер Саяно-Алтая. Диалог культур на пороге третьего тысячелетия», «Мифы тайги и тундры» и ряд других).

Начиная с 1990-х гг. произведения сибирской неоархаики экспонируются в рамках художественных выставок. Так, в 1993—1994 гг. в Сургуте, Салехарде и Омске прошла передвижная выставка «Мифы тайги и тундры» [10]. Вместе с предметами материальной и духовной культуры народов Крайнего Севера в число экспонатов выставки вошли полотна художников, создающих свои произведения в стиле сибирской неоархаики. Организатором передвижной выставки выступили тобольское Этнографическое бюро, Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник и Томский областной художественный музей. Экспозиция представляла собой сочетание археолого-этнографических материалов и работ художников, вдохновленных археологическим и культурным наследием сибирских коренных народов.

В начале третьего тысячелетия на базе Новокузнецкого художественного музея был реализован масштабный творческий проект «Алтын-чер Саяно-Алтая. Диалог культур на пороге третьего тысячелетия», экспонатами которого стали как этнографические предметы из фондов музеев, так и работы современных художников. В рамках проекта прошли выставки в Новокузнецке (2000), Красноярске (2001) и Новосибирске (2002) [11].

В 2000 г. появился грандиозный всесибирский проект «След». Тогда два сибирских художника — Александр Суслов (Новокузнецк) и Сергей Лазарев (Томск) впервые задумали провести не только выставку, но и художественную акцию с обсуждениями, конференциями, встречами художников, искусствоведов, этнографов, археологов. Это событие объединило исследователей и художников, обращенных к теме древней Сибири. Первая выставка — «След-I» (2000) была еще и попыткой отбора и обобщения этого нового искусства. Повторение выставочного проекта через четыре года — «След-II» — показало возросший интерес художников и общества к сибирской культуре. «След-III» (2006—2007) уверенно прошествовал по многим сибирским городам (Новосибирск, Томск, Новокузнецк, Омск, Красноярск, Ханты-Мансийск).

В 2001—2004 гг. выставочный проект «Внутренняя Азия» представил работы более чем 40 художников из разных регионов России и стран зарубежья, которых объединил интерес к архетипической знаковости, к теме архаического в современном искусстве. Проект был показан в Бишкеке, Алма-Ате, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Ташкенте, Уфе и Ханты-Мансийске. В число участников вошли художники Айрат Терегулов, Латиф Казбеков, Владимир Наседкин, Сергей Брюханов, Татьяна Баданина, Анна Тагути, Владимир Бугаев, Франциско Инфантэ и др. [12].

В 2005 г. состоялась выставка «Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве». Она познакомила зрителей с работами, созданными за сто лет, и была реализована по проекту Государственного Русского музея «Прорастая Сибирью». Экспонировалось более 250 произведений 65 авторов из пяти крупнейших городов Сибири: Барнаула, Горно-Алтайска, Новосибирска, Омска и Тюмени [13].

Осенью 2011 г. в Кемерове и в Красноярске состоялась выставка «Хронотоп», задуманная как продолжение проекта «След» [14, с. 6—7]. В ней приняли участие более 20 художников из России, создающих свои произведения в стиле сибирской неоархаики. Основная концепция выставки — установление диалога между частными художественными моделями мира. Важная задача, стоящая перед устроителями и участниками, — познакомить посетителей с особенностями культурно-генетической памяти художников, обращающихся в своем искусстве к теме традиций древних народов Севера. Обширный круг участников выставки свидетельствовал о том, что искусство неоархаики, изменяясь, трансформируясь, пополняясь новыми молодыми авторами, продолжает жить.

Также в 2013, 2014 и 2015 гг. состоялась серия выставок под общим названием «Сибирская неоархаика». Особую роль в аккумуляции творческого потенциала сибирских художников сыграли галерея «Сибирское искусство» в Новокузнецке и благотворительный фонд «Современное искусство Сибири» под руководством искусствоведа О.М. Галыгиной (Новокузнецк). Благодаря ее инициативе не только были организованы эти выставки, но и вышли в свет ценные каталоги с работами художников [15].

Принято считать, что участники вышеобозначенных художественных выставок преодолели цитирование и тем самым перешли на новый уровень в своем творчестве, формируя идейную концепцию через использование символов, знаков и архетипов, приумножая художественный язык предков. Что, в свою очередь, переводит развитие данного направления на качественно новый уровень [16].

ОТРАЖЕНИЕ СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ

Соглашаясь с искусствоведом Е.П. Маточкиным, среди первых художников, активно использовавших в своих работах археологическое наследие скифов, назовем Н.К. Рериха. Так, во фризе «Сибирские древности» художник интерпретирует образы известных скифских шедевров из Сибирской коллекции Петра I, хранящейся в Государственном Эрмитаже [1]. На эскизе к фризу под названием «Несут оленя» показано шествие охотников со связанным оленем, который застыл в той же позе, что и олень на бронзовой бляхе из Костромского кургана, относящегося к южному варианту скифской археологической культуры. На эскизе «Бег на колесницах» в позе лошади, смиренно стоящей под деревом, читается поза лошадей, изображенных на известных парных ажурных пластинах-застежках из Сибирской коллекции Петра I. В эскизе «Медведь» в сцене терзания хищником коня узнается сюжет с пластины, на которой конь поражен рогатым и крылатым львиноголовым грифоном, у Н.К. Рериха замененным медведем [17, с. 75].

Одним из ярких мастеров, стиль которого формировался в археологических экспедициях, стал В.Ф. Капелько (1937—2000). Он работал с известными археологами М.А. Дэвлет, Э.Б. Вадецкой, Э.А. Севастьяновой и, принимая с 1970 г. активное участие в археологических экспедициях в качестве художника, стал всемирно известен благодаря изобретенному методу эстампажного копирования наскальных рисунков на микалентную бумагу. Этот способ и по сей день носит название «метод В.Ф. Капелько».

Под влиянием экспедиций сформировался особый художественный язык мастера. На картине «Знамена древних тагарцев» (1973) автор изобразил конную процессию. Тагарцы на картине держат в руках посохи со скульптурными навершиями, аналоги которых без труда обнаруживаются среди памятников скифо-сибирского звериного стиля, найденных в Хакасско-Минусинской котловине. Фигурка горного барана, стоящего на ногах, часто встречается в качестве скульптурного окончания колоковидных наверший, а изображение лося с подогнутыми ногами — на поясных бронзовых бляхах, обнаруженных в минусинских степях. В работе «Знамена древних тагарцев» художник использует прием реминисценции: избегает прямого изображения древних памятников, но делает визуальную отсылку к известным тагарским находкам [1, с. 97—99].

В группу художников-исследователей также входил Н.Я. Третьяков (1926—1986), участник пазырыкских раскопок, создавший ряд картин, вдохновленных этими открытиями [18]. На одной из его работ под названием «Пазырыкские древности» (1967) отражены личные впечатления художника от скифских памятников, увиденных им в ходе раскопок. На ней прослеживаются узнаваемые мотивы, которые встречаются на войлочном шатре и на ковре, обнаруженных в 1949 г. в Горном Алтае, в V Пазырыкском кургане [19, с. 372—375]. Так, конные всадники отсылают к изображениям, расположенным по периметру шерстяного ворсового ковра. В левой части полотна на троне восседает «царица» — подобный образ женщины-богини можно наблюдать на аппликации войлочного шатра. В нижней части картины хорошо узнается сцена терзания — она украшает седельную покрышку (элемент конской упряжи) в захоронении I Пазырыкского кургана [19, с. 363—365].

Также в нижней части картины изображена цепочка скачущих баранов. Это прямая цитата такой же динамичной сцены, нанесенной в виде татуировки на лодыжку скифского воина из II Пазырыкского кургана [19, с. 365—369]. Используя прием точной цитаты, автор применяет эффект коллажа и «деконструирует» целостность сразу нескольких древних памятников, выбирая при этом наиболее важные (с его точки зрения) знаки, создает свое произведение, комбинируя образы. Изображения адаптированы под стилистику и цветовое решение картины, при этом силуэты сохранены практически без изменений, что дает возможность с легкостью узнать цитируемый исходный памятник.

В конце 1990-х — начале 2000-х гг. свой вклад в становление сибирской неоархаики как стиля делает алтайский мастер декоративного искусства Ю.Н. Капустин (р. 1935). Он работает в нескольких творческих направлениях: живопись, графика, керамика, горячая эмаль [20] — и во многих произведениях обращается к звериному стилю скифов, используя прием цитирования, создавая узнаваемые образы археологических находок, умело вплетая их в контекст своих работ. Например, в декоративном панно «Тайные силы скифов» (1997) в композиционном центре помещена сцена терзания лося. Этот образ является прямой цитатой аппликации на

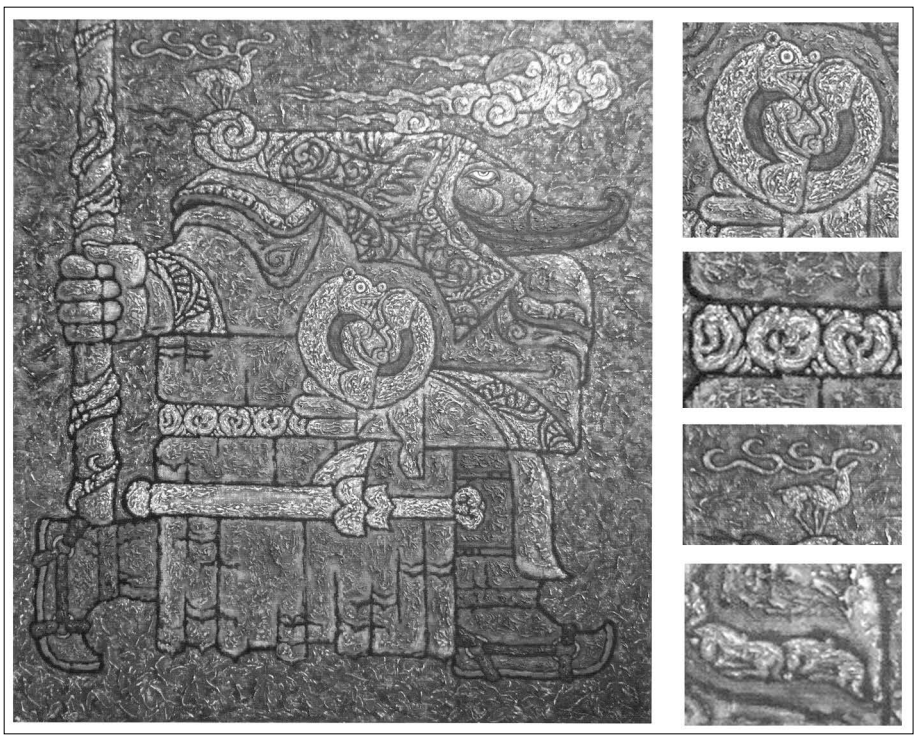


Рис. 1. Ш.У. Чурук. Преподношение предков. Триптих (левая часть). 2014.
Холст, масло. 133 × 120. Этнокультурный комплекс «Алдын-Булак», Республика Тыва.
Источник: Шой Чурук : [альбом] / [ред.: А.А. Кужугет, А.А. Лачугина].
Кызыл : Тувинское книжное издательство, 2018. С. 85

кожаном покрывале шестиноги[2] из II Пазырыкского кургана. Автор строит свое произведение вокруг заимствованной формы, развивая и приумножая художественное высказывание древнего мастера. Художник работает в разнообразных техниках, экспериментирует с красителями и поверхностями.

В одном из произведений, входящих в серию керамических панно (1999), как и в графической работе «Якутский танец» (1995), автор использует прямое цитирование изображений с татуировок бальзамированной мумии мужчины (скифского «вождя»), обнаруженной в ходе исследований II Пазырыкского кургана [19, с. 365—369]. Ю.Н. Капустин сохраняет узнаваемый линеарный рисунок татуировок, но выполняет их в совершенно других материалах — в живописи на холсте и в керамике. Он, как и Н.Я. Третьяков, придерживается метода цитирования и «деконструкции» памятников древнего искусства, развивая и переосмысляя художественное наследие предков.

Древние символы появляются в произведениях художников в новом прочтении, меняется контекст их использования, но формообраз остается константой. Следы скифского звериного стиля четко прослеживаются в работах мастеров, выросших и получивших профессиональное художественное образование непосредственно на территориях исторического обитания скифских племен. Одним из ярких представителей неоархаического движения является алтаец С.В. Дыков (р. 1957). Творчество этого художника — синтез древней культуры народов Горного Алтая и современного видения мира, оно пронизано наивностью и открытостью. Его произведения в основном представляют собой яркую, сочную графику, отсылающую зрителя к архаическим образам.

В многочисленных сериях работ С.В. Дыкова часто повторяется образ налима, который, по свидетельству исследователей, занимает особое место в символике различных сибирских народов. Именно этот вид рыб играл важную роль в шаманских мистериях и при лечении больных, у тунгусов и бурят зафиксированы следы почитания налима как предка-прародителя [21, с. 334—336]. Налим относился к хтоническим существам нижнего мира, считалось, что от них зависело здоровье и благополучие рода [22, с. 92—93].

Этот же художественный символ активно использовали скифские мастера, помещая его на седельные украшения (примером могут служить войлочные рыбы из кургана Ак-Алоха) и на татуировки своих соплеменников. Единственное известное графическое изображение налима, относящееся к скифской традиции, — татуировка в виде рыбы, нанесенная на лодыжку упоминавшегося выше мумифицированного «вождя» из II Пазырыкского кургана [23, с. 138]. В картинах С.В. Дыкова прослеживается и образ грифона, головками которого часто заканчиваются ветви деревьев и головные уборы (подобный прием зооморфных превращений наблюдается и в скифо-сибирском зверином стиле). В этом случае художник использует прием реминисценции. Он, как и В.Ф. Капелько, трактует древние образы свободно, не опираясь на конкретные формы отдельно взятого памятника, и создает собирательный образ, черты которого встречаются во множестве скифо-сибирских «звериных» находок.

[2] Шестинога — специальная конструкция (подставка с жаровней), применявшаяся при ритуально-магических или медицинских действиях.

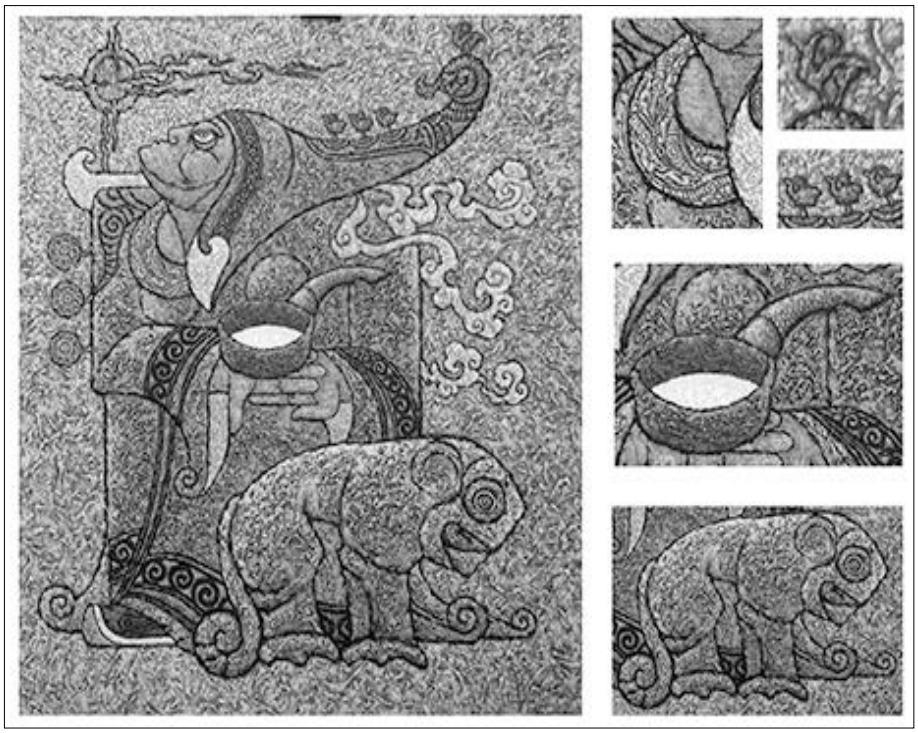


Рис. 2. Ш.У. Чурук. Преподношение предков. Триптих (правая часть). 2014.
Холст, масло.133 × 120. Этнокультурный комплекс «Алдын-Булак», Республика Тыва.
Источник: Шой Чурук : [альбом] / [ред.: А.А. Кужугет, А.А. Лачугина].
Кызыл : Тувинское книжное издательство, 2018. С. 86

К художникам, осознанно выбравшим развитие и приумножение художественного языка предков, относится Ш.У. Чурук (р. 1967), известный в Туве живописец, член Союза художников Российской Федерации, обладатель почетного звания «заслуженный деятель искусств Республики Тыва». Искусствоведы рассматривают его работы с точки зрения теории культурных универсалий (или констант) кочевых культур. Так, ими выявлены константы «воин», «родина» и др. [24, с. 106]. Ш.У. Чурук заимствует образы скифо-сибирского звериного стиля, практически всегда оставляя без изменений их узнаваемую форму. Мастер отмечает, что его творчество в целом отображает скифскую культуру, которая до настоящего времени трансформировалась и смешивалась с культурами последующих народов, приходивших на территорию Тувы. Ш.У. Чурук считает, что жизнь и быт современных кочевых тувинцев происходят от скифов и глобальных изменений с тех пор не произошло (из личной беседы с автором. — *Т. З.*). Художник осознанно использует скифо-сибирский звериный стиль в своем творчестве, намеренно подчеркивая его значимость как культурного наследия родной земли.

Триптих «Преподношение предков» (2014) — яркий пример цитирования памятников скифского искусства. В левой части триптиха мы видим образ предка, который преподносит зрителю зверя в круге (рис. 1). Бронзовая бляха в виде зверя, свернувшегося в кольцо, — замечательный памятник раннего скифского искусства, обнаруженный в ходе раскопок кургана Аржан-1 в Туве [25, с. 183]. В одежде главного героя картины можно разглядеть множество отсылок к находкам из царских курганов Тувы: головной убор венчает фигурка золотого оленя, прообразом которой послужило скульптурное оформление окончания шпильки из кургана Аржан-2; наплечники украшает золотая накладка с изображениями лошади, которые также многократно повторяются в декоре предметов из кургана Аржан-2; меч-акинак является традиционным оружием скифских воинов.

Правая часть триптиха также богата звериными образами. На фоне главной героини картины крупным планом изображен кошачий хищник, «позаимствованный» автором с нашивных блях из кургана Аржан-2 (рис. 2). Головной убор женщины-предка венчает скульптурное навершие в виде стоящего горного барана. Вдоль убора изображен ряд баранов с поджатыми конечностями, отсылающих к аналогичной бляхе из кургана Аржан-2. Шею украшает золотая пектораль. В руках женщины — традиционный скифский ковш, ручка которого выполнена в виде конечности копытного животного. Все это — сопроводительные предметы парного захоронения кургана Аржан-2. Художник цитирует древние памятники, не меняя и не привнося в их образ ничего нового, он лишь вплетает их в контекст своих произведений, художественными методами достраивая картину мира. Можно сказать, что это способ творческой реконструкции мифо-ритуальной реальности наших предков.

Творчество одних художников полностью посвящено древним образам и символам, другие же соприкоснулись с миром звериного стиля только в рамках одной серии работ. Интерпретация искусства скифов находит место и в книжной иллюстрации. Так, в 2011 г. Х.В. Савкуев (р. 1964) создал серию иллюстраций к книге В.Б. Ливанова «Агния, дочь Агнии: сказание о скифах» [26]. Иллюстрации

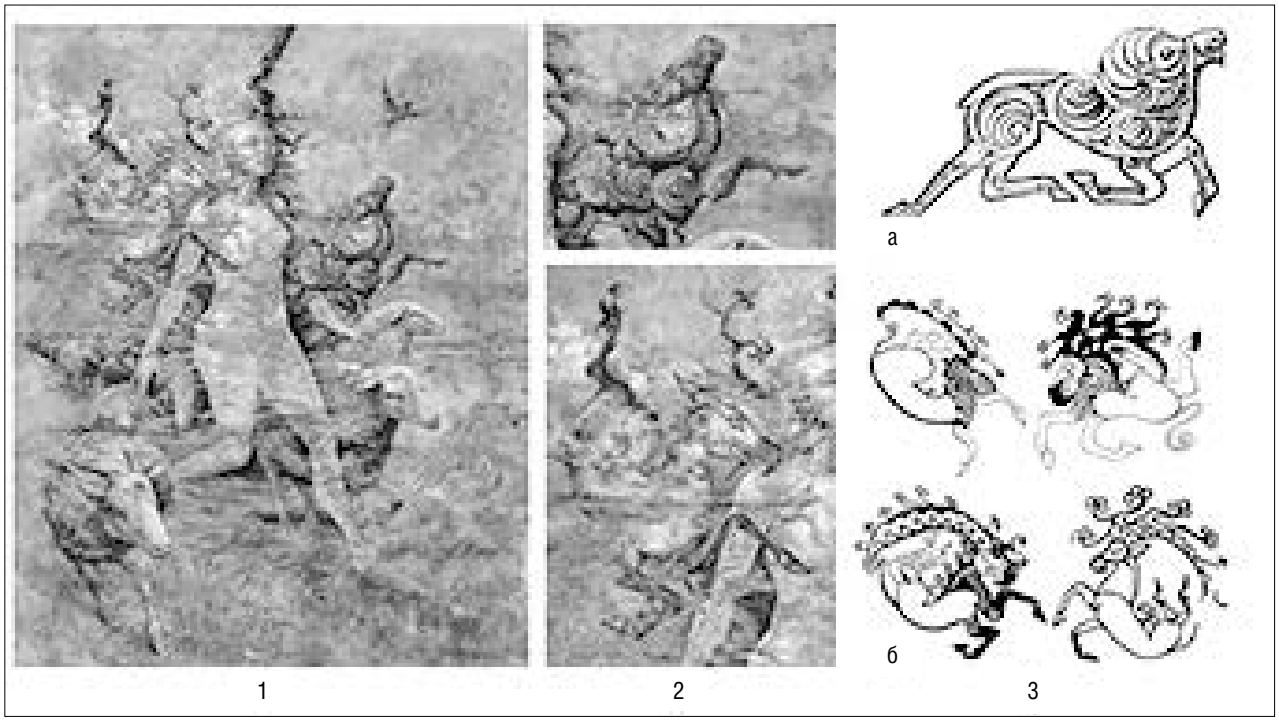


Рис. 3. Сравнение картин Н.Н. Марци и памятников скифо-сибирского звериного стиля:
1. Н.Н. Марци. Дух Пастушки Укока. 2021. Личная коллекция автора;
2. Н.Н. Марци. Дух Пастушки Укока. Фрагменты иллюстраций;
3. Графическая прорисовка находок в скифо-сибирском зверином стиле:
а – изображение горного барана на крышке саркофага-колоды. II Башадарский курган. V в. до н. э. Источник: [29, с. 84];
б – татуировки мумий из пазырыкских курганов. V–IV вв. до н. э. Источник: [23, с. 137]

выполнены специально для повести, рассказывающей о молодой скифской царевне, они насыщены историческими подробностями и пропитаны духом кочевой культуры. Как отмечает А.Н. Балаш, работа с памятниками скифского и греко-скифского искусства, которая в основном проходила на материалах коллекции Государственного Эрмитажа, состояла не столько в отборе прямых цитат, сколько в поиске и творческом развитии таких композиционных приемов и пластических решений, которые на уровне реинтерпретации транслировали бы архаические коды культуры, вовлекая их в современный художественный процесс [27, с. 183].

Элементы скифской культуры в графических работах представлены достаточно точно, несмотря на все тяготение к образности. На иллюстрации «Царь Мадай трехрукий» на поясе скифского воина без труда узнается свернувшийся в кольцо кошачий хищник. Подобный образ можно встретить и в Сибирской коллекции Петра I, и в уже упомянутых курганах Тувы. В иллюстрации «Лучники» на горите у одного из героев легко читается образ келермесской пантеры, найденной в начале XX в. в Закубанье. Иллюстрирование книг всегда происходит с опорой на уже созданное литературное произведение, художник творит, ориентируясь на сюжет, и визуализирует художественный образ, созданный писателем. Несмотря на это, работы Х.В. Савкуева, несомненно, являются самостоятельными произведениями, которые все же нельзя рассматривать в отрыве от литературной основы.

В работах выпускника Всероссийской академии художеств Г.К. Челбогашева (р. 1965) присутствуют образы степных кочевников, в графике звучат мотивы родины — шорского поселка Березовая Речка. Профессиональный путь художника начался в 2011 г. с первой серии работ, посвященной духовной культуре и истории шорцев. В своих картинах автор воплощает образы скифского звериного стиля, которые органично переплетаются с изображением человека и реальных животных. На картине «Звуки природы» (2015) изображена девушка, играющая на национальном инструменте, за ее плечом виден взлетающий аист. На щеке девушки прочитывается татуировка, которая находится на плече знаменитой пазырыкской «принцессы» (мумии из кургана Ак-Алоха-3)[3].

Похожий сюжет мы встречаем и в другой работе мастера. На картине «Принцесса Алтая» (2012) художник изображает девушку в головном уборе, похожем на прическу принцессы Укока. Девушку сопровождает снежный барс, а перед ней находит-

[3] Принцесса Укока (Алтайская принцесса) — утвердившееся название мумии молодой женщины, найденной в урочище Укок в 1993 г., первоначально данное журналистами.

ся каменный образ предка, лицо которого покрыто татуировками, напоминающими изображения на теле воина из кургана Верх-Кольджин II. По словам Г.К. Челбогашева, источником вдохновения для его творческих работ является память минувших поколений.

Для многих художников обращение к звериному стилю является внутренней интенцией и при этом имеет определенные биографические предпосылки. Примером может служить творчество новосибирского художника Н.Н. Марци (р. 1973). Его картины являются попыткой сохранения культурно-исторической памяти предков. Они воссоздают образы скифского времени и отражают духовную жизнь народов Сибири. Интерес к скифским древностям у художника появился в детстве: отец-историк отправлял его в экспедиции с археологами, где будущий художник находился в непосредственной близости к источнику вдохновения.

На картине «Дух Пастушки Укока» (рис. 3), которая, по словам автора, прошла несколько стадий переработки, изображена девушка в окружении реального и метафорического стада животных [28, с. 47]. Горный баран за левым плечом девушки — это отсылка к изображению на крышке саркофага-колоды из II Башадарского кургана [19, с. 39—41]. С правой стороны девушку сопровождает мифическое существо, напоминающее татуировки, которыми были украшены пазырыкские мумии [23]. При этом рисунок повторяется не впрямую, он аллегоричен и вбирает в себя сразу несколько узнаваемых скифских мотивов.

По собственному признанию автора, он относит свои работы к фэнтези-реконструкции скифского мира и отмечает, что выбрал эту тему, потому что в Сибири есть некоторые сложности с визуальной идентичностью и ему хочется поддерживать и развивать это направление, чтобы пробуждать в людях гордость за культурно-историческое богатство своего народа (из личной беседы с автором. — *Т. З.*).

В настоящее время происходят значимые мероприятия, которые популяризируют сибирскую неоархаику. В конце 2022 г. в Государственном историческом музее (Москва) состоялся масштабный выставочный проект «Сны Сибири». Выставку сопровождали мультимедийные и интерактивные технологии, была проделана огромная кураторская работа. Наряду с сибирскими древностями экспонировались произведения современных авторов. По словам кураторов выставки, в основе концепции было желание показать все многообразие художественного мира Сибири сквозь призму ее древнейшего прошлого, представить взаимосвязь культурных традиций. Демонстрировались работы шести современных художников, которые являются представителями сибирской неоархаики: О.Д. Комарова (р. 1953), С.Е. Ануфриева (1960—2022), Т. Ерошенко, А.Н. Баранмаа (р. 1966), З.Д.-Н. Дугарова (1965—2023), Д.Б. Намдакова (р. 1967) [30, с. 262—272].

Бóльшую часть выставки, посвященную современным художникам, занимают работы бурятского скульптора Д.Б. Намдакова. В отличие от работ других авторов, которые были вынесены в отдельный зал, его скульптуры по решению кураторов располагались в непосредственном соседстве с древностями. Этот экспозиционный прием наглядно показал, что в творчестве мастера явно прослеживаются мотивы скифского искусства, его вдохновляют сюжеты охоты, образ кочевника, зооморфные превращения.

Скифо-сибирский звериный стиль сближается с образами Д.Б. Намдакова еще одним свойством: и тот и другой художественный феномен допускает чрезвычайно пластичное соединение разнородных элементов, формируя целостный образ [31]. Скульптурная композиция «Царская охота» изобилует прямыми цитатами памятников скифского искусства. Так, на убранстве коня воительницы показан уже не раз упоминавшийся зверь в круге из кургана Аржан-1. При детальном рассмотрении обнаруживается, что вся скульптура «Царская охота» является творческой реконструкцией образа кочевника, созданного на основе раскопок царских курганов в Туве. Композиция является скульптурным комплексом и находится на набережной Енисея в городе Кызыле (на выставке был представлен эскиз в материале). Пластический язык художника очень динамичен и современен, при этом он мастерски вплетает константные звериные образы в ткань своих произведений. С точки зрения художественных методов скульптуры Д.Б. Намдакова можно сопоставить с упомянутыми выше произведениями Ш.У. Чурука и Х.В. Савкуева. Все мастера по-своему реконструируют жизнь предков, интерпретируя ее в контексте авторского художественного языка.

Декоративно-прикладное искусство — очень важный пласт сибирского искусства, основной вид творчества для многих культур. Так, якутская земля богата художниками, воспитанными в ключе традиционной культуры, но нашедшими свой неповторимый художественный язык. Один из таких мастеров — ювелир и скульптор А.В. Манжурьев (р. 1971), ученик Д.Б. Намдакова. Он не открыто цитирует мотивы скифского искусства, произведения предков, а лишь намекает на них через условность формы и пластику образного языка. Через свои произведения автор обращается к историческим корням якутского народа. Его скульптурная композиция «Колыбель» (2014) отсылает нас к образам скифских взнузданных коней, которые были обнаружены в захоронении V Пазырыкского кургана. Художник переосмысливает археологические источники в поисках художественного и эстетического выражения своих творческих концепций.

В ряду художников-прикладников Якутии, использующих в своих работах образы скифского искусства, стоит отметить Н.Е. Федулову (р. 1979). Она получила профессиональное художественное образование в Якутске, что безусловно повлияло на становление ее творческого метода. Художнице удалось возродить исконный для якутов, исповедовавших культ коня, вид декоративно-прикладного искусства — ручное ткачество конским волосом. Творчество ее многогранно: она работает в живописи и графике, в технике объемной текстильной скульптуры, плетет гобелены, создает художественный войлок. Именно в технике художественного войлока выполнено панно «Скифские тату», представляющее композицию из фрагментов татуировок алтайских мумий.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ СИБИРСКОЙ НЕОАРХАИКИ

Важной чертой сибирской неоархаики как художественного направления является своеобразное единение современного художника с образом древнего жителя сибирских земель, возникающее в процессе творчества. Попытка вжиться в образ, прочувствовать элементы мировоззрения, духовного мира представителя коренного народа позволяет создать наиболее точную художественную интерпретацию.

Как отмечает Л.Ю. Николаева [3], тематическая и пластическая связь современного и древнего искусства осуществляется при помощи приемов реконструкции, апроприации, стилизации. Реконструкция заключается в использовании архаических символов для иллюстрации собственных представлений о древней картине мира. Замысел исчерпывается репрезентацией. Более сложным художественным способом, с точки зрения исследователя, является цитирование (апроприация). Цитировать — значит включать фрагмент чужого текста в свое произведение. Апроприация является вариантом деконструкции, предполагая разрушение прежнего произведения и конструирование нового, которое будет выявлять, сохранять, соглашаться или полемизировать со смыслом прежнего.

Основываясь на предложенных формах художественного взаимодействия современного и древнего искусства, а также на проведенном анализе, перечислим обобщающие стилистические черты и наиболее распространенные приемы в работах рассмотренных нами мастеров, которые присущи сибирской неоархаике как художественному направлению.

Метод художественной цитаты. Композиционные решения древних мастеров поразительны, иногда кажется, что ими была найдена некая идеальная формула выразительности, поэтому многие современные мастера не стремятся внести изменения в сложившийся образ и вплетают устоявшиеся символы в полотна своих произведений. Важным критерием для художника при создании работ является отражение духа этого мира, радости от соприкосновения с древностью и неразрывная связь с истоками. Смыслом их работы становится процесс некой творческой реконструкции вселенной, от которой нам остались лишь маленькие осколки в виде памятников скифского искусства.

Метод реминисценции. Практически все художники в своих работах используют прием реминисценции, создавая ассоциации со скифским искусством. Некоторые мастера пользуются методом неявной цитаты, делая отсылку к обобщенному образу того или иного символа, который использовали предки. Автор перенимает художественный язык, развивает его, предлагая новые образы, прошедшие трансформацию. Степень этой трансформации зависит только от желания автора уйти от первоисточника, но порой он продолжает «сквозить» в работе. Этот прием часто соседствует с прямыми художественными цитатами, помогая зрителю узнать источник вдохновения.

«Деконструкция» (разрушение условной целостности). Метод помогает авторам переосмыслить традиции и взглянуть на изображаемые памятники по-новому. Художник «расщепляет» древние находки на части, а затем «собирает» их в новое авторское произведение.

Метафоричность и, как следствие, многозначность интерпретации (знаковость и символьность). Многоуровневая метафоричность произведения искусства предполагает множественные его интерпретации (как самим художником, так и зрителем). Зритель становится соавтором, который воспринимает смысл произведения, опираясь на свой предыдущий опыт, накладывая свою картину мира на произведение и получая персональные смыслы. Прием многослойной метафоричности свойственен и древним скифским памятникам. В силу утраты нами знаний предков и сильной временной отдаленности от них этот прием создает возможность для разночтений, бесконечного поиска истины и смыслов.

Прием декоративности. Декоративная манера исполнения (в противовес реалистической) служит для выражения эмоциональной реакции художника в ответ на обращение к археологическому и культурному наследию. В этом смысле произведения в стиле сибирской неоархаики являются своеобразной проекцией сознания художника. Часто авторы работ прибегают к монументальному искусству, большим форматам, чтобы подчеркнуть размах, вызвать ощущение значимости и масштабности искусства, причем произведения настолько тяготеют к де-

кoративности, что превращаются в орнаментальные панно. В этой связи мастера нередко используют для воплощения своих замыслов не только холст, но и другие материалы: дерево, металл, керамику.

Как уже говорилось, важной причиной, по которой художники обращались к теме звериного стиля в своих произведениях, становилась их работа в этнографических и археологических экспедициях. Для каждого мастера это личная история соприкосновения с древностью, поскольку многие из них являлись археологическими художниками или занимались фотофиксацией находок.

Характерной для всех сибирских «неоархаистов» чертой можно назвать рождение (обучение) в регионах, территориально связанных с бытованием скифского звериного стиля. В процессе творческого становления они либо самостоятельно искали художественный язык, опирающийся на традиционные культурные ценности, либо к этому их подталкивала профессиональная среда. Стоит также отметить, что художественные поиски подпитываются интересом со стороны общественности и со стороны профессионального сообщества, когда организуются выставки, конференции, круглые столы, форумы; в этом процессе играет заметную роль и активный интерес государственных институтов (музеев, выставочных площадок), некоммерческих организаций, благотворительных фондов и органов власти, которые поддерживают и поощряют художников.

Обращение к теме археологического и исторического наследия набирает актуальность в современном искусстве, что находит подтверждение в творчестве художников. Историографический анализ этнографических, археологических и искусствоведческих исследований, освещающих вопрос становления сибирской неоархаики как стиля, позволяет в целом очертить этапы его эволюции (от зарождения до сегодняшнего дня). Это открывает возможности для более глубокого изучения особенностей выражения неоархаики в работах мастеров каждого из периодов.

Вместе с тем выполненный обзор работ художников, отдающих предпочтение образам скифо-сибирского звериного стиля, можно считать первым практическим шагом на пути определения круга мастеров, фактически создающих данное направление. Выявленные стилистические черты сибирской неоархаики, в свою очередь, формируют предпосылки для складывания методологической базы изучения произведений данного стиля как перспективного направления искусствоведческих исследований.

Список источников

1. *Маточкин Е.П.* Археоарт Сибири // Вестник Тюменского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Философия. 2010. № 5. С. 227–232.
2. *Рещикова И.П.* Этноархаика в современном сибирском культурном пространстве // Вопросы изучения истории и культуры народов Центральной Азии и сопредельных регионов : материалы Международной научно-практической конференции к 80-летию со дня рождения известного ученого-тувиноведа С.И. Вайнштейна (Кызыл, 5–8 сентября 2006) / сост. А.О. Дыртык-оол, У.П. Опей-оол. Кызыл : Тувинское книжное издательство, 2006. С. 346–358.
3. *Николаева Л.Ю.* Особенности художественного языка сибирской неоархаики // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2019. № 1 (1). С. 107–113.
4. *Галыгина О.М.* Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. 2015. № 1 (1). С. 135–138. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011.
5. *Чирков В.Ф.* Искусство Сибири: история вопроса в фактологическом и историографическом аспектах. К постановке проблемы // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2019. № 1 (1). С. 99–105.
6. *Артамонов М.И.* Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. Москва : Искусство. 1973. 278 с.
7. *Лисицына Я.Ю.* Обратный региональный эффект общесоюзной унификации (на примере союза художников Восточной Сибири) // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 2. С. 212–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-212-223.
8. Объединение художников и 1-я художественная выставка // Сибирские огни. 1927. № 3 : май – июнь. С. 232–235.
9. *Октябрьская И.В., Самушкина Е.В.* Этнокультурный ренессанс в современной Сибири: общая характеристика и региональный опыт (на примере Республики Алтай и Республики Хакасия) // Вестник Томского государственного университета. Серия: История. 2016. № 4 (42). С. 73–79. DOI: 10.17223/19988613/42/13.
10. *Белобородов В.К.* «Мифы тайги и тундры» // Югра. 1993. № 12 (26). С. 11–14.
11. *Козлитина Е.В.* Произведения хакасских художников в фондах Новокузнецкого художественного музея // Новокузнецкий художественный музей : [офиц. сайт]. [2023]. URL: https://artkuznetsk.ru/proizvedeniya-hakasskih-hudozhnikov/ (дата обращения: 17.01.2024).
12. Художественная практика. XXI век. Урал, Сибирь, Дальний Восток : материалы межрегион. науч.-практ. конф. Новокузнецк, 21 августа 2019 г. / сост. Т.М. Высоцкая. Новокузнецк : Союз художников России, Новокузнецкое городское отделение, 2019. 150 с.
13. Сибирский миф. Голоса территорий: образы и символы архаических культур в современном творчестве : живопись – графика – скульптура – декоративно-прикладное искусство – объект – инсталляция – медиа-арт : Омск, Барнаул, Горно-Алтайск, Новоси-

бирск, Тюмень / [Ф. Буреева и др.]. Омск : Экипаж, 2005. 95 с.
14. *Ломанова Т.М.* Отражение сибирской идентичности в искусстве конца XX — начала XXI веков // Культура и искусство. 2020. № 4. С. 1—14. DOI: 10.7256/2454-06.25.2020.4.32188.
15. *Кичигина А.Г.* Явление неоархаики в современном искусстве Сибири. В поисках определения // Омский научный вестник. Серия: Общество. История. Современность. 2007. № 1 (51). С. 183—187.
16. *Прошкина О.А.* Неоархаика в изобразительном искусстве Сибири рубежа XX—XXI вв. // Бизнес и дизайн ревю. 2018. № 4 (12). С. 11.
17. *Руденко С.И.* Сибирская коллекция Петра I. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1962. 52 с.
18. Николай Яковлевич Третьяков : [биография] : [электронный ресурс] // Артхив : [сайт]. URL: https://artchive.ru/artists/63172~Nikolaj_Jakovlevich_Tret'jakov/biography (дата обращения: 25.12.2023).
19. *Руденко С.И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1953. 404 с.
20. *Капустин Ю.Н.* Четыре вектора в творчестве : живопись, графика, керамика, эмаль : [альбом]. Москва ; Барнаул : Алтайский дом печати, 2011. 126 с.
21. *Окладников А.П.* Неолит и бронзовый век Прибайкалья : историко-археологическое исследование. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1950. Ч. 1—2. 412 с.
22. *Полосьмак Н.В.* «Стерегущие золото грифы» (ак-алахинские курганы). Новосибирск : Наука, 1994. 125 с.
23. *Руденко С.И.* Древнейшая «скифская» татуировка // Советская этнография. 1949. № 3. С. 133—143.
24. *Белокурова С.М.* Константы кочевой культуры в творчестве художника Шоя Чурука // Искусство Евразии. 2019. № 3 (14). С. 105—114. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.007.
25. *Чугунов К.В.* Аржан-1 и Аржан-2: сравнительный анализ // Новые исследования Тувы. 2009. № 3. С. 176—186.
26. *Ливанов В.Б.* Агния, дочь Агнии : сказание о скифах. Санкт-Петербург : Азбука, 2010. 126 с.
27. *Балаш А.Н.* Поэтика мифа в современном академическом изобразительном искусстве : графические работы Хамида Савкуева к повести Василия Ливанова «Агния, дочь Агнии. Сказание о скифах» // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. 2020. № 12. С. 1017—1035. DOI: 10.24411/2713-2021-2020-00031.
28. *Сухарева А.А.* Образы скифской мифологии в творчестве художника Николая Марци // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусства). 2021. № 4 (30). С. 45—52. DOI: 10.32340/2414-9101-2021-4-45-52.
29. *Баркова Л.Л.* Резные изображения животных на саркофаге из 2-го Башадарского кургана // Археологический сборник. Материалы и исследования по археологии СССР. Контакты и взаимодействие культур Евразии. Вып. 25. Ленинград, 1984. С. 83—89.
30. Сны Сибири: Сибирь и Дальний Восток в археологии и современном искусстве : [альбом-путеводитель по выставке] / авт-сост.: Н.Ю. Смирнов, К.А. Светляков. Москва : Кучково поле Музеон, 2022. 288 с.
31. *Королькова Е.Ф.* Между прошлым и будущим : Даши Намдаков : [электронный каталог выставки Д. Намдакова]. [2012—2023]. URL: https://dashi-art.com/uploads/publication/Dashi_pub_Korolkova_ru.pdf (дата обращения: 17.01.2024).

Images of Scythian-Siberian Animal Style in Siberian Neoarchaics

Tatyana V. Zenina
St. Petersburg State Academy of Arts and Industry named after A.L. Stieglitz, 13 Solyanoy pereulok, St. Petersburg, 191028, Russia
ORCID 0000-0002-5564-7173; SPIN 1879-5463; tatyana.willow@gmail.com

Abstract. *The article considers Siberian neoarchaic as a trend of modern art, which originated in the early twentieth century. The aim of the study is to trace the stages of formation of Siberian neoarchaic as a style from the emergence to the present day, to identify the artists who worked within the framework of this trend and the Scythian-Siberian animal style. Important research tasks are to answer the question about the reasons for the appearance of Scythian art motifs in the works of contemporary artists and to analyze the ways of artistic borrowings in different types of art. The relevance of the work lies in the fact that modern society (and art) is in the process of searching for self-identity, and the appeal to ancient traditions and cultures is one of the most accessible tools on this path. On the basis of the comparative method and visual analysis of works, the author has identified artists who are bright representatives of Siberian neoarchaics, and from the 1960s to the present time have made a significant contribution to the history of art, using images of the Scythian animal style in their works. The analysis was preceded by a stage of studying the autobiographies of the painters and interviewing some living masters, which allows us to draw a conclusion about the reasons for their turning to such a narrow theme within the broad direction of Siberian neoarchaic art, as well as to identify the factors determining the for-*

mation of the author's style. The works of 10 artists are analyzed in chronological order, unambiguous visual parallels with specific monuments of Scythian art are made, methods of artistic borrowing and techniques are outlined. A review has been carried out, which can be considered the first step towards the practical formation of the list of masters actually creating this trend. The stylistic features of Siberian neoarchaic art are revealed, which form the prerequisites for the formation of a methodological basis for the study of works of this style, a promising direction of art history research.

Key words: Siberian neoarchaics, ethnoart, archaeoart, ethnoarchaics, ethno-futurism, neo-mythologism, archaeoavant-garde, Scythian-Siberian animal style, quotation, reminiscence.
Citation: Zenina T.V. Images of Scythian-Siberian Animal Style in Siberian Neoarchaics, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 46—60. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-46-60.

References

1. Matochkin E.P. Archaeoart of Siberia, *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Filosofiya* [Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates], 2010, no. 5, pp. 227—232 (in Russ.).
2. Reshchikova I.P. Ethnoarchaika in the Modern Siberian Cultural Space, *Voprosy izucheniya istorii i kul'tury narodov Tsentral'noi Azii i sopredel'nykh regionov: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii k 80-letiyu so dnya rozhdeniya izvestnogo uchenogo-tuvinoveda S.I. Vainshteina (Kyzyl, 5—8 sentyabrya 2006)* [Issues of Studying History and Culture of the Peoples of Central Asia and Adjacent Regions: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference to the 80th Anniversary of the Famous Scientist and Tuvinologist S.I. Weinstein (Kyzyl, September 5—8, 2006)]. Kyzyl, Tuvinskoe Knizhnoe Izdatel'stvo Publ., 2006, pp. 346—358 (in Russ.).
3. Nikolaeva L.Yu. The Features of the Artistic Language of Siberian Neoarchaic Style, *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East], December 2019, no. 1 (1), pp. 107—113 (in Russ.).
4. Galygina O.M. Siberian Neo-Archaic, *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia], 2015, no. 1 (1), pp. 135—138. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011 (in Russ.).
5. Chirkov V.F. Siberian Art: Study of the Development of Knowledge About Siberian Art in the Factual and Historiographical Aspects, *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East], December 2019, no. 1 (1), pp. 99—105 (in Russ.).
6. Artamonov M.I. *Sokrovishcha sakov. Amu-Dar'inskii klad. Altaiskie kurgany. Minusinskie bronzy. Sibirskoe zoloto* [Treasures of the Sakas. The Oxus Treasure. Altai Mounds. Minusinsk Bronzes. Siberian Gold]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, 278 p.
7. Lisitsyna Ya.Yu. The Reverse Regional Effect of the All-Union Unification (on the Example of the East Siberian Regional Union of Soviet Artists), *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 2, pp. 212—223. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-2-212-223 (in Russ.).
8. Association of Artists and the 1st Art Exhibition, *Sibirskie Ogny*, 1927, no. 3: May — June, pp. 232—235 (in Russ.).
9. Oktyabrskaya I.V., Samushkina E.V. Ethnic-Cultural Renaissance in Siberia Nowadays: General Description and Regional Specificities (on the Materials from Altai And Khakassia Republics), *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya* [Tomsk State University Journal. Series: History], 2016, no. 4 (42), pp. 73—79. DOI: 10.17223/19988613/42/13 (in Russ.).
10. Beloborodov V.K. Myths of Taiga and Tundra, *Yugra*, 1993, no. 12 (26), pp. 11—14 (in Russ.).
11. Kozlitina E.V. Works by Khakass Artists in the Funds of the Novokuznetsk Art Museum, *Novokuznetskii khudozhestvennyi muzei: ofitsial'nyi sait* [Novokuznetsk Art Museum: official website]. Available at: https://artkuznetsk.ru/proizvedeniya-hakasskih-hudozhnikov/ (accessed 17.01.2024) (in Russ.).
12. Vysotskaya T.M. (ed.) *Khudozhestvennaya praktika. XXI vek. Ural, Sibir', Dal'nii Vostok: materialy mezhregional'noi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Novokuznetsk, 21 avgusta 2019 g.* [Art Practice. The 21st Century. Ural, Siberia, Far East: Proceedings of the Interregional Scientific and Practical Conference. Novokuznetsk, August 21, 2019]. Novokuznetsk, Vserossiiskaya Tvorcheskaya Obshchestvennaya Organizatsiya "Soyuz Khudozhnikov Rossii" Publ., Novokuznetskoe Gorodskoe Otdelenie, 2019, 150 p.
13. Bureeva F. et al. *Sibirskii mif. Golosa territorii: obrazy i simvoly arkhaich. kul'tur v sovrem. tvorchestve: zhivopis' — grafika — skul'ptura — dekorativno-prikladnoe iskusstvo — ob"ekt — installyatsiya — media-art: Omsk, Barnaul, Gorno-Altaisk, Novosibirsk, Tyumen'* [Siberian Myth. Voices of Territories: Images and Symbols of Archaic Cultures in Modern Creativity: Painting — Graphics — Sculpture — Arts and Crafts — Object — Installation — Media Art: Omsk, Barnaul, Gorno-Altaisk, Novosibirsk, Tyumen]. Omsk, Ehkipazh Publ., 2005, 95 p.
14. Lomanova T.M. The Reflection of Siberian Identity in Art of the Late 20th — Early 21st Centuries, *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2020, no. 4, pp. 1—14. DOI: 10.7256/2454-06.25.2020.4.32188 (in Russ.).
15. Kichigina A.G. Neoarchaic Phenomenon in the Contemporary Art of Siberia. In Search of Definition, *Omskii nauchnyi vestnik. Seriya: Obshchestvo. Istoriya. Sovremennost'* [Omsk Scientific Bulletin. Series Society. History. Modernity], 2007, no. 1 (51), pp. 183—187 (in Russ.).
16. Proshkina O.A. Neo-Archaic in the Fine Art of Siberia the Boundary of the 20th and 21st Centuries, *Bi-*

znes i dizain revyu [Business and Design Review], 2018, no. 4 (12), pp. 11 (in Russ.).
17. Rudenko S.I. *Sibirskaya kollektsiya Petra I* [Siberian Collection of Peter the Great]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1962, 52 p.
18. Nikolai Yakovlevich Tret'yakov: biography, *Artchive: website*. Available at: https://artchive.ru/artists/63172~Nikolaj_Jakovlevich_Tret'jakov/biography (accessed 25.12.2023) (in Russ.).
19. Rudenko S.I. *Kul'tura naseleniya Gornogo Altaya v skifskoe vremya* [The Culture of the Population of the High Altai in Scythian Times]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1953, 404 p.
20. Kapustin Yu.N. *Chetyre vektora v tvorchestve: zhivopis', grafika, keramika, ehmal': al'bom* [Four Vectors in Creativity: Painting, Graphics, Ceramics, Enamel: album]. Moscow, Barnaul, Altaiskii Dom Pechati Publ., 2011, 126 p.
21. Okladnikov A.P. *Neolit i bronzovyi vek Pribaikal'ya: istoriko-arkheologicheskoe issledovanie* [Neolithic and Bronze Age of the Baikal Region: a Historical and Archaeological Research]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1950, part 1—2, 412 p.
22. Polosmak N.V. *"Steregushchie zoloto grify" (ak-alakhinskie kurgany)* ["Vultures Guarding Gold" (Ak-Alakha Burial Mounds)]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1994, 125 p.
23. Rudenko C.I. The Most Ancient "Scythian" Tattoo, *Sovetskaya Ehtnografiya* [Soviet Ethnography], 1949, no. 3, pp. 133—143 (in Russ.).
24. Belokurova S.M. Constants of Nomadic Culture in the Pictures of Artist Shoy Churuk, *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia], 2019, no. 3 (14), pp. 105—114. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.007 (in Russ.).
25. Chugunov K.V. Arzhan-1 and Arzhan-2: The Comparative Analysis, *Novye issledovaniya Tuvy* [New Research of Tuva], 2009, no. 3, pp. 176—186 (in Russ.).
26. Livanov V.B. *Agniya, doch' Agnii: skazanie o skifakh* [Agnia, Daughter of Agnia: The Legend of the Scythians]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2010, 126 p.
27. Balash A.N. Poetics of Myth in Contemporary Academic Fine Arts: Graphic Works by Khamid Savkuev for Vasily Livanov's Novel "Agnia, Daughter of Agnia. The Legend of the Scythians", *Materialy po arkheologii i istorii antichnogo i srednevekovogo Prichernomor'ya* [Proceedings in Archaeology and History of Ancient and Medieval Black Sea Region]. 2020, no. 12, pp. 1017—1035. DOI: 10.24411/2713-2021-2020-00031 (in Russ.).
28. Sukhareva A.A. Images from Scythian Mythology in Painter Nikolai Martsi's Artworks, *Uchenye zapiski (Altaiskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstva)* [Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts], 2021, no. 4 (30), pp. 45—52. DOI: 10.32340/2414-9101-2021-4-45-52 (in Russ.).
29. Barkova L.L. Carved Images of Animals on the Sarcophagus from the 2nd Bashadar Barrow, *Arkheologicheskii sbornik. Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR. Kontakty i vzaimodeistvie kul'tur Evrazii. Vyp. 25* [Archaeological Collection. Proceedings and Researches on Archeology of the USSR. Contacts and Interaction of Eurasian Cultures. Issue 25]. Leningrad, 1984, pp. 83—89 (in Russ.).
30. Smirnov N.Yu., Svetlyakov K.A. (eds.) *Sny Sibiri: Sibir' i Dal'nii Vostok v arkheologii i sovremennom iskusstve: al'bom-putevoditel' po vystavke* [Dreams of Siberia: Siberia and the Far East in Archaeology and Modern Art: album-guide to the exhibition] Moscow, Kuchkovo Pole Muzeon Publ., 2022, 288 p.
31. Korolkova E.F. *Mezhdu proshlym i budushchim: Dashi Namdakov: ehlektronnyi katalog vystavki D. Namdakova. 2012—2023* [Between Past and Future: Dashi Namdakov: electronic catalogue of the exhibition of D. Namdakov]. Available at: https://dashi-art.com/uploads/publication/Dashi_pub_Korolkova_ru.pdf (accessed 17.01.2024) (in Russ.).

УДК 091(47)"16"
ББК 76.103.(2)45-5
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-61-75

Т.В. АНИСИМОВА

СПИСОК «ИУДЕЙСКОЙ ВОЙНЫ» ИОСИФА ФЛАВИЯ «РУКАНИСКАНИЯ» КНЯЗЯ ДМИТРИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РОМОДАНОВСКОГО

Татьяна Владимировна Анисимова,
Российская государственная библиотека,
Центр изучения проблем развития библиотек
в информационном пространстве,
сектор изучения особо ценных фондов,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук
tanisim@yandex.ru

Реферат. *Статья посвящена исследованию рукописной книги середины XVII в., хранящейся в собрании Е.Е. Егорова в отделе рукописей Российской государственной библиотеки и содержащей текст славянского перевода «Иудейской войны» Иосифа Флавия. Этот список, оставшийся неучтенным в отечественной историографии памятника, сопровождается дополнительными статьями, одна из которых, восходящая к «Сказанию о князьях Владимирских», остававшаяся до сих пор неизвестной, вводится в научный оборот. Владельцем книги, судя по записи на ее полях, был князь Дмитрий Васильевич Ромодановский, сосланный в 1660 г. в Соловецкий монастырь.*

На основании обзора рукописей, принадлежавших семье Д.В. Ромодановского, и сопоставления с одной из них, написанной им самим, доказывается изготовление князем и исследуемой егоровской рукописи. Предполагается, что она была написана Д.В. Ромодановским еще в домашних условиях, до ссылки в Соловецкий монастырь. Удалось прочитать в ультрафиолетовых лучах стертую запись на защитном листе, которая свидетельствует о факте выставления рукописи в XVII в. на продажу. Предпринята попытка найти антиграф дополнительных статей книги, в частности, в библиотеках Соловецкого монастыря и Ромодановских. Делается вывод о необходимости введения исследуемой рукописи в широкий научный оборот в качестве важного исторического источника.

Ключевые слова: рукописная книга, XVII в., князь Дмитрий Васильевич Ромодановский, «Иудейская война» Иосифа Флавия, «Сказание о князьях Владимирских», Соловецкий монастырь.

Для цитирования: *Анисимова Т.В.* Список «Иудейской войны» Иосифа Флавия «руканискания» князя Дмитрия Васильевича Ромодановского // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 61—75. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-61-75.

Знаменитое книжное собрание купца-старообрядца и коллекционера Е.Е. Егорова отдела рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ) содержит рукопись середины XVII в. (РГБ. Ф. 98. № 433; далее — Егор. 433), до сих пор не привлекавшую к себе особого внимания исследователей, написанную на 318 л. в 4º раздельной скорописью двух почерков (второй — на л. 12—101 об., 103—153 об.). Датировка рукописи серединой XVII в. основана на анализе водяных знаков ее бумаги. Перечислим их.

1. Лилия в гербовом щите под короной, снизу — литеры «PD» (см. парные знаки на л. 16, 19, 116, 117 и на л. 24, 27, 117, 118), подобные: [1], № 921 — 1646 г., № 924 — 1646—1654 гг. (но в альбоме литеры «MD»).

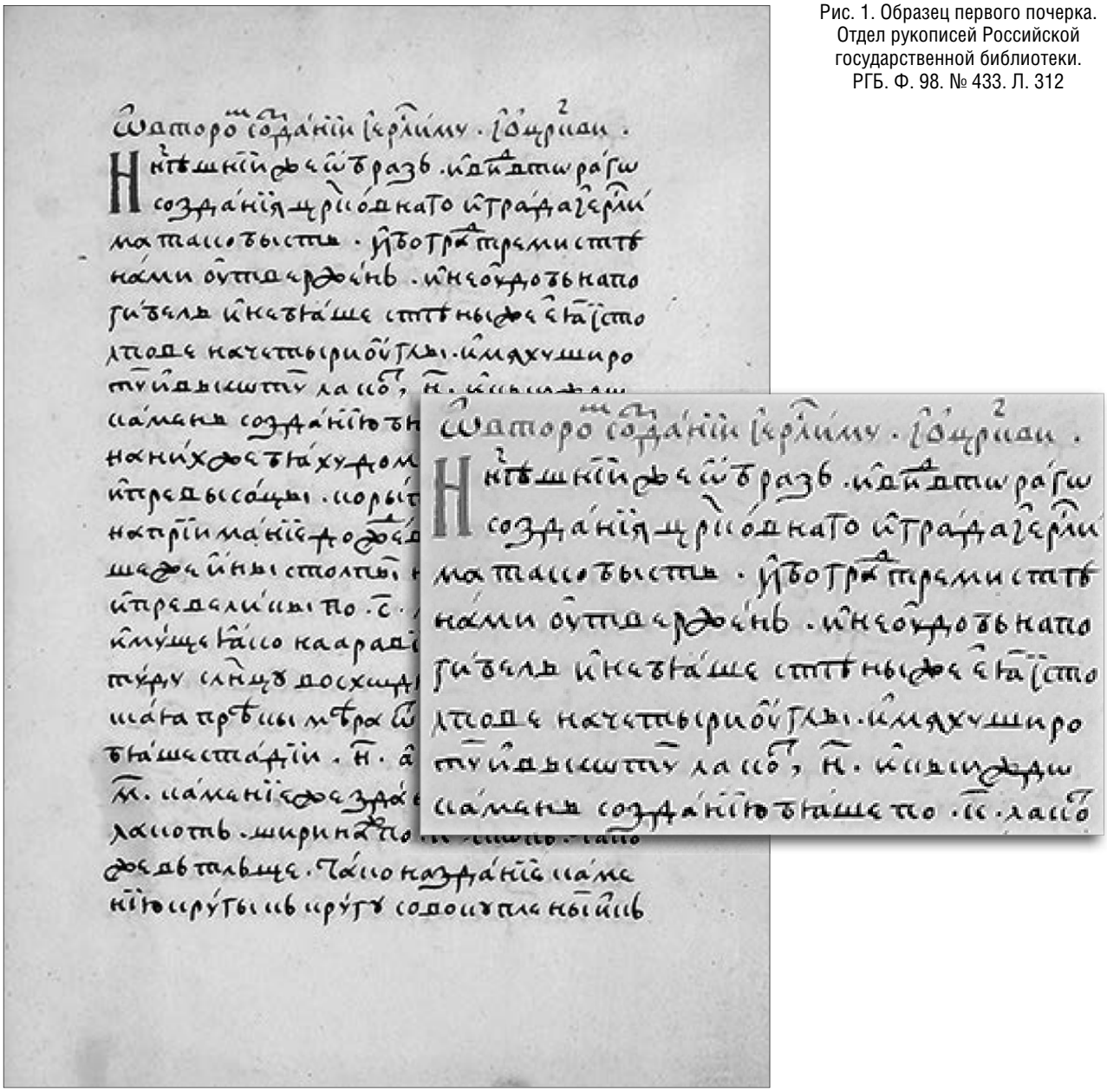


Рис. 1. Образец первого почерка. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. РГБ. Ф. 98. № 433. Л. 312

2. Герб «Семь провинций» (см. парные знаки на л. 213, 220 и на л. 309, 316), подобные: [2], № 870 — 1660, 1666 гг.

3. Шут пятизубцовый, по сторонам подвески — литеры «I» и «D» (см. парные знаки на л. 155, 156 и на л. 154, 156а), подобные: [2], № 885, 886 — 1660 г.; [3], № 318, 320 — 1660 г. (но в обоих альбомах знаки без литер).

На фоне значительного разброса датировок филиграней наиболее вероятным периодом создания рукописи следует считать 1650-е годы. Е.Е. Егоров (датировавший книгу началом XVII в.) купил ее за 100 руб. в декабре 1894 г. у владельца старообрядческой филипповской моленной в Санкт-Петербурге Н.И. Киржакова, который в свое время приобрел ее вместе с другими книгами, оставшимися после С.В. Сажина[1]. Почерки рукописи имеют между собой много сходства, различаясь главным образом в написаниях букв «а», «б», «в», «д» и «я» (рис. 1, 2).

На нижних полях листов 2—9 выполнена стилистически сходная с писцовыми почерками запись[2]: «Книга князь Дмитрея Васильевича Рамодановскаго руканискание» (рис. 3, 4). Смысл

[1] Каталог рукописных книг Е.Е. Егорова: РГБ. Ф. 952 (Архив Е.Е. Егорова). Картон 1. Ед. хр. 15. Л. 87 об.

[2] Текст рукописей здесь и далее передается в упрощенной орфографии, в квадратных скобках приводятся восстановленные (стертые, плохо читаемые) символы.

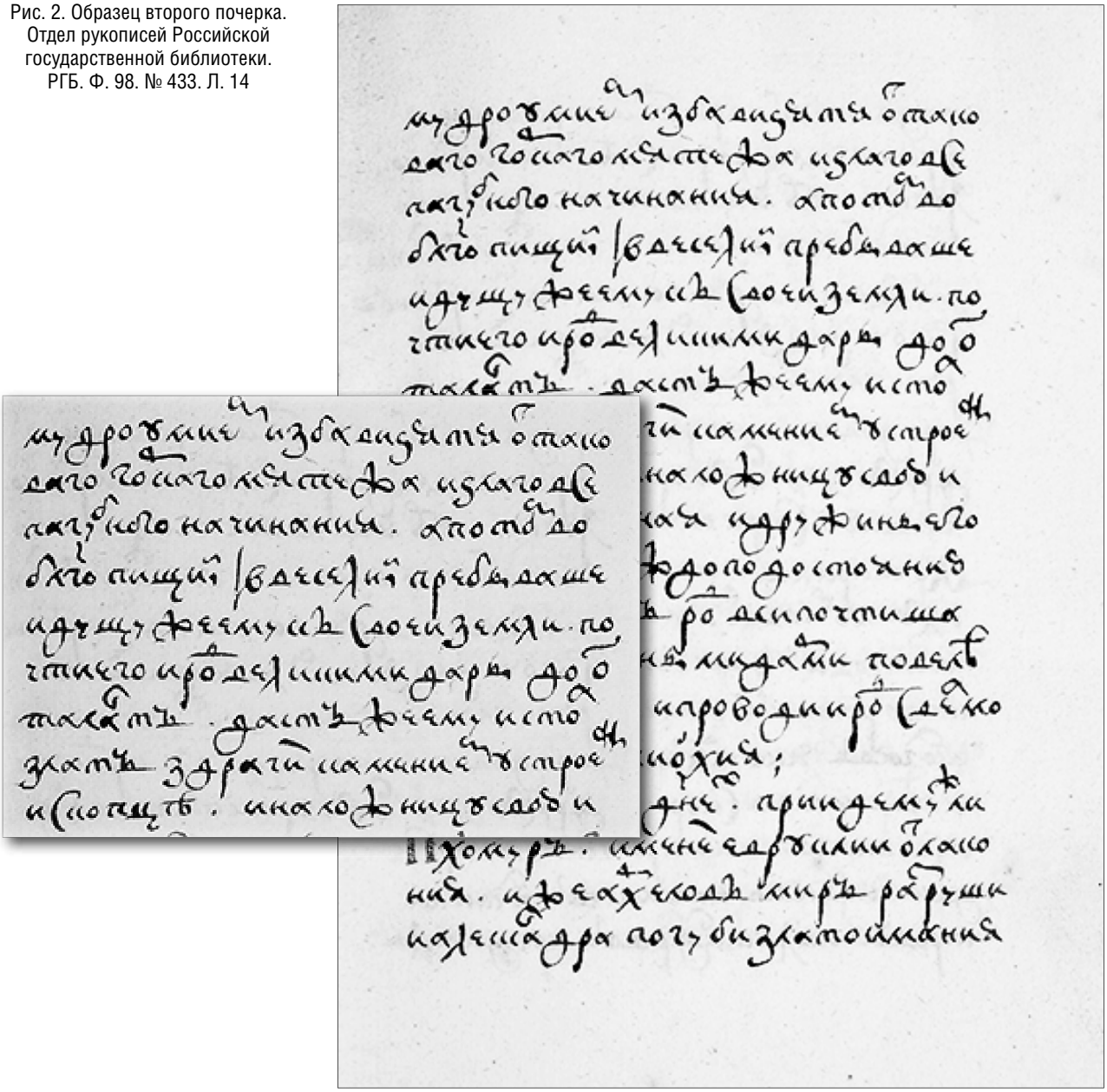


Рис. 2. Образец второго почерка. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. РГБ. Ф. 98. № 433. Л. 14

последнего слова не совсем ясен, поскольку в Словаре русского языка XI—XVII вв. слова «нискание» или «руко/анискание» не зафиксированы. Заметим, что в публикации записи С.И. Сметаниной (датирована второй половиной XVII в.) прочтение ошибочно: «Книга князь Дмитрея Васильевича Рамодановского рукописание» [4, с. 391]. Скорее всего, это упрощенный вариант слова «рукосникание» в значении «результат или следствие трудов, усилий» [5, с. 261] руки, по сути тождественный слову «рукотружение». Менее вероятен второй вариант, производный от слова «ницание» — «земной поклон, лежание лицом к земле» [6, с. 385] и означающий поклон с рукой до земли. Нам предстоит выяснить, что именно было написано князем: часть рукописи или только владельческая запись.

Художественные украшения в Егор. 433 отсутствуют, хотя, судя по оставленным чистыми строкам, изначально заставки планировались. Установлено, что одно время рукопись была выставлена на продажу, поскольку на защитном листе II имеется полустертая скорописная запись XVII в., которую удалось восстановить в ультрафиолетовых лучах: «Книга Иосифъ Евреинъ, цена 2 рубля, въ беседахъ воспоминаеться, листъ 2298, Иосифъ».

Около середины XIX в. некий владелец книги (или ее читатель) оставил на защитном листе I запись: «2 отделение. № 170. У графа Толстаго едакая (такая. — *Т. А.*) Книга многаго в словеси и про-

Рис. 3. Фрагменты записи на л. 2–5. Начало записи (л. 2).
Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. РГБ. Ф. 98. № 433

странеишаго в разуме, в разуме премудраго Иосифа Флавия. Разделена на 7 сл(о)в, на 247 листах»[3]. Помета могла принадлежать бывшим владельцам рукописи Н.И. Киржакову или С.В. Сажину. Видимо, в это же время рукопись получила и тисненный серебром кожаный переплет.

Князь Дмитрий Васильевич Ромодановский принадлежал к древнейшему роду стародубских князей (Рюриковичей). Его отцом был князь Василий Григорьевич Меньшой (ум. 3 октября 1671), Дмитрий Васильевич одно время вместе

[3] Воспроизведение печатного описания рукописи № 170 собрания графа Ф.А. Толстого (1758–1849), выполненного К.Ф. Калайдовичем и П.М. Строевым: «Книга многаго в словеси и пространнейшаго в разуме премудраго Иосифа (Флавия), иже от еврей бывшаго, удержавшаго преискрене любомудрие. Разделена на 7 слов. Скорописная рукопись конца XVII века; на 247 листах» [7, с. 320].

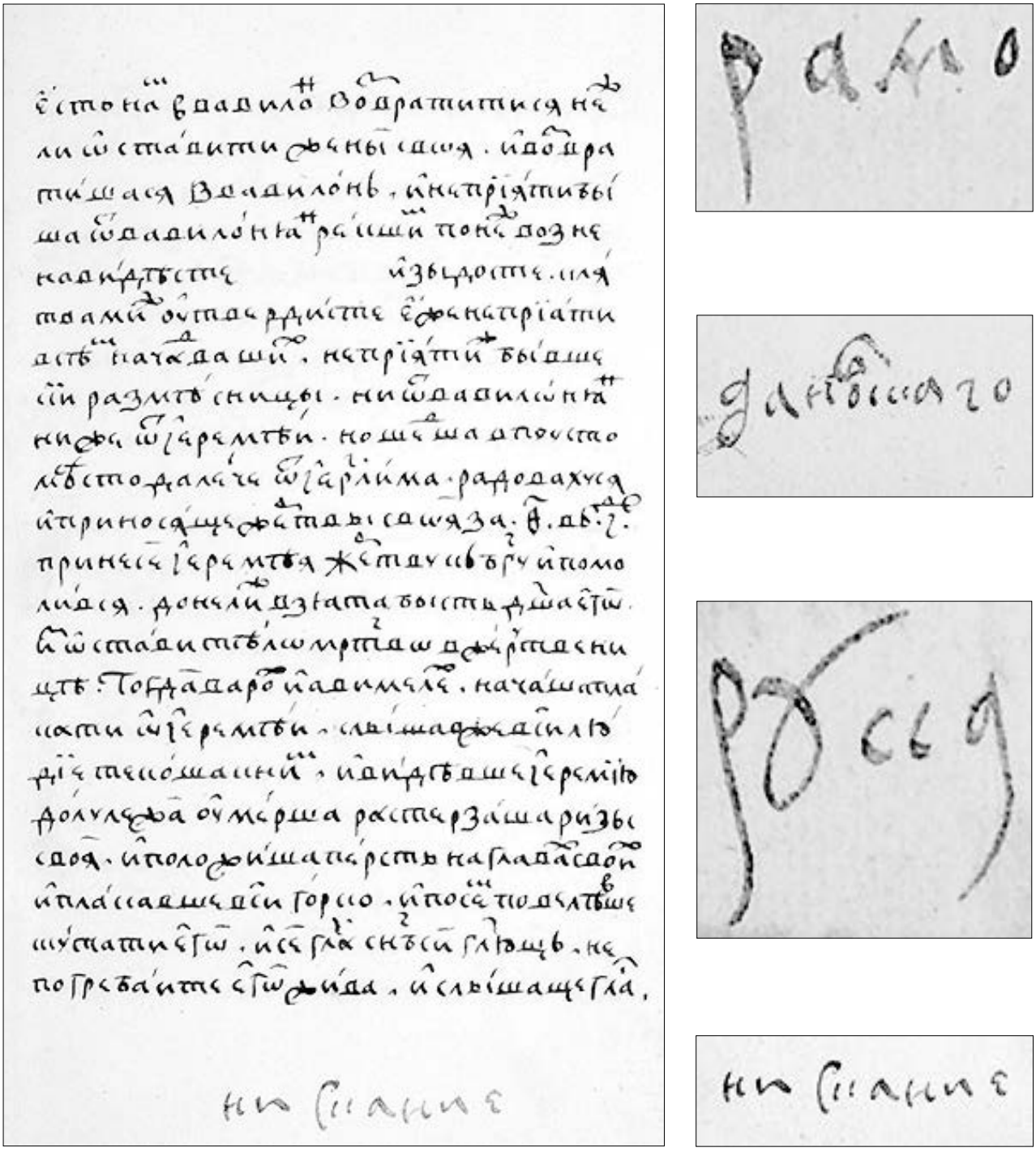


Рис. 4. Фрагменты записи на л. 6–9. Окончание записи (л. 9).
Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. РГБ. Ф. 98. № 433

с ним служил в Пскове стольником [8, с. 164—166]. Жена Прасковья Ивановна Ромодановская-Панина (род. ок. 1630) являлась «мамкой» (воспитательницей) царевны Натальи Алексеевны [9, с. 287; 8, с. 56].

Согласно первой редакции Сибирского летописного свода, в 1660 г. Дмитрий Васильевич был осужден на ссылку в Томск, но, даже не успев доехать до места, был переведен в г. Берёзов, а оттуда — в Соловецкий монастырь: «Того ж 168 году был в Сибире в Томской город везен в ссылку князь Димитрий Васильевичь Ромодановской. И его в Сибире достигли с грамотою с государевою, велено ему быть на Берёзове. И не доехав Томскова, повезен на Берёзов, и побыл на Берёзове немногое время, свезен по государеву указу на Соловки под начал» [11, с. 160; 12, с. 50]. Сохранился и происходящий из г. Берёзова Синодик, в котором имя Д.В. Ромодановского

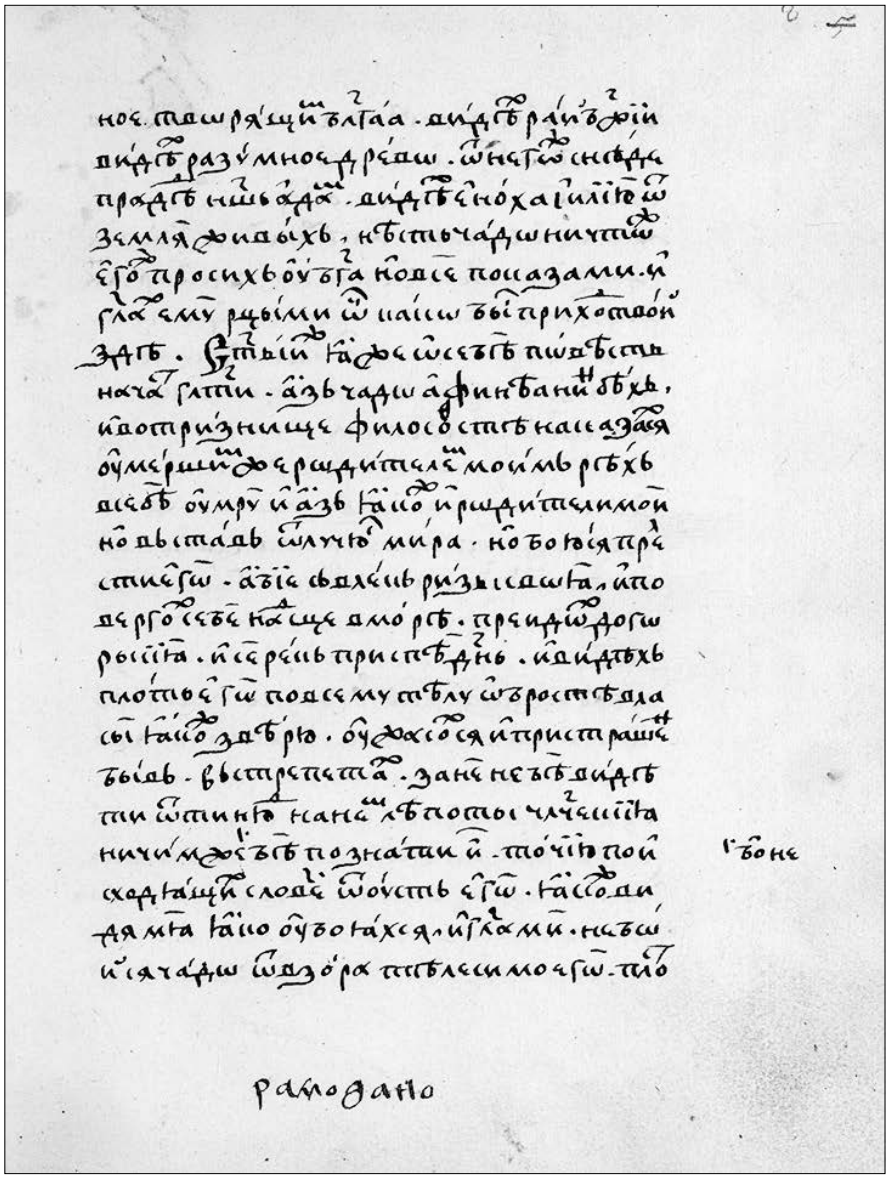


Рис. 5. Библиотека Российской академии наук. БАН. П.I.А.33. Л. 6

открывает поминальный список высокопоставленных ссыльных [13, с. 619].

Сама по себе принадлежность книги Егор. 433 князю неудивительна. Его отец имел большую библиотеку, в которой среди прочих ценных рукописных книг находились житийные сборники и лицевой Апокалипсис. Известно, что 18 рукописей хранил в своем сундуке другой сын Василия Меньшого, младший брат Д.В. Ромодановского, стольник князь Степан Васильевич (1661–1680). Среди них были учебная «Азбука Фряскаго письма», Хронограф и Степенная книга. Рукописные и печатные книги С.В. Ромодановского попали в собрание графа М.Г. Головкина[4], в дальнейшем оказавшееся в Библиотеке Российской академии наук (БАН). Лицевой Сборник житий 1560-х гг. (БАН. П.I.А.34) имеет на л. 1–61 дарственную запись жены Д.В. Ромодановского: «С[ия] кни[-га] ... великой государыни царевъны и великой княжны Наталии Алексеевны, челом ударила мам[ка е]е, государынина боярыня кня(г)иня Парасковья Ивановна дочь Ромодановъская».

К настоящему времени число выявленных рукописей, принадлежавших этой знаменитой княжеской семье, достигло 30 [14, с. 194–196, 199–200; 15, с. 55–56, 59–61; 16, с. 159–160; 17, с. 159–307; 18, с. 65–66][5].

Известны и две рукописи Д.В. Ромодановского. Первая из них представляет собой житийный Сборник третьей четверти XVII в. (БАН. П.I.А.33), имеющий на л. 2–9 запись: «Книга князь Дмитрея Васильевича Рамодановъскаго, и рука моя» [18, с. 63–65][6]. Почерк текста этой рукописи идентичен первому почерку текста Егор. 433, который, следовательно, принадлежал самому Д.В. Ромодановскому (рис. 5). Остается удивляться тому, что в перечисленных выше публикациях Егор. 433 упоминается лишь в работе А.А. Юдина [19, с. 76], однако со ссылкой не на саму книгу, а на отмеченное выше издание записи С.И. Сметаниной [4].

Вторая рукопись Д.В. Ромодановского — Азбуковник с Арифметикой, конволют 1640–1650-х гг.[7], — оказалась в библиотеке Соловецкого монастыря, видимо, уже после смерти князя в этой северной обители [19, с. 76; 20, с. 70]. Она имеет аналогичную по содержанию и почерку полустертую владельческую запись на

[4] М.Г. Головкин был женат на кн. Екатерине Ивановне Ромодановской [14, с. 200].

[5] Наиболее подробно историография реконструкции книжного собрания князей Ромодановских XVII — начала XVIII в. изложена в диссертационном исследовании И.А. Полякова 2020 г. [17, с. 19, 31–37].

[6] Филиграни датируются И.Н. Лебедевой 1660 и 1666 годами.

[7] РНБ. Соловецкое собр. № 19/19.

л. 1—9: «Книга князь Дмитрея Васильевича Рамодановскаго», у которой, однако, отсутствует продолжение с указанием на «собственную руку» князя.

Текст книги написан полууставом с элементами скорописи, отличным от скорописного почерка Д.В. Ромодановского, хотя последний имеет стилистически сходные с Азбуковником начертания букв (рис. 6, 7). Слитное написание слов в обоих почерках соловецкой рукописи указывает на их более ранний характер по сравнению с почерком Д.В. Ромодановского.

Согласно исследованию И.А. Полякова[8], единственный водяной знак бумаги Азбуковника датируется 1648—1650 гг., а три филиграни Арифметики — 1646—1654 годами. Соединение учебников в один переплет фиксируют шесть чистых листов (л. 205 а—е) с филигранью 1660—1661 гг., соединяющих обе части конволюта. Возможно, сходство написания букв соловецкого Азбуковника с письмом Д.В. Ромодановского является следствием того, что князь учился по этому учебнику.

Егоровский список «Иудейской войны» Иосифа Флавия принадлежит к «отдельной» (т. е. не входившей в состав Архивского и Виленского хронографов) редакции[9], начинающейся с предыстории этой трагедии: «Предлежит повествование о Иродех и о царех, история известное и о яже сущая по сих менших чиновох, коегождо князя и властеля, понеже многая посреде Архелая, и Ирода Антипатра, и Александра, зятя Архелаева и Фероры, и Соломеи, и прочих пространне удержевашеся шатание суетное...» — и заканчивающейся, как и во всех списках памятника, фразой: «До зде приятова конец писания сих книг, еже о Ироде и о пленении великаго града Иеросолима и о прочих, и о Масаде, крае настоящем граде. Аминь» (л. 12—300). Ни в одном из критических изданий текста данного труда Иосифа Флавия [21, с. 62; 22, с. 15—21] егоровский список не учтен.

Памятник предваряют две дополнительные статьи. Первая из них (Егор. 433, л. 1—10 об.) — апокриф, встречающийся в древнерусской письменности как самостоятельно, так и в составе стишного Пролога под 4 ноября[10]:

«Повесть о плачи и о рыдании пророка Иеремия о Иерусалиме, и о запустении ему, и о иступлении Авимелехове» (нач.: «Иеремия сеи и великии пророк от Наафора, случающаяся все и о Ерусалиме, и о Вавилоне многа пророчествова, тако же и о честнем Воплощении...»).

Далее следует небольшая статья (Егор. 433, л. 11—11 об.), оставшаяся в отечественной историографии незамеченной:

> Начало бысть Иродовы власти с родом своим сице по летописанию: дано бысть ему преже от Птоломея, царя прокаженнаго Египецкаго, власть над Иерусалимом. По смерти же Птоломеове остася дщерь его Клеопатра на царстве. И в лето 5457-го (49 г. до н. э. — *Т. А.*) посла первыи кесарь Июлии Римьскии брата своего Августа на Египет с вои. И идущу ему, и срете его Ирод Антипатров, творя ему службу велию вои пищею и дары. Егда же Август, пленив Клеопатру, нача ряд покладати на вселенную, посаждая братию свою по царством властодерьжца и весь род свои, тогда и Ирода за многия ради почести постави властодерьжца его над июдеи во Иерусалиме с родом его. Того ради не един бе Ирод: первыи бе Ирод Асколонитянин, иже изби младенцы за Христа, вторыи уби Иоанна Предтечю, к сему и Христа водиша, третии Иякова апостола убить.

Эта статья имеет сходные фрагменты текста в «Послании о Мономаховом венце» Спиридона-Саввы (далее — «Послание») и в созданном на его основе «Сказании о князьях Владимирских» (далее — «Сказание»). «Послание» митрополита Спиридона[11] (1475—1503), обосновывающее происхождение московских князей от римского императора Августа, одним из потомков которого в 14-м поколении якобы был Рюрик, было написано митрополитом предположительно в 1510-х гг. во время нахождения в ссылке в Ферапонтовом монастыре [24, с. 410; 25, с. 7—8]. Оно дошло до наших дней всего в трех списках второй половины XVI в. [26, с. 159][12].

В основе памятника лежат две легенды: о происхождении Рюрика от римского императора Августа и о получении Владимиром Мономахом царских регалий от византийского императора Константина Мономаха. Время возникновения этих легенд (кроме их появления в древнерусской книжности в начале XVI в.) до сих пор не установлено [27, с. 370].

Параллели с Егор. 433 (выделены полужирным шрифтом) находятся в «Послании» в части, изла-

[8] Благодарю И.А. Полякова за предоставление мне этих пока еще не опубликованных данных.

[9] Об особенностях «отдельной» редакции (в том числе о характерном предисловии, которое заменяет начало 1-й книги памятника) и издании ее текста см. в работе Н.А. Мещерского [22, с. 30—32, 218—465].

[10] Публикация текста: [23, с. 273—284].

[11] Возведен 15 сентября 1475 г. в сан митрополита Киевского, Галицкого и всея Руси в Константинополе, вопреки желанию русской церковной иерархии.

[12] Публикация текста: [26, с. 159—166].

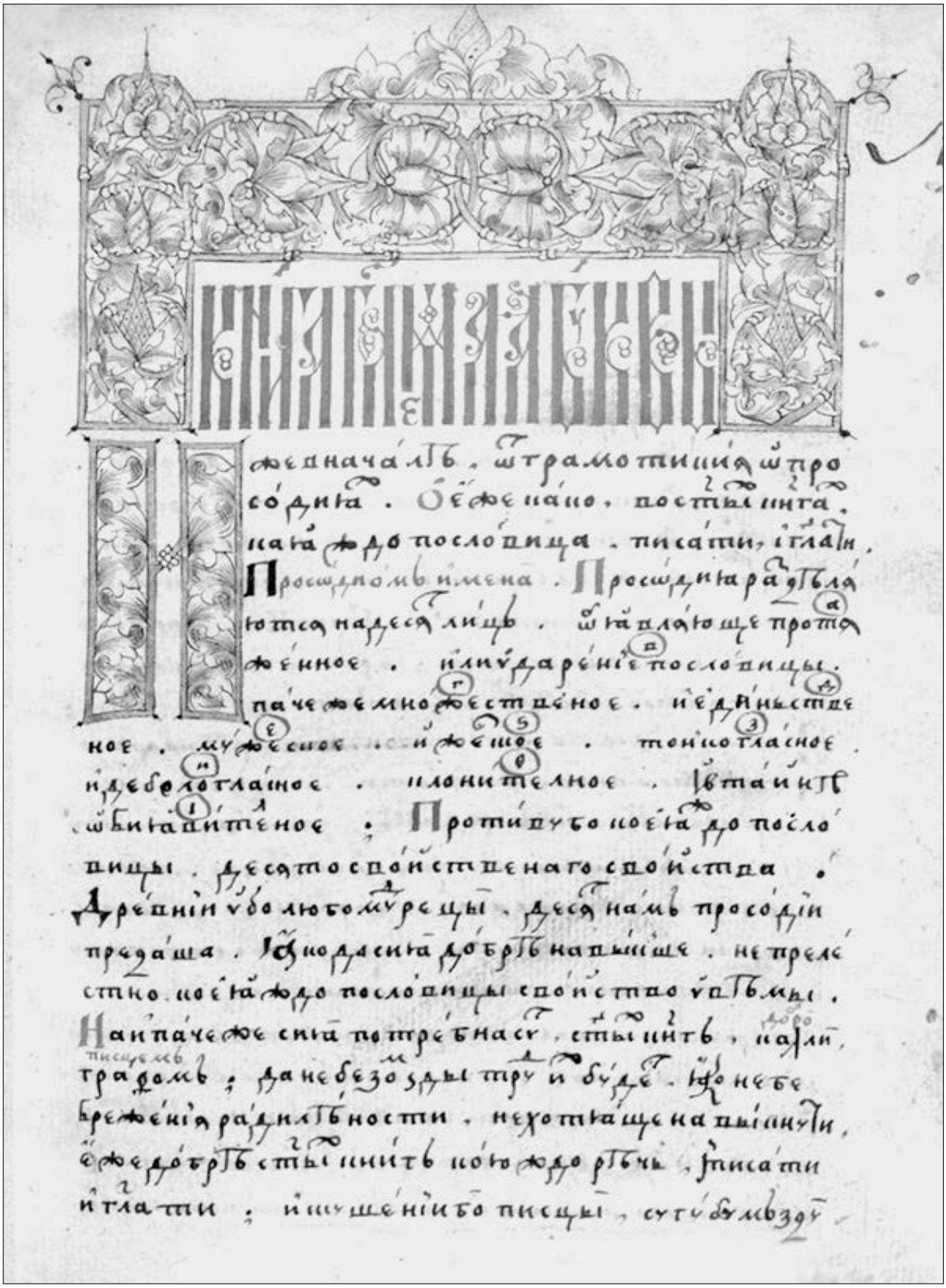


Рис. 6. Азбуковник. Российская национальная библиотека. РНБ. Сол. 19. Л. 1 (1)

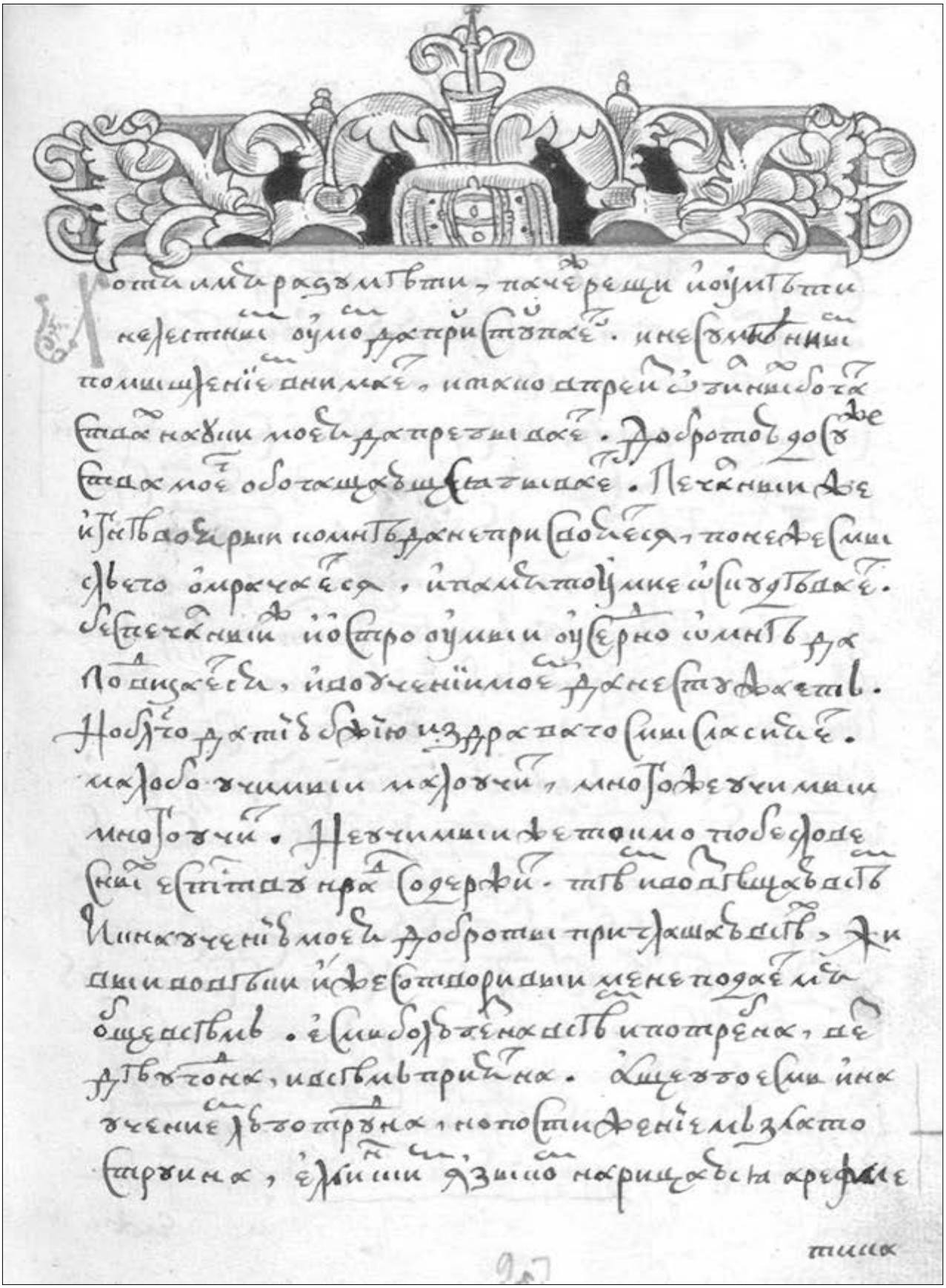


Рис. 7. Арифметика. Российская национальная библиотека. РНБ. Сол. 19. Л. 214

гающей историю династии Птолемеев [цит. по: 26, с. 160—162]:

> **Птоломеи же Прокажены име дщерь и зело премудру имянем Клеопатру, и та правяше Египетское царство под отцем своим Птоломеем.** И в то время **Улие, кесарь римискый, посла** зятя своего стратига римска имянем Антонина, на Египет воинством. Антонину же пришедшу со многими вои сухом и морем на брань к Египту, посылает же Клеопатра к Онтонину, стратигу римску, послы своя с многими дарми: веси ли, о стратиже римъскый, египетское богатство, лучши ми есть с покоем царствовати, нежели с малоумием излияти кровь человеческу. Умили же ся Антонин и прият Египетъ без крове, и посяжь за нь Клеопатра, царица премудрая; и въцарися Антонин в Египте. И услышав **Иулие, кесарь римскы**, Антониново презорство, и постави **брата своего Августа стратигом** над ипаты, и **посла** его с четырми браты своими и с всею областию римскою на Антонина. И прииде Август на **Египет**, и убит зятя своего бывшаго Антонина, а сам оста на Египте. **Взят же и Клеопатру царицу, дщерь Птоломея Прокаженнаго**, и посла ю в Рим на кораблих с всем богатством Египету... **Август же начят ряд покладати на вселеную. Постави брата своего Патрикиа царя Египту; и Августалиа, брата своего, Александрии властодержьца постави**; и Киринея Сирии властодержъца положи; и **Ирода Антипатрова** от Аманит **за многия дары и почтениа постави царя еврейска в Ерусалиме**...

Еще большее количество совпадений со статьей в Егор. 433 содержит в том же самом контексте «Сказание о князьях Владимирских» [цит по: 26, с. 173—175]:

> **Птоломей же Прокаженый име дщерь премудру именем Клеопатру, и та правяше Египетьское царство под отцем своим Птоломеем.** И в то время **Иулие, кесарь римъский, посла** зятя своего Антонина, стратига римъскаго, на Египет воиньством. Антонину же пришедшу со многими вои по суху и по морю на брань Египту. Посла же Клеопатра ко Антонину, стратигу римскому, послы своя со многими дарми, глаголющи: веси ли, о стратиже, египетьское богатьство, лутше ми есть с покоем царствовати, нежели с малоумьем излияти крови человеческиа. Умили же ся Антонин и прият Египет без крови, и посяже за нь царица Клеопатра премудраа; и въцарися Антонин в Египте. И услышав **Иулие, кесарь римъский**, Антониново презорство, и постави **брата своего Августа** стратигом над ипаты, и посла его с четыре браты своими и со всею областью римскою на Антонина. И пришед Август, взят Египет, и уби зятя своего Антонина, сам седе в Египте. **Взят же и Клеопатру** царицу, дщерь Птоломеа Прокаженаго, и посла в Рим в кораблех со многим богатством египетским и Клеопатру <...> В лето 5457 Августу, кесарю римъскому, грядущу в Египет с своими ипаты, яже бе власть египетьская рода суща Птоломеева. **И срете его Иродъ Антипатров, творя ему велие послужение вои и пищею и дарми**. Предаде же Богь Египет и **Клеопатру в руце Августу. Август же начят дань покладати на вселенней. Постави брата своего Патрикиа царя Египту; Августалиа, другаго брата своего, постави Александрии властодержца; Ирода же Антипатрова Асколонитянина за многия ради его почести постави царя над июдеи в Иерусалиме**...

Как видим, наибольшее сходство со статьей Егор. 433 об Ироде Великом обнаруживает именно «Сказание». В историографии преобладает мнение о его вторичности по отношению к «Посланию», подвергшемуся переделке не позднее 1527 г. с целью создать более твердое политическое обоснование преемственности Российского государства от Римской империи и Византии, получившей в 1523—1524 гг. краткую формулировку в известной концепции старца псковского Спасо-Елеазаровского монастыря Филофея: «Москва — третий Рим». Сначала упомянутая выше легенда о происхождении Рюриковичей от Августа была частично использована в Воскресенской летописи, позднее — во вступительной статье к Государеву родословцу 1555 г. и в Степенной книге [24, с. 411; 26, с. 154—156; 27, с. 370].

Книжник, воспользовавшийся для статьи Егор. 433 рассказом «Сказания», ссылается на последнее как на «летописание», поскольку начало памятника, по сути, представляет собой пересказ «Повести временных лет».

Похожее же начало характерно и для «Послания», но здесь оно имеет преамбулу с именем Спиридона-Саввы и вряд ли могло быть воспринято в качестве летописного текста [цит. по: 26, с. 159]:

> О святем дусе, Спиридон рекомыи, Савва глаголемыи, сынови смиренна нашего имя рек радоватися, аще ти потребу молитва смирения нашего с благословением. Слышание мое, еже

Таблица

Сопоставление хронографического фрагмента Егор. 433 с возможными источниками

Егор. 433 (л. 314)	ЕЛ-2 [29, с. 72]	Рум. 453 (л. 401)	ХГА (Ам 196.11-17)
по восхождении же от Вавилона оттоле не быша цареве, но архиереими обладаху.	по въсхождении же от Вавилона оттоле не быша цареве, нъ архиереими обладааху.	по восхожении же от Вавилона оттоле не быша цареве, но архиереи ими обладаху.	по въсхожении же от Вавилона оттоле не быша царье, но архиереими обладаху. тем веща великыи Василии <…> народнее ражаху людие.
обладанию на священникы пришедшу…	обладанию на священникы пришедшу…	обладанию на священник(ы) пришедшю…	обладанию же на священикы прешедшю…

> потребовал еси от нас своим писанием и нашими чернецы, ищючи от нас некыи прежних лет ото историкиа Ханаонова предела, рекомо ото Арфаксадова, перваго сына Ноева, рождшегося по потопе. По отца своего Ноя благословению разделися вселеная на три чясти трием его сыном: Симу, Хаму и Афету...

Вслед за окончанием текста «Иудейской войны» Иосифа Флавия в рукописи помещены еще две тематически близкие к «Сказанию» статьи. Первая из них (л. 301—311 об.) — сочинение Иоанна Евгеника «Рыдание о запустении Великого града», посвященное взятию Константинополя («Царьграда») турками в 1453 г. [22, с. 158—159; 28, с. 72—86]: «Закону хранителя диякона Евгеника. Рыдание о запустении Великаго града», нач.: «О Христе Царю, увы, о Христе, Царю всех! О! О! Имех Преславная возглашася, иже Великаго Царя Бога граде Всечистая Богоматери, како Твои великоименитыи и многовожделенныи град и самои иже земли око, иже роду утвержение...»

Завершает Егор. 433 статья, открывающаяся киноварным заголовком «О втором создании Иерусалиму и о церкви», которая содержит хорошо известный хронографический рассказ о создании храма Соломона (л. 312—315 об.):

> Нынешнии же образ и вид втораго создания церковнаго и града Иерусалима тако бысть. Ибо град треми стенами утвержен и неудобь на погибель, и не бяше стены же ея и столпове на четыри углы. и имяху широту и высоту лакот 50, и кыиждо камень созданию бяше по 20 лакот, на нихже бяху домове различнии и превысоцы, корыта каменная на приимание дождевных вод <...> и родъ его весма являет, яко неизъследованныи, пресущное же и безначалное божество кто исповесть?

Текст представляет собой фрагмент Хроники Георгия Амартола, читающийся как в Полной хронографической палее[13], так и в составе Еллинского летописца 2-й редакции (далее — ЕЛ-2) [29, с. 71—73], восходящий, по мнению О.В. Творогова, к так называемому Хронографу по Великому изложению [30, с. 244 (фр. 103), 287 (фр. 61)]. Н.А. Мещерский, анализируя литературное окружение «Рыдания» Иоанна Евгеника в древнерусской книжности, соотнес эту статью непосредственно с Хроникой Георгия Амартола [22, с. 79]. Однако в обоих хронографах и в Егор. 433 ее рассказ передан хотя и буквально, но с одними и теми же пропусками[14]: Ам 193.25—196.12; 196.16-20; 196.24—197.10; 197.16—198.4. В качестве примера рассмотрим первую из этих лакун[15] (таблица).

При этом заглавие в Егор. 433 соответствует именно ЕЛ-2: «О втором создании Иерусалиму и о церкви» [29, с. 71], а не Полной хронографической палее: «О втором создании Иерусалиму и церкви, егоже созда Зоровавель Исус Седековиць» (Рум. 453, л. 400). Видимо, ЕЛ-2 и был источником данной статьи в Егор. 433.

Скорее всего, книжник, привлекший эту цитату из ЕЛ-2 к сопоставлению с трудом Иосифа Флавия, был и автором рассмотренной выше преамбулы о трех Иродах, подробный рассказ о которых (Ироде Великом, повелевшем убивать младенцев после сообщения волхвов о рождении Иисуса Христа, Ироде Антипе, «иже Предтечю усекну», и Иро-

[13] В списке памятника 1494 г. из коллекции Н.П. Румянцева (РГБ. Ф. 256. № 453; далее — Рум. 453) читается на л. 400—401 об. Цитируется далее по этой же рукописи.

[14] Далее ссылки на критическое издание текста Хроники Георгия Амартола В.М. Истриным [31] предваряются аббревиатурой «Ам» и сопровождаются указанием страниц и, через точку, строк.

[15] Полное текстологическое сопоставление вследствие его большого объема выходит за рамки данной публикации.

де Агрипе, который «Иакова уби Зеведеова») также читается в ЕЛ-2 [29, с. 200—202][16].

Отразившиеся в Егор. 433 дополнения к списку «Иудейской войны» в своей совокупности достаточно своеобразны. Трудно сказать, послужила ли их антиграфом какая-то одна более ранняя рукопись, либо их было несколько. Так, некоторые из списков сочинения Иосифа Флавия действительно сопровождались «Рыданием» Иоанна Евгеника [22, с. 16—18]. К одному из них, датирующемуся 70–80-ми гг. XV в. и принадлежавшему Троице-Сергиеву монастырю, оказалась присоединенной и статья «О втором создании Иерусалиму и церкви»[17]. Последняя завершает и принадлежавший Соловецкому монастырю список памятника начала XVII в.[18] [22, с. 18, № 19; 30, с. 122—123, № 444], но в нем отсутствует «Рыдание». Помимо этой рукописи в библиотеке Соловецкого монастыря имелись еще три аналогичные книги [22, с. 18, № 18—21; 32, с. 123—125, № 445—447], однако дополнительные статьи к «Иудейской войне» Иосифа Флавия в них полностью отсутствуют.

Нельзя не обратить внимания и на наличие в домашней библиотеке Ромодановских двух упомянутых выше рукописных книг — Хронографа и Степенной книги, которые могли быть источниками как текста «Иудейских древностей», так и дополнительных статей Егор. 433. Таким образом, существует большая вероятность того, что егоровская рукопись была написана Д.В. Ромодановским не в Соловецком монастыре, а еще в домашних условиях, до его ссылки в Сибирь в 1660 г., чему не противоречит и датировка ее бумаги.

Каковы бы ни были реальные обстоятельства происхождения Егор. 433, книга представляет собой важный исторический источник, дополняющий сведения об истории формирования библиотеки князей Ромодановских. Будем надеяться, что эта сохраненная Е.Е. Егоровым уникальная рукопись привлечет к себе внимание широкого круга специалистов, что может в дальнейшем уточнить и детали ее собственной судьбы.

Список источников

1. Филиграни XVII века по рукописным источникам ГИМ : каталог / сост. Т.В. Дианова, Л.М. Костюхина. Москва : Государственный исторический музей, 1988. 246 с.
2. Филиграни XVII века по старопечатным книгам Украины и Литвы : каталог / сост.: Т.В. Дианова. Москва : Государственный исторический музей, 1993. 191 с.
3. *Дианова Т.В.* Филиграни XVII—XVIII вв. «Голова шута» : каталог. Москва : Государственный исторический музей, 1997. 165 с.
4. *Сметанина С.И.* Записи XVI—XVII веков на рукописях собрания Е.Е. Егорова // Археографический ежегодник за 1963 г. Москва : Наука, 1964. С. 358—396.
5. Словарь русского языка XI—XVII вв. Москва : Наука, 2000. Вып. 25 : (Скорынья — Снулый) / [авт. вып.: Л.Ю. Астахина и др.]. 273 с.
6. Словарь русского языка XI—XVII вв. Москва : Наука, 1986. Вып. 11 : (Не — Нятый) / А.Н. Шаламова. 456 с.
7. *Калайдович К.Ф., Строев П.М.* Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве в библиотеке тайного советника, сенатора, двора его императорского величества действительного камергера и кавалера графа Федора Андреевича Толстого. Москва : в Типографии С. Селивановского, 1825. LXVII, 811 с.
8. *Белоусов М.Р.* Псков в боярских списках середины XVII в. // Псков, русские земли и Восточная Европа в XV—XVII вв. : к 500-летию вхождения Пскова в состав единого Русского государства : сборник трудов международной научной конференции, 19—21 мая 2010 г. Псков, 2011. С. 164—174.
9. *Викторов А.Е.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1584—1725 г. Москва : Типолитография С.П. Архипова и К°, 1877. Вып. 1. 376 с.
10. *Светова Е.А.* Двор Алексея Михайловича в контексте абсолютизации царской власти : [монография]. Москва, 2013. 209 с.
11. Полное собрание русских летописей. Москва : Наука, 1987. Т. 36 : Сибирские летописи, ч. 1 : группа Есиповской летописи. 381 с.
12. *Журова Л.И.* История и повседневность в Сибирском летописном своде XVII в. // Гуманитарные науки в Сибири. 2017. Т. 24, № 3. С. 46—53. DOI: 10.15372/HSS20170308.
13. *Каратыгин П.П.* Семейные отношения графа А.И. Остермана // Исторический вестник. 1884. Т. XVII, № 9. С. 603—623.
14. *Поляков И.А.* Стольник князь С.В. Ромодановский и его библиотека // Петербургский исторический журнал. 2017. № 2 (14). С. 194—205.
15. *Поляков И.А.* Анализ и атрибуция рукописей из библиотеки князей Ромодановских (XVII—XVIII века) // Библиотековедение. 2019. Т. 68, № 1. С. 55—66. DOI: 10.25281/0869-608X-2019-68-1-55-66.
16. *Поляков И.А.* Книжное собрание князей Ромодановских в XVII — начале XVIII в.: промежуточные итоги реконструкции // Комплексный подход в изучении Древней Руси : материалы X Международной научной конференции (9—13 сентября 2019 г., Москва, Россия). Москва : Индрик, 2019. С. 159—161.
17. *Поляков И.А.* Род князей Ромодановских в XVII в. и их книжное собрание : дис. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2020. 510 с.

[16] Аналогичный текст есть и в Полной хронографической палее (Рум. 453, л. 409—410).

[17] РГБ. Ф. 173/I (Собр. Московской духовной академии). № 12. Л. 603—605. 1470—1480-е гг.

[18] РНБ. Соловецкое собр. № 322/342. Л. 341 об. — 346.

18. Библиотека Петра I : описание рукописных книг / авт.-сост. И.Н. Лебедева. Санкт-Петербург : БАН, 2003. 432 с.
19. *Юдин А.А.* Записи в древнерусских рукописях, содержащих Азбуковник, и их значение для изучения литературной истории памятника // Библиосфера. 2010. № 4. С. 74—78.
20. *Левичкин А.Н.* К истории русской лексикографии середины XVII в. : изменение типа азбучного тезауруса : дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 1999. 197 с.
21. «История Иудейской войны» Иосифа Флавия. Древнерусский перевод : в 2 т. / сост.: А.А. Пичхадзе, И.И. Макеева, Г.С. Баранкова [и др.]. Москва : Языки славянской культуры, 2004. Т. 1 : [с древнерусским указателем (начало)]. 879 с.
22. *Мещерский Н.А.* История Иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР [ленинградское отделение], 1958. 578 с.
23. *Тихонравов Н.С.* Памятники отреченной русской литературы. Санкт-Петербург : Общественная польза, 1863. Т. 1. XII, 313 с.
24. *Дмитриева Р.П.* Спиридон-Савва, киевский митрополит // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Ленинград : Наука, ленинградское отделение, 1989. Вып. 2, ч. 2 : Вторая половина XIV — XVI в. : Л—Я. С. 408—411.
25. *Алексеев А.И.* «Спиридон рекомый, Савва глаголемый» (заметки о сочинениях киевского митрополита Спиридона) // Древняя Русь : вопросы медиевистики. Москва, 2010. № 3 (41). С. 5—16.
26. *Дмитриева Р.П.* Сказание о князьях Владимирских : [исследования и тексты]. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1955. 216 с.
27. *Дмитриева Р.П.* Сказание о князьях владимирских // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Ленинград : Наука, ленинградское отделение, 1989. Вып. 2, ч. 2 : Вторая половина XIV — XVI в. : Л—Я. С. 370—371.
28. *Мещерский Н.А.* «Рыдание» Иоанна Евгеника и его древнерусский перевод // Византийский временник. Москва : Наука, 1953. Т. 7 (32). С. 72—86.
29. *Творогов О.В.* Летописец Еллинский и Римский. Санкт-Петербург : Д. Буланин, 1999. Т. 1 : Текст. 510 с.
30. *Творогов О.В.* Древнерусские хронографы. Ленинград : Наука, ленинградское отделение, 1975. 320 с.
31. *Истрин В.М.* Книгы временьныя и образныя Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе : текст, исследование и словарь. Петроград : Отд. русского языка и словесности Российской академии наук, 1920. Т. 1 : Текст. XVIII, 612, III с.
32. Описание рукописей Соловецкого монастыря, находящихся в Библиотеке Казанской духовной академии / сост.: И.Я. Порфирьев, А.В. Вадковский, Н.Ф. Красносельцев. Казань, 1885. Ч. 2. VI, 582, LXIII с.

Manuscript Copy of "The Jewish War" by Josephus Flavius "Rukaniskania" of Prince Dmitry Vasilievich Romodanovsky

Tatiana V. Anisimova
Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str.,
Moscow, 119019, Russia
tanisim@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the study of a manuscript book of the middle of the 17th century, kept in the collection of E.E. Egorov in the Manuscripts Department of the Russian State Library and containing the text of the Slavonic translation of Josephus Flavius' "The Jewish War". This copy, which remained unaccounted for in the domestic historiography of the monument, is accompanied by additional articles, one of which, dating back to the "Tale of the Princes of Vladimir", which remained unknown until now, is introduced into the scientific turnover. The owner of the book, judging by the entry in its margins, was Prince Dmitry Vasilyevich Romodanovsky, exiled in 1660 to the Solovetsky Monastery.*

On the basis of a review of manuscripts belonging to the family of D.V. Romodanovsky and a comparison with one written by him himself, it is proved that the prince also produced the manuscript of Egorov. It is assumed that it was written by D.V. Romodanovsky still at home, before his exile to the Solovetsky monastery. It was possible to read in ultraviolet rays the erased record on the protective sheet, which testifies to the fact that the manuscript was put up for sale in the 17th century. An attempt is made to find the antigraph of additional articles of the book, particularly in the libraries of the Solovetsky Monastery and the Romodanovskys. It is concluded that it is necessary to introduce the manuscript under study into a wide scientific circulation as an important historical source.

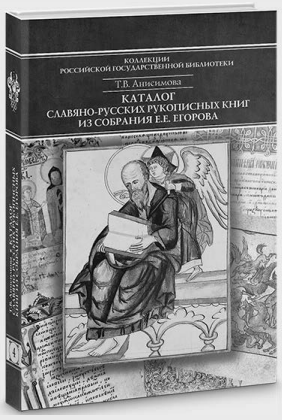
Key words: manuscript book, 17th century, Prince Dmitry Vasilyevich Romodanovsky, "The Jewish War" by Josephus Flavius, "Tale of the Princes of Vladimir", Solovetsky Monastery.
Citation: Anisimova T.V. Manuscript Copy of "The Jewish War" by Josephus Flavius "Rukaniskania" of Prince Dmitry Vasilievich Romodanovsky, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 61—75. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-61-75.

References

1. Dianova T.V., Kostyukhina L.M. (eds.) *Filigrani XVII veka po rukopisnym istochnikam GIM: katalog* [Watermarks of the 17th Century on Manuscript Sources of the State Historical Museum: catalogue]. Moscow, Gosudarstvenyi Istoricheskii Muzei Publ., 1988, 246 p.
2. Dianova T.V. (ed.) *Filigrani XVII veka po staropechatnym knigam Ukrainy i Litvy: katalog* [Watermarks of the 17th Century on Old Printed Books of Ukraine and Lithuania: catalogue]. Moscow, Gosudarstvenyi Istoricheskii Muzei Publ., 1993, 191 p.
3. Dianova T.V. *Filigrani XVII—XVIII vv. "Golova shuta": katalog* [Watermarks of the 17th—18th Centuries "The Jester's Head": catalogue]. Moscow, Gosudarstvenyi Istoricheskii Muzei Publ., 1997, 165 p.
4. Smetanina S.I. Records of the 16th—17th Centuries on Manuscripts of E.E. Egorov's Collection, *Arkheograficheskii ezhegodnik za 1963 g.* [The Archeographic Yearbook for 1963]. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 358—396 (in Russ.).
5. Astakhina L.Yu. et al. (eds.) *Slovar' russkogo yazyka XI—XVII vv. Vyp. 25 (Skoryn'ya — Snulyi)* [Dictionary of the Russian Language of the 11th—17th Centuries. Issue 25: (Sk — Sn)]. Moscow, Nauka Publ., 2000, 273 p.
6. Shalamova A.N. (ed.) *Slovar' russkogo yazyka XI—XVII vv. Vyp. 11 (Ne — Nyatyi)* [Dictionary of the Russian Language of the 11th—17th Centuries. Issue 11 (Ne — Nya)]. Moscow, Nauka Publ., 1986, 456 p.
7. Kalaidovich K.F., Stroev P.M. *Obstoyatel'noe opisanie slavyano-rossiiskikh rukopisei, khranyashchikhsya v Moskve v biblioteke tainogo sovetnika, senatora, dvora ego imperatorskogo velichestva deistvitel'nogo kammergera i kavalera grafa Fedora Andreevicha Tolstogo* [A Comprehensive Description of the Slavonic-Russian Manuscripts Stored in Moscow in the Library of the Privy Counsellor, Senator of the Court of His Imperial Majesty, Chamberlain and Cavalier Count Fyodor Andreyevich Tolstoy]. Moscow, V Tipografii S. Selivanovskogo Publ., 1825, LXVII, 811 p.
8. Belousov M.R. Pskov in Boyar Lists of the Middle of the 17th Century, *Pskov, russkie zemli i Vostochnaya Evropa v XV—XVII vv.: k 500-letiyu vkhozhdeniya Pskova v sostav edinogo Russkogo gosudarstva: sbornik trudov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, 19—21 maya 2010 g.* [Pskov, Russian Lands and Eastern Europe in the 15th—17th Centuries: To the 500th Anniversary of Pskov Annexation to the Russian State: Proceedings of the International Scientific Conference, May 19—21, 2010]. Pskov, 2011, pp. 164—174 (in Russ.).
9. Viktorov A.E. *Opisanie zapisnykh knig i bumag starinnykh dvortsovykh prikazov 1584—1725 g.* [Description of Record Books and Papers of the Old Palace Orders 1584—1725]. Moscow, Tipo-Litografiya S.P. Arkhipova i K° Publ., 1877, issue 1, 376 p.
10. Svetova E.A. *Dvor Alekseya Mikhailovicha v kontekste absolyutizatsii tsarskoi vlasti: monografiya* [The Court of Alexei Mikhailovich in the Context of the Absolutization of Tsarist Power: monograph]. Moscow, 2013, 209 p.
11. *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [The Complete Collection of Russian Chronicles]. Moscow, Nauka Publ., 1987, vol. 36: Siberian Chronicles, part 1: Group Esipov Chronicle, 381 p.
12. Zhurova L.I. History and Everyday Life in the Siberian Chronicle of the 17th Century, G*umanitarnye nauki v Sibiri* [Humanitarian Sciences in Siberia], 2017, vol. 24, no. 3, pp. 46—53. DOI: 10.15372/HSS20170308 (in Russ.).
13. Karatygin P.P. Family Relations of Count A.I. Osterman, *Istorichesky vestnik*, 1884, vol. XVII, no. 9, pp. 603—623 (in Russ.).
14. Polyakov I.A. Stol'nik Prince S.V. Romodanovskoj and His Library, *Peterburgskii istoricheskii zhurnal* [Petersburg Historical Journal], 2017, no. 2 (14), pp. 194—205 (in Russ.).
15. Polyakov I.A. Analysis and Attribution of the Manuscripts from the Library of Princes Romodanovsky (17th—18th Centuries), *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], Moscow, 2019, vol. 68, no. 1, pp. 55—66. DOI: 10.25281/0869- 608X-2019-68-1-55-66 (in Russ.).
16. Polyakov I.A. The Book Collection of the Princes Romodanovsky in the 17th — Early 18th Century: Intermediate Results of the Reconstruction, *Kompleksnyi podkhod v izuchenii Drevnei Rusi: materialy X Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (9—13 sentyabrya 2019 g., Moskva, Rossiya)* [Integrated Approach to the Study of Ancient Russia: Proceedings of the 10th International Scientific Conference (September 9—13 2019, Moscow, Russia]. Moscow, Indrik Publ., 2019, pp. 159—161 (in Russ.).
17. Polyakov I.A. *Rod knyazei Romodanovskikh v XVII v. i ikh knizhnoe sobranie* [The Romodanovsky Princes' Family in the 17th Century and Their Book Collection], Cand. hist. sci. diss. St. Petersburg, 2020, 510 p.
18. Lebedeva I.N. (ed.) *Biblioteka Petra I: opisanie rukopisnykh knig* [The Library of Peter the Great: a description of manuscript books]. St. Petersburg, BAN Publ., 2003, 432 p.
19. Yudin A.A. Records in Ancient Russian Manuscripts Containing the Azbukovnik and Their Significance for Studying the Literary History of the Monument, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2010, no. 4, pp. 74—78 (in Russ.).
20. Levichkin A.N. *K istorii russkoi leksikografii serediny XVII v.: izmenenie tipa azbuchnogo tezaurusa* [On the History of Russian Lexicography in the Middle of the 17th Century. Changing the Type of Alphabet Thesaurus], Cand. philolog. sci. diss. St. Petersburg, 1999, 197 p.
21. Pichkhadze A.A., Makeeva I.I., Barankova G.S. et al. (eds.) *"Istoriya Iudeiskoi voiny" Iosifa Flaviya. Drevnerusskii perevod: v 2 t.* ["The History of the Jewish War" by Josephus Flavius. Old Russian Translation: in 2 volumes]. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, vol. 1, 879 p.

22. Meshchersky N.A. *Istoriya Iudeiskoi voiny Iosifa Flaviya v drevnerusskom perevode* [The History of the Jewish War by Joseph Flavius in the Old Russian Translation]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Leningradskoe Otdelenie, 1958, 578 p.
23. Tikhonravov N.S. *Pamyatniki otrechennoi russkoi literatury* [Monuments of the Abdicated Russian Literature]. St. Petersburg, Obshchestvennaya Pol'za Publ., 1863, vol. 1, XII, 313 p.
24. Dmitrieva R.P. Metropolitan Spiridon-Savva of Kiev, *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Russia]. Leningrad, Nauka Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1989, issue 2, part 2: The Second Half of the 14th—16th Centuries: L—Ya, pp. 408–411 (in Russ.).
25. Alekseev A.I. Spyridon Rekomy, Sawa Glagolemy (Notes on the Works of the Kiev Metropolitan Spyridon), *Drevnyaya Rus': voprosy medievistiki* [Old Russia. The Questions of Middle Ages]. Moscow, 2010, no. 3 (41), pp. 5—16 (in Russ.).
26. Dmitrieva R.P. *Skazanie o knyaz'yakh Vladimirskikh: issledovaniya i teksty* [The Tale of the Princes of Vladimir: studies and texts.]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1955, 216 p.
27. Dmitrieva R.P. The Tale of the Princes of Vladimir, *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Russia]. Leningrad, Nauka Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1989, issue 2, part 2: The Second Half of the 14th—16th Centuries: L—Ya, pp. 370—371 (in Russ.).
28. Meshchersky N.A. "A City Lament" of John Eugenicus and Its Old Russian Translation, *Vizantiisky Vremennik*. Moscow, Nauka Publ., 1953, vol. 7 (32), pp. 72—86 (in Russ.).
29. Tvorogov O.V. *Letopisets Ellinskii i Rimskii* [The Hellenic and Roman Chronicler]. St. Petersburg, D. Bulanin Publ., 1999, vol. 1, 510 p.
30. Tvorogov O.V. *Drevnerusskie khronografy* [Ancient Russian Chronographs]. Leningrad, Nauka Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1975, 320 p.
31. Istrin V.M. *Knigy vremen'nyya i obraznyya Georgiya mnikha. Khronika Georgiya Amartola v drevnem slavyanorusskom perevode: tekst, issledovanie i slovar'* [Books of the Times and Images of George Mnikh. The Chronicle of George Amartol in the Old Russian Translation: text, research and dictionary]. Petrograd, Otd. Russkogo Yazyka i Slovesnosti Rossiiskoi Akademii Nauk Publ., 1920, vol. 1, XVIII, 612, III p.
32. Porfiryev I.Ya., Vadkovsky A.V., Krasnoseltsev N.F. (eds.) *Opisanie rukopisei Solovetskogo monastyrya, nakhodyashchikhsya v biblioteke Kazanskoi dukhovnoi akademii* [Description of the Manuscripts of the Solovetsky Monastery, Located in the Library of the Kazan Theological Academy]. Kazan, 1885, part 2, VI, 582, LXIII p.

НОВИНКА



Анисимова Т.В. Каталог славяно-русских рукописных книг из собрания Е.Е. Егорова. Т. 4. № 301–400 = Catalogue of slavic-russian manuscripts from the collection of E.E. Egorov. Vol. 4. No. 301–400 / Т.В. Анисимова ; под ред. Ю.С. Белянкина ; Российская государственная библиотека, Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе. Москва : Пашков дом, 2023. 378 с. : ил. (Коллекции Российской государственной библиотеки).

В каталоге содержатся описания рукописей № 301–400 из собрания Е.Е. Егорова (ОР РГБ. Ф. 98), имеющего общероссийское значение. Среди них – жития русских святых, хроника Георгия Амартола, старообрядческие рукописные уникумы, лицевые рукописи и др. Научные описания включают подробную информацию о каждой рукописи: содержание, водяные знаки, художественные особенности, переплет, записи на книгах, сохранность.

Подробная информация:
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
*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 792.8.071.2Самодуров В.В.
ББК 85.335.423(2)64-85Самодуров В.В.
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-76-85

Д.Н. ХИСАМОВ

ЧЕРТЫ ПОСТАНОВОЧНОГО ПОЧЕРКА ВЯЧЕСЛАВА САМОДУРОВА

Денис Николаевич Хисамов,
Институт современного искусства,
факультет хореографии,
кафедра искусства балетмейстера,
аспирант
Новозаводская ул., д. 27а, Москва, 121309, Россия

ORCID 0009-0005-7375-9282; SPIN 7770-7940
KhisamovDenis@icloud.com

Реферат. *Вячеслав Владимирович Самодуров является одним из ярких хореографов-постановщиков в современном российском балете. Несмотря на то что в настоящее время В.В. Самодуров является свободным художником, вступившим в новый этап своей творческой биографии, важной вехой на пути мастера является его постановочная деятельность, осуществленная в 2011—2023 гг., в период его работы в Екатеринбургском государственном академическом театре оперы и балета («Урал Опера Балет»). Постановки екатеринбургского периода позволяют сделать вывод о чертах стиля В.В. Самодурова, которые определяют творческий облик мастера. Вместе с тем до настоящего времени его творчество периода работы с труппой «Урал Опера Балет» не подвергалось комплексному искусствоведческому анализу. Данный факт выявляет актуальность темы статьи. Цель исследования заключается в выявлении характерных для постановочного почерка В.В. Самодурова черт, проявившихся в период его деятельности на посту хореографа труппы «Урал Опера Балет». Новизна статьи заключается в том, что впервые в исследовании научного характера обобщены и систематизированы черты постановочного стиля В.В. Самодурова. На основе проведенного компаративного анализа его постановок, осуществленных в екатеринбургский период творческой биографии мастера, были сделаны обобщения, свидетельствующие о сочетании в постановочном стиле мастера традиционных и индивидуальных новаторских черт, определяющих творческий облик хореографа.*

Ключевые слова: Вячеслав Самодуров, Урал Опера Балет, современный российский балет, балетная неоклассика, Театр оперы и балета Екатеринбурга, классический балет, современный балет.
Для цитирования: *Хисамов Д.Н.* Черты постановочного почерка Вячеслава Самодурова // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 76—85. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-76-85.

Вячеслав Владимирович Самодуров (род. 1974) — один из ярких современных отечественных хореографов-постановщиков, определяющих сегодня развитие современного российского и мирового балета. Оставаясь приверженцем классического стиля, хореограф создает яркие и самобытные постановки, которые

отвечают современной музыкально-театральной культуре и запросам аудитории.

В отечественном искусствоведении личность и творчество постановщика все больше и больше привлекает интерес исследователей как яркое явление в современном российском балете. Творчеству мастера посвящены статьи и биографические очерки Анны Галайды [1], И. Клепиковой [2], А. Гордеевой [3], Е. Федоренко [4], Б. Королька [5], М.А. Шеломенцевой [6] и других авторов. Путь становления В.В. Самодурова был рассмотрен также автором статьи в одном из его предыдущих исследований [7]. В то же время творчество В.В. Самодурова периода работы на посту художественного руководителя «Урал Опера Балет» не становилось объектом компаративного искусствоведческого анализа.

Помимо этого, теоретическую базу исследования постановочного почерка В.В. Самодурова составили вопросы, посвященные проблемам изучения тенденций современного балета: исследования Е.В. Баркаловой [8], С.А. Гродниковой [9], А.П. Груцыновой [10], В.Н. Нестерова [11], В.Я. Светлова [12], В.А. Хабаровой [13] и других исследователей. Опыт анализа современного балета освещен также в ряде иностранных источников [14; 15].

Период творческой деятельности В.В. Самодурова с 2011 по 2023 г. связан с его сотрудничеством с труппой Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета. Следует отметить, что именно благодаря креативному мышлению Самодурова-руководителя название одного из ведущих академических театров страны было подвергнуто ребрендингу и получило современное и емкое название — «Урал Опера Балет». Данный период творческой биографии мастера к настоящему моменту видится наиболее цельным и завершенным с точки зрения формирования стиля. Именно в рассматриваемые годы Вячеслав Владимирович реализовал ряд своих ярких проектов, не только постановочных, но и менеджерских. Благодаря ему произошел упомянутый выше имиджевый ребрендинг театра, был основан творческий проект «Dance-платформа», аналогов которому долгое время не было в современном российском социокультурном пространстве, стал традиционным ежегодный фестиваль нового академического музыкального искусства «Урал Опера Балет», зимние и летние гала, а также креативные fashion-проекты, реализованные совместно с екатеринбургскими дизайнерами одежды (Fashion gala Урал Балета). Однако, несомненно, наибольший исследовательский интерес представляют черты постановочного стиля В.В. Самодурова в екатеринбургский период, так как именно в это время имя мастера стало олицетворением современного российского балета и инновационных процессов, происходящих внутри данного вида искусства.

От первой постановки, осуществленной В.В. Самодуровым для труппы Театра оперы и балета Екатеринбурга (балет Amore Buffo по мотивам оперы «Любовный напиток» Г. Доницетти в 2012 г.), до балета Ultima Thule, открывающего новый этап творческой эволюции стиля Вячеслава Самодурова, прошло более десяти лет. Среди его наиболее знаковых работ рассматриваемого периода — «Вариации Сальери» и «Цветоделика» (2013), «Пахита» и «Приказ короля» (2018), балет «Дар» (2021), являющийся частью совместного проекта, осуществленного с Максимом Петровым, Максимом Севагиным, Андреем Кайдановским, и балет «Конек-Горбунок» (2021). Каждый новый балет раскрывал индивидуальные черты творческого облика В.В. Самодурова и крепнувшего неповторимого стиля, сочетающего лучшие традиции русской школы балета и современный взгляд художника на формы и пути выстраивания коммуникации со зрителем.

ЖАНРЫ БАЛЕТОВ ВЯЧЕСЛАВА САМОДУРОВА

Все постановки, осуществленные В.В. Самодуровым в период его работы с труппой «Урал Опера Балет», с точки зрения жанровой основы можно разделить на несколько групп. *Первая* — это обращение к классическим сюжетам в истории балетной литературы, бессмертной музыке, хореографическим партитурам. К данной группе относятся прежде всего балеты «Ромео и Джульетта» на музыку С.С. Прокофьева (2016), «Пахита» на музыку Э. Дельдевеза и Л. Минкуса в свободной транскрипции Ю. Красавина и «Приказ короля» на музыку А. Королева, «Видение розы» К.М. фон Вебера на основе хореографии М. Фокина (2021) и «Конек-Горбунок» на музыку А. Королева. Следует подчеркнуть, что обращение к классическим сюжетам Самодурова не предполагает точного копирования хореографии либо сохранения музыкальной основы. Напротив, он заказывает новые музыкальные партитуры современным композиторам, переосмысливает танцевальную лексику и драматургию спектаклей, вошедших в мировую сокровищницу балетного искусства, чем вкладывает в традиционные сюжеты новый, порой символический, смысл. *Вторую* отдельную группу жанров, выделенную в творчестве Самодурова в екатеринбургский период, составляют оригинальные балеты с сюжетной основой, среди которых Amore Buffo, «Песни Арктики» на музыку Э. Раутаваары (2013), «Занавес» на музыку О. Респиги (2015), «Снежная королева» на

музыку А. Васильева (2016) и завершающий данный период творческой биографии мастера балет «Неаполь» на музыку Х.С. Паулли и Э. Хельстеда (2021). В *третью* группу входят самобытно воплощенные В.В. Самодуровым бессюжетные абстрактные балеты, среди которых следует выделить созданный в 2013 г. и отредактированный в 2021 г. балет «Вариации Сальери» на музыку А. Сальери и балет «Дар» на музыку современного композитора Леонида Десятникова.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СПЕКТАКЛЕЙ МАСТЕРА

Жанровая основа постановочного почерка В.В. Самодурова во многом определяется спецификой музыкальной составляющей его спектаклей. Партитура балета имеет важное значение для создания общей концепции произведения. На данный факт неоднократно указывали в своих исследованиях Е.Н. Куриленко [16] и И.Н. Кудинова [17].

Одним из главных критериев создания В.В. Самодуровым «текста» балетного спектакля является возможность выстраивания диалога между музыкой и хореографией. Мастер зачастую обращается к образцам академической музыки не балетного характера и, следуя за музыкальным развитием, создает свежее и оригинальное повествование. Так, балет «Вариации Сальери» создан на основе «26 вариаций на тему испанской фолии» итальянского композитора. В данной композиции В.В. Самодурова привлекла изменчивость музыкальной партитуры, в которой величественная и торжественная по звучанию фолия (остинатная модель, основа различных вариационных форм в старинной западноевропейской музыке) сменяется безудержным диалогом многочисленных оркестровых голосов в непрерывном развитии. Этот прихотливый, но бессюжетный разговор инструментов явился источником для развития хореографической драматургии в спектакле, выраженной в построении сменяющих друг друга разноплановых конструктивных хореографических ансамблей, исполняемых на сцене 17 танцовщиками. В данной постановке беспрерывное хаотичное движение — именно основа концептуального замысла.

При создании балета «Пахита» в 2018 г. В.В. Самодуров сохранил музыкальную основу спектакля, созданную Л. Минкусом, однако заказал аранжировку партитуры современному композитору Ю. Красавину, который создал новый вариант авторской партитуры, подчеркнув ироничный тон повествования. В таком выстраивании исторического диалога выявляется черта мышления В.В. Самодурова как современного художника. Данную тенденцию в почерке современных хореографов подчеркивает исследователь А.С. Гродникова, отмечающая, что «в современных условиях переосмысления и трансформации традиционных художественных форм интерпретация классики вызывает интерес множества хореографов, ищущих баланс между каноническим отношением к классическому наследию и экспериментом, отвечающим тенденциям в современной культуре» [9, с. 184].

Композитор вносит в партитуру ряд новшеств, заменяя полномасштабный состав симфонического оркестра на камерный, усиливая в партитуре выразительное значение соло отдельных инструментов. При этом Ю. Красавин переосмысливает и тембровый состав партитуры, в которую вошли два саксофона, большая группа перкуссии, рояль, аккордеон. Музыкальное драматургическое развитие диктует происходящее на сцене: усиление динамики звучания влечет за собой увеличение числа танцующих на сцене, и наоборот.

Для балета «Приказ короля», воссозданного В.В. Самодуровым по лекалам Мариуса Петипа, постановщик специально заказал музыку у современного композитора Анатолия Королева. Созданная автором партитура в полной мере соответствовала замыслу постановщика по воспроизведению на сцене абсурдного сюжета классической истории. О стилистике музыки сам В.В. Самодуров отзывается следующим образом: «Сюжет абсолютно абсурдный, и музыка в значительной степени тоже. Она стилистически мечется между барокко, рок-музыкой, джазом, неоклассицизмом. Получилась яркая смесь, и, надеюсь, зрителю не будет скучно» [18].

Отдельного внимания заслуживает выбор музыки В.В. Самодурова к балету «Дар» (2021), явившемуся частью совместного творческого проекта «L.A.D.» — дани уважения композитору Леониду Аркадьевичу Десятникову, чьи инициалы и составляют название проекта. В основу балета «Дар» В.В. Самодуровым была положена одноименная кантата для тенора, мужского хора и инструментального ансамбля на стихи Гавриила Державина. Следует отметить, что, помимо того что кантата «Дар» явилась одним из редко исполняемых сочинений композитора, сама жанровая основа кантаты довольно сложная для хореографического воплощения. Обратившись к кантате, постановщик демонстрировал смелость и решительность в своих творческих намерениях, пытаясь разгадать глубинный философский смысл сочинения композитора и визуализировать его для современного зрителя.

В постекатеринбургский период хореограф пошел еще более новаторским путем при выборе му-

зыкальной основы для своих постановок. В созданном им балете Ultima Thule (2023) музыкальной основой стала компьютерная композиция Hello, world, написанная композитором Владимиром Ранневым в 2021 г. для церемонии открытия чемпионата мира по программированию. Подытоживая вышесказанное, следует отметить, что В.В. Самодуров ищет новые пути самовыражения в выборе музыки для своих балетов, обращаясь к сложным по сущности и содержанию сочинениям, развитие которых определяет хореографическую лексику. Нестандартный выбор музыки — современной, малоизвестной, «не танцевальной», инструментальной музыки прошедших эпох (например, эпохи барокко) — выявляет особый и неповторимый стиль мастера в хореографическом воплощении столь сложных музыкальных решений.

ТРАКТОВКА ВЯЧЕСЛАВОМ САМОДУРОВЫМ КЛАССИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ В БАЛЕТЕ

Не менее сложной и оригинальной в постановочном почерке Самодурова представляется трактовка классических сюжетов. Данная проблема в контексте изучения тенденций развития современного балета является актуальной, на что указывают исследования А.А. Пичуевой [19] и К.В. Поповой [20]. В этой связи показательными являются балеты В.В. Самодурова «Приказ короля» и «Пахита».

Вошедший в сокровищницу мировой классики балет «Пахита» имеет в своей основе испанский романтический сюжет об украденной девочке, с любовной линией между французским офицером и цыганкой, предотвращенным злодейством и счастливым финалом. Хореография оригинального балета, созданная Мариусом Петипа, учитывала испанский колорит сюжета и отсылала зрителя XIX в. к современным ему историческим событиям — наполеоновским войнам, реваншу французской армии над Испанией. В переосмыслении сюжета «Пахиты» Вячеслав Самодуров отказывается от реконструкции классической партитуры и интерпретирует балет в соответствии со своим творческим кредо.

Сохраняя основную фабулу идеи «Пахиты», постановщик представляет каждый из трех актов балета сквозь призму переосмысления его содержания в контексте мирового культурного опыта XX — начала XXI в., чем продолжает линию работы со старинными спектаклями, намеченную в его постановках еще со «Тщетной предосторожности» (2015). Индивидуальная манера трактовки исторического сюжета здесь проявляется в реализации путешествия зрителя по разным временным эпохам. Так, в 1-м акте зрители погружаются в атмосферу старинного балетного театра, где в рамках театральной условности закручивается основная сюжетная фабула. В соответствии с временем и местом действия решена и хореографическая часть балета, основу которой составили расшифрованные танцы по лекалам М. Петипа. Время и место действия 2-го акта переносят зрителя в начало XX в., решенное в духе атмосферы немого кинематографа. Характеризуя стилистическое содержание и наполненность 2-го акта, И. Скляревская приводит достаточно, на наш взгляд, меткое и емкое сравнение, определяя его как «парафраз на темы “Кабинета доктора Калигари”» [21]. Действие финального, 3-го акта происходит, по замыслу В.В. Самодурова, в буфете современного балетного театра в одном из городов России. В соответствии с этим решено и визуальное воплощение: вместо изящных испанских образов на сцене юноши в капюшонах, танцовщицы в кофтах, демонстративно надетых поверх пачек. Данный акт в балете наиболее явно открывает и демонстрирует эстетическое кредо постановщика, заключающееся в дерзком осовременивании классического сюжета.

Либретто для спектакля В.В. Самодурова «Приказ короля» было написано его помощником и ассистентом Богданом Корольком. В основу сюжета данной постановки положен коллаж из сюжетных перипетий и аллюзий на известные работы Мариуса Петипа — «Дочь фараона», «Дочь снегов», «Ненюфар», «Сатанилла», «Спящая красавица», «Синяя Борода», а также оперетту-феерию «Необычайное путешествие на Луну», созданную в 1885 году. Основным мотивом данного спектакля также является путешествие. Однако здесь оно происходит не по временным эпохам, а на край света в поисках обретения красоты. При этом путешествие носит внеземной и вневременной, т. е. условный и символический, характер, что является оригинальным признаком повествования в балетах В.В. Самодурова. В трансформации образа путешествия видится отсылка к наследию М. Петипа, который данный мотив использовал довольно часто, отправляя своих героев на край света для обретения идеала, счастья, любви. Тема путешествий зачастую становилась центром балетов М. Петипа, что подчеркивает и автор либретто балета В.В. Самодурова Богдан Королек: «Этот сюжет можно обозначать как встречу с Красотой — ради нее в конечном счете и заводятся сложные механизмы больших балетов Петипа. <...> Большое классическое па — апогей действия, момент полного отрешения от быта и остановки сценического времени» [5].

Таким образом, В.В. Самодурову неинтересна конкретно-повествовательная трактовка сюжетов балетов. Постановщик демонстрирует более сложный подход к содержанию спектаклей, что расширяет границы возможностей в его выборе формы и хореографического стиля.

ФОРМА БАЛЕТОВ МАСТЕРА

Говоря о форме балетов, следует отметить, что, обращаясь к классическим постановкам, опирающимся на литературные классические произведения, сказочные и исторические сюжеты, современные хореографы развивают отечественные традиции постановки спектаклей крупной формы.

Так, с точки зрения формы «Приказ короля» представляет собой классический полномасштабный балет. Постановщик тяготеет здесь к номерной структуре строения. Например, в основе 1-го акта — четырехчастная композиция: аллегро — пастораль — адажио — финал. Такое строение по своему содержанию во многом соответствует строению четырехчастного симфонического цикла. Помимо этого, в центре структуры всего балета лежат ансамблевые номера, опирающиеся на классические балетные формы. Таковым является гран-па с адажио и кодой во 2-м акте.

Классические балетные формы в постановке В.В. Самодурова представлены как непосредственно гран-па с антре, так и номерами адажио, вариациями корифеек и главных героев, кодой, большим финалом. В прочтении хореографа гран-па является кульминацией развития, моментом остановки сценического действия. Балет завершается пышной и торжественной аллемандой, которая соответствует духу придворной культуры времен Людовика XIV.

«Вариации Сальери» являются примером одноактного балета в творческом наследии В.В. Самодурова, что дает ощущение целостности развития хореографической и музыкальной партитуры текста. Вместе с тем постановщик обращается именно к музыкальным произведениям с дроблением формы на отдельные составляющие. Однако в плане хореографии он не прибегает здесь к вариационному развитию, не идет путем повторения и варьирования хореографической лексики.

«26 вариаций на тему испанской фолии», положенные в основу спектакля, совпадают с 26 разнообразными выходами-танцами пар солистов и кордебалета, при этом каждый из выходов представляет собой легкий и ироничный мини-спектакль. Вдобавок внутри архитектоники малых форм также прослеживается своя драматургия: зрителю представлены различные оттенки поведения между мужчиной и женщиной, солистами, противопоставленными кордебалету. Отношения и живые эмоции демонстрируют и танцовщики внутри кордебалета. Так, в «Вариациях Сальери» в рамках 26 музыкальных зарисовок В.В. Самодуров чередует возвышенные эстетические каноны построения классических па с натуралистичными, ироничными в своей основе и «анатомичными» движениями танцовщиков на сцене.

Несколько иной по сравнению с предыдущими рассмотренными формами выступает композиционная структура балета «Дар», опирающаяся на принципы сквозного развития, предполагающего непрерывное нарастание действия. В этом Самодуров идет вразрез с основными принципами членения формы кантаты, где каждая из частей — самостоятельный, законченный раздел. В целом стремление к сквозной форме — черта стиля мастера, проявившаяся в постановках его последних лет. Можно предположить, что в постекатеринбургский период творчества постановщик усилит сквозное драматургическое развитие в своих спектаклях. В этой связи отметим, что поставленный в 2023 г. балет Ultima Thule, также решенный в форме вариаций, имеет в своей основе принципы сквозного музыкального и драматургического развития.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ПОСТАНОВОК

Особенности музыкального содержания, формы и драматургии диктуют В.В. Самодурову специфику хореографического стиля его балетов. Следует добавить, что характерной чертой творчества мастера является стремление к натуралистичности и раскрепощенности поз и движений танцовщиков, почерпнутым им из традиций нидерландского балета и конкретно из стиля одного из основоположников неоклассики Уильяма Форсайта. Уже в одной из его ранних екатеринбургских постановок — балете «Вариации Сальери» хореограф использует необычные поддержки, раскрепощенные движения танцовщиков, идущие вразрез с канонами и эстетическими категориями классического танца. Хореографический стиль В.В. Самодурова здесь характеризуется некоторой «дерзостью» в подходе к интерпретации классической музыки и заявленной формы классического балета на пуантах. Например, В.В. Самодуров использует асимметричные принципы построения танцовщиков на сцене (в самом начале балета), не традиционные для классического балета. Так, уже перед началом танцовщики выстраи-

ваются в весьма живописную композицию, в которой многие опираются на своих партнеров, а одна из пар вовсе развернута к зрителю спиной. Насмешка и ирония хореографической лексики проявляются и в дальнейшем развитии «Вариаций»: танцовщики встают в препарасьоны, предваряя ими сложные комбинации классического гран-па, однако по ходу действия утрированно допускают ошибки в исполнении классических балетных фигур, которые их не смущают. В одной из вариаций постановщик воссоздает картину, приближенную к комически-бытовой: группа мужчин-пешеходов подхватила приму и безуспешно пытается поднять ее в высокую поддержку. Пафосный премьер выходит исполнять поворот, однако сразу срывает комбинацию движений, не успев начать, пятится и убегает за кулисы.

В балете «Пахита» 1-й акт включает наибольшее количество классических танцев: pas de six (Пахита с шестью подругами), pas de manteaux (желто-серо-черный кордебалетный танец с плащами и каблучной дробью) и грандиозное pas de trois. Перечисленные танцы были поставлены начинавшим работать над ними С.В. Вихаревым и сохранены В.В. Самодуровым. Помимо этого, хореографическая лексика данного танца как нельзя более отражает испанский колорит в современном прочтении: удалой и томный характер танцев виртуозно сочетается с академическим стилем балетной неоклассики. Основная выразительная роль здесь отводится балетной пантомиме. Танца в чистом понимании этого слова здесь нет. Балетная пластика артистов переходит в имитацию жестов и мимики немого кино. Перед зрителем будто оживают образы и герои немого кинематографа. Постановка пантомимы — художественное решение Вячеслава Самодурова. Она характеризуется психологической и музыкальной точностью, порой переходит из иронии в жесткий гротеск. Венчает постановку «Пахиты» грандиозное гран-па, представляющее собой спектакль в спектакле. В хореографическом решении финал также отражает индивидуальный стиль В.В. Самодурова, стремящегося посредством хореографической лексики выстроить диалог со зрителем. Grand pas в его прочтении является зажигательным блестящим канканом (именно эти ритмы искусно замаскировал в своей партитуре Ю. Красавин).

Несмотря на неоклассическую основу балета «Приказ короля», хореография в данном спектакле опирается в своей основе на танцевальные абстракции, подчеркивающие парадоксальность театральной эстетики М. Петипа [22]. В.В. Самодуров внятно формулирует танцевальные темы, из которых составляет множество хореографических комбинаций, то меняя их тональность, то проводя их с задержкой на танцевальную фразу, то прокручивая в обратном направлении по принципу музыкального ракохода. Центральный любовный дуэт героев характеризуется предельной статичностью: партнер медленно кружит сохраняющую позу балерину в обводках. Максимальная лаконичность пластического решения становится намеренным стилистическим приемом В.В. Самодурова в данной постановке. Вместе с тем эклектичность и абсурдность сюжета «Приказа короля» обусловили и своеобразие хореографической выразительности постановки.

Поэтика танца в данном спектакле отражает уникальный и самобытный стиль мастера. Начинаясь чопорными и манерными классическими танцами, постановка закачивается дерзкими и энергичными экзерсисами в стиле У. Форсайта, преемником чьих традиций и является В.В. Самодуров. В то же время в ней отсутствует любой намек на буквальную стилизацию. Так, гран-па выстраивается с отходом от классических канонов. Постановщик в данном балете в ансамблевых сценах отказывается от традиционной иерархии солистов, делая всех присутствующих на сцене танцовщиков полноправными участниками ансамбля. Такой взгляд на работу с труппой станет характерным приемом в более поздних постановках В.В. Самодурова. Например, балет «Дар» представляет собой полноправный ансамбль участников. Его основу составляет неоклассическая хореография, переплетающаяся с элементами классического танца, в результате чего даже классические движения исполняются со свободой, становятся более размашистыми и резкими.

В постановке есть также все структурные элементы, которые были характерны для балетов М. Петипа, среди них организованный шаг, шествие, подготовка к путешествию. В.В. Самодуров вводит и такой ключевой эпизод для постановок М. Петипа, как пантомима. В балетах XIX в. введение данного раздела формы способствовало активизации драматического развития и действия. В постановке В.В. Самодурова существенное выразительное значение имеет активная утрированная жестикуляция и артикуляция Короля в момент отдачи им приказов, а также ученых и Черной Королевы.

В «Приказе короля» индивидуальное переосмысление у В.В. Самодурова получают и бытовые танцы, которые были неотъемлемой частью балетов времен эпохи М. Петипа. Большое место занимает в балете историко-бытовой танец. По замечанию Б. Королька, «Петипа нравилась эпоха Людовика XIV, для которой присущи менуэты, паваны и другие придворные танцы» [5]. В.В. Самодуров вводит в партитуру балета самостоятельную танцевальную картину (2-й акт), представленную такими танцами, как хорнпайп, бранль, гальярда и др. Также в постановке В.В. Самодурова уникальным является танец-гротеск, который исполняет Паж Черной Королевы.

В хореографической лексике одного из поздних балетов мастера — «Дар» нашли воплощение все «изломы» музыки Л. Десятникова. Это проявилось в грубых, утрированно нервных жестах, несимметричности выстраивания композиции ансамблем танцовщиков, изломанных движениях. В.В. Самодуров варьирует хореографический текст в своем спектакле, вплетая в него движения различных стилей и направлений хореографии. Уже в первой сцене, когда танцовщики находятся внутри макета корабля, наблюдается суетливость и нервность движений находящегося на сцене ансамбля. В процессе развития музыки ансамблисты сменяют друг друга в па-де-де, которые плавно переходят из одного настроения в другое. Серьезный характер дуэтов сменяется пародийными, юмористическими движениями танцовщиков под урбанистическую (шлягерную) музыку, представляющую один из разделов кантаты. В целом хореографическое развитие балета выстроено по полифоническому характеру: на сцене, как правило, развиваются два либо три визуальных плана, при этом они представляют собой отдельные части целого или выстраиваются вместе в единую концепцию.

ВЫВОДЫ

Проведенный балетоведческий анализ ключевых спектаклей в творческой биографии В.В. Самодурова свидетельствует о том, что в период работы с труппой «Урал Опера Балет» его постановочный почерк прошел путь от воплощения на сцене иронии и гротеска, озорства и доброй шутки до сгущения красок в поздних работах, усиления роли телесности, заострения эмоционально-чувственного начала в хореографической лексике. Тяготение к бессюжетным балетам в последние годы может свидетельствовать о попытке мастера уйти в условно-символическое начало, что является неким новым словом в эволюции его постановочного стиля. Мы считаем, что дальнейшее наблюдение за почерком Вячеслава Владимировича Самодурова позволит подтвердить гипотезу о том, что балеты «Дар» и Ultima Thule открывают новый творческий этап в биографии мастера.

Список источников

1. *Галайда А.* Вячеслав Самодуров: Романтизм — это побег // Ведомости : сетевое издание. 2016. 21 июня. URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/22/646241-vyacheslav-samodurov-romantizm-eto-pobeg (дата обращения: 02.02.2024).
2. *Клепикова И.* «Послушный мальчик. Но с характером» // Областная газета : [сайт]. URL: https://www.oblgazeta.ru/culture/18023/ (дата обращения: 02.02.2024).
3. *Гордеева А.* «Минорные сонаты» — балет без сюжета, поэтому хореограф Слава Самодуров объяснял артистам, «про что движение» // Time Out. Санкт-Петербург. 2010. № 13 (199). URL: https://www.timeout.ru/spb/feature/12198 (дата обращения: 02.02.2024).
4. *Федоренко Е.* Вячеслав Самодуров: «В Большом театре скучаю по Екатеринбургу» // Культура : электронная газета. 2016. 19 июня. URL: https://portal-kultura.ru/articles/theater/136806-vyacheslav-samodurov-tanets-sposoben-govorit-sam-za-sebya (дата обращения: 02.02.2024).
5. *Королек Б.* Вячеслав Самодуров: «Екатеринбургский балет — это атомный реактор» // Музыкальное обозрение : газета. 2018. № 8 (432—434). URL: https://muzobozrenie.ru/vyacheslav-samodurov-ekaterinburgskij-balet-e-to-atomny-j-reaktor (дата обращения: 02.02.2024).
6. *Шеломенцева М.А.* Балетные новации Вячеслава Самодурова в хореографической культуре Екатеринбурга // Аудиовизуальная платформа современной культуры : материалы Международной научной конференции в рамках XV Колосницынских чтений (Екатеринбург, 20—21 ноября 2020 г.). Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2020. С. 149—154.
7. *Хисамов Д.Н.* Балет без границ Вячеслава Самодурова: формирование стиля танцовщика на европейской сцене // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 242—249. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-242-249.
8. *Баркалова Е.В.* Современные балеты в контексте терминологических проблем хореографического искусства // Общество: философия, история, культура. 2022. № 3 (95). С. 187—191. DOI: 10.24158/fik.2022.3.31.
9. *Гродникова С.А.* Классический балет в контексте современной художественной культуры // Культура. Наука. Творчество : XIV Международная научно-практическая конференция, посвященная 75-летию Великой Победы и 45-летию Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, 14 мая 2020 г.). Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2020. С. 182—185.
10. *Груцынова А.П.* Балет в пространстве современного театра. Москва : Триумф, 2015. 186 с.
11. *Нестеров В.Н.* Отражение основных тенденций русской культуры первой трети XX века в русском балете // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12, № 6. С. 78—81.
12. *Светлов В.Я.* Современный балет. Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. 285 с.
13. *Хабарова В.А.* XX век — век русского балета // Традиции и инновации в пространстве современной культу-

ры : материалы III Всероссийской научно-практической конференции (Липецк, 15—16 апреля 2021 г.) / редкол.: А.Н. Тарасов, Д.А. Беляев, Ю.В. Караваева [и др.]. Липецк : Липецкий государственный педагогический университет им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2021. С. 177—180.
14. *Desmond J.C.* Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies // Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance. 3-rd printing. Durham, NC & London : Duke University Press, 2003. P. 29—54. DOI: 10.1515/9780822397281-003.
15. Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance / ed. by Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London : Duke University Press, 2003. 398 p.
16. *Куриленко Е.Н.* Музыка и хореография. Вопросы взаимодействия // Теория и история искусства. 2021. № 1/2. С. 181—210.
17. *Кудинова И.Н.* Музыка как одно из выразительных средств в хореографии // Музыка о детях и для детей: традиции и новаторство : материалы научно-практического семинара (Липецк, 18 апреля 2017 г.). Липецк : Липецкий государственный педагогический университет им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. С. 55—57.
18. Приказ короля : буклет / Урал Опера Балет. Екатеринбург, 2018. 89 с.
19. *Пичуева А.А.* Воссоздание классических произведений прошлого в современной культуре (на примере балета «Наяда и рыбак» в Екатеринбургском театре «Урал Опера Балет») // Аудиовизуальная платформа современной культуры : материалы Международной научной конференции в рамках XV Колосницынских чтений (Екатеринбург, 20—21 ноября 2020 г.). Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2020. С. 98—104.
20. *Попова К.В.* Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 4 (81). С. 64—80.
21. *Скляревская И.* Игры с артефактами // Петербургский театральный журнал. 2018. № 2 (92). URL: https://ptj.spb.ru/archive/92/music-theatre-92/igry-sartefaktami/ (дата обращения: 02.02.2024).
22. *Хрущ А.* Абсурдная премьера: Урал Балет исполнил «Приказ короля» // Global city : интернет-журнал. 2018. 13 октября. URL: https://globalcity.info/article/13/10/2018/15286 (дата обращения: 02.02.2024).

The Features of Vyacheslav Samodurov's Staging Style

Denis N. Khisamov
Institute of Modern Art, 27a Novozavodskaya str., Moscow, 121309, Russia
ORCID 0009-0005-7375-9282; SPIN 7770-7940; KhisamovDenis@icloud.com

Abstract. *Vyacheslav Vladimirovich Samodurov is one of the brightest choreographer-directors in contemporary Russian ballet. Despite the fact that at present V.V. Samodurov is a free artist who has entered a new stage of his creative biography an important milestone on the way of the master is his staging activity, carried out in 2011—2023, the period of his work at the Yekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theatre ("Ural Opera Ballet"). The productions of the Yekaterinburg period allow us to draw a conclusion about the features of V.V. Samodurov's style, which determine the creative image of the master. At the same time his creative heritage of the period of his work with the "Ural Opera Ballet" company has not been subjected to a comprehensive art history analysis. This fact reveals the relevance of the topic of the article.*
The aim of the research is to identify the features of V.V. Samodurov's production style, manifested during his activity as a choreographer of the "Ural Opera Ballet" company. The novelty of the article lies in the fact that for the first time in the research of scientific character the features of V.V. Samodurov's staging style are generalized and systematized. On the basis of the comparative analysis of his productions performed during the Yekaterinburg period of the master's creative biography, generalizations were made, which testify to the combination of traditional and individual innovative features in the master's staging style, defining the creative image of the choreographer.

Key words: Vyacheslav Samodurov, Ural Opera Ballet, contemporary Russian ballet, neoclassical ballet, Yekaterinburg Opera and Ballet Theatre, classical ballet, contemporary ballet.
Citation: Khisamov D.N. The Features of Vyacheslav Samodurov's Staging Style, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 76—85. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-76-85.

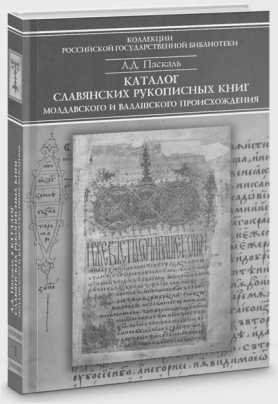
References

1. Galaida A. Vyacheslav Samodurov: Romanticism Is an Escape, *Vedomosti: setevoe izdanie* [Vedomosti: online edition]. 2016, June 21. Available at: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/22/646241-vyacheslav-samodurov-romantizm-eto-pobeg (accessed 02.02.2024) (in Russ.).
2. Klepikova I. "The Strong in Spirit Good Boy", *Oblastnaya gazeta: sait* [Regional Newspaper: online edition]. Available at: https://www.oblgazeta.ru/culture/18023/ (accessed 02.02.2024) (in Russ.).

3. Gordeeva A. "Sonata in a Minor Key" — a Ballet Without a Plot, so the Choreographer Slava Samodurov Explained "the Language of Dance" to the Artists, *Time Out*. St. Petersburg, 2010, no. 13 (199). Available at: https://www.timeout.ru/spb/feature/12198 (accessed 02.02.2024) (in Russ.).
4. Fedorenko E. Vyacheslav Samodurov: "I Miss Yekaterinburg at the Bolshoi Theater", *Kul'tura: ehlektronnaya gazeta* [Culture: electronic newspaper]. 2016, June 19. Available at: https://portal-kultura.ru/articles/theater/136806-vyacheslav-samodurov-tanets-sposoben-govorit-sam-za-sebya (accessed 02.02.2024) (in Russ.).
5. Korolek B. Vyacheslav Samodurov: "Yekaterinburg Ballet Is a Nuclear Reactor", *Muzykal'noe obozrenie: gazeta* [Musical Review: newspaper]. 2018, no. 8 (432—434). Available at: https://muzobozrenie.ru/vyacheslav-samodurov-ekaterinburgskij-balet-e-to-atomny-j-reaktor (accessed 02.02.2024) (in Russ.).
6. Shelomentseva M.A. Ballet Innovations by Vyacheslav Samodurov in the Culture of Yekaterinburg, *Audiovizual'naya platforma sovremennoi kul'tury: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii v ramkakh XV Kolosnitsynskikh chtenii (Ekaterinburg, 20—21 noyabrya 2020 g.)* [Audiovisual Platform of Contemporary Culture: Proceedings of the International Scientific Conference Within the Framework of the 15th Kolosnitsyn Readings (Yekaterinburg, November 20—21, 2020)]. Yekaterinburg, Ural'skii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet Publ., 2020, pp. 149—154 (in Russ.).
7. Khisamov D.N. Ballet Without Borders by Vyacheslav Samodurov: The Formation of the Dancer's Style on the European Stage, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2023, vol. 20, no. 3, pp. 242—249. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-242-249 (in Russ.).
8. Barkalova E.V. Modern Ballets in the Context of Terminological Issues of Choreographic Art, *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture], 2022, no. 3 (95), pp. 187—191. DOI: 10.24158/fik.2022.3.31 (in Russ.).
9. Grodnikova S.A. Classical Ballet in the Context of Modern Artistic Culture, *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: XIV Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, posvyashchennaya 75-letiyu Velikoi Pobedy i 45-letiyu Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv (Minsk, 14 maya 2020 g.)* [Culture. The Science. Creativity: The 14th International Scientific and Practical Conference, Devoted to the 75th Anniversary of the Great Victory and the 45th Anniversary of the Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, May 14, 2020)]. Minsk, Belorusskii Gosudarstvennyi Universitet Kul'tury i Iskusstv Publ., 2020, pp. 182—185 (in Russ.).
10. Grutsynova A.P. *Balet v prostranstve sovremennogo teatra* [Ballet in the Space of Modern Theater]. Moscow, Triumf Publ., 2015, 186 p.
11. Nesterov V.N. New Trends of the Early 20th Century Russian Culture in the Russian Ballet, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2010, vol. 12, no. 6, pp. 78—81 (in Russ.).
12. Svetlov V.Ya. *Sovremennyi balet* [Contemporary Ballet]. St. Petersburg, Lan': Planeta Muzyki Publ., 2009, 285 p.
13. Khabarova V.A. The 20th Century — the Age of Russian Ballet, *Traditsii i innovatsii v prostranstve sovremennoi kul'tury: materialy III Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Lipetsk, 15—16 aprelya 2021 g.)* [Traditions and Innovations in the Space of Modern Culture: Proceedings of the 3rd All-Russian Scientific and Practical Conference (Lipetsk, April 15—16, 2021)]. Lipetsk, Lipetskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. P.P. Semenova-Tyan-Shanskogo Publ., 2021, pp. 177—180 (in Russ.).
14. Desmond J.C. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies, *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance. 3-rd printing.* Durham, NC & London, Duke University Press Publ., 2003, pp. 29—54. DOI: 10.1515/9780822397281-003.
15. Desmond J.C. (ed.) *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance. 3-rd printing.* Durham, NC & London, Duke University Press Publ., 2003, 398 p.
16. Kurylenko E.N. Music and Choreography. Issues of Interaction, *Teoriya i istoriya iskusstva* [Theory and History of Art], 2021, no. 1/2, pp. 181—210 (in Russ.).
17. Kudinova I.N. Music as One of Expressive Means in Choreography, *Muzyka o detyakh i dlya detei: traditsii i novatorstvo: materialy nauchno-prakticheskogo seminara (Lipetsk, 18 aprelya 2017 g.)* [Music About Children and for Children: Traditions and Innovation: Proceedings of the Scientific and Practical Seminar (Lipetsk, April 18, 2017)]. Lipetsk, Lipetskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. P.P. Semenova-Tyan-Shanskogo Publ., 2017, pp. 55—57 (in Russ.).
18. *Prikaz korolya: buklet* [The King's Order: booklet]. Yekaterinburg, 2018, 89 p.
19. Pichueva A.A. Recreation of Classic Performances of the Past in Modern Culture (on the Example of the Performance "Nayada and the Fisherman" in the Yekaterinburg's Theatre "Ural Opera Ballet"), *Audiovizual'naya platforma sovremennoi kul'tury: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii v ramkakh XV Kolosnitsynskikh chtenii (Ekaterinburg, 20—21 noyabrya 2020 g.)* [Audiovisual Platform of Contemporary Culture: Proceedings of the International Scientific Conference Within the Framework of the 15th Kolosnitsyn Readings (Yekaterinburg, November 20—21, 2020)]. Yekaterinburg, Ural'skii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet Publ., 2020, pp. 98—104 (in Russ.).

20. Popova K.V. Choreographic Interpretation of Works of Russian Classical Literature by Foreign Choreographers in the 21st Century, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2022, no. 4 (81), pp. 64—80 (in Russ.).
21. Sklyarevskaya I. Games with Artifacts, *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal: sait* [Petersburg Theatre Journal], 2018, no. 2 (92). Available at: https://ptj.spb.ru/archive/92/music-theatre-92/igry-sartefaktami/ (accessed 02.02.2024) (in Russ.).
22. Khrushch A. A Ridiculous Premiere: Ural Ballet Performed "The King's Order", *Global City: online-journal*, 2018, October 13. Available at: https://globalcity.info/article/13/10/2018/15286 (accessed 02.02.2024) (in Russ.).

НОВИНКА



Паскаль А.Д. Каталог славянских рукописных книг молдавского и валашского происхождения в фондах отдела рукописей РГБ. Вып. 1. Собрание П.А. Овчинникова / Российская государственная библиотека, Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе. Москва : Пашков дом, 2024. 359, [1] с. : ил. (Коллекции Российской государственной библиотеки).

В каталоге содержатся описания славянских рукописных книг молдавского и валашского происхождения из собрания П.А. Овчинникова (ОР РГБ. Ф. 209), имеющего общероссийское значение. Среди них — литургические памятники, произведения богословской и церковно-назидательной литературы, памятники гражданского и церковного права, апокрифы, жития. Научные описания включают подробную информацию о каждой рукописи: содержание, художественные особенности, водяные знаки, переплет, записи на книгах, сохранность. Описания сопровождаются иллюстрациями. Ряд указателей позволяет осуществить поиск необходимой информации для специалистов широкого профиля.

Подробная информация:
Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 792.54(73)(092)Бен-Амотц О.
ББК 85.335.413(7Сое)-8Бен-Амотц О.
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-86-94

А.Е. КРОМ

МЕЖДУ ДВУМЯ МИРАМИ: ОБРАЗ ДИББУКА НА СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Анна Евгеньевна Кром,
Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
кафедра истории музыки,
профессор
Пискунова ул., д. 40,
Нижний Новгород, 603950, Россия

доктор искусствоведения
ORCID 0000-0002-6121-2766; SPIN 7200-3379
yannakrom@yandex.ru

Реферат. *Статья посвящена теме художественного воплощения древнееврейской легенды о диббуке на современной оперной сцене. Предания о неприкаянной душе грешника, «застрявшей» между двумя мирами — миром живых и миром мертвых, нашли отражение в творчестве известных еврейских писателей рубежа XIX—XX веков. Первое яркое преломление в драматургии они получили в пьесе «Меж двух миров (Дибук)» (1915) выдающегося фольклориста и этнографа Семена Акимовича Ан-ского. История о диббуке, услышанная Ан-ским во время фольклорных экспедиций по Волыни и Подолии, переосмысливается драматургом, обрастает сложными литературными и философскими коннотациями. Драматическая пьеса буквально пропитана музыкой: песнями, танцами, молитвами и хасидскими напевами, один из которых — «Мипней ма» в жанре нигун — становится лейтмотивом произведения. Шедевр Ан-ского, отразивший специфику бытовой, культурной и религиозной жизни хасидской общины начала XX в., породил целый ряд музыкально-театральных сочинений — более десяти за последнее столетие (оперы Л. Рокки, Д. Тамкина, балет Л. Бернстайна и др.). В статье рассматривается мультимедийная камерная опера «Диббук. Между двумя мирами» (2007) израильско-американского композитора Офера Бен-Амотца сквозь призму диалога с первоисточником. Ранее музыкальное творчество Бен-Амотца в отечественном искусствоведении не изучалось, что предопределило новизну избранной темы. Музыкант по-своему интерпретирует основные идеи драматической пьесы Ан-ского, представляя образ диббука как аллегорию пограничного существования между двумя мирами, обращается к традиционной музыкальной культуре иудаизма (проводит напев «Мипней ма» в качестве лейтмотива оперы, выносит на первый план тембры скрипки и кларнета, использует особые приемы звукоизвлечения на этих инструментах, ассоциирующиеся с музицированием в клезмерских капеллах, стилизует фольклор еврейских местечек).*

Ключевые слова: диббук, Офер Бен-Амотц, современная американская опера, современный музыкальный театр, иудаизм, Семен Акимович Анский, культура хасидов, клезмерские капеллы, мультимедийная опера, нигун, театральное искусство, музыкальное искусство, религиозная культура.

Для цитирования: *Кром А.Е.* Между двумя мирами: образ диббука на современной оперной сцене // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 86—94. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-86-94.

Еврейская легенда о ди́ббуке уходит корнями в глубокую древность. Слово «диббук» произошло от глагола «прилепляться» и означало на иврите неприкаянные души, которые овладевали телами живых людей и вредили им. Как правило, это были грешники, нарушавшие при жизни заповеди иудаизма, или члены еврейской общины, умершие молодыми [1, с. 107—108]. Представления о злых духах, вселяющихся в человека и подчиняющих его своей воле, относятся к концу эпохи Второго иерусалимского храма (разрушен римлянами в 70 г. н. э.) [2]. В Средние века демонология получила интенсивное развитие в каббалистической традиции (в частности, теория гилгуль — переселения душ) и впоследствии привела к появлению понятия диббук.

Предания о диббуках, которые начали широко распространяться среди ашкеназов Восточной Европы на рубеже XVI—XVII вв., дошли до наших дней. До сего времени в Израиле проводятся публичные обряды экзорцизма, осуществляемые раввином или хасидским цадиком в синагоге. При этом диббук обычно ведет себя весьма агрессивно, он «кличет, ругается, проклинает все» [3, с. 171]. Согласно материалам этнографической экспедиции начала XX в., в церемонии изгнания злого духа участвуют семь мужчин, которые трубят в шофары[1], «причем трубят они так, как положено трубить только раз в году, в Судный день, отгоняя Сатану. Кроме того, семь других мужчин должны держать зажженными семь черных свечей и еще семь мужчин должны держать семь свитков Торы. Больного помещают в центр круга... Открывают перед ним ковчег, в котором хранится Тора, и произносят заклинания» [3, с. 172—173]. Покидая жертву, диббук ветром вылетает в дверь или окно [3, с. 165].

Чаще всего дух умершего мужчины вселяется в тело девушки, находящейся, согласно традиционным верованиям, в пограничном состоянии, например во время свадьбы. Как отмечает В.В. Мочалова, «граница “между двумя мирами” в пространстве свадебного обряда оказывается проницаемой с обеих сторон: живые могут перемещаться за пределы земного бытия, а мертвые способны участвовать в земной жизни» [1, с. 110]. «Прилепившись» к невесте, диббук заставляет ее говорить чужим голосом, и голос этот часто бывает вполне узнаваем окружающими, поскольку принадлежит одному из известных всей общине недавно почивших грешников. Истории о диббуке были особенно популярны в небольших еврейских местечках Российской империи, ограниченных чертой оседлости, а потому неизбежно отразили их территориальную и культурную замкнутость [5].

Демонологические персонажи часто появляются как в устной традиции, так и на страницах книжных источников. Упоминания о диббуке находим в литературном наследии выдающихся еврейских писателей XIX—XX вв. — в рассказах Исаака Башевиса Зингера и Шолом-Алейхема. Самым известным драматургическим произведением стала пьеса «Меж двух миров (Дибук)»[2] Семена Акимовича Ан-ского (Соломон Аронович Рапопорт, 1863—1920), созданная им в 1915 году. Уроженец Витебской губернии, как и художники Марк Шагал и Хаим Сутин, он с детства впитывал народные предания и религиозные представления иудаизма, нашедшие впоследствии отклик в его творчестве. Ан-ский — выдающийся исследователь-этнограф [6], в 1912—1914 гг. он объездил множество еврейских поселений Волыни и Подолии, центра зарождения хасидизма[3].

В основу пьесы Ан-ского легли рассказы о диббуке, широко распространенные на этих территориях. Автор обозначил жанр произведения как еврейскую драматическую легенду в четырех действиях с прологом и эпилогом, подчеркнув тем самым ее фольклорные истоки и связь с религиозно-мистическим началом. Сочинение имело богатую сценическую историю. Впервые поставленное Евгением Вахтанговым в еврейской студии «Габима» при Московском Художественном театре в 1922 г., оно до сих пор не сходит с театральных площадок мира, представая перед публикой в разных версиях (в том числе в кукольном театре).

Ан-ский сумел сохранить и запечатлеть уникальный пласт культуры еврейских поселений Российской империи, более 120 лет существовавших в границах черты оседлости. До 17 лет разговаривавший исключительно на идише, он написал свою пьесу на русском языке, тем самым сделав ее фактом отечественной, а позднее и мировой художествен-

[1] Шофар — бараний рог [4].

[2] В написании названия пьесы используется авторская орфография.

[3] Хасидизм («праведность», «учение благочестия») — религиозно-мистическое направление в иудаизме, возникшее в Подолии в первой половине XVIII в. и широко распространившееся в еврейских общинах Восточной Европы [7].

ной жизни. Благодаря Ан-скому легенда о диббуке вышла за пределы местечек и «ожила» на театральной сцене.

В основу пьесы легла трагическая история любви девушки из богатой семьи Лии и бедного студента религиозного училища (иешивы) Хонона. Когда-то много лет назад их отцы поклялись, что дети сочетаются браком, и заключили об этом договор. Юноша осиротел, а разбогатевший отец Лии забыл о своем обещании и собрался выдать ее замуж за состоятельного жениха. Истово изучавший каббалу Хонон совершает роковые ошибки в применении древних магических формул и расплачивается за это своей жизнью. Он умирает раньше предначертанного ему срока, и его душа не может найти покоя, пребывая между двумя мирами: «Горе мне! Я проиграл оба мира! И некуда мне идти! Из мира живых меня гонят, и земля меня не принимает. И со всех сторон окружает меня тьма дьяволов... <...> Для меня закрыты все пути и тропы, для меня замкнуты все миры. Я не могу подняться ввысь, и нет такого дна, которого я мог бы достигнуть, падая в пропасть» [8]. Став диббуком, Хонон является к возлюбленной во сне и просит пригласить его на свадьбу, во время которой вселяется в невесту. Он стремится к своей нареченной, с детства предназначенной ему родительской клятвой. Духовный глава общины раби Шлоймеле Тартаковер проводит обряд изгнания диббука, в процессе которого тот обвиняет отца Лии и сыплет проклятиями. Позже, оставшись наедине с Лией, Хонон признается ей в любви: «Я тебя увидел — и вся душа моя потянулась к тебе с трепетом восторга и молитвы. <...> И я понял, что знал тебя с первого часа моего рождения — ибо ты моя суженая от Бога» [8]. Невеста уходит в иной мир к своему истинному жениху, умирая на собственной свадьбе. Сюжет о любви и смерти юных героев в результате трагического семейного конфликта, разрушившего их судьбы, дал повод исследователям сравнить его с фабулой «Ромео и Джульетты» У. Шекспира. В обеих пьесах молодые люди становятся жертвами сложившихся обстоятельств.

Предание о диббуке, услышанное во время фольклорной экспедиции, переосмысливается Анским, обретает многомерность, обрастает в пьесе сложными литературными и философско-религиозными коннотациями. Драматург не только прописывает бытовые детали жизни в еврейских местечках (Бриница и Тартаков) рубежа XIX—XX столетий и использует типичные речевые обороты их жителей, но также воссоздает складывавшуюся веками картину мира, наполненную ритуалами и суевериями, каббалистическими знаками, «легендами о великих цадиках — духовных лидерах хасидских общин, талмудическими притчами и цитатами из Торы» [9, с. 326]. Ан-ский сочетает документальное и художественное, обыденное и сакральное.

Драматическая пьеса, так ярко воплотившая в себе национальное начало, буквально пропитана музыкой: песнями, танцами, синагогальными молитвами, хасидскими напевами, один из которых — «Мипней ма» в жанре нигун[4] — обрамляет произведение. Во время волынской и подольской экспедиций Ан-ского сопровождал композитор и фольклорист Йоэль (Юлий) Дмитриевич Энгель (1868—1927). Совместно им удалось записать более 1500 песен на фонографических цилиндрах. Рассказ про диббука Ан-ский изначально планировал перенести на сцену драматического театра, с обязательным сопровождением аутентичной музыки. После смерти автора его концепцию в полной мере реализовал Энгель, создавший целую партитуру к спектаклю в постановке Вахтангова. Музыковед И. Земцовский указывает, что сохранилась только инструментальная сюита из шести номеров («Гадибук» ор. 35), ее фортепианная версия и вариант для струнного квартета, контрабаса и кларнета [11]. В основу сюиты были положены традиционные мелодии, записанные и расшифрованные самим Энгелем.

Спектакль театра «Габима», объездивший весь мир, вызвал огромный резонанс и инспирировал целый ряд музыкальных сочинений композиторов из Европы и США. Земцовский приводит внушительный список произведений в разных жанрах, созданных по мотивам пьесы Ан-ского с 1920 по 2002 год. В него вошли аранжировки сюиты Энгеля, оригинальные симфонические, камерно-инструментальные, вокальные опусы и даже саундтреки к кинофильмам. Центральное место занимают музыкально-театральные интерпретации первоисточника, их исследователь насчитывает около десяти. Самым известным танцевальным воплощением пьесы стал одноименный балет Л. Бернстайна, поставленный хореографом Дж. Роббинсом в 1974 году. Известно, что в процессе сочинения композитор погружался в изучение каббалы и активно пользовался числовой символикой [12]. В России к его музыке обратился А. Ратманский в одноактном балете «Леа» (2001) с Н. Ананиашвили в главной партии. В интервью балетмейстер отмечал, что главное в спектакле —

[4] Нигуны, или напевы без слов, — паралитургический жанр, распространенный в среде хасидов. В нигуне могут встречаться мелодические обороты песен и танцевальной музыки. Термин «нигун» переводится с древнееврейского как «мелодия», «напев» или «игра» (на музыкальном инструменте), таким образом, в нем изначально отсутствует разделение инструментального и вокального начала. В разговорном языке это слово распространяется также на особую «инструментальную» манеру пения на слоги (бом-бири-бом, ярл-ди-ри-дай и т. п.) [10].

любовь и мистика: «Первое, о чем я думал, это о той сцене, когда в Лею вселяется диббук. По пьесе она говорит мужским голосом, это удивительный театральный момент...» [13, с. 17].

В оперном жанре образ диббука мечтали воплотить А. Берг и Дж. Гершвин, посетивший гастроли театра «Габима» в Нью-Йорке [14]. Гершвин даже заключил контракт с театром Метрополитен-опера, однако его планам не суждено было осуществиться. Первым пьесой Ан-ского заинтересовался итальянский композитор-верист Людовико Рокка, закончивший в 1934 г. оперу «Диббук: драматическая легенда» (в Милане его сочинение не сходило со сцены вплоть до 1980-х гг.), а в 1936 г. редакция этой оперы под названием «Диббук, мистическая музыкальная драма в трех актах с прологом», с участием русских артистов, завоевала публику США. Следующим шагом на пути «оперализации» сюжета стала постановка американского композитора Дэвида Тамкина в 1951 году. Уроженец еврейского местечка под Черниговом, он, как никто другой, ощущал неповторимый национальный колорит пьесы. Обращение к культуре восточноевропейского иудаизма оказалось связано с ностальгическими воспоминаниями. Кроме того, трагическое звучание теме придавали события Холокоста. Носители древних хасидских традиций на территории Украины, Белоруссии, Польши были полностью уничтожены в годы Второй мировой войны.

В перечне И. Земцовского находим спектакли композиторов разных стран: Майкла Уайта (США, постановка 1963 г.), Карла Хайнца Фюссля (Австрия, 1968), Соломона Эпштейна (США, 1999, опера написана на идише), Шуламит Кан (Израиль — США, 2001, опера исполняется в сопровождении трех шофаров).

Внимание к пьесе Ан-ского не ослабевает и в последние два десятилетия. В 2009 г. увидела свет техно-опера («Techno[o]pera») Мари Риццо. В 2013 г. состоялась премьера танцевальной оперы (Dance Opera) в постановке певицы и хореографа Майи Левандовски. Напрямую к первоисточнику обратился израильско-американский композитор Офер Бен-Амотц (р. 1955). Для своей мультимедийной камерной оперы «Диббук. Между двумя мирами» (2008) он написал музыку и либретто на иврите и английском языке. Бен-Амотца в полной мере можно охарактеризовать как музыканта-интеллектуала: он получил образование в университетах Израиля, Швейцарии, Германии, в США учился у классика американской музыки Джорджа Крама, от которого воспринял мистериальность, исключительную театральность мышления, интерес к древним культурам, вкус к тембровым краскам.

Опера Бен-Амотца в контексте диалога с пьесой Ан-ского и многовековым музыкальным наследием иудаизма рассматривается в отечественном искусствоведении впервые. К сочинению «Диббука» Бен-Амотц подошел уже зрелым, сложившимся мастером, признанным автором множества произведений в разных жанрах, в том числе в оперном: в 1994 г. был поставлен камерный спектакль «Рай для дураков» по «сказочной истории» И.Б. Зингера. Творчество композитора всегда отличала приверженность национальным корням: обращение к Торе, еврейской поэзии и традиционной музыке различных регионов (к фольклору ашкеназов Восточной Европы и напевам сефардов Испании). Опера «Диббук» предназначена для камерного состава, что позволяет автору сосредоточить внимание на центральном персонаже — Лии. На ее драматической игре и пении держится весь полуторачасовой спектакль. В опере принимают участие три солиста (Лия — сопрано, раби Азриэль — баритон, Сендер, отец Лии — драматический актер)[5], балетная труппа и женский хор. Мультимедийный характер постановки обусловил важность видеоряда, связанного с характерными визуальными символами еврейских местечек (старое кладбище, пейзажи, цитаты из Торы, каббалистические знаки) и красочными абстракциями. Вокальные номера, сочетающие в себе академический и фольклорный стили исполнения, свободно чередуются с речевыми эпизодами.

Голос главного героя Ханона[6] отдан солирующему кларнету. Сложная, мастерски исполненная партия, отражающая всю гамму чувств и эмоций персонажа, тембровые краски вызывают непосредственные ассоциации с клезмерскими капеллами конца XIX в. — народно-профессиональными коллективами, в которых кларнет выступает «как мелодический, чаще всего солирующий инструмент, принявший на себя функции, до того осуществляемые почти исключительно скрипкой» [15, с. 296]. Экспрессивные пассажи Ханона сопровождает сценический ансамбль, включающий в себя типичные клезмерские инструменты (скрипка и виолончель), дополненные фортепиано и ударными [16]. Музыканты символично разделены на две группы, образующие стереофоническое звучание: с левой стороны сцены размещено клезмерское трио (скрипка, кларнет, виолончель) и фортепиано, справа — исполнитель на ударных (ксилофон, маримба, гонг,

[5] Композитор допускает участие лишь одного мужского персонажа — мистического Посланника, озвучивающего партии Сендера и раби Азриэля.

[6] В тексте пьесы Ан-ского — Хонон. Согласно комментарию В.В. Иванова к изданию пьесы в 2004 г.: «Разница в написании еврейских имен (Хонон, Лия, срав. Ханан, Лея) связана с различиями в транскрипциях иврита и идиша. С. Ан-ский ориентировался на идиш. Но в русскую театральную традицию имена героев вошли благодаря спектаклю театра “Габима”, использовавшего перевод Х.Н. Бялика на иврит» [8, с. 16].

тамбурин, барабан, колокол). Отметим, что избранные композитором тембры напоминают фонизм древних библейских идиофонов — мецилтаим (кимвалы), па'амоним (колокольчики), мена'анеим (погремушки) и мембранофонов — тоф (бубен или барабан) [17, с. 370].

Приемы звукоизвлечения на солирующем кларнете также далеки от академической музыки: композитор обращается к медленным *глиссандо*, к губным и пальцевым трелям, применяет характерный прием «тьох» (слово — звуковая имитация манеры исполнения), превращающий «обычный звук в высоком регистре в выкрик или нечто похожее на причмокивание при поцелуе» [18, с. 45]. Партии Ханона свойственны неожиданные замедления и ускорения темпа, обширные мелодические импровизации и подчеркнуто декламационные фразы.

Еще одним важнейшим лейттембром оперы выступает скрипка, связанная с образом Лии. Наигрыши часто имитируют «всхлипывающие» интонации жалобного плача[7], в данном случае это напрямую соотносится с еврейской свадебной традицией, согласно которой невеста должна плакать на собственной свадьбе. Д. Слепович объясняет специфику скрипичной артикуляции в клезмерских капеллах особенностями речевой интонации языка идиш и «установками синагогального пения, распространявшимися на все виды музицирования» [15, с. 296]. Яркая национальная идентичность скрипки и кларнета, аллюзии на древнееврейские инструменты — струнный кинор и духовой халиль, монодийная природа позволяют создать идеальный ансамбль «голосов» главных героев оперы. Их выразительный дуэт находим в сцене «Песнь песней» (4 сцена первого действия). Лия вспоминает любовные признания Ханона, декламировавшего ей библейские строки: «Прекрасна ты, возлюбленная моя...» [19, с. 628]. Она поет их в фольклорной манере, на фоне лирического соло кларнета и репетитивных фигураций скрипки. Партии насыщены интонациями дважды гармонических ладов с увеличенными секундами, характеризующими традиционную еврейскую музыку.

Спектакль состоит из трех действий и 18 сцен. Названия действий отражают ключевые идеи драмы: «Любовь и смерть», «Диббук», «Между двумя мирами». Оперу обрамляет уже упоминавшийся ранее хасидский нигун «Мипней ма». Офер Бен-Амотц цитирует его на иврите: «Отчего, почему ты, душа моя, упала с горы высокой в колодец глубокий? Я упала, чтобы подняться»[8]. Композитор избегает прямого обращения к подлинной мелодике нигуна и создает свободную распевную тему на основе ключевых интонаций первоисточника — малотерцовых и квартовых ходов. Отметим, что изломанный рисунок нового напева выразительно подчеркивает «падение» и «взлет» души, а остинатный аккомпанемент придает ему ярко выраженные черты танцевальности. Эти качества в полной мере соответствуют специфике жанра нигун: «Нередко сама мелодия в той или иной мере испытывает воздействие слова — его интонации, ритмики, иногда бывает иллюстративна. В то же время существует немало напевов, перешедших в хасидский репертуар из клезмерского. Они сохраняют инструментальную логику мелодического движения, специфическую ритмику, фразировку, признаки конкретных танцевальных жанров» [10, с. 14]. В начале оперы тему озвучивает Лия, в конце она появляется в хоровом исполнении всех участников спектакля. Также жанр нигун находит интересное авторское претворение в хоровом антракте к третьему действию: женский хор «Высилась гора на краю земли» повторяет характерный для нигуна рефрен «бим-бим-бом».

Образы Лии и раби Азриэля раскрываются в вокальных партиях на иврите, в то время как Сендер, отец героини, декламирует текст на английском (он заставляет Лию принять нового жениха, рассказывает о клятве, данной другу, и притчу об окне и зеркале[9]).

В опере много хасидских преданий и ритуальных сцен, традиционных обрядов, сопровождающихся плачами (кинот), синагогальной кантилляцией, а также свадебными напевами и танцами в исполнении клезмерского трио[10]. Тему любви и смерти иллюстрирует легенда о святой могилке. Речь идет о еврейском погроме 1648—1649 гг., во время которого, по легенде, казаки зарубили молодую пару прямо под свадебным балдахином (хупой): «Когда молодых венчали, Хамелюк напал и убил их под венцом. На том месте их и похорони-

[7] Термин «крехц» (в переводе с идиша — стон, всхлип) обозначает целую группу приемов, суть которых состоит в создании дополнительных призвуков непосредственно перед основным тоном или вслед за ним. Применяется в вокальной и инструментальной музыке [10, с. 17].

[8] Перевод Дины Гидон (современный филолог, этнограф, фольклорист, исследователь и пропагандист еврейской культуры).

[9] Сюжет притчи заимствован из пьесы Ан-ского: «Прохожий старик. Если хотите, я расскажу одну его притчу. Пришел однажды к нему богач. Раби Шлоймеле взглянул на него своими святыми очами и сейчас отгадал, что тот скуп. Вот он взял его за руку, подвел к окну и спрашивает: "Что ты видишь?" Богач посмотрел в окно на улицу и говорит: "Я вижу людей". Затем раби Шлоймеле подвел его к зеркалу и спрашивает: "А теперь что видишь?" Богач ответил: "Теперь я вижу себя". Тогда раби Шлоймеле ему и говорит: "Понимаешь ли: и то стекло, и это стекло. Но это немного посеребрено, и уже перестаешь видеть людей и начинаешь видеть одного себя"» [8].

[10] В свадебном обряде ашкеназов центральная роль отведена инструментальной музыке.

ли. И теперь, когда раввин венчает жениха и невесту возле синагоги, он слышит из могилки стоны... А после свадебного пира все идут туда и пляшут вокруг могилки, увеселяют жениха и невесту, которые там похоронены» [8]. Лия рассказывает трагическую историю молодоженов в жанре плача, а затем символически танцует с ними веселый свадебный танец под характерный аккомпанемент клезмерского трио.

Крайними формами выражения печали и радости отмечены важнейшие драматургические точки спектакля: в сцене смерти Ханона (финал первого действия) Лия оплакивает возлюбленного в сопровождении «рыдающей» скрипки, а свадебный обряд во втором действии (приезд богатого жениха и сцена под хупой) наполнен залихватскими клезмерскими танцевальными мелодиями (одну из них композитор маркирует как «традиционный свадебный танец нигун семи кругов», сцена 11). Кульминация двух сфер достигается в эпилоге оперы: перед смертью Лия поет трогательную колыбельную песню своим нерожденным детям, а затем влюбленные соединяются на своей символической свадьбе, завершающейся всеобщей хоровой молитвой «Мипней ма».

Мотив непрожитой жизни, оборвавшейся в юности, осмысливается в опере на разных уровнях: через предание об убитых женихе и невесте, а также посредством рассуждений о духовном странствовании души после смерти. В своей арии (сцена 8) Лия задает метафизический вопрос: «Как же может исчезнуть потухшая раньше времени человеческая жизнь? Как она может исчезнуть? <...> Жизнь человеческая не исчезает. Души покойников возвращаются на землю и бесплотными духами доживают свою жизнь, довершают свои дела, переживают свои неиспытанные радости, допевают свои молитвы» [8]. Ей «отвечает» раби Азриэль (сцена 10): «Души мертвых действительно возвращаются на землю, но не как бестелесные духи. Они перерождаются в новом теле для того, чтобы полностью очиститься. Но иногда заблудшая и забытая душа вселяется в живого человека, как диббук, и остается там, пока не найдет спасения»[11] (перевод наш. — *А. К.*).

Так в опере впервые появляется упоминание о диббуке, а уже в следующей сцене дух Ханона вселяется в Лию в разгар свадебного торжества. Центральное место в третьем действии занимает развернутая драматическая сцена экзорцизма, наполненная напряженными гневными диалогами диббука с раби Азриэлем, чтением молитв и отпеванием души Ханона.

Между тем образ диббука может быть рассмотрен и в аллегорическом ключе, как олицетворение «пограничного» существования между двумя мирами: между миром людей и духов, между «своим», замкнутым миром еврейского местечка и «чужим» укладом проживающих рядом соседних народов, между сиюминутностью лирико-драматического действия пьесы и вечностью старинных хасидских притч. Напомним, что и свадебный обряд символизировал пересечение границы, переход в новое качество.

Офер Бен-Амотц расширяет метафорическое пространство первоисточника: в опере между двумя мирами «застывает» невеста Лия. В интродукции и эпилоге она неподвижно лежит на сцене и, словно во сне, парит между жизнью и смертью. Все события показаны ретроспективно, как представляет их главная героиня. В начале спектакля она слышит голос Ханона и вспоминает об их любви. В финале Лия должна сделать выбор — вернуться к жизни и выйти замуж за богатого жениха либо уйти с Ханоном, своей истинной любовью, в потусторонний мир. Как и в пьесе Ан-ского, девушка преодолевает все преграды, чтобы соединиться с возлюбленным.

Музыкальный язык композитора также балансирует между двумя мирами: атональная звуковысотная основа и обращение к репетитивным приемам ритмической организации сочетаются с синагогальными песнопениями и инструментальными наигрышами бытового музицирования еврейских местечек.

Таким образом, композитору Оферу Бен-Амотцу удалось «услышать» и передать в своей опере не только ключевые идеи пьесы Ан-ского, но и характерные черты хасидской религиозной музыкальной культуры, выразить уникальные особенности еврейского традиционного обрядового песенно-танцевального искусства. Жанр камерной мультимедийной оперы с небольшим составом участников, с размещением на сцене вокалистов и оркестрантов, лаконичным хронометражем и символическим видеорядом позволил композитору воплотить драму Ан-ского современными театральными средствами. Сюжет пьесы о диббуке инспирировал обращение к национальным традициям иудаизма на разных уровнях: либретто, интонационной и тембровой драматургии, музыкального языка, вокального и инструментального стилей исполнения, хореографии и кинематографа.

Список источников

1. *Мочалова В.В.* Еврейская демонология: фольклор и литературная традиция // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной тради-

[11] The Dybbuk (Complete Opera) : [video] // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=THR2MqS9bz8 (дата обращения: 05.02.2024).

ции : сборник статей / Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер» ; Международный центр университетского преподавания еврейской цивилизации (Еврейский университет, Иерусалим) ; Институт славяноведения РАН. Москва : Пробел-2000, 2002. С. 101—136. URL: https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoy-i (дата обращения: 05.02.2024).

2. *Носенко-Штейн Е.Э.* Представления евреев о демонах, злых духах и прочей нечистой силе : (их генезис, эволюция и некоторые особенности в сефардских и восточных общинах) // Восточная демонология: от народных верований к литературе / [отв. ред. Н.И. Никулин, А.Р. Садокова] ; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Москва : Наследие, 1998. С. 214—257.
3. *Каспина М.М.* Диббук и Икота. Рассказы о вселении злого духа в человека в еврейской и славянской традиции // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции : сборник статей / Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер» ; Международный центр университетского преподавания еврейской цивилизации (Еврейский университет, Иерусалим) ; Институт славяноведения РАН. Москва : Пробел-2000, 2002. С. 163—176. URL: https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoy-i (дата обращения: 05.02.2024).
4. *Терлецкая Д.В.* Представления о шофаре в поучениях поздних духовных лидеров хасидского движения «Хабад» (XIX—XXI вв.) // Известия Алтайского государственного университета. 2011. Т. 2, № 2 (70). С. 253—257. URL: https://izvestia.asu.ru/2011/2-2/cult/02.ru.html (дата обращения: 05.02.2024).
5. *Минкина О.Ю.* Коза и депутаты: «еврейская политика» конца XVIII — начала XIX в. в фольклоре «черты оседлости» // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 315—327. URL: https://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2009_11 (дата обращения: 05.02.2024).
6. *Морозов К.Н., Морозова А.Ю.* «...Состарился и сутулился от избытка еврейства и народничества» : писатель, неонародник, этнограф Семен Акимович Ан-ский // С.А. Ан-ский Народ и книга. Опыт характеристики народного читателя. Москва : Common place, 2017. С. 7—28.
7. *Жиртуева Н.С.* Хасидизм в контексте компаративного анализа мистических традиций мира // Вестник славянских культур. 2017. Т. 44, № 2. С. 21—31. URL: http://www.vestnik-sk.ru/russian/archive/2017/n-2/n.-s.-zhirtueva (дата обращения: 05.02.2024).
8. *Ан-ский С.А.* Меж двух миров (Дибук) // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / РАН [и др.] ; сост. и науч. ред.: В.В. Иванов. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2004. Вып. 3. С. 9—63.
9. *Клочкова Ю.В.* Мир легенд и преданий в пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук») // Дергачевские чтения — 2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций : материалы XII Всероссийской научной конференции (Екатеринбург, 13—14 октября 2016 г.) : к 70-летию Объединенного музея писателей Урала. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2017. С. 324—333.
10. *Хаздан Е.В.* Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры : на материале общины «ХаБаД Любавич» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2008. 23 с.
11. *Zemtsovsky I.* The Musical Strands of An-sky's Texts and Contexts // The Worlds of S. An-sky : A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century. Stanford : Stanford University Press, 2006. P. 203—231.
12. *Cohen J. M.* Between Two Art Forms: The Dybbuk in Music and Dance // The Dybbuk Century : The Jewish Play That Possessed the World / by ed. D. Caplan, R.M. Moss. University of Michigan Press, 2023. P. 142—165. URL: https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.11522250.12 (дата обращения: 05.02.2024).
13. *Кузнецова Т.* Пляски смерти в оперетте // Коммерсантъ. Weekend. 2001. 16 ноября. № 210. С. 17. URL: https://www.kommersant.ru/doc/291815 (дата обращения: 05.02.2024).
14. *Учитель К.А.* К диббук-проекту: о проблемах воплощения пьесы С.А. Ан-ского // Театрон. 2017. № 4 (22). С. 3—7. URL: https://www.rgisi.ru/elektronnyij-arxiv-nomerov?page=2 (дата обращения: 05.02.2024).
15. *Слепович Д.* Скрипка и кларнет в системе органологических предпочтений клезмеров в Восточной Европе // Материалы Одиннадцатой Международной междисциплинарной конференции по иудаике : в 2 ч. / Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер» ; Институт славяноведения РАН. Москва : Пробел-2000, 2004. Ч. 2. С. 293—303. URL: https://inslav.ru/publication/materialy-odinnadcatoy-ezhegodnoy-mezhdunarodnoy-mezhdisciplinarnoy-konferencii-po (дата обращения: 05.02.2024).
16. *Марковская-Шунькова З.И.* Становление и развитие еврейской культурно-музыкальной традиции на территории Российской империи в XIX — начале XX столетия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 3 (16). С. 26—31. URL: https://musalm.ru/2014-3-4-1.html (дата обращения: 05.02.2024).

17. *Хаздан Е.В.* Традиционная музыкальная культура // Евреи / отв. ред. Т.Г. Емельяненко, Е.Э. Носенко-Штейн ; Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН ; Институт востоковедения РАН. Москва : Наука, 2018. С. 363—377.
18. *Береговский М.Я.* Еврейская народная инструментальная музыка / общ. ред. М. Гольдина. Москва : Советский композитор, 1987. 280 с.
19. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с параллельными местами. Москва : Российское библейское общество, 1997. 1371 с.

Between Two Worlds: the Image of a Dybbuk on the Modern Opera Stage

Anna E. Krom
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 40 Piskunova Str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia
ORCID 0000-0002-6121-2766; SPIN 7200-3379; yannakrom@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the theme of the artistic embodiment of the Hebrew legend of the dybbuk on the modern opera stage. The legends about the restless soul of a sinner, "stuck" between two worlds — the world of the living and the world of the dead — are reflected in the works of famous Jewish writers of the turn of the 19th—20th centuries. They received their first vivid refraction in drama in the play "Between Two Worlds (Dybbuk)" (1915) by the outstanding folklorist and ethnographer Semyon Akimovich Ansky. The story of the dybbuk, heard by Anton during folklore expeditions in Volhynia and Podolia, is reinterpreted by the playwright, "overgrown" with complex literary and philosophical connotations. The dramatic play is literally saturated with music: songs, dances, prayers and Hasidic melodies, one of which — "Mipney ma" in the genre of nigun — becomes the leitmotif of the work. The masterpiece of Ansky, reflecting the specifics of the everyday, cultural and religious life of the Hasidic community of the early twentieth century, gave rise to an extensive body of musical and theatrical works — more than ten over the last century (operas by L. Rocca, D. Tamkin, ballet by L. Bernstein, etc.). The article discusses the multimedia chamber opera "Dybbuk. Between Two Worlds" (2007) by the Israeli-American composer Ofer Ben-Amots through the prism of a dialogue with the original source. Previously, Ben-Amots's musical work had not been studied in Russian art criticism, which predetermined the novelty of the chosen topic. The musician interprets the main ideas of Ansky's dramatic play in his own way, presenting the image of the dybbuk as an allegory of the "borderline" existence between two worlds, turns to the traditional musical culture of Judaism (conducts the nigun "Mipney Ma" as the leitmotif of the opera, brings to the fore the timbres of the violin and clarinet, uses special techniques of sound production on these instruments associated with music playing in Klezmer chapels, stylizes the folklore of Jewish towns).*

Key words: dybbuk, Ofer Ben-Amots, modern American opera, modern musical theater, Judaism, Semyon Akimovich Ansky, Hasidic culture, Klezmer chapels, multimedia opera, nigun, theatrical art, musical art, religious culture.
Citation: Krom A.E. Between Two Worlds: the Image of a Dybbuk on the Modern Opera Stage, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 86—94. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-86-94.

References

1. Mochalova V.V. Jewish Demonology: Folklore and Literary Tradition, *Mezhdu dvumya mirami: predstavleniya o demonicheskom i potustoronnem v slavyanskoi i evreiskoi kul'turnoi traditsii: sbornik statei* [Between Two Worlds: Concepts of Demons in the Slavic and Jewish Cultural Traditions: collected articles]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2002, pp. 101—136. Available at: https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoy-i (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
2. Nosenko-Stein E.E. Jewish Ideas About Demons, Evil Spirits and Other Unclean Forces: (Their Genesis, Evolution and Some Features in Sephardic and Eastern Communities), *Vostochnaya demonologiya: ot narodnykh verovanii k literature* [Eastern Demonology: From Folk Beliefs to Literature]. Moscow, Nasledie Publ., 1998, pp. 214—257 (in Russ.).
3. Kaspina M.M. The Dybbuk and the Ikota. Stories About Evil Spirit Possession in a Person in the Jewish and Slavic Tradition, *Mezhdu dvumya mirami: predstavleniya o demonicheskom i potustoronnem v slavyanskoi i evreiskoi kul'turnoi traditsii: sbornik statei* [Between Two Worlds: Concepts of Demons in the Slavic and Jewish Cultural Traditions: collected articles]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2002, pp. 163—176. Available at: https://inslav.ru/publication/mezhdu-dvumya-mirami-predstavleniya-o-demonicheskom-i-potustoronnem-v-slavyanskoy-i (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
4. Terletskaya D.V. Notion About Shofar in Homilies of the Late Spiritual Leaders of Hasidic Movement "Habad" (20th—21st Centuries), *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya of Altai State Uni-

versity], 2011, vol. 2, no. 2 (70), pp. 253—257. Available at: https://izvestia.asu.ru/2011/2-2/cult/02.ru.html (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
5. Minkina O.Yu. The Goat and the Deputies: Jewish Politics in the Late 18th — Early 19th Centuries in Folklore of the Pale of Settlement., *Antropologicheskii forum* [Forum for Anthropology and Culture], 2009, no. 11, pp. 315—327. Available at: https://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2009_11 (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
6. Morozov K.N., Morozova A.Yu. "...Aged and Slouched from the Excess of Jewry and Narodnism": Writer, Neo-Nationalist, Ethnographer Semyon Akimovich An-sky, *Anskii S.A. Narod i kniga. Opyt kharakteristiki narodnogo chitatelya* [An-sky S.A. The People and the Book. Experience of Characterization of the People's Reader]. Moscow, Common Place Publ., 2017, pp. 7—28 (in Russ.).
7. Zhirtueva N.S. Hasidism in the Context of Comparative Analysis of Mystical Traditions of the World, *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2017, vol. 44, no. 2, pp. 21—31. Available at: http://www.vestnik-sk.ru/russian/archive/2017/n-2/n.-s.-zhirtueva (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
8. An-sky S.A. The Dybbuk, or Between Two Worlds, *Lib.ru/Klassika: website* Available at: http://az.lib.ru/a/anskij_s_a/text_1914_dibuk.shtml (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
9. Klochkova Yu.V. The World of Legends and Tales in S. An-sky's Play "The Dybbuk, or Between Two Worlds", *Dergachevskie chteniya — 2016. Russkaya slovesnost': dialog kul'turno-natsional'nykh traditsii: materialy XII Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (Ekaterinburg, 13—14 oktyabrya 2016 g.): k 70-letiyu Ob"edinennogo muzeya pisatelei Urala* [Dergachev Readings — 2016. Russian Literature: Dialogue of Cultural and National Traditions: Proceedings of the 12th All-Russian Scientific Conference (Yekaterinburg, October 13—14, 2016): to the 70th Anniversary of the United Museum of Ural Writers]. Yekaterinburg, Izd-vo Ural'skogo Universiteta, 2017, pp. 324—333 (in Russ.).
10. Khazdan E.V. *Nigun kak yavlenie traditsionnoi evreiskoi muzykal'noi kul'tury: na materiale obshchiny "KhABaD Lyubavich"* [Nigun as a Phenomenon of Traditional Jewish Musical Culture: on the Material of the Community "ChaBaD Lubavitch"], Cand. art hist. diss. abstr. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 2008, 23 p.
11. Zemtsovsky I. The Musical Strands of An-sky's Texts and Contexts, *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*. Stanford, USA, Stanford University Press Publ., 2006, pp. 203—231.
12. Cohen J. M. Between Two Art Forms: The Dybbuk in Music and Dance, *The Dybbuk Century: The Jewish Play That Possessed the World*. USA, University of Michigan Press Publ., 2023, pp. 142—165. Available at: https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.11522250.12 (accessed 05.02.2024).
13. Kuznetsova T. Dance of Death in Operetta, *Kommersant. Weekend*. 16.11.2001, no. 210, p. 17. Available at: https://www.kommersant.ru/doc/291815 (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
14. Uchitel K.A. To the Dybbuk Project: The Problems of Realization of the Play by S.A. An-sky, *Teatron* [Theatron], 2017, no. 4 (22), pp. 3—7. Available at: https://www.rgisi.ru/elektronnyij-arxiv-nomerov?page=2 (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
15. Slepovich D. The Violin and the Clarinet in the System of the East European Klezmorizm's Organological Preferences, *Materialy Odinnadtsatoi Mezhdunarodnoi mezhdistsiplinarnoi konferentsii po iudaike. V 2 ch.* [Proceedings of the 11th International Interdisciplinary Conference on Jewish Studies. In 2 parts]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2004, part 2, pp. 293—303. Available at: https://inslav.ru/publication/materialy-odinnadcatoy-ezhegodnoy-mezhdunarodnoy-mezhdisciplinarnoy-konferencii-po (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
16. Markovskaya-Shunkova Z.I. The Formation and Development of the Jewish Cultural-Musical Tradition in Territory of the Russian Empire in the 19th — Beginning of the 20th Centuries, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2014, no. 3 (16), pp. 26—31. Available at: https://musalm.ru/2014-3-4-1.html (accessed 05.02.2024) (in Russ.).
17. Khazdan E.V. Traditional Musical Culture, *Evrei* [The Jews]. Moscow, Nauka Publ., 2018, pp. 363—377 (in Russ.).
18. Beregovsky M.Ya. *Evreiskaya narodnaya instrumental'naya muzyka* [Jewish Folk Instrumental Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1987, 280 p.
19. *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta v russkom perevode s parallel'nymi mestami* [Bible. Books of Holy Scripture of the Old and New Testament in Russian Translation with Parallel Passages]. Moscow, Rossiiskoe Bibleiskoe Obshchestvo Publ., 1997, 1371 p.

ВСЕРОССИЙСКИЙ БИБЛИОТЕЧНЫЙ КОНГРЕСС: XXVIII Ежегодная конференция Российской библиотечной ассоциации

19–24 мая 2024 г.

В Казани – «Библиотечной столице России 2024 года» – при поддержке Правительства Республики Татарстан пройдет Всероссийский библиотечный конгресс: XXVIII Ежегодная конференция Российской библиотечной ассоциации.

Тема Конгресса: «Библиотека в многополярном мире».

В обширную профессиональную программу включены пленарные и тематические заседания, обучающие семинары «Школа комплектатора», «Школа каталогизатора», «Школа реставратора», «Школа библиотечного блогера», выездная лаборатория «Изучаем чтение» и другие мероприятия.

В дни проведения Конгресса состоятся выборы президента РБА и членов Правления РБА на 2024–2027 годы.

Планируется утвердить концепцию Всероссийского библиотечного движения «Вместе сильнее», разработанную по инициативе Белгородской государственной универсальной научной библиотеки.

Во время Конгресса будет работать XXIV Выставка издательской продукции, новых информационных технологий, товаров и услуг для библиотек, планируется также проведение книжной ярмарки для жителей и гостей города.

Гостеприимная Казань – город с тысячелетней историей, который молод духом, активно развивается и регулярно входит в число самых популярных городов России среди туристов. Расположенный на левом берегу Волги при впадении в нее реки Казанки, это крупнейший приволжский город страны, отмеченный далеко не одним почетным званием: «Город трудовой доблести» (с 2020 г.), «Третья столица России» (этот бренд Казань даже официально зарегистрировала!), «Молодежная столица исламского мира» (в 2022 г.), «Спортивная столица России», «Гастрономическая столица России» и, конечно, «Библиотечная столица России 2024 года».

В Казани ежегодно проходят крупные экономические и культурные события: Международный экономический форум «Россия – Исламский мир: KazanForum», Российский венчурный форум, Международный оперный фестиваль им. Ф.И. Шаляпина, Международный фестиваль классического балета им. Р. Нуриева, Казанский международный фестиваль мусульманского кино, Международный театральный фестиваль тюркских народов «Науруз». В книжном мире России широко известны Летний и Зимний книжные фестивали Центра современной культуры «Смена».

Для участия с докладом необходимо зарегистрироваться до 11 марта 2024 г., без доклада – до 15 апреля 2024 года.

Заезд участников: 18–19 мая, отъезд: 24 мая. Открытие Конгресса и пленарное заседание состоятся 20 мая, секционные заседания: 21 и 22 мая, заключительное пленарное заседание: 23 мая. Рабочий язык Конгресса – русский.

Подробная информация на сайте: https://www.rba.ru/news/news_6601.html

ORBIS LITTERARUM

УДК 002.2:655.262
ББК 76.175.3
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-96-101

Н.Н. ФЕДОСЕЕНКОВ

ТЕОРИЯ КНИГИ В.А. ФАВОРСКОГО И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Николай Николаевич Федосеенков,
Издательство «Наука»,
директор
Шубинский пер., д. 6, стр. 1, Москва, 121099, Россия

член Российского исторического общества
ORCID 0009-0004-2101-7247; SPIN 4302-6341
info@naukapublishers.ru

Реферат. *Статья посвящена актуальным проблемам теории книги, созданной и во многом практически реализованной В.А. Фаворским и его единомышленниками в 1930–1950-е годы. Данная теория опиралась на принцип восприятия книги как синтетического искусства, который подтверждается традицией рукописных книг, актуальных и для эпохи книгопечатания. Основным противоречием, с которым приходится сталкиваться тем, кто во многом следует наработкам В.А. Фаворского, остается соотношение эстетической концепции книги с ее литературным содержанием. С этой проблемой связано немало темных мест в теории В.А. Фаворского. Анализируются разные подходы к этой проблеме, характерной для такого сложного, синтетического произведения, как книга, в том числе вопросы, связанные с психологией творчества, с глубоким изучением литературного материала при работе над книгой. Рассматривается неоднозначный опыт В.А. Фаворского, связанный с погружением в материал книги, с изучением культурного контекста произведения. В статье освещается также важная для В.А. Фаворского проблема восприятия литературного текста в связи с идеологией и историческим контекстом различных эпох.*

Теоретическое наследие В.А. Фаворского не теряет актуальности в наше время, когда искусство книги испытывает необходимость в пионерных подходах, связанных с электронными изданиями разных типов, в том числе на основе принципа «эстафеты искусств», разработанного режиссером и теоретиком искусства С.В. Образцовым. С учетом современного состояния книгоиздания и его перспектив, предлагается обновленное обращение к наследию

В.А. Фаворского, которое решало бы задачу создания книг на высоком художественном уровне принимая во внимание просветительскую и информативную функции книги, без противоречий с литературным содержанием произведения.

Ключевые слова: В.А. Фаворский, графика, искусство книги, оформление книги, теория книги, электронная книга.
Для цитирования: *Федосеенков Н.Н.* Теория книги В.А. Фаворского и проблема художественной интерпретации литературного содержания // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 96—101. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-96-101.

Рассматриваемая тема связана с феноменом книги — фундаментальным для мировой цивилизации — и с ключевой проблемой, с которой сталкиваются художники при работе над книгой. Культура книжной гравюры появилась и расцвела практически одновременно с зарождением печатной книги. Это закономерно: книга должна была произвести впечатление в том числе и на людей, искушенных в вопросах искусства, привыкших, в соответствии с рукописной традицией, неосознанно относиться к книге как к произведению культуры и искусства, в котором чрезвычайно важно не только содержание, но и оформление.

Столетиями образцами для художников, работавших над книгами, оставались старинные издания — настоящие памятники полиграфического искусства. Они завоевывали читателя не только содержанием, но и убранством, перенимая традиции рукописного искусства. Н.М. Карамзин, признанный знаток и ценитель книги, считал «Апостол» русского первопечатника Ивана Федорова книгой, «достойною замечания по красоте букв» [1, с. 403], т. е. ее эстетике уделялось первостепенное внимание. Использование вязи, узорных буквиц также стало особенностью первых русских печатных книг. От рукописных образцов их отличало стремление к большей ясности для удобства читателей, и здесь проявилась еще одна важная особенность искусства печатной книги. Ее создатели должны были сочетать эстетику, функциональность и духовный смысл. Исследователи отмечают связь искусства Ивана Федорова и его учеников (прежде всего Андроника Невежи) с русской православной духовной традицией. Книга, которую он создавал, сравнима с храмом, в котором каждая деталь занимает свое место согласно системе символов и ассоциаций. «В нем находят свое отражение духовные устремления, главные черты характера целой эпохи и отдельного человека», — отмечал В.Ф. Ерошкин, анализируя искусство первых русских книгопечатников [2, с. 16].

Д.С. Лихачев признавал глубинную связь искусства первых русских печатных книг с рукописной традицией: «Совершенствуя свою технику, Федоров как идеал видел перед собой лучшие рукописи своего времени — их декор, их шрифт, их четкие и прочные чернила, их удобнейшие форматы» [3, с. 1]. Печатники стремились приблизиться к лучшим образцам искусства рукописных книг. В 1975 г. в издательстве «Наука» вышел сборник «Рукописная и печатная книга», посвященный не только сравнительно узким вопросам изучения каллиграфии и книжных гравюр, но и выстраивавший многомерное отношение к книге как одновременно к произведению искусства и памятнику мысли.

Исторически книга зарождалась как род искусства, хотя это не проговаривалось и не декларировалось. Связь книгоиздания с изобразительным искусством с развитием печати становилась все прочнее и в России выражалась не только в непосредственной работе над книгами, но и в существовании художественных школ на базе типографских институций. Так было с первых шагов книгоиздания в России. Этапным в осмыслении книжного искусства считается начало XX в. — время работы художников, входивших в объединение «Мир искусства», открыто заговоривших о книге как об искусстве, развивавших и усложнявших привычное к тому времени отношение к «искусству в книге». Идеолог направления А.Н. Бенуа понимал искусство книги не как чисто «рисовальную» задачу — он говорил о гармонии между текстом, иллюстрациями, форматом и т. п., призывал обратить внимание на «качество, поверхность и цвет бумаги, на размещение текста... Книга может стать прекрасной без единого украшения и... все украшения не приведут ни к чему, если будут забыты эти основные требования...» [4, с. 45]. С учетом этой гипотезы создавались теория графики и теория книги В.А. Фаворского (1886—1964), художника и культуролога, чей творческий расцвет пришелся на 1920—1950-е годы.

Теоретическое осмысление искусства книгоиздания во многом стало заслугой В.А. Фаворского, начиная с его кредо: «Я не иллюстрирую произведение, а создаю книгу». При этом В.А. Фаворскому удалось создать школу: он много сил отдавал преподавательской работе, его лекции, а также лекции его учеников (в том числе по теории книги) сыграли ключевую роль в воспитании советских и российских художников, работавших над книгой. К теории Фаворского нельзя относиться как к абстрактным рассуждениям, она напрямую связана с творчеством художника.

Искусствовед Ю.А. Герчук отмечал, исследуя наследие Фаворского: «Он не мог работать как художник-практик, не осмыслив теоретически то,

что он делает. По его книгам можно проследить те теоретические принципы, которыми он руководствовался, — он сам это показывал в своих лекциях и статьях. Его теория обращена к структуре книги, к книжному пространству — там это все было применимо» [5]. Одна из коллизий, долгие годы интересовавшая Фаворского-исследователя и Фаворского-художника, — неразрывная связь между формой и содержанием, перетекание одного в другое. В соответствии с разработанной им теорией графики большое значение придается фону бумаги (как правило, оттенкам белого), который воспринимается как часть оформления. Это важный элемент представлений художника о книге как целостном произведении искусства, в котором нет случайных составляющих. Фаворский мыслил системно. При этом, как не раз отмечалось, в его теории существовали недоговоренности, а некоторые положения были связаны с субъективными представлениями. Нередко они относились к области интерпретации текста.

В богатом теоретическом наследии В.А. Фаворского проблема сочетания содержательного, смыслового пласта книги с ее оформлением была одной из ключевых и наиболее противоречивых. Глубокий исследователь его творчества Г.К. Вагнер утверждал: «Фаворский вообще не отделял форму от содержания, считая всякую форму содержательной, а содержание оформленным. Поэтому мы нигде не встретим у него утверждения, что теоретик искусства должен интересоваться только законами формы. Содержание произведения всегда признавалось Фаворским как первично данное, в чем он заметно опережал искусствоведение 1920-х годов и скорее был близок к передовому направлению литературоведения 1930-х годов, в котором успешно применялось “структурное описание смысла”» [6, с. 30]. Этот вывод исследователя нуждается в существенном дополнении. В работах Фаворского разных лет мы видим не столь однозначное решение этого противоречия. Содержательность формы как принцип искусства не до конца снимает возможные противоречия между художественной стороной книги и ее литературной основой. Кроме того, Фаворский стремился находить новые смыслы в литературном произведении, которое иллюстрировал, отчасти становился исследователем-литературоведом, глубоко проникая в подтекст произведения, в его исторический контекст. Это проявилось, например, в работе Фаворского над изданием «Слова о полку Игореве» (отметим, что над интерпретациями «Слова» художник работал с 1937 по 1953 г.) и в статье «Как я иллюстрировал “Слово о полку Игореве”». Для Фаворского было важно, что пересказ произведения (а также его перевод на современный русский язык) не способен передать его литературного значения: «Никакие переводы не в состоянии передать всей словесной музыки “Слова о полку Игореве”» [7, с. 340]. В этой работе на практике проявилось не раз отрефлексированное стремление В.А. Фаворского к целостности образа книги, принцип, который он сформулировал так: «Я хотел бы, чтобы было так, как говорится: “из песни слова не выкинешь”; так бы и у меня, в моей книге, которую я сделал из картинок, орнамента и украшенных букв, нельзя было бы ничего выкинуть» [7, с. 345].

Фаворский сравнивал книгу с архитектурным искусством, с градостроительством — и это не только метафора, а часть его метода. Но здесь же проявлялись и уязвимые, в глазах критиков, стороны теории Фаворского: опасность увлечения «архитектурным», «зрелищным» образом книги и отход от содержательной части, что не соответствует главным задачам изданий. Поэтому художник и исследователь был вынужден оговариваться: «Конечно, нужно учитывать различное содержание книги — от этого будет меняться и форма». Глубокое изучение оформительских, дизайнерских возможностей с допущением экспериментов, неизбежных при новаторской работе, использование оригинальных форм пластической выразительности, по мнению Фаворского, не порождало противоречий с литературной стороной издания, если художник относится к каждой книге как к новому произведению с особым обликом, связанным с ее содержанием и (что немаловажно для Фаворского) историческим контекстом, а также нюансированным восприятием произведения в наше время. Скажем, «Слово о полку Игореве» художник воспринимает и как памятник века, связанный с его культурным наследием, и как классику, которая всегда современна и к которой обращаются читатели XX в. с их культурным кодом. Приведем мнение исследователя Т. Гурьевой о работе В.А. Фаворского над «Словом»: «В своих гравюрах художник сумел донести до зрителя величие исторического документа и поэтическую прелесть литературного произведения. Он показал героев “Слова” как живых, полнокровных людей, изобразил их в действии, в котором раскрываются психологические характеристики персонажей. Значительную роль в эмоциональной трактовке поэтических образов играют... картины русской природы» [8, с. 7]. И здесь искусство Фаворского можно сравнивать не только с архитектурой, но и с театром, в котором на сцене оживают герои произведения.

Работая над изданием киргизского эпоса «Манас», художник рассуждал: «Когда задание — иллюстрировать эпос, вы просто встречаетесь с народом. И хотя этот народ живет уже, может быть, совсем не той жизнью, какая описывается в эпосе, но народ как бы вечен, очень интересно вникать в его быт, в его типы, его характер. Этот материал для иллюстрации дает сама жизнь» [9, с. 49]. И здесь от художника — соавтора книги требуются не только эстетические, аналитические (постижение сути про-

изведения), но и артистические способности. Ему необходимо не только погружение в мир книги, но подчас и перевоплощение в ее героев. О.А. Кривцун высказал и во многих работах развил предположение, что именно артистическое начало позволяет оценивать произведение по «количеству содержащегося в нем искусства» [10, с. 12]. Эта гипотеза подтверждается на примере работы с книгой. Она же применима и полезна и для книжного искусства.

Вопрос соавторства художественного текста, когда интерпретаторы, художники, а иногда и читатели добавляют к изначальному литературному смыслу свой вклад, — один из наиболее значимых для культурологии и литературоведения. Фаворский, создавая для книги собственную изобразительную образность, добавлял к трактовке памятника древнерусской литературы собственное видение, которое обогащает восприятие текста, но и не дает читателю остаться наедине с текстом и с научными комментариями к нему. В связи с этим закономерно, что в научных изданиях иллюстративная работа над книгами традиционно сводится до минимума.

В.А. Фаворскому свойственны одновременно погружение в материал, в историческую фактуру и некоторая модернизация, добавление к изначальному образу книги современных ему интенций. Синтетическое искусство книги В.А. Фаворский понимал как «изображение пространственными средствами временно́го литературного произведения», имея в виду, что восприятие текста с годами меняется, приобретая новые смыслы. «Книга — стоит лишь ее раскрыть — это целый изображенный мир со своим пространством. Момент перехода от бытового пространства к пространству литературному осуществляет переплет, который, защищая книгу, должен нести на себе всего лишь как бы “герб книги” или отражать ее художественный характер, выраженный в шрифте, в орнаменте и в фактуре», — так трактует теорию книги В.А. Фаворского Е.С. Левитин [11, с. 7]. Это требует от художника не только создания оригинальной эстетической концепции, но и своего взгляда на содержание книги и его восприятие в историческом развитии. В.А. Фаворский был убежден, что книга — это произведение, которое будут читать несколько поколений, и в нем должен быть заложен потенциал для появления новых интерпретаций, для новых оттенков восприятия. Вряд ли это было бы возможно, если бы художник имел в виду только эстетическую сторону издания.

Новый взгляд, например, на «Евгения Онегина», «Слово о полку Игореве» или на эпос «Манас» возможен только при вдумчивом знакомстве с текстом. Книга из рукописи превращается в произведение искусства во многом благодаря художникам. Но сам Фаворский не брался за оформление ни одной книги, не имевшей ценности в качестве литературного произведения. Раскрывая особенности синтеза, каковым является искусство книги, В.А. Фаворский пришел к следующим выводам: «Книгу можно назвать пространственным изображением литературного повествования, которое, как известно, развивается во времени. И важно, чтобы все элементы оформления передавали временной характер литературы — начало движения и конец...» [12, с. 93]. Фаворский настойчиво подчеркивал, что книгу следует воспринимать в связи с историческим развитием идей, представлений об эстетике, о просвещении. Соотношение книги с исторической реальностью данного времени — еще одно мерило правильного решения в сочетании дизайна и литературного начала.

В последние годы новых обобщающих исследовательских работ о теоретическом и художественном наследии В.А. Фаворского, в которых рассматривались бы новые факторы, возникшие в книгоиздании, не появилось, хотя необходимость в таких исследованиях существует. Поиск оптимальных выразительных средств, которые помогали бы наиболее точному и глубокому восприятию текста, в последнее время актуализировался в связи с появлением новых технических средств. Например, дизайнерская интерпретация текста в электронной книге — это задача, с которой не мог сталкиваться В.А. Фаворский, но к ней применимы некоторые его принципы. Конечно, белый фон текста электронного издания отличается от фактуры бумаги, на которую обращал внимание Фаворский. Тем не менее и шрифты, и поля, и пробелы — все это «работает» на восприятие текста и в новых форматах. И читатель, как правило, оценивает электронную книгу не только по содержанию, но и по элементам оформления.

Многогранный феномен книги остается основополагающим для современной культуры. В наше время, когда на искусство книги оказывают влияние новые формы (электронное издание, книга-сайт и др.), эксперименты и теории В.А. Фаворского приобретают особую актуальность. Прежде всего, в аспекте создания целостного образа в сочетании (по возможности, гармоничном) разных эпох, их характерных примет: времени написания той или иной книги и нашего времени с его новыми средствами передачи информации. А.И. Земсков и Я.Л. Шрайберг в своей монографии утверждают, что за классической книгой в будущем останутся главным образом культурологические задачи, а информационная, учебная, развлекательная и иные функции будут возложены в основном на электронные издания [13]. Отметим, что в этом смысле можно говорить о разнонаправленных тенденциях, но проблема адаптации издателей к специфике (в том числе художественной) электронной книги существует. В электронном чтении, кроме прочего, отмечают «отсутствие эстетической составляющей» [14, с. 87], что, думается, будет преодолено в ближайшем бу-

дущем с помощью различных визуальных эффектов, организация которых потребует и эстетической, и аналитической работы.

Взаимное обогащение искусства и новых технологий видится в этом смысле перспективным направлением — по модели, давно описанной С.В. Образцовым [15], убедительно показавшим принцип «эстафеты искусств», когда на новом витке развития технологии искусство прошлого обогащает искусство сегодняшнего и завтрашнего дня. Так, достижения, связанные с художественной интерпретацией текста в книгоиздании 1950-х гг., могут использоваться в современных книгах, в том числе электронных. Более того, электронная книга не существовала бы как таковая без связей с книгой классической. И теоретические наработки В.А. Фаворского, приближенные к задачам максимально точной интерпретации содержания книги, заслуживают внимания тех, кто создает книги сегодня и будет создавать в будущем.

Список источников

1. *Карамзин Н.М.* История государства Российского. Изд. 5-е. Т. IX, кн. 3. Санкт-Петербург, 1847. 556 с.
2. *Ерошкин В.Ф.* Шрифт и шрифтовая композиция как фактор регуляции восприятия текста в системе визуальных коммуникаций. Омск, 2012. 170 с.
3. Рукописная и печатная книга : [сборник]. Москва : Наука, 1975. 258 с.
4. *Бенуа А.Н.* Задачи графики // Искусство и печатное дело. Киев, 1910. № 2—3. С. 41—48.
5. Юрий Герчук о Владимире Фаворском // Шрифт : электронный журнал. URL: https://typejournal.ru/articles/Gherchuk-About-Favorsky (дата обращения: 10.12.2023).
6. *Вагнер Г.К.* Владимир Андреевич Фаворский — теоретик искусства // В.А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. Москва : Советский художник, 1988. С. 9—48.
7. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. Москва : Советский художник, 1988. 586 с.
8. *Гурьева Т.* О творчестве В.А. Фаворского // В.А. Фаворский. Избранные произведения. Москва, 1961. С. 5—8.
9. В.А. Фаворский в Киргизии / сост. А.Н. Михалев. Фрунзе : Кыргызстан, 1977. 95 с.
10. *Кривцун О.А.* Об артистизме в искусстве // Художественная культура. 2021. № 3 (38). С. 10—43. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-10-43.
11. *Левитин Е.С.* Фаворский — художник и теоретик // В.А. Фаворский. Об искусстве, о книге, о гравюре. Москва : Книга, 1986. С. 6—22.
12. *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. Москва : Книга, 1986. 238 с.
13. *Земсков А.И., Шрайберг Я.Л.* Электронные библиотеки : учебник для вузов. Москва : Либерея, 2003. 351 с.
14. *Иголкина Е.А.* Электронная книга: технические и юридические аспекты // Книга в современном мире : материалы Международной научной конференции. Воронеж, 2013. С. 86—90.
15. *Образцов С.В.* Эстафета искусств. 3-е изд. Москва : Искусство, 1987. 238 с.

V.A. Favorsky's Theory of the Book and the Problem of Artistic Interpretation of Literary Content

Nikolay N. Fedoseenkov
Nauka Publishing House, 6/1 Shubinsky Lane, Moscow, 121099, Russia
ORCID 0009-0004-2101-7247; SPIN 4302-6341; info@naukapublishers.ru

Abstract. *The article is devoted to the actual problems of the theory of the book, created and largely practically implemented by V.A. Favorsky and his associates in the 1930s —1950s. This theory was based on the principle of perception of the book as a synthetic art, which is confirmed by the tradition of handwritten books, relevant to the era of printing. The main contradiction faced by those who largely follow the work of V.A. Favorsky remains the correlation of the aesthetic concept of the book with its literary content. There are many dark places in V.A. Favorsky's theory connected with this problem. Different approaches to this problem, characteristic of such a complex, synthetic work as a book, are analyzed, including issues related to the psychology of creativity, with a deep study of literary material when working on a book. The ambiguous experience of V.A. Favorsky, associated with immersion in the material of the book, with the study of the cultural context of the work, is considered. The article also highlights the important problem for V.A. Favorsky of the perception of a literary text in connection with the ideology and historical context of various epochs.*

The theoretical legacy of V.A. Favorsky does not lose relevance in our time, when the art of books is in need of pioneering approaches related to electronic publications of various types, including on the basis of the principle of "relay race of arts", developed by the director and art theorist S.V. Obraztsov. Taking into account the current state of book publishing and its prospects, an updated appeal to the legacy of V.A. is proposed. Favorsky, which would solve the task of creating books at a high artistic level, taking into account the educational and informative func-

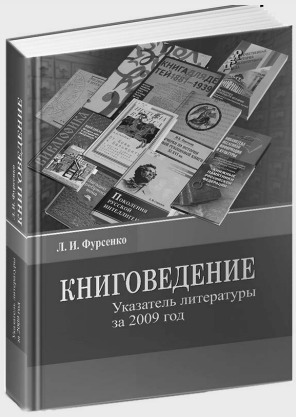
tions of the book, without contradictions with the literary content of the work.

Key words: V.A. Favorsky, graphics, book art, book design, book theory, e–book.
Citation: Fedoseenkov N.N. V.A. Favorsky's Theory of the Book and the Problem of Artistic Interpretation of Literary Content, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 96—101. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-96-101.

References

1. Karamzin N.M. *Istoriya gosudarstva Rossiiskogo. Izd. 5-e. T. IX, kn. 3* [History of the Russian State. Ed. 5th. Vol. 10, Book 3]. St. Petersburg, 1847, 556 p.
2. Eroshkin V.F. *Shrift i shriftovaya kompozitsiya kak faktor regulyatsii vospriyatiya teksta v sisteme vizual'nykh kommunikatsii* [Font and Font Composition as a Factor of Regulation of Text Perception in the System of Visual Communications]. Omsk, 2012, 170 p.
3. *Rukopisnaya i pechatnaya kniga* [Manuscript and Printed Book]. Moscow, Nauka Publ., 1975, 258 p.
4. Benois A.N. Problems of Graphics, *Iskusstvo i pechatnoe delo* [Art and Printing]. Kiev, 1910, no. 2—3, pp. 41—48 (in Russ.).
5. Yuri Gerchuk About Vladimir Favorsky, *Shrift: ehlektronnyi zhurnal* [Type: online journal]. Available at: https://typejournal.ru/articles/Gherchuk-About-Favorsky (accessed 10.12.2023) (in Russ.).
6. Vagner G.K. Vladimir Andreyevich Favorsky — Art Theorist, *V.A. Favorskii. Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [V.A. Favorsky. Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1988, pp. 9—48 (in Russ.).
7. Favorsky V.A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1988, 586 p.
8. Guryeva T. About the Work of V.A. Favorsky, *V.A. Favorskii. Izbrannye proizvedeniya* [V.A. Favorsky. Selected Works]. Moscow, 1961, pp. 5—8 (in Russ.).
9. Mikhalev A.N. (ed.) *V.A. Favorskii v Kirgizii* [V.A. Favorsky in Kyrgyzstan]. Frunze, Kyrgyzstan, 1977, 95 p.
10. Krivtsun O.A About Artistry in Art, *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 3 (38), pp. 10 — 43. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-10-43 (in Russ.).
11. Levitin E.S. Favorsky — Artist and Theorist, *V.A Favorskii. Ob iskusstve, o knige, o gravyure* [V.A. Favorsky. About Art, Book, Engraving]. Moscow, Kniga Publ., 1986, pp. 6—22 (in Russ.).
12. Favorsky V.A. *Ob iskusstve, o knige, o gravyure* [About Art, Book, Engraving]. Moscow, Kniga Publ., 1986, 238 p.
13. Zemskov A.I., Shraiberg Ya.L. *Ehlektronnye biblioteki: uchebnik dlya vuzov* [Electronic Libraries: textbook]. Moscow, Libereya Publ., 2003, 351 p.
14. Igolkina E.A. E-Book: Technical and Legal Aspects, *Kniga v sovremennom mire: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Book in the Modern World: Proceedings of the International Scientific Conference]. Voronezh, 2013, pp. 86—90 (in Russ.).
15. Obraztsov S.V. *Ehstafeta iskusstv. 3-e izd* [Arts Relay. The 3rd ed.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 238 p.

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, библиотековедения и библиографоведения, вопросам чтения, истории книги, издательскому делу, искусству книги, книжной торговли, библиофилии.
Книга предназначена ученым-книговедам, библиотековедам, библиографоведам, практикам книжного дела, библиофилам.

Подробная информация:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная библиотека, издательство «Пашков дом»
*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 793.38
ББК 63.3(2)5-752.5 + 85.325.6
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-1-102-111

А.С. ЧЕРТКОВ

ГРИБОЕДОВСКИЙ БАЛ В СИСТЕМЕ ИСТОРИЧЕСКИХ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Алексей Сергеевич Чертков,
Московский университет им. С.Ю. Витте,
кафедра рекламы и человеческих ресурсов,
заведующий кафедрой
2-й Кожуховский проезд, д. 12, стр. 1,
Москва, 115432, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0009-0004-9990-2887; SPIN 8179-3764
alexchertkov@list.ru

Реферат. *В статье рассматривается бальная танцевальная практика, свойственная культуре русского общества начала XVIII — XIX века. Бальная традиция представляет собой «полифункциональный социокультурный феномен», реализующий важные функции культуры, активизирующий процесс эстетического и этического воспитания личности, вовлеченной в исторические бальные события. Историческая бальная культура — одна из форм социокультурной практики дворянства, участвовавшего в танцевальных торжествах согласно установленному бальному конструкту, имеющему церемониальную форму и свою эстетическую стилистику. Одним из основных побудительных мотивов увлечения балами было стремление части образованного дворянства к собственной социализации внутри сословия. Период расцвета бальной танцевальной традиции пришелся на вторую половину XVIII — первую половину XIX века. После проведения императорского придворного бала в 1904 г. в Зимнем дворце Санкт-Петербурга традиция данного вида торжеств была прервана. В 1980-х — начале 1990-х гг. усилиями энтузиастов-реконструкторов бальные танцевальные программы начали возрождаться. В современной России сложился институт клубов исторических бальных танцев, постепенно формируется институциональная среда субъектов, занятых изучением и пропагандой бальных исторических традиций.*

Для бальной культуры характерен целый спектр развивающих функций, способствующих формированию социально адаптированной личности. Автор предлагает дополнить коммуникативно-маркетинговую группу функций, свойственную возрождающимся историческим бальным традициям, функцией социальной мифологизации. В доказательство данного тезиса определяются свойства бальной культуры как социального мифа, который обладает рациональностью (сознательностью), концептуальной разработанностью (церемониальностью), эстетической направленностью, наличием интенции, коммуникационной, презентационной или маркетинговой целями у вовлеченных в нее групп людей.

Символический опыт реконструкторов по воссозданию исторических танцев носит во многом мифологемный характер, привлекательный для части современной молодежи и взрослого населения. Увлеченные под руководством опытных хореографов бальной культурой, они создают запоминающиеся эстетические бальные символы, вовлекая в данный процесс меценатов и своих сторонников. Грибоедовские бальные программы исторического танца являются частью рассматриваемой в статье институциональной среды, соответствуют стилистике дворянской эпохи, имеют церемониально-развлекательный контекст и способствуют популяризации культурного наследия великого русского драматурга и дипломата А.С. Грибоедова.

Ключевые слова: бальные традиции, дворянская культура, исторические танцы, А.С. Грибоедов, «Горе от ума», Грибоедовский бал, социальная мифологизация, исторические реконструкции, социокультурный феномен, бальный этикет.

Для цитирования: *Чертков А.С.* Грибоедовский бал в системе исторических бальных танцевальных традиций // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 1. С. 102—111. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-102-111.

Бальные танцевальные традиции восходят к достопамятным петровским временам, когда набирал силы процесс европеизации русской культуры. Образцом для подражания являлся институт придворных императорских балов. Ориентируясь на великосветские образцы, высокопоставленные вельможи проводили собственные танцевальные торжества. По мере вовлечения в свою орбиту знатных поклонников бальные программы становятся заметным феноменом дворянской культурной среды.

БАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ДНЕВНИКАХ И ИССЛЕДОВАНИЯХ

Мемуарные источники — дневники, воспоминания, письма — содержат значительный объем свидетельств российских и зарубежных завсегдатаев светских балов, рассказывающих о нюансах императорских и дворянских званых культурных событий. Исторические очерки В.О. Михневича «Исторические этюды русской жизни» (1879) [1] и С.Н. Шубинского «Первые балы в России» (1911) [2] дают представление о бальной практике петровских ассамблей XVIII в., балах времен царствования Екатерины II и правления Павла I.

После петровских ассамблей устраиваемые танцевальные мероприятия стали называться балами. При императрице Елизавете Петровне проводилось больше балов в форме маскарадов, в период царствования Екатерины Алексеевны на них уже допускались представители недворянских сословий, в том числе купечество. Вельможи при Екатерине II устраивали балы, не уступающие императорским.

Балы и маскарады времен военных баталий, в которых участвовала страна, отличались привнесением в них патриотического и благотворительного контекста. В середине XIX в. популярными становятся балы и маскарады в пользу нуждающихся и военных инвалидов, получивших увечья в ходе русско-турецких войн, Крымской военной кампании. Последний придворный бал в Российской империи состоялся 19 января 1904 г. в большом Николаевском зале Зимнего дворца Санкт-Петербурга.

Тематический разброс в вопросе определения форматов бальной культуры императорской России нашел отражение в формулировках основных лингвистических словарных собраний русского языка. Так, словарь В.И. Даля толкует бал как «съезд, вечернее собрание обоего пола для пляски. *Костюмированный б., Б.-маскарад*» [3, с. 110], словарь С.И. Ожегова — как «большой танцевальный вечер. *Костюмированный б.*» [4, с. 35], словарь Д.Н. Ушакова — как «вечер с танцами под музыку. *Бал-маскарад*» [5, с. 28]. Вместе с тем бал как социокультурное явление подразумевал не только «собрание для пляски» или «вечер с танцами», а являл собой целостный конструкт пространственно-временных координат торжества, выстроенный согласно выработанному светской практикой хронотопу.

В исследованиях Ю.М. Лотмана [6], О.Ю. Захаровой [7], И.В. Ефремовой [8], А.В. Колесниковой [9], А.В. Леонавичус [10] и других ученых бальная культура представлена как одна из форм социокультурной практики российского дворянского общества XVIII — начала XX века. В статье Е.Л. Антоновой, В.Г. Туркиной приводятся примеры моделей сословного дворянского поведения, относящихся к бальному «нормативно-ритуализированному образу жизни» [11, с. 89], во многом заимствованному из европейской культуры. Бал «как наиболее привлекательная практика» культуры повседневности российского общества рассмотрен в работах Л.В. Беловинского [12], Е.А. Никитиной [13].

Основываясь на сущностно-содержательных характеристиках торжества, И.В. Ефремова определила типологию балов, включающую формы их

проведения и сословно-социальные параметры. Для двух основных типов балов — традиционных и маскарадных (костюмированных) — исследователем были выделены моносословные и полисословные виды балов: аристократические, публичные, придворные, партикулярные, буржуазные и др. [8, с. 19—20]. По прошествии времени каждое направление бальной культуры эволюционировало, дополняя или перераспределяя во внутреннем конструкте торжества свои ценностные свойства.

СОЦИАЛИЗАЦИЯ БАЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Российская бальная танцевальная культура имеет давние традиции. В начале XVIII в. «танец стал значимым элементом государственной культурной политики», — говорится в статье М.А. Алякринской, изучавшей проблему становления светского танца в России [14, с. 203]. Значительное влияние на увлечение балами большей части дворянства оказало стремление светских кругов к собственной социализации внутри сословия, совпавшие по времени процессы женского образования и повышения культурного уровня мужской части дворян, воспитанных в духе лучших воинских традиций.

«Внутренняя организация бала делалась задачей исключительной культурной важности, так как была призвана дать формы общению “кавалеров” и “дам”, определить тип социального поведения внутри дворянской культуры. Это повлекло за собой ритуализацию бала, создание строгой последовательности частей, выделение устойчивых и обязательных элементов, — так описывал значение и конструкцию бальной программы Ю.М. Лотман. — Возникала грамматика бала, а сам он складывался в некоторое целостное театрализованное представление, в котором каждому элементу (от входа в залу до разъезда) соответствовали типовые эмоции, фиксированные значения, стили поведения. Однако строгий ритуал, приближавший бал к параду, делал тем более значимыми возможные отступления, “бальные вольности”, которые композиционно возрастали к его финалу, строя бал как борение “порядка” и “свободы”» [6, с. 92]. Приверженность бальным канонам, выработанным практикой императорских торжеств, в дворянском исполнении зачастую не соблюдалась, образуя вольные трактовки ритуальной практики.

Проведение светского мероприятия, а бала в особенности, требовало серьезных организационных усилий как в стародавние времена, так и в наши дни. Во многом успех бала зависит от подготовительного периода и общего культурного уровня участвующих в танцевальном действе. В 30-х гг. XVIII в. в двух столицах стал складываться особенный тип русской образованной женщины, которая преодолела многовековую «ущербность», «вторичность» по сравнению с мужчинами. Женской гендерной социализации способствовали русский театр и литература, явившие патриархальному обществу образы женщин с независимым поведением, твердым характером и живым умом. Отсутствие коммуникативных пространств, предназначенных для светского общения и проявления эмансипированности женщин дворянского звания, также говорит о пользе балов в качестве социокультурной практики, проявления дворянской воспитанности, соответствующей представлению о данном привилегированном сословии.

История бальной культуры переживала как бурный расцвет и увлеченность балами дворянского общества, так и нисходящие периоды, когда светское общение становилось большей ценностью, нежели вальсирование в такт различным музыкальным размерам. В такие годы для мужской половины великосветского общества бальная практика как одна из форм праздничного торжества уступала место интеллектуальному общению в рамках групповых интересов.

Неверно считать, опираясь на тексты литературных произведений и воспоминания современников, что увлеченность бальной культурой даже в период ее расцвета (вторая половина XVIII — первая половина XIX в.) охватила подавляющее число представителей дворянского сословия. Истинной целью этого социального мифа, созданного в советское время, было желание воспитать в пролетарской среде неприятие к праздному проведению жизни классовыми оппонентами.

БАЛ КАК ПРАЗДНИК: ОТ ЗАБВЕНИЯ К ВОЗРОЖДЕНИЮ

Бал как праздник — явление петровских ассамблей, борение «порядка» и «свободы» (по Лотману), когда выработанные веками бальные ритуалы оказываются в забвении под напором непосвященных слоев общества, желающих вкусить запретный плод светскости, и ломаются заведенные церемониальные порядки. В празднике бальное действо сужается до размера танцплощадки, сопровождаемое чуть ли не ярмарочным весельем, оно становится сродни нэпмановскому гульбищу — пиру во время чумы. Когда «свобода» в бальной программе превалирует над «порядком», исчезает таинство бала, его полифунк-

циональный социокультурный феномен. В таком случае ни о каком процессе культурно-эстетического, интеллектуального воспитания личности участников светских раутов речи быть не может. Бал в его классическом понимании — это явление индивидуально-коллективного порядка, тогда как «бал как праздник» — массовое действие, нивелирующее качественные возможности бальной традиции в культивировании у участников торжеств особых навыков танцевально-церемониальной культуры.

В советский период традиции исторических балов были преданы забвению. Культура маскарадов была подменена школьными выпускными и новогодними представлениями, для торжественности именуемыми «балами». Ситуация на короткое время изменилась к лучшему в 1960—1970-е гг., названные «хрущевской оттепелью». Сформированная в это время «отечественная бальная программа» позволила восстановить хореографию, проводить конкурсы по бальным танцам, ориентироваться на лучшие образцы отечественной и европейской танцевальной культуры.

Реконструкции событий прошлого, знаковых литературных произведений (например, Пушкинский бал в честь А.С. Пушкина) в 1980-х — начале 1990-х гг., предпринятые энтузиастами-реконструкторами, позволили вновь вернуться к изучению бальных танцевальных традиций и стали воплощаться в дворцовых интерьерах, высвободившихся старинных пространствах: дворянских усадьбах, особняках, музеях, библиотеках. Активное развитие получила клубная культура, объединившая любителей и профессионалов-хореографов, обучающих искусству исторического танца.

Сформировавшийся институт клубов исторических бальных танцев позволил проводить в регионах страны балы-реконструкции силами самих участников. Известными стали объединения бальных исторических реконструкторов: столичные клубы и студии «Русский бал», «Золотой клуб», «Бал тысячелетия», «Ан-гаже», «Бал в русской усадьбе», «Возрождение», «Трианон», «Культура мира»; региональные — «Вилланелла», «Альвеарэ» и др. Анонсы предстоящих мероприятий такие клубы публикуют в социальных сетях и на доступном интернет-ресурсе «Календарь балов» (http://kogda-bal.ru).

В современной России постепенно формируется институциональная среда субъектов, занятых изучением и пропагандой бальных исторических традиций. Создана международная Ассоциация исторического танца (сообщество студий, исследователей и преподавателей, изучающих бальную культуру прошлых эпох), Ассоциация исторического и социального танца (популяризация и развитие движения исторических танцев, организация соревнований по бальным танцам в Российской Федерации); действуют клубы и студии исторического бального танца. На кафедрах ряда вузов страны готовят хореографов, специализирующихся в том числе на исследовании и систематизации знаний о танцевальной бальной культуре XVI—XIX веков. Проводятся фестиваль исторического танца, событийные балы дворянских собраний, историко-культурных сообществ в регионах страны. До недавнего времени в Москве осуществлялась грандиозная бальная программа «Венский бал», «Кремлевский церемониальный бал» и др.

Следует отметить, что не каждый бал в современной России отвечает заявленным целям и служит образцом, на который следует равняться. Тем не менее каждая из представленных институций способствует распространению знаний о бальной традиции, увеличению последователей из числа российских любителей бальных танцевальных программ, сохранению исторического наследия бальной хореографии.

БАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ И ФУНКЦИИ КУЛЬТУРЫ

Рассматривая бал как «полифункциональный социокультурный феномен, в рамках которого происходит активный процесс эстетического, этического и интеллектуального воспитания личности», заведующая кафедрой режиссуры эстрады Белорусского госуниверситета культуры и искусств И.В. Ефремова подчеркивает «значение бальной практики как показательного социокультурного явления и особого общественного механизма, который трудно переоценить» [15, с. 230]. Для бальной культуры, по мнению исследователя, характерны социально-адаптивная, интегративная, гносеологическая, инкультурационная, игровая, коммуникативно-информационная, презентационная, самоидентификационная, аксиологическая, образовательно-воспитательная, регулирующая, знаковая, матримониальная, рекреативная, эстетико-гедонистическая и гуманистическая функции. Автор настаивает на равнозначности предложенных функций в процессе формирования культурной и социально адаптированной личности.

В свою очередь, группу коммуникативно-маркетинговых функций, включающую предложенные И.В. Ефремовой коммуникативно-информационную, презентационную и самоидентификационную составляющие, по нашему мнению, необходимо дополнить функцией социальной мифологизации.

Социальный миф, с точки зрения автора концепции «потребностной мифологии» А.В. Ульяновского, — «это управляющее представление

рассудка человека, потенцированное симулякрами имманентного либо трансцендентного единично-личного характера, порожденными социальными отношениями» [16, с. 137—150]. При этом ученый подчеркивает отличие социального мифа (присутствие интенции, цели) от симулякра, который характеризуется «заменой реального знаками реального». «Социальный миф — это возможная коннотация симулякра» [17, с. 65—67]. Социальная мифология, как устойчивое воспроизводство человеческих представлений о желаемых картинах бытия, стимулирует возникновение в обществе традиций. Потребностная мифология способствует формулированию интеллектуальной элитой гуманитарных смыслов современного общества на основе анализа событий прошлого.

На коммуникативную и символическую природу культуры обращал внимание в свое время Ю.М. Лотман, причем ученый обосновывал свои выводы на анализе не только простейших символов, но и сложной символики, например обрядов, «сопровождающих человечество на всем протяжении его многотысячелетней истории» [6, с. 8]. Функцию природной «историчности культуры» с позиций отношения настоящего к прошлому Ю.М. Лотман рассматривал в том числе и с помощью сконструированной «некоей мифологии» [6, с. 13]. Следовательно, по-лотмановски, можно «видеть историю в зеркале быта», наделяя ее культурные особенности, к которым относится бальная традиция, «единством стиля», а носителей его — принадлежностью к «единому художественному и культурному пласту».

Кто же является творцом бальной традиции как социального мифа, наделяя его полифункциональными социокультурными свойствами? Прежде всего бал в его историческом контексте — это часть элитарной (дворянской) субкультуры российского общества, заимствованная у Запада и адаптированная к национальным традициям культуры поведения высшего света. Дворянские балы следует рассматривать как способ заполнения досуга и решения коммуникационных задач в процессе церемониального действа, поддерживаемого во времени воссоздаваемыми функциями социальной мифологии.

«Творцами» бала как социального мифа являются свидетельства прошлого, в рамках которого эта традиция проявилась как устойчивый элемент культурного наследия определенной части общества. Участники бальных торжеств, их организаторы во все времена находили способы распространения информации о них по различным коммуникационным и маркетинговым каналам, что способствовало продвижению идеи-мифа о балах.

В современном мире такими творцами, способствующими мифологизации бальной традиции, являются деятели сферы культуры и искусства, профессионально или на любительском уровне увлеченные пропагандой бальных танцевальных традиций, хореографы, меценаты, желающие приобщиться к данному культурно-историческому пласту дворянской культуры.

Доказательством наличия социальной мифологизации балов как культурной функции является современное устойчивое воспроизводство этой досуговой традиции, осуществляемое различными социальными сообществами людей добровольно, без каких-либо побуждающих решений со стороны государственных и общественных институтов. Бальная культура как социальный миф в современном обществе обладает устойчивым свойством рациональности (сознательности), концептуальной разработанностью (церемониальностью), эстетической направленностью, наличием интенции, коммуникационной, презентационной или маркетинговой целей у вовлеченных в нее групп людей. Современному образованному индивиду необходимы концепции, фиксирующие его статус в социальном пространстве, часть людей находит их в занятии бальными историческими танцами как ступени к последующей социализации на балах-торжествах, которые служат подведением промежуточных итогов работы над собой, повышающих самооценку, мотивацию и общественное признание.

Другой стороной мифологизации бальной традиции является эмуляционный характер танцевального действа, в основу которого положены элементы культуры разных стран и народов, воплощенные как в церемониальной составляющей бала, так и в исторической танцевальной программе. Бал относится к проявленным социальным мифам, существующим в локальной социокультурной реальности. В отличие от мифов не проявленных, носители бальной культуры сохранили о себе значительную структурную информацию и продолжают оставаться верифицированной частью современного социокультурного пространства. Неугасаемый интерес к воспроизводству бального исторического танца как одного из ярких свидетельств феодальной эпохи подтверждает влияние социальной мифологии на указанные процессы в среде его нынешних поклонников.

Реконструкция исторических бальных торжеств сегодня происходит по архивным, литературным, хореографическим документам и произведениям, многие из которых не являются эталонными источниками. Во многом воссоздающие бальные события прошлого культурологи, историки, хореографы полагаются на свой опыт и следуют наитию. Оттолкнувшись от чисто подвижнической, популяризаторской деятельности, меценаты и участники бальных исторических торжеств неизбежно приходят к поиску источни-

ков финансирования, которое придает данному бальному институту требуемую его статусу эстетико-гедонистическую адаптацию. Впрочем, денежная сторона вопроса была актуальна и для организаторов балов в конце XIX — начале XX века. В тот период устроительство бальных программ, по мнению А.М. Сосновской и В.В. Маслеевой, служило «средством зарабатывания и привлечения денег, центрами развлечения и анимации, — балы становятся площадкой и субъектом PR-деятельности» [18, с. 180]. Одной из причин коммерциализации этих занятий следует считать открытость балов для недворянских сословий.

Современные маркетинговые механизмы построения брендов предопределяют движение субъектов институциональной среды бальных танцевальных программ в сторону коммерциализации их деятельности, потребительской культуры, являющейся основой экономики впечатлений. В предложенных обстоятельствах становится востребованным мифологемный, символический опыт реконструкторов и участников бальных программ, который на основе представлений о прошлом создает привлекательные эстетические бальные символы для не вовлеченных в процесс меценатов и потенциальных сторонников. Участникам исторических бальных программ свойствен здоровый индивидуализм. Обладая опытом реконструкции балов, они получают возможность коммуницировать со значительным количеством акторов, транслировать информацию о мероприятиях через социальные сети на большую аудиторию и постепенно сами становятся частью социального мифа (живущей в нем) об успешности и полезности имперской, дворянской танцевальной культурной традиции.

Приобретая дополнительные компетенции, освоенные в ходе танцевальных практик, наполняя танцевальные торжества мифологемным смыслом, почерпнутым в эстетике высокой дворянской культуры, реконструкторы успешно самоорганизуются в бизнес-сообщества, разрабатывают креативные проекты, воплощая задуманные программы в клубах, студиях, на фестивалях исторического бального искусства.

ГРИБОЕДОВСКИЕ БАЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ

Описанный в литературных произведениях первой половины XIX в. бал является тем культурным, развивающим замысловатые сюжетные линии событием, которое нередко становится кульминацией всего художественного действа. К таким текстам относятся комедия «Горе от ума» А.С. Грибоедова, роман в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, поэма Е.А. Баратынского «Бал», повести А.А. Бестужева-Марлинского, В.Ф. Одоевского, И.А. Гончарова, А.А. Перовского (А. Погорельского), В.А. Соллогуба, Е.П. Ростопчиной и др.

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» по праву считается отечественным литературным шедевром XIX в., она является первым высокохудожественным произведением русской литературы, в котором описан дворянский бал. «Оно содержит в себе все инвариантные и основные варьирующиеся мотивы бального хронотопа, которые будут развиты в последующих “бальных” текстах», — пишет о комедии А.В. Леонавичус [10, с. 38].

С 2018 г. фонд культурного наследия А.С. Грибоедова (далее — фонд А.С. Грибоедова) осуществляет историко-культурные просветительские и образовательные программы, популяризирующие наследие классика русской литературы и дипломата А.С. Грибоедова. Среди многочисленных научных исследований, посвященных жизни и творчеству драматурга, советом фонда определялись авторитетные исследования, которые были взяты за основу реализуемых программ, — труды С.В. Шостаковича «Дипломатическая деятельность А.С. Грибоедова» (1960) [19], С.А. Фомичева «Александр Грибоедов. Биография» (2012) [20], а также литературно-документальная монография А.С. Черткова «А.С. Грибоедов. Начало. Персидская миссия 1818—1823 гг.» (2020) [21].

Своеобразной визитной карточкой сообщества грибоедовцев стало проведение Грибоедовских балов исторического танца. Площадками торжеств становились бальные пространства Института славянской культуры Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва), Объединения культурных центров ЦАО г. Москвы, библиотеки № 1 им. А.С. Грибоедова, Дома космонавтов Звездного городка, Центра подготовки космонавтов (Московская область) и др.

Основой бальной программы фонда является бессмертное произведение А.С. Грибоедова «Горе от ума». В среде любителей бальных торжеств сложился мифологемный образ А.С. Грибоедова как одного из ярких представителей дворянской культуры, завсегдатаев литературных салонов и балов. Грибоедовские балы способствуют поддержанию интереса к этой стороне биографии драматурга.

Комедия А.С. Грибоедова, по сути, является полноправным участником бальных торжеств: участники и приглашенные артисты из ведущих столичных театров декламируют отрывки из произведения, разыгрывают сцены, исполняют классические оперные произведения, звучавшие в дворянских салонах в «грибоедовской» Москве.

Непременной изюминкой Грибоедовского бала являются специальные танцевальные

номера — грибоедовские вальсы в исполнении профессиональных хореографов и участников торжеств. Стандартная бальная программа выглядит следующим образом: I отделение: «полонез открытия», испанский вальс, падеграс, вальс Грибоедова (концертный номер фонда А.С. Грибоедова, проект «Культура мира»), московский менуэт, вальс-контрданс, аллеманда (концертный номер фонда А.С. Грибоедова, проект «Культура мира»), вальс-экосез, русская кадриль вальсом, вальс-мазурка, «Черная лошадка»*, кадриль «Летучая мышь»*, контрданс «вальс герцога Кентского»*; II отделение: московская кадриль, галопад*, берлинская полька, русский перепляс (проект «Культура мира»), краковяк «Заинька», «Триоле»*, «Вирджиния рил», «Кембриджский вальс»* (*— эталонные танцы, требующие предварительного изучения), падепатинер, полька «Тройка», шапелуаз, фламенко (проект «Культура мира»), падеспань, курская кадриль. Традиционный Грибоедовский бал соответствует критериям исторических танцевальных дворянских торжеств, описанных в работе А.В. Колесниковой «Бал в истории русской культуры» [9].

Оргкомитет Грибоедовского бала реализует этапы бального торжества, не следуя элементам бала, описанного в произведении, и не затрагивая доминантный мотив скандала, который свойствен сочинению А.С. Грибоедова. Смещение внимания в хронотопе бала с любовной на скандальную линию исследовано в статье А.В. Леонавичус «Бал-скандал: “Горе от ума”, “Мертвые души”, “Двойник”». По мнению автора, «Горе от ума» создает «большое количество бальных прецедентов для всей русской литературы... Мотив скандала может присутствовать и с текстом других типов бала: в бале — любовной интриге или в бале — обличении нравов...» [22, с. 91]. Для современных грибоедовцев важно реализовать традиционный бальный ритуал как некое священнодействие, доставляющее его участникам подлинное эстетическое удовольствие.

Многогранная дипломатическая, литературная деятельность А.С. Грибоедова, его несомненные музыкальные, лингвистические таланты позволяют разнообразить бальную программу включением в нее исполнения грибоедовских вальсов, концертных номеров, отражающих культуру евразийских народов.

Программа Грибоедовского бала начинается задолго до самого танцевального действия. В его преддверии фонд А.С. Грибоедова устраивает литературно-поэтические вечера, посвященные творчеству поэтов-дипломатов XIX в., встречи с писателями и дипломатами, выставки документов и материалов «А.С. Грибоедов — дипломат и драматург», проводит историко-приключенческие квесты «Грибоедов — Джеймс Бонд XXI века» и другие креативные активности [23; 24].

В день Грибоедовского бала подводятся итоги конкурса литературных произведений «Блажен, кто веры был блюститель», а в рекреационном пространстве располагается специальная выставка картин «Преданный вам А.С. Грибоедов», созданных московскими художниками творческого объединения «Мастерская 18».

Участниками историко-культурных просветительских, образовательных, бальных программ фонда А.С. Грибоедова являются учащиеся общеобразовательных школ (7—11 классов), изучающие творчество русских писателей, кадеты, воспитанники военных училищ, студенты, взрослое население (от 30 до 65 лет) — почитатели истории отечества, русской классической литературы XIX в., члены военно-исторических обществ, клубов реконструкторов, любители театральных танцевальных постановок, развивающие искусство бальных традиций.

Основываясь на опыте реализации бальных программ исторического танца, фонд А.С. Грибоедова также реализует проект проведения серии эталонных церемониальных Грибоедовских балов, которые способствуют формированию духовного мира участников, их эстетическому развитию, воспитанию нравственных ценностей, преемственности культурно-эстетических традиций.

Программа церемониальных грибоедовских торжеств состоит из комплекса балов: «Большой Грибоедовский бал», «Кадетский Грибоедовский бал», «Офицерский Грибоедовский бал», «Сретенский Грибоедовский бал». Уникальность проекта заключается в реализации особенного формата бальной программы — церемониального бала как своеобразного культурного явления в российской любительской танцевально-эстетической культуре. Грибоедовский бал отличает детальная регламентация танцевальной части программы, разработка этикета, максимально приближенного к лучшим образцам дворянской культуры XVIII — начала XIX века.

Реализация программы эталонных церемониальных балов является важным вкладом в развитие нравственно-эстетических предпочтений у учащихся и взрослой аудитории танцевального проекта, положительным образом сказывается на повышении уровня образованности и культуры вовлеченных в торжества различных социальных групп современного российского общества.

Грибоедовские бальные программы исторического танца дополняют палитру балов, которые проводятся различными объединениями любителей данных торжеств. Они соответствуют стили-

стике дворянской эпохи, светских салонов, описанных в художественных произведениях классиков русской литературы первой половины XIX в., обладают устойчивой структурой и выработанными ритуальными формами проведения. Балы в честь А.С. Грибоедова имеют церемониально-развлекательный контекст, привлекательный для современных последователей исторических хореографических традиций.

Культурное значение Грибоедовских балов заключается в расширении круга участников исторических танцевальных торжеств, стимулировании создания образовательных, воспитательных методик для обучения школьной, студенческой, взрослой аудиторий и формирования у них ценностных ориентиров, способствующих сохранению культурного наследия великого русского драматурга и дипломата, а также хореографического искусства бального танца. Грибоедовские бальные программы являются частью социального мифотворческого процесса, способствуют разнообразию досугово-образовательных форм современного социокультурного пространства, основанных на исторических культурных традициях.

Список источников

1. *Михневич В.О.* Исторические этюды русской жизни. Т. 1—3. Санкт-Петербург : Тип. Ф. Сущинского, 1879. Т. 1 : Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. [4], VIII, 359 с.
2. *Шубинский С.Н.* Первые балы в России // Исторические очерки и рассказы. Санкт-Петербург : Тип. А.С. Суворина, 1911. С. 52—64.
3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Москва : Прогресс : Универс, 1994. Т. 1. 912 с.
4. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка. Москва : ОНИКС 21 век, 2005. 896 с.
5. *Ушаков Д.Н.* Большой толковый словарь русского языка : современная редакция. Москва : Дом славянской книги, 2009. 959 с.
6. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). [2-е изд.]. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2008. 412 с.
7. *Захарова О.Ю.* Русский бал XVIII — начала XX века: танцы, костюмы, символика. Москва : Центрполиграф, 2010. 293 с.
8. *Ефремова И.В.* Бал в контексте теоретического осмысления // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (43). С. 19—25.
9. *Колесникова А.В.* Бал в истории русской культуры : дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 1999. 286 с.
10. *Леонавичус А.В.* Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции) // Новый филологический вестник. 2015. № 4 (35). С. 32—46.
11. *Антонова Е.Л., Туркина В.Г.* Бал как образ жизни русского дворянства // Тенденции развития науки и образования. 2019. № 55—56. С. 89—97.
12. *Беловинский Л.В.* Культура русской повседневности. Москва : Высшая школа, 2008. 766 с.
13. *Никитина Е.А.* Бал как культурная практика // Человек в мире культуры. 2012. № 2. С. 50—53.
14. *Алякринская М.А.* Танец как элемент государственной политики в русской культуре первой половины XVIII века // Управленческое консультирование. 2012. № 1. С. 203—212.
15. *Ефремова И.В.* Бал как полифункциональное социокультурное явление // Культура. Наука. Творчество : сборник научных статей. Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2018. С. 229—233.
16. *Ульяновский А.В.* Пролегомены социальной мифологии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2006. Т. 7, № 21-1. С. 137—150.
17. *Ульяновский А.В.* Мифодизайн: коммерческие и социальные мифы. Санкт-Петербург : Питер, 2005. 539 с.
18. *Сосновская А.М., Маслеева В.В.* Экономика впечатлений: реконструкция исторических практик культурного наследия Санкт-Петербурга // Управленческое консультирование. 2018. № 4. С. 172—181. DOI: 10.22394/1726-1139-2018-4-172-181.
19. *Шостакович С.В.* Дипломатическая деятельность А.С. Грибоедова. Москва : Соцэкгиз, 1960. 294 с.
20. *Фомичев С.А.* Александр Грибоедов. Биография. Санкт-Петербург : Вита Нова. 2012. 511 с.
21. *Чертков А.С.* А.С. Грибоедов. Начало. Персидская миссия 1818—1823 гг. Якутск : Якутия, 2020. 409 с.
22. *Леонавичус А.В.* Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник» // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 88—101.
23. *Чертков А.С.* Литературно-дипломатический эксплораториум «А.С. Грибоедов» как форма реализации научно-образовательных программ // Образовательные ресурсы и технологии. 2023. № 1 (42). С. 15—20. DOI: 10.21777/2500-2112-2023-1-15-20.
24. *Чертков А.С.* Игровые технологии в преподавании гуманитарных дисциплин: грибоедовский квесторий // Образовательные ресурсы и технологии. 2022. № 4 (41). С. 59—64. DOI: 10.21777/2500-2112-2022-4-59-64.

Griboyedov's Ball in the System of Historical Ballroom Dancing Traditions

Alexey S. Chertkov
Moscow University named after S.Yu. Witte,
12/1 2nd Kozhukhovsky proezd, Moscow,
115432, Russia
ORCID 0009-0004-9990-2887;
SPIN 8179-3764;
alexchertkov@list.ru

Abstract. *The article deals with the ballroom dance practice peculiar to the culture of Russian society of the early 18th—19th century. Ball tradition is a "polyfunctional sociocultural phenomenon", realizing important functions of culture, activating the process of aesthetic and ethical education of a personality involved in historical ball events. Historical ball culture is one of the forms of sociocultural practice of the nobility, which participated in dance celebrations according to the established ball structure, having a ceremonial form and its own aesthetic stylistics. One of the main motives for the fascination with balls was the aspiration of a part of the educated nobility for its own socialization within the estate. The period of flourishing of the ballroom dancing tradition fell on the second half of the 18th — first half of the 19th century. After the Imperial Court Ball in 1904 in the Winter Palace of St. Petersburg, the tradition of this type of festivities was interrupted. In the 1980s and early 1990s, through the efforts of enthusiastic constructors, ballroom dance programmes began to revive. In modern Russia, the institute of historical ballroom dancing clubs has been formed, and an institutional environment of entities engaged in the study and promotion of historical ballroom traditions is gradually forming.*

Ballroom culture is characterized by a whole range of developmental functions that contribute to the formation of a socially adapted personality. The author proposes to supplement the communicative and marketing group of functions, inherent in the revival of historical ballroom traditions, with the function of social mythologization. To prove this thesis, the author defines the properties of ball culture as a social myth, which possesses rationality (consciousness), conceptual development (ceremoniality), aesthetic orientation, the presence of intension, communication, presentation or marketing purposes of the groups of people involved in it.

The symbolic experience of re-enactors in recreating historical dances is largely mythologemic in nature, appealing to some of today's youth and adults. Passionate about ballroom culture under the guidance of experienced choreographers, they create memorable aesthetic ballroom symbols, involving patrons and supporters in the process. Griboyedov's historical ballroom dance programmes are part of the institutional environment considered in this article, correspond to the style of the noble era, have a ceremonial and entertaining context and contribute to the promotion of the cultural heritage of the great Russian playwright and diplomat A.S. Griboyedov.

Key words: ball traditions, noble culture, historical dances, A.S. Griboyedov, "Woe from Wit", Griboyedov's ball, social mythologization, historical reconstructions, sociocultural phenomenon, ball etiquette.

Citation: Chertkov A.S. Griboyedov's Ball in the System of Historical Ballroom Dancing Traditions, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 1, pp. 102—111. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-1-102-111.

References

1. Mikhnevich V.O. *Istoricheskie ehtyudy russkoi zhizni. T. 1—3* [Historical Etudes of Russian Life. Volume 1—3]. St. Petersburg, Tip. F. Sushchinskogo, 1879, vol. 1, Essays on the History of Music in Russia in Cultural and Social Terms, VIII, 359 p.
2. Shubinsky S.N. The First Balls in Russia, *Istoricheskie ocherki i rasskazy* [Historical Essays and Stories]. St. Petersburg, Tip. A.S. Suvorina, 1911, pp. 52—64 (in Russ.).
3. Dal V.I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 volumes]. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1994, vol. 1, 912 p.
4. Ozhegov S.I. *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Moscow, ONIKS 21 Vek Publ., 2005, 896 p.
5. Ushakov D.N. *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka: sovremennaya redaktsiya* [Great Explanatory Dictionary of the Russian Language: current edition]. Moscow, Dom Slavyanskoi Knigi Publ., 2009, 959 p.
6. Lotman Yu.M. *Besedy o russkoi kul'ture: byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII — nachalo XIX veka)* [Conversations About Russian Culture: Life and Traditions of the Russian Nobility (18th — Beginning of the 19th Century)]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2008, 412 p.
7. Zakharova O.Yu. *Russkii bal XVIII — nachala XX veka: tantsy, kostyumy, simvolika* [Russian Ball of the 18th — Early 20th Century: Dances, Costumes, Symbolism]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2010, 293 p.
8. Efremova I.V. Ball in the Context of Theoretical Understanding, *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], 2022, no. 1 (43), pp. 19—25 (in Russ.).
9. Kolesnikova A.V. *Bal v istorii russkoi kul'tury* [Ball in the History of Russian Culture], Cand. cult. sci. diss. St. Petersburg, 1999, 286 p.
10. Leonavichus A.V. Chronotope of a Ball in Russian Literature (Revisiting the Origins of the Tradition), *Novyi filo-*

logicheskii vestnik [The New Philological Bulletin], 2015, no. 4 (35), pp. 32—46 (in Russ.).
11. Antonova E.L., Turkina V.G. Ball as a Way of Life of the Russian Nobility, *Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya* [Trends in the Development of Science and Education], 2019, no. 55—56, pp. 89—97 (in Russ.).
12. Belovinsky L.V. *Kul'tura russkoi povsednevnosti* [Culture of Russian Everyday Life]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2008, 766 p.
13. Nikitina E.A. Ball as a Cultural Practice, *Chelovek v mire kul'tury* [Man in the World of Culture], 2012, no. 2, pp. 50—53 (in Russ.).
14. Alyakrinskaya M.A. Dance as an Element of Russian State Cultural Policy in the First Half of the 18th Century, *Upravlencheskoe konsul'tirovanie* [Management Consulting], 2012, no. 1, pp. 203—212 (in Russ.).
15. Efremova I.V. Ball as a Polyfunctional Socio-Cultural Phenomenon, *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: sbornik nauchnykh statei* [Culture. Science. Arts: collected articles]. Minsk, Belorusskii Gosudarstvennyi Universitet Kul'tury i Iskusstv Publ., 2018, pp. 229—233 (in Russ.).
16. Ulianovski A.V. Prolegomena of Social Mythology, *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences], 2006, vol. 7, no. 21—1, pp. 137—150 (in Russ.).
17. Ulianovski A.V. *Mifodizain: kommercheskie i sotsial'nye mify* [Mythodesign: Commercial and Social Myths]. St. Petersburg, Piter Publ., 2005, 539 p.
18. Sosnovskaya A.M., Masleeva V.V. Economy of Impressions: Reconstruction of Historical Practices of the Cultural Heritage of St. Petersburg, *Upravlencheskoe konsul'tirovanie* [Management Consulting], 2018, no. 4, pp. 172—181. DOI: 10.22394/1726-1139-2018-4-172-181 (in Russ.).
19. Shostakovich S.V. *Diplomaticheskaya deyatel'nost' A.S. Griboedova* [Diplomatic Activity of A.S. Griboyedov]. Moscow, Sotsehkgiz Publ., 1960, 294 p.
20. Fomichev S.A. *Alexander Griboyedov. Biography*. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2012, 511 p. (in Russ.).
21. Chertkov A.S. *A.S. Griboedov. Nachalo. Persidskaya missiya 1818—1823 gg.* [A.S. Griboyedov. Beginning. Persian Mission 1818—1823]. Yakutsk, Yakutiya Publ., 2020, 409 p.
22. Leonavichus A.V. A Ball-Scandal: Woe from Wit, Dead Souls, the Double, *Novyi filologicheskii vestnik* [The New Philological Bulletin], 2013, no. 3 (26), pp. 88—101 (in Russ.).
23. Chertkov A.S. Literary and Diplomatic Exploratorium "A.S. Griboyedov" as a Form of Implementation of Scientific and Educational Programs, *Obrazovatel'nye resursy i tekhnologii* [Educational Resources and Technologies] 2023, no. 1 (42), pp. 15—20. DOI: 10.21777/2500-2112-2023-1-15-20 (in Russ.).
24. Chertkov A.S. Game Technologies in Teaching Humanitarian Disciplines: Griboedovsk Questorium, *Obrazovatel'nye resursy i tekhnologii* [Educational Resources and Technologies], 2022, no. 4 (41), pp. 59—64. DOI: 10.21777/2500-2112-2022-4-59-64 (in Russ.).

Информация о замеченных опечатках

В журнале «Обсерватория культуры», т. 20, № 4 за 2023 г.
в статье Е.Р. Сквайрс «Альбом инкунабул Конрада Геблера в библиотеках Москвы» (с. 396–406)

допущены следующие опечатки:

Страница	Колонка, абзац, строка	Напечатано	Следует читать
401	Левая колонка, первый абзац, последняя строка	1495	1497
402	Левая колонка, подрисуночная подпись (рис. 4), 1–4 строки	Ranulphus Higden. Polychronicon / transl. John Trevisa, ed. with a continuation 1358–1460 by William Caxton. Westminster : Wynkyn de Worde, 13 April 1495	Chronicles of England. Westminster : Wynkyn de Worde, 1497
403	Правая колонка, подрисуночная подпись (рис. 5), 1–3 строки		
404	Левая колонка, подрисуночная подпись (рис. 6), 1–4 строки		

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 РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

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

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG 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.

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. 17-03**

e-mail: **bvdogovor@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
Шибаева 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., Прыткова Т.В.
Маркетинг и распространение Кувшинова А.О., Устинова Т.А.

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., Шольчева Я.Г.

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 06.03.2024
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Печ. л. 14. Тираж 200 экз.
Гарнитура: HeliosCond, Octava, Jost, Open Sans, Spectral, Noto Sans Symbols 2.

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 № 1141-24

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 21 1/2024

OBSERVATORY OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА