

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

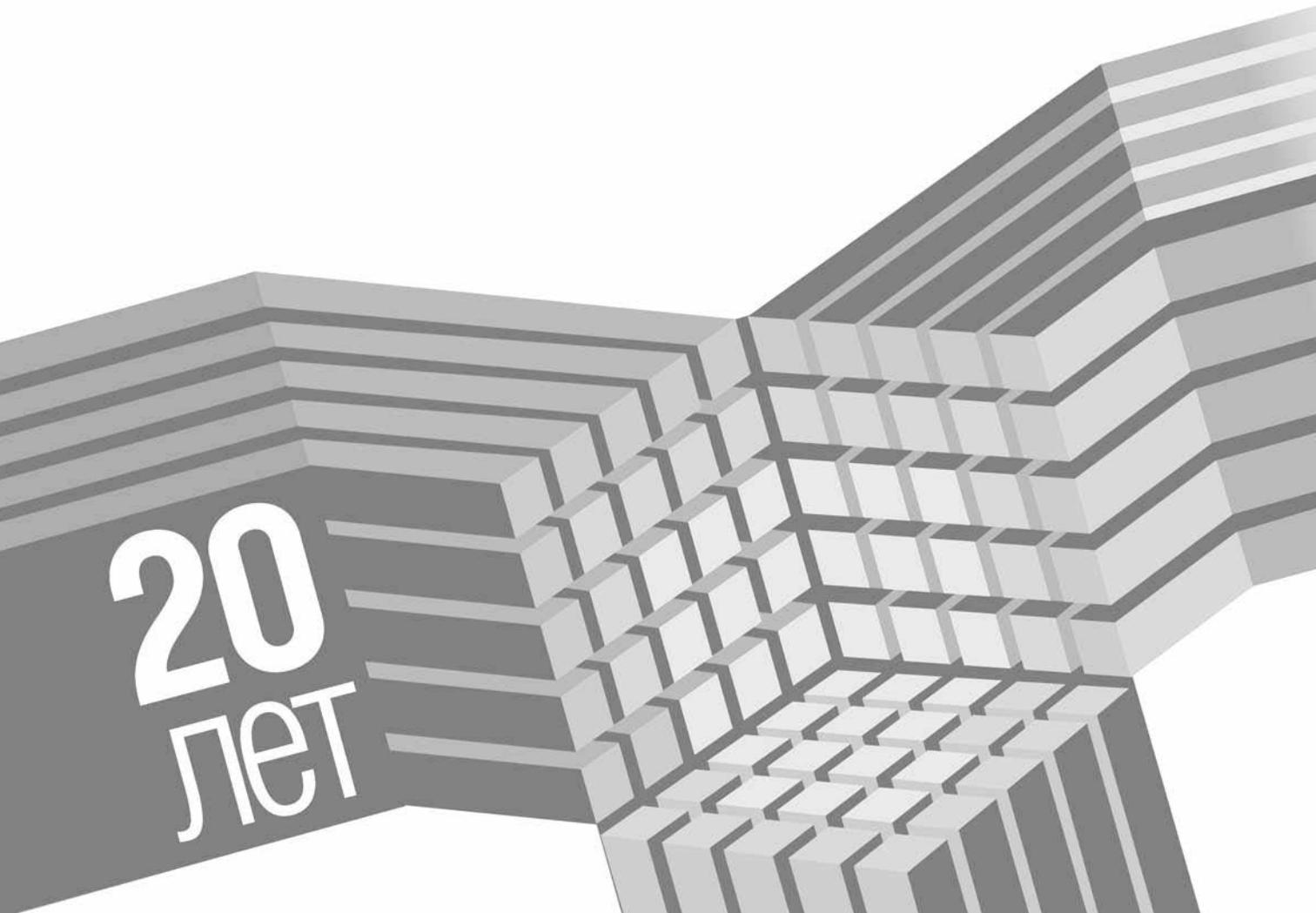
ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

3/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE

20
ЛЕТ



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор,
Дальневосточный федеральный
университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

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

Егоров Владимир Константинович,

доктор философских наук, кандидат
исторических наук, профессор, заслу-
женный деятель науки Российской Феде-
рации, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

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

Кириллова Наталья Борисовна,

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

Консон Григорий Рафаэльевич,

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

Кочеляева Нина Александровна,

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

Любимов Борис Николаевич,

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

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

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

Мальгина Ирина Викторовна,

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

Никонорова Екатерина Васильевна,

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

Романова Екатерина Назаровна,

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

Рубинштейн Александр Яковлевич,

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

Самарин Александр Юрьевич,

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

Сиднева Татьяна Борисовна,

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

Синецкий Сергей Борисович,

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

Сиповская Наталия Владимировна,

доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания
(Москва)

Судакова Наталия Евгеньевна,

доктор философских наук, кандидат
педагогических наук, Российская
академия народного хозяйства и
государственной службы при Президенте
Российской Федерации
(Москва)

Фёрингер Маргарет,

PhD по истории искусств, Гёттингенский
университет им. Георга-Августа
(Гёттинген, Германия)

Хромов Олег Ростиславович,

доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московская ду-
ховная академия Русской православной
церкви (Сергиев Посад)

Шлькова Ольга Владимировна,

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

Штейнер Евгений Семенович,

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

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgiy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Margaret Vöringer (Göttingen, Germany)

Oleg R. Khromov (Serгиеv Posad)

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Evgeny S. Steiner (Moscow)

**Certificate of the mass information media
registration**

ПИ no. 77-16687, date 10.11.2003

Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library,
“Pashkov Dom” Publishing House

Address

Journal Publishing Department
Vozdvizhenka Str., 3/5
Moscow, 119019, Russia
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext. 19-33
e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70,
доб. 19-33
e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

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

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

3/2024

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. Библиотечковедение, 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 **K1**.

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

Официальный сайт: <http://observatoria.rsl.ru/>

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

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

3/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Голубь Н.А.** Культурные институты Приднестровья в спектре этнокультурной политики республики 228
- Касьянова Е.П.** Российская издательская система: от печатного самиздата к электронному самоизданию..... 238

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Нисенбаум А.А.** Смотры-конкурсы в системе творческого развития военных оркестров России..... 246
- Мухортикова Е.А.** Эстетика кинематографа в визуализации музыкальных клипов 258

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Калатай И.В.** Даниэль Баренбойм и Крис Маене: современные тенденции фортепианного исполнительства 266
- Дин Жун, Юнусова В.Н.** Чайная церемония в опере Тань Дуня «Чай — зеркало души» 274

НАСЛЕДИЕ

- Рустаева Н.Р.** Индустриальный и промышленный пейзаж в советской живописи 1920—1930-х годов 282
- Мир музыки — 2024. Информация — Коммуникация — Творчество 295

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Веселовская Е.В., Рашковская Ю.В., Анциферов А.А.** Антропология на службе искусствоведения: Анна Голубкина и Натан Альтман 296

ORBIS LITTERARUM

- Носов Н.Н.** Поэзия «нездешних истин» Сергея Маковского 312
- Всероссийское совещание по вопросам применения и модификации Средних таблиц Библиотечно-библиографической классификации 323

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Веселкова Е.А.** Модели дачной культуры: этапы формирования и актуальное содержание 324

*Информация**для авторов и рецензентов*

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

OBSERVATORY
of CULTURE

VOL 21

3/2024

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Golub N.A.** Cultural Institutions
of Transnistria in the Spectrum
of Ethno-Cultural Policy of the Republic228
- Kasyanova E.P.** Russian Publishing System:
From Printed Samizdat
to Electronic Self-Publishing238

CULTURAL REALITY

- Nisenbaum A.A.** Competitions
in the System of Creative Development
of Russian Military Bands246
- Mukhortikova E.A.** Aesthetics
of Cinematography in Visualization
of Music Videos258

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

- Kalatai I.V.** Daniel Barenboim
and Chris Maene:
Current Trends in Piano
Performance266
- Din Jun, Yunusova V.N.** Tea Ceremony
in Tan Dun's Opera "Tea: A Mirror of Soul"274

HERITAGE

- Rustaeva N.R.** Industrial
and Manufacturing Landscape
in Soviet Painting of the 1920s–1930s282
- World of Music – 2024. Information –
Communication – Creativity295

NAMES. PORTRAITS

- Veselovskaya E.V., Rashkovskaya Yu.V.,
Antsiferov A.A.** Anthropology
in the Service of Art History:
Anna Golubkina and Nathan Altman296

ORBIS LITTERARUM

- Nosov N.N.** The Poetry of "Heavenly Truths"
by Sergei Makovsky312
- All-Russian Meeting
on the Application and Modification
of the Average Tables of Library
and Bibliographic Classification323

JOINT OF TIME

- Veselkova E.A.** Models of Dacha Culture:
Stages of Formation
and Actual Content324

*Information
for Authors and Reviewers*

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

Актуальной представляется более действенная государственная поддержка местных пассионарных сил, запуск ревитализационных процессов с определением приоритетов (в виде современных целевых программ развития), обеспечивающих активизацию культурных институтов всех уровней, способствующих сохранению и презентативности разнообразия этнокультурного наследия республики в условиях становления и модернизации гражданского общества Приднестровья.

Ключевые слова: культурный институт, Приднестровье, этнокультура, национально-культурные объединения, этнообразование, экология культуры.
Для цитирования: Голубь Н.А. Культурные институты Приднестровья в спектре этнокультурной политики республики // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 228–237. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-228-237.

Культурные институты являются трансляторами социально-культурного опыта, регулирующими жизнь людей в обществе, которые в широком смысле «выступают основными средствами обеспечения эффективности творческой деятельности человека во всех сферах жизни общества... создают возможности для культурной самореализации, обеспечивают взаимодействие членов социальной группы и их коммуникацию, хранят и передают накопленный опыт... В узком смысле их понимают как инструмент организации и регулирования духовной среды деятельности человека, а именно системы образования, научной работы, художественного творчества, религиозной жизни и информационных потоков. Таким образом, вне зависимости от выбора аспекта трактовки — непосредственного или расширительного» [1, с. 191]. Культурные институты, осуществляя регуляцию творческой жизни страны, являются важнейшими инструментами по созданию, популяризации и тиражированию культурных, эстетических, досуговых и других норм, обычаев и традиций, свойственных современному периоду развития региона. Культурные институты, подчеркнем, настолько твердо укрепились в жизни каждого человека, что «их исчезновение приведет к культурному упадку и деградации общества» [2].

Разнообразные подходы к построению типологии социальных институтов культуры обусловлены различным их целевым назначением, характером и содержанием деятельности. В научной литературе представлена классификация институтов культуры по их экономическому статусу, масштабам действий, обслуживаемому контингенту. Т.Г. Киселева и Ю.Д. Красильников [3, с. 94–95], исходя из функ-

ционально-целевой направленности, для понимания сущности социально-культурных институтов выделяют нормативный и учрежденческий уровни. А.Я. Флиер и другие авторы предлагают опираться на градацию, обусловленную организационно-правовыми формами культурных институтов, а именно — государственными, общественными, частными [4, с. 17]. Однако в представленных типологиях присутствует общий знаменатель, что позволяет рассмотреть деятельность приднестровских институтов культуры и их влияние на этноландшафт республики с учетом транспарентного и суммирующего подхода.

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ИНСТИТУТЫ

Учитывая, что органы государственной власти планируют и принимают решения по вопросам направленности культурной политики, а основными структурами, реализующими ее, выступают культурные институты, уполномоченные реализовывать обозначенные задачи, отметим, что векторность развития должна определяться в первую очередь профильными органами государственной власти. Данные структуры действуют в тесном контакте с экспертами, корифеями в области искусства и культуры, а также художественной общественностью и национальными общинами.

В Приднестровской Молдавской Республике (далее — ПМР, Приднестровье) более чем за 30 лет выстроена система культурной политики, которая, опираясь на культурные институты различной организационно-правовой формы, предполагает выработку приоритетов для их взаимодействия с государством и обществом. В их компетенции — определение содержательной части деятельности путем формирования конкретных проектов и программ, направленных на культуuroохранную и транслирующую деятельность.

Рассмотрим функционирование данных институтов, их регуляторные функции, перспективность взаимодействия и взаимовлияния в спектре проводимой этнокультурной политики республики (согласно последней переписи населения в республике проживает более 70 народов и народностей [5, с. 16]). Отметим, что изначально политику в области культуры выстраивает «высший уровень руководства: президент ПМР — председатель Правительства ПМР — начальник Государственной службы по культуре и историческому наследию ПМР» [6, с. 208].

Законодательная власть представлена комитетом Верховного совета ПМР по образованию, нау-

ке, культуре, спорту, информационной и молодежной политике, который в правовом поле закрепляет положения и нормы деятельности приднестровского общества, стандарты и механизмы взаимодействия культурного сообщества и населения страны. Но ввиду разносторонности его функционирования, отсутствия среди депутатов специалистов, культура и происходящие в ней процессы, к сожалению, не являются первоочередными, что отражается на количестве и оперативности принятия законодательных норм и документов.

Рассматривая все уровни государственных культурных институтов, непосредственно связанных с системой государственного управления культурной жизнью и культурной политикой, обозначим, что во главе данной пирамиды — Государственная служба по культуре и историческому наследию ПМР (далее — Госслужба), которой отведена главенствующая нормативная роль (нормативный уровень). В структуре данного исполнительного органа три управления — историко-культурного наследия, финансово-правового и организационного обеспечения, и культуры, искусства, образования и дополнительного образования художественно-эстетической направленности. Их ключевыми задачами выступают «правовое регулирование в сфере культуры и искусства республики; обеспечение государственных гарантий и создание условий для сохранения и развития культуры и искусства всех народов, проживающих на территории Приднестровской Молдавской Республики»¹.

Госслужба, являясь исполнительным органом государственной власти, подведомственным Правительству ПМР, перманентно проводит культурную политику республики, определяя и направляя культурный вектор развития страны в рамках правового поля и тех идеологических установок, которые актуальны в данный период. Дихотомия проблемы обусловлена и тем, что Приднестровье взяло курс на евразийское развитие, пророссийский вектор, в то время как соседние республики (Украина и Молдавия), территориально обрамляющие со всех сторон младого государства с отложенным юридическим статусом, — на европейское. В связи с этим инструментами выбранной политики, проводимой Госслужбой, являются: формирование законодательной и нормативной базы, культурной инфраструктуры, а также обучение кадров для осуществления культурной деятельности в спектре межкультурной толерантности, ориентации на взаимоуважение (культурное, конфессиональное, этническое)

¹ Положение о Государственной службе по культуре и историческому наследию ПМР // Государственная служба по культуре и историческому наследию ПМР : офиц. сайт. URL: <http://culture.gospmr.org/o-gos-sluzhbe/polozhenie> (дата обращения: 07.05.2024).

и сохранение своей национально-культурной идентичности.

На функционирование Госслужбы активное влияние оказывают президент ПМР и председатель Правительства ПМР. Данный мейнстрим характерен для нашего младого государства ввиду его незначительных размеров, территориального расположения и усиливающихся геополитических влияний со стороны соседних стран. В то же время следует отметить, что государственные программы развития ряда творческих направлений (библиотечных, музейных, клубных и др.), к сожалению, не претерпели необходимых изменений и конкретизации, слабо внедряются и современные технологии, которые используются в соседних государствах, тем самым способствуя оттоку пассионарных творческих сил из республики.

Далее проводниками государственной культурной политики на местах (средняя часть пирамиды) выступают 7 городских и районных управлений культуры (в каждой территориально-административной единице республики), подведомственных Госслужбе, а также государственные и муниципальные учреждения культуры (310 организаций), в том числе 6 государственных профессиональных творческих коллективов и 23 учреждения дополнительного художественно-эстетического образования (9 школ искусств, 7 музыкальных и 7 художественных школ), 9 ДДЮТ (дворцов и центров детско-юношеского творчества, подведомственных Министерству просвещения ПМР).

Отметим, что численная стабильность данных учреждений на протяжении последних лет подчеркивает взятый вектор на развитие культурной политики, направленный на обеспечение равных прав на доступ к культурным ценностям Приднестровья, участие в культурной жизни, сбережению своей культурной и национальной самобытности независимо от места проживания. В связи с этим актуализируются регуляторные функции данных учреждений по дальнейшему привлечению и адаптации выпускников к приднестровской этнокультуре, что прямо пропорционально «наличию традиций потребления культуры и искусства в родительской семье и раннему общению ребенка к искусству» [7, с. 180].

Это позволяет развивать потребность погружения в мир духовно-нравственных ценностей, проявлять высокую культурную активность в будущем. Предшествует этому этнокультурная деятельность на базе 117 клубных учреждений республики, в которых функционирует «791 (из них 456 детских) коллектив художественной самодеятельности с охватом 8467 участников (из них 5028 детей и подростков)... Из общего количества коллективов — 286 клубных формирований функционируют в городе, 505 осуществляют свою деятельность в сельской

местности... Из них 22 фольклорных коллектива»², способствующих поддержанию полиэтнокультурности Приднестровья.

Взятый курс на этническую толерантность позволяет лоббировать интересы многонационального населения края, не только поддерживая творчество народных коллективов (репертуар, пошив костюмов, гастрольная деятельность, информационное содействие и т. д.), но и включая в творческую деятельность других клубных формирований (танцевальных, вокальных, прикладного искусства) произведения с ярко выраженной национальной тематикой, тем самым способствуя формированию социетальной повестки культурной политики края. Данные клубные объединения (в основании пирамиды) как культурные институты выполняют важнейшую функцию государства — обеспечение приднестровцам доступа к культурным ценностям, участия в культурной жизни и свободу творческой деятельности как на профессиональной, так и непрофессиональной (любительской) основе.

Влияя репертуарной политикой, культурным лидерством, содержательным аспектом государственных и народных праздников, проводимыми мероприятиями, направленными на гражданско-патриотическое и нравственное воспитание, а также на уважение культур, традиций и обычаев всего многонационального народа республики в комплексе, формируются и транслируются те нормы поведения, которые становятся стандартами для жителей республики и ее гостей. Эти важнейшие культурные институты, наиболее приближенные к населению, непосредственно задействованные в сфере реализации культурной политики государства, выступают ориентирами, призванными «осуществлять функцию трансляции образцов социальной адекватности людей в образцы социальной престижности, т. е. пропаганду норм социальной адекватности как наиболее престижных форм социального бытия, как путей к общественному статусу» [8].

Исходя из стратегических задач развития духовно-нравственной сферы республики их решением наиболее результативно коррелируется поведение населения. Однако зачастую количественные характеристики не переходят в качественные, что провоцирует отток зрителей — потенциальных участников праздничного действия, когда число выступающих и число зрителей одинаково. Примером тому служит Фестиваль вина и винограда, проведенный на территории Бендерской крепости в конце октября 2023 г., в рамках которого на одной из

парковых площадок прошел республиканский фестиваль «В народных традициях приднестровского края». К сожалению, зрителей проводимого этнокультурного марафона, демонстрирующего традиции и обряды народов, проживающих на территории республики, было значительно меньше, чем тех, кто пришел посетить гастрономические бутики. И при массовом задействовании творческих сил из всех уголков республики эффект от фестивального этнодействия был невысок.

Отметим, что специалистов творческих направлений (для профессиональных и самодеятельных коллективов) готовят в Приднестровском государственном университете им. Т.Г. Шевченко, а также в Приднестровском государственном институте искусств им. А.Г. Рубинштейна (далее — ПГИИ) и Бендерском высшем художественном колледже им. В.И. Пистойкина (эти творческие образовательные учреждения подведомственны Госслужбе). В них реализуются программы высшего и среднего профессионального образования. Этнокультурность образования поддерживается деятельностью кафедры декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, а также кафедр русских и молдавских народных инструментов, выпускающих специалистов по профилю «Национальные инструменты народов Приднестровья» для фольклорных клубных формирований, народных оркестров (государственных и частных), а также по профилю «Народно-сценический танец»³, востребованных в народных коллективах республики. Тем самым программы способствуют преемственности этнотрадиций, их сохранению и транслированию.

Несмотря на значительный спад интереса со стороны абитуриентов, снижение численности обучающихся по данным этнопрофилям, государство по-прежнему финансирует столь затратную образовательную деятельность. Но при крайне низких зарплатах в отрасли выпускники постепенно переходят в коммерческий сектор либо меняют страну проживания, поэтому образуются вакансии в государственных и муниципальных народных и клубных формированиях, что приводит к закрытию ряда кружков и коллективов этнонаправленности (особенно в сельской местности).

Подводя итоги краткого анализа деятельности государственных культурных институтов, отметим, что на фоне смещения вектора культурного развития (под воздействием геополитических и современных тенденций), нарастающих проблем в отрасли, снижения результативности от проводимых культурных проектов, отсутствуют научные подходы и оценка результатов деятельности культурного сообщества республики. Также нет анализа

² Отчет о результатах деятельности Государственной службы по культуре и историческому наследию ПМР за 2022 год. URL: <http://culture.gospmr.org/2016-07-01-05-22-55/otchet/3239-otchet-o-rezultatakh-deyatelnosti-gosudarstvennoj-sluzhby-po-kulture-i-istoricheskomu-naslediyu-pridnestrovskoj-moldavskoj-republiki-za-2022-god> (дата обращения: 07.05.2024).

³ Приднестровский государственный институт искусств им. А.Г. Рубинштейна : офиц. сайт. URL: <https://pgii.org>

эффективности его деятельности, поскольку нивелирована профессиональная экспертная критика, что сдерживает инициативные процессы развития и не позволяет в полной мере демпфировать влияние нарастающих глобализационных процессов на поликультурное население края. Было закрыто единственное научное подразделение — научно-исследовательская лаборатория «Культура, искусство и социум Приднестровья» (2015–2019 гг. при ПГИИ), которая занималась анализом сложившейся ситуации в плане развития приднестровской культуры, формировала научные подходы к оценке этнодеятельности культурных институтов края, разрабатывала концепции развития объектов культурного наследия в структуре туристической повестки, что актуализировало проблемы сохранения в аутентичном виде народной традиционной культуры.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ИНСТИТУТЫ

Данные организации, которые объединяют различные союзы/ассоциации/партнерства (представляющие учрежденческий уровень), придают деятельности людей качественную определенность, значимость как для отдельной личности, так и для различных групп (возрастных, этнических, творческих), что позволяет поддерживать гуманитарные контакты с гражданами без какой-либо дискриминации, реализуя различные формы взаимодействия с населением. Тем самым формируется система ценностей, которая образует внутренний стержень культуры, интересов социальных и этнических общностей, их духовных потребностей. Согласимся с мнением ряда исследователей, подчеркивающих «совокупную миссию этнодемографической, этносоциальной среды региона и “культурной среды” этногруппы, которая оказывает влияние не только на национальную консолидацию этнической группы, но и на развитие межнационального общения, предотвращение межэтнических конфликтов» [9, с. 94].

Так, в регионе функционирует ряд творческих и национальных союзов, общественных организаций, реализующих программы по сбережению, тиражированию и популяризации полиэтнокультурного наследия республики. Их действенная роль в реализации культурной политики государства выражается в решении вопросов развития художественной деятельности. Более чем за 30-летнюю историю республики были созданы и синусоидально функционируют союзы дизайнеров, художников, интеллигенции, писателей, фотохудожников, архитекторов, журналистов, а также Международная ас-

социация работников культуры и искусства, Центр исследования культурно-исторического и духовного наследия Приднестровья. Их деятельность сопряжена с поддержкой различных этнокультурных направлений в творчестве, но в настоящее время наиболее сильным «игроком» выступает Союз художников Приднестровья, поддерживаемый деятельностью четырех картинных галерей республики и Приднестровским государственным художественным музеем. Реверсивные механизмы межкультурного и межэтнического взаимодействия позволяют развивать художественное творчество, влиять на художественное образование, представляя всю палитру разнообразия полиэтнокультурной республики.

Принципы многоязычия, равноправия культур всех народов, ориентация на славянский мир способствовали открытию в 1993–1999 гг. национальных культурных обществ — русских, украинских, еврейских, болгарских и тюркских, а также молдавского, белорусского, армянского и др. Все они направили свою деятельность не только на помощь согражданам, но и на сотрудничество с родственными организациями за пределами ПМР. Главными задачами стали поддержка членов национальных диаспор, проживающих на территории Приднестровья, развитие культурных связей, сохранение самобытной национальной культуры. Насыщенность этнического самосознания современными идеями межкультурной толерантности, выражающими актуальные проблемы этнического развития и межнациональных отношений, а также уровень их реализации зависит, прежде всего, от позиции национальной интеллигенции, стоящей у руководства союзов, объединений, партнерств, внедряемых творческих проектов и программ.

Немаловажным является возраст культурных лидеров, поскольку в современных условиях многократно возрастает их ответственность за формирование прежде всего этнического самосознания молодежи, которая в большей мере подвержена влиянию со стороны авторитетных представителей этноса. И от того, на каких ценностях формируется этническое самосознание, будут зависеть характер и направленность ценностных этноориентаций и межнациональных отношений. Подчеркнем, что возраст лидеров национально-культурных объединений довольно солидный, что не способствует притоку молодежи, а также их активности в проводимых мероприятиях, в связи с чем они генерируют создание молодежных объединений, тиражирование и популяризацию собственных современных проектов.

Отметим также, что на степень развития общественных объединений активно влияет государственная поддержка (посредством грантов, социально-творческих заказов, привлечения национально-культурных коллективов при союзах

к участию в общегосударственных праздниках и др.) либо ее отсутствие. В последние годы наблюдается резкое сокращение государственной поддержки национальных союзов в связи с тем, что взят курс на формирование новой полиэтнической общности — приднестровского народа, и это привело к сворачиванию этнокультурной деятельности общественных национально-культурных объединений. На данном этапе наибольшую устойчивость демонстрируют лишь Союз русских общин Приднестровья (при значительной поддержке Россотрудничества в Молдавии), Еврейская община г. Бендеры (поскольку к руководству пришли пассионарные силы) и Ромская община (при финансовой поддержке Евросоюза). Остальные национально-культурные объединения, к сожалению, находятся в стадии стагнации.

Функционирует в республике и ряд некоммерческих партнерств и организаций, реализующих культурные инициативы. Их деятельность регламентируется как законодательно, так и теми предпосылками, которые обуславливают текущую ситуацию, а также пассионарными силами, влияющими на вектор развития (в том числе посредством грантовой поддержки). Возрождением интереса к креативным индустриям, ремеслам и ручному труду занимается такой представитель культурного института, как НП «Региональная Ассоциация творческих лабораторий, промыслов и ремесел» г. Бендеры (объединяет более 120 деятелей со всей республики по разным направлениям), миссия которой — консолидация творческого сообщества, обучение, а также продвижение производимой продукции (на местных и международных площадках), лоббирование их интересов. Грантовую поддержку ассоциации оказывают зарубежные фонды, находящиеся в Кишиневе, а также ОО «Русский центр» (Москва). Это позитивно отражается на степени развития партнерства, количестве проведенных обучающих семинаров, выставок, реализованных изделий, в том числе на зарубежных рынках. И экстремальная ситуация, вызванная пандемией, только актуализировала фундаментальную значимость творчества, продемонстрировав, что оно развивается вне географических границ и отношений чиновников.

Однако в последние годы наметилась тенденция, когда пассионарно настроенные мастера-ремесленники, приобретая опыт, налаживая связи, переориентируются на международные площадки, отходя от истоков и аутентичности, производя и реализуя изделия в соответствии с запросами, диктуемыми рынком. В связи с этим на местах необходимо изменить позицию в отношении деятелей культуры, творческих объединений и их инициатив. И это внимание должно проявляться с учетом анализа стратегического значения сохранения культуры, ее наследия, что позволит активнее влиять на устойчивость общества и творческую самореализацию ма-

стеров, тем самым создавая реальные возможности для масштабирования и монетизации результатов их ремесла. Таким образом, актуализируется необходимость разработки конкретных и действенных государственных программ, направленных на поддержку традиционной народной культуры (во всех ее проявлениях) многонационального населения республики, что будет способствовать соблюдению закрепленных Конституцией ПМР положений в области культуры, формированию ядра этнокультурной политики страны. Отметим, что общественные учреждения, развивающие культуру, имеют реальные возможности влияния на культурную политику республики, определяя вектор ее развития, и недооценивать их воздействие нельзя.

ЧАСТНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ИНСТИТУТЫ

Объединения, взявшие на себя инициативу и ответственность за определенное культурное направление, организуются по инициативе отдельных лиц. Частная инициатива реализуется теми пассионарными силами, которые действуют в республике на данном этапе, но она, к сожалению, локальна и проявляется эпизодически. Действующие организации и их инициативы поддерживаются внутренними и внешними источниками, влияя на культурную политику государства, но имеют, как правило, краткосрочный характер. Например, профессиональное музыкальное сообщество объединилось в 2022 г. в рамках музыкально-благотворительного проекта «Мелодия добра»⁴. Видеоклипы и песни приднестровских музыкантов (на разных языках) с призывом пожертвовать средства на поддержку детей-инвалидов размещались на сайте информ-агентства «Новости Приднестровья», а собранные деньги были перечислены на счет Республиканского реабилитационного центра для детей-инвалидов (г. Бендеры).

В проекте участвовали лучшие музыканты и группы республики, демонстрируя сообществу свое неравнодушие к проблемам детей с ограниченными возможностями (независимо от национальной принадлежности) и их родителей, апеллируя к толерантному отношению к подобным категориям детей и тем самым транслируя ориентир на си-

⁴ Благотворительный проект «Мелодия добра» собрал более 10 тысяч рублей // ИА Новости Приднестровья : сайт. 2022. 13 октября. URL: <https://novostipmr.com/ru/news/22-10-13/blagotvoritelnyy-proekt-melodiya-dobra-sobral-bolee-10-tysyach> (дата обращения: 07.05.2024).

стемы норм и правил, которые в итоге позволяют закрепить и стандартизировать культурное взаимодействие в этносреде. Следующий пример. Негосударственной студией документальных фильмов «Трио» в 2023 г. был создан документальный фильм о культурном коде Приднестровья, но поддержки со стороны государства так и не последовало. Поэтому подобные творческие инициативы на территории республики, к сожалению, единичны и не всегда «замечаются» государственными уполномоченными органами.

Обобщим, что вышеперечисленные культурные институты обеспечивают интеграцию и системное взаимодействие с государством и обществом под воздействием «жизненных содержаний» и под влиянием общепринятого ценностно-нормативного комплекса. При этом они выступают важнейшим средством самореализации человека /отдельной группы, регулируют поведение граждан в соответствии с закрепившимися образцами поведения, привычками и традициями, передаваемыми из поколения в поколение.

Некоторые предложения негосударственных этнокультурных объединений рассматриваются государственными органами «как проявления гражданской активности при разработке политических актов, реализации целевых региональных программ по возрождению и развитию этносов, удовлетворению их культурно-языковых запросов» [10, с. 15]. Однако отметим, что голос общественников не всегда учитывается (за исключением резонансных или политически мотивированных предложений). Приходится констатировать, что имеет место диссонанс во взаимодействии государственных и негосударственных структур, не всегда принимаются во внимание их новаторские инициативы, отсутствует грантовая поддержка творческих предложений на местном уровне, а межкультурный диалог имеет нестабильный и локальный характер.

Таким образом, ориентируясь на концепцию «окно Овертона», в основе которой лежит утверждение, что представители власти поддерживают только те общепринятые идеи и нормы, которые совпадают с их видением, и «диапазон их политических возможностей ограничен общепринятыми социальными нормами и ценностями»⁵. Отметим, что взаимодействие между различными структурами в Приднестровье сужено возможностями, и реальным желанием поддерживать «третий сектор», что влечет за собой переориентацию определенной части «общественников» на финансовую помощь зарубежных фондов. А это способствует корреляции позиций в спектре

проводимой ими культурной политики, переориентации на содержательный контент заказов, имеющих идеологическую основу.

Подводя итог предварительного анализа деятельности культурных институтов государственного, общественного и частного уровней (с опорой на нормативный и учрежденческий), согласимся с высказыванием Б. Малиновского, который отмечает, что «реальные составные части культуры, имеющие значительную степень постоянства, универсальность и независимость, — это организованные системы человеческой деятельности, называемые институтами. Каждый институт выстраивается вокруг той или иной фундаментальной потребности, перманентно объединяет группу людей на основе какой-то совместной задачи и имеет свою особую доктрину и особую технику» [11]. Отметим, что в парадигмальном поле структурные изменения в Приднестровье, происходящие под воздействием геополитических влияний, в зависимости от доминирующих сил и идеологического вектора развития республики, осуществляются довольно медленно, что отражается на уровне развития приднестровской культуры. Констатируем и тот факт, что степень этатизма приднестровских институтов культуры (особенно государственного сектора) довольно высока. Убеждение как чиновников, так и граждан относительно того, что государство должно и контролировать его социальные институты, и регулировать жизнь общества, приводит к ослаблению творческой инициативы и провоцирует в дальнейшем латентность действий деятелей культуры и искусства республики.

Следуя логике культурологического дискурса, подчеркнем, что в результате изучения различных секторов культурных институтов Приднестровья наибольшее влияние оказывает государственный, обладающий нормативным и стабильным финансовым ресурсом. Правовое поле республики, имеющее транспарентный характер, продуцирующее модели поведения как организаций, так и индивидумов, базируется на основополагающем законе ПМР «О культуре» (от 6 марта 1997 г. № 37-З). Отдельный законодательный блок направлен на развитие и регламентирование музейного и библиотечного дела; театральной, цирковой и концертной деятельности; кинематографии (2003–2017). Культурному наследию и защите культурных ценностей, обеспечению их сохранности, использованию и популяризации посвящен закон ПМР «О народных художественных промыслах и ремеслах» (от 13 июля 2009 г. № 810-3-IV).

В законе ПМР «О творческих работниках и творческих союзах» (от 27 июля 2010 г. № 153-3-IV) зафиксирована возможность влияния творческих организаций и отдельных ее членов на культурную политику республики, закреплен

⁵ Что такое окно Овертона и как его используют в теориях заговора // РБК: Тренды. 2022. 18 октября. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/611635959a79474546f4fba5> (дата обращения: 07.05.2024).

правовой статус творческих работников культуры и искусства, а также устанавливаются «правовые, социальные, экономические и организационные основы регулирования отношений, связанных с особенностями создания и деятельности творческих союзов». Также в этом документе акцентируется внимание на том, что сохранение, развитие, трансляция народных художественных промыслов и ремесел является «важной составляющей духовной культуры многонационального народа Приднестровья»⁶. Данное законодательство правоприменимо для более чем десятка творческих союзов, свыше трех тысяч творческих работников и нескольких сотен приднестровских мастеров-ремесленников.

Однако действенной поддержки со стороны государства и профильного ведомства творческие негосударственные организации не получают. Связано это как с экономическим положением республики, проводимой культурной политикой, так и наблюдаемой инертностью самого творческого сообщества, обусловленной накопленным за 30-летнюю историю республики разочарованием от невозможности реализовывать инициированные проекты.

Следует не забывать, что недооценка поддержки данных культурных институтов и пассионарных сил приводит не только к сворачиванию их деятельности, но и к прерыванию связи межкультурного и межпоколенческого диалога в нашей полиэтнической республике. Вот один из примеров. С одной стороны, государство провозгласило, что «народные художественные промыслы — это прежде всего визитная карточка нашей республики и влияние их на имидж государства с богатым историческим и культурным наследием весьма значимо, поскольку народные промыслы являются стратегическим ресурсом развития территории, тесно связаны с развитием туризма в регионе, выступают механизмом привлечения туристов и, соответственно, увеличения туристского потока»⁷. С другой — наблюдается отсутствие реальных шагов по сохранению и продвижению декоративно-прикладных изделий приднестровских мастеров-ремесленников. До сих пор в столице республики так и не возобновлена деятельность некогда успешно

функционировавшего Художественного салона; не возвращены художникам специализированные мастерские (изъяты еще в 2012 г.), нет правовых полномочий для реализации сувенирной продукции на постоянной основе вблизи туристических объектов и т. д.

Локальное и избирательное участие наших мастеров-ремесленников в ярмарках «Покупай приднестровское» (проводит Торгово-промышленная палата ПМР), государственных праздниках (День Республики, День города, храмовые праздники и др.), а также выделение небольших (зачастую неудобных и неприспособленных для этих целей) пространств для выставок и реализации продукции в фойе клубных учреждений не может исправить ситуацию, обеспечить заработком и, соответственно, стимулом для сохранения и развития ремесел и традиций, расширения производств и передачи этноопыта последующим поколениям. В 2022 г. была обещана грантовая поддержка мастеров-ремесленников со стороны президента ПМР в 1 млн руб.⁸, но данная инициатива пока не нашла практического воплощения. А вот отток творчески активных и одаренных кадров из республики по-прежнему высок.

Определенная надежда была возложена на коллегиальные органы при Госслужбе, художественные объединения, творческих лидеров, экспертное сообщество, которые могли бы своей авторитетной позицией коррелировать вектор развития культуры и искусства в республике, способствовать качественной реализации инновационных подходов в ее культурной политике. Но при существующей законодательной базе в области культуры и наследия, а также выстроенной иерархии деятельности административных органов, в чьи обязанности вменены направления и формы поддержки творческого сообщества, налаженной образовательной инфраструктуры по подготовке творческих кадров и т. д., имплементирование заявленных положений по развитию культурной политики, конкретизируемой стратегией развития республики, происходит слабыми темпами. Творческий мейнстрим государства, подхваченный «третьим» сектором и частной инициативой, обеспечивая соединение интересов на поле разнообразных взаимодействий, коммуникаций, диалогов, чрезвычайно важен для существования и развития культурных процессов. Пока же действенного межкультурного диалога с творческими и национальными союзами (за исключением Союза художников и Союза русских общин) и все-

⁶ О творческих работниках и творческих союзах: Закон Приднестровской Молдавской Республики от 07.07.2010, в ред. от 18.10.2021. URL: <http://culture.gospmr.org/bazovoe-zakonodatelstvo/1841-zakon-pridnestrovskoj-moldavskoj-respubliki-o-tvorcheskikh-rabotnikakh-i-tvorcheskikh-soyuzakh> (дата обращения: 07.05.2024).

⁷ Мастера-ремесленники // Государственная служба по культуре и историческому наследию Приднестровской Молдавской Республики : офиц. сайт. URL: <http://culture.gospmr.org/obedineniya/84-mastera-remeslenniki> (дата обращения: 07.05.2024).

⁸ На развитие народных ремесел могут выделить целевые средства // ИА Новости Приднестровья. 2022. 24 августа. URL: <https://novostipmr.com/ru/news/22-08-24/na-razvitiie-narodnyh-remesel-mogut-vydelit-celevye-sredstva> (дата обращения: 07.05.2024).

ми некоммерческими организациями, функционирующими на ниве приднестровской этнокультуры, по-прежнему нет.

Резюмируя, отметим, что главенствующая роль культурных институтов республики на данном этапе развития общества используется не в полной мере. Поэтому требуется рефлексия на происходящие процессы (когда внутренняя помощь замещается внешней), преследующая цели эскалации общества, выраженная в активизации взаимодействия уполномоченных государственных структур с местными пассионарными силами. А следовательно, актуализируется поддержка, реальное участие в имплементации культурной политики страны, учитывающей необходимость взятого курса на запуск ревитализационных процессов, развитие национально-культурных движений с учетом специфических алгоритмов протекания процессов в приднестровской сфере культуры.

Непременным условием должны стать приоритеты, обеспечивающие активизацию культурных институтов всех уровней, способствующих сохранению и презентативности разнообразия этнокультурного наследия республики, регулирующие межкультурные отношения, отражающиеся на таких показателях, как культурная идентификация, стабильность и устойчивость в условиях становления и модернизации гражданского общества Приднестровья.

При этом следует помнить, что исходным условием разработки политики в сфере культуры и реализации ее культурными институтами должно выступать достижение «единства целей и действий официальных, творческих, общественных сил в отношении приоритетности целей культурного развития» [12, с. 31]. Обратив внимание в первую очередь следует на выработку действенных и актуальных программ развития в каждом культурном сегменте. Это позволит не только выработать основные направления государственной культурной политики, но и будет способствовать сохранению национально-культурной идентичности приднестровского народа. В результате данные реалии воплотятся в фактор долговременной и твердой политической и экономической стабильности полиэтнокультурного общества, что и подтверждается высказыванием президента Приднестровской Молдавской Республики В.Н. Красносельского:

«У нас в Приднестровье — государственная идея... объединяет идеи всех народов, национальностей, представители которых здесь проживают»⁹.

Список источников

1. Бердникова А.Ю. Социальный институт культуры: понятие, процесс формирования, признаки, структура, функции // Молодой ученый. 2019. № 17 (255). С. 191–193.
2. Хидиров С.Н. Компоненты и функции социальных институтов. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/komponenty-i-funktsii-sotsialnyh-institutov/viewer> (дата обращения: 01.04.2024).
3. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Основы социально-культурной деятельности : [учебное пособие]. Москва : Московский государственный институт культуры, 1995. 133 с.
4. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. Москва : Академический проект, 2000. 458 с.
5. Итоги переписи населения ПМР 2014 г. // Отчет Правительства ПМР за 2015 г. Тирасполь, 2016. С. 16–17.
6. Голубь Н.А. Регуляция культурной деятельности в Приднестровье // Знание. Понимание. Умение. 2021. № 4. С. 202–214. DOI: 10.17805/zpu.2021.4.17.
7. Ушкарев А.А. Культурный капитал как драйвер потребления искусства // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 178–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-178-187.
8. Культура как социальный институт. URL: https://vuzlit.com/531820/kultura_kak_sotsialnyy_institut (дата обращения: 01.04.2024).
9. Солодухин В.И. Место этнокультурных объединений в системе социально-культурных институтов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 3. С. 92–95.
10. Аюпов М.А. Национальное самосознание этносов на фоне политико-трансформационных процессов современной России // Народы Урало-Поволжья: история, культура, этничность : материалы Межрегиональной научно-практической конференции / [под общ. ред. Х.Х. Ишмуратова]. Уфа, 2003. С. 15–17.
11. Малиновский Б. Культура // Энциклопедия социальных наук. 1931. Т. 4. С. 66.
12. Генова Н.М. Культурная политика в процессе модернизации инфраструктуры культурного пространства региона : автореф. дис. ... д-ра культурологии. Кемерово, 2012. 41 с.

⁹ Встреча Вадима Красносельского с членами МИК: президентский цитатник // Президент Приднестровской Молдавской Республики: Пресс-служба: Новости : офиц. сайт. 2022. 24 сентября. URL: <https://president.gospmr.org/press-sluzhba/novosti/vstrecha-vadima-krasnoseljskogo-s-chlenami-mik-prezidentskiy-tsitatnik.html> (дата обращения: 07.05.2024).

Cultural Institutions of Transnistria in the Spectrum of Ethno-Cultural Policy of the Republic

Natalya A. Golub

Pridnestrovian State Institute of Arts named after A.G. Rubinstein, 19 Sverdlov Str., Tiraspol, 3300, Pridnestrovian Moldavian Republic
ORCID 0000-0002-3698-7666; SPIN 9952-4379; tirrech@yandex.ru

Abstract. *Culture, cultural institutions regulating the joint life of people in society, contributing to the formation and socialization of personality, influence society through the system of norms and rules formed by them. The semantic dominant point of the article is the analysis of the activity of each of the segments of cultural institutions in Transnistria (the Transnistrian Moldovan Republic, formed on September 2, 1990, exists de facto but is not recognized de jure) – state, public and private. They are considered in the spectrum of the formed normative-legal base, cultural infrastructure, personnel training for the implementation of ethno-cultural activities aimed at the preservation of national-cultural identity in the implementation of the cultural policy of the state. It is substantiated that the most significant role belongs to the public sector, which greatly influences the vector of development of ethno-cultural policy and its content core. At the same time, the degree of etatism of Transnistrian state cultural institutions is quite high. The activity of the public sector of culture aimed at national consolidation of ethnic groups living in Transnistria in recent years demonstrates a sharp decrease in ethno-cultural activities against the background of a decrease in state support for creative unions and national-cultural associations, including in connection with the fact that a course has been taken for the formation of a new multi-ethnic community – “the Transnistrian people”. Private initiatives are localized and episodic. The voice of the “public” is not always taken into account, so there is a dissonance between state and non-state structures, which negatively affects the development of certain sectors of culture and contributes to the outflow of professional personnel from the Republic. More effective state support of local passionate forces, launching revitalization processes with the definition of priorities (in the form of modern targeted development programmes), ensuring the activation of cultural institutions of all levels, contributing to the preservation and presentation of the diversity of the ethno-cultural heritage of the Republic in the conditions of formation and modernization of the civil society of Transnistria seem to be relevant.*

Key words: cultural institute, Transnistria, ethno-culture, national-cultural associations, ethno-education, ecology of culture.

Citation: Golub N.A. Cultural Institutions of Transnistria in the Spectrum of Ethno-Cultural Policy of the Republic, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 228–237. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-228-237.

References

1. Berdnikova A.Yu. Social Institute of Culture: Concept, Formation Process, Signs, Structure, Functions, *Molodoi uchenyi* [Young Scientist], 2019, no. 17 (255), pp. 191–193 (in Russ.).
2. Khidirov S.N. *Komponenty i funktsii sotsial'nykh institutov* [Components and Functions of Social Institutions]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/komponenty-i-funktsii-sotsialnyh-institutov/viewer> (accessed 01.04.2024).
3. Kiseleva T.G., Krasilnikov Yu.D. *Osnovy sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti: uchebnoe posobie* [Fundamentals of Socio-Cultural Activity]. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Institut Kul'tury Publ., 1995, 133 p.
4. Flier A.Ya. *Kul'turologiya dlya kul'turologov* [Culturology for Culturologists]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2000, 458 p.
5. Results of the PMR Population Census in 2014, *Otchet Pravitel'stva PMR za 2015 g.* [Report of the Government of the PMR for 2015]. Tiraspol, 2016, pp. 16–17 (in Russ.).
6. Golub N.A. Regulation of Cultural Activities in Transnistria, *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2021, no. 4, pp. 202–214. DOI: 10.17805/zpu.2021.4.17 (in Russ.).
7. Ushkarev A.A. Cultural Capital as a Driver of Art Consumption, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 2, pp. 178–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-178-187 (in Russ.).
8. *Kul'tura kak sotsial'nyi institut* [Culture as a Social Institution]. Available at: https://vuzlit.com/531820/kultura_kak_sotsialnyy_institut (accessed 01.04.2024).
9. Solodukhin V.I. Place of Ethno-Cultural Associations in the System of Socio-Cultural Institutions, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2008, no. 3, pp. 92–95 (in Russ.).
10. Ayupov M.A. National Identity of Ethnic Groups Against the Background of Political and Transformational Processes in Modern Russia, *Narody Uralo-Povolzh'ya: istoriya, kul'tura, ehnichnost': materialy Mezhhregional'noi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Peoples of the Urals-Volga Region: History, Culture, Ethnicity: Proceedings of the Interregional Scientific and Practical Conference]. Ufa, 2003, pp. 15–17 (in Russ.).
11. Malinovsky B. Culture, *Ehntsiklopediya sotsial'nykh nauk* [Encyclopedia of Social Sciences]. 1931, vol. 4, pp. 66 (in Russ.).
12. Genova N.M. *Kul'turnaya politika v protsesse modernizatsii infrastruktury kul'turnogo prostranstva regiona* [Cultural Policy in the Process of Modernisation of the Infrastructure of the Cultural Space of the Region], Doct. cult. sci. diss. abstr. Kemerovo, 2012, 41 p.

Е.П. КАСЬЯНОВА

РОССИЙСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СИСТЕМА: ОТ ПЕЧАТНОГО САМИЗДАТА К ЭЛЕКТРОННОМУ САМОИЗДАНИЮ

Екатерина Петровна Касьянова,

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
кафедра медиалогии и литературы,
выпускница аспирантуры
Дворцовая наб., д. 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия
ORCID 0000-0003-0272-8129; SPIN 9343-2620
kasssianova@ya.ru

Реферат. Распространение неофициальных, неформальных изданий сопровождается человечеством со времен появления книжной культуры. Причиной этому могли быть как стремление обойти цензурные ограничения, так и отсутствие потребности в широкой аудитории или официальном статусе публикации. Для обозначения данного процесса и его результата используются такие термины, как «самодеятельное книгоиздание», «самиздат» и «самоиздание».

Самодеятельное издание, синонимичное непрофессиональному, может иметь своей целью как творческую реализацию автора, так и распространение важных для него произведений, представляющих художественную или идейную ценность. «Самиздат» — понятие, принадлежащее советскому периоду истории, явление «второй культуры», сосуществовавшее с культурой официальной на неофициальном, неподцензурном уровне. В современный период истории нашей страны самиздат сменился самоизданием. Его отличает меньшая идеологизированность и максимальная индивидуализация продукта. Авторы-самоиздатели печатают произ-

ведения небольшими тиражами, зачастую в единственном экземпляре. Мотивация авторов и тематика этих произведений максимально разнообразны. Следует отметить, что большинство произведений носит развлекательный характер. Активно растет электронное книгоиздание. Технологии позволяют копировать и генерировать текстовый и визуальный контент, предоставляя авторам возможность использования имеющихся шаблонов и продуктов автоматизированной работы программного обеспечения.

Благодаря развитию полиграфических технологий и распространению Интернета происходит сближение самоиздания с официальным книгоизданием. Если в советский период самиздат и официальное книгоиздание практически не пересекались, то сегодня ситуация изменилась. Крупные книжные сервисы, такие как «Литрес» и «Ридеро», ускоряют и упрощают процесс корректуры, верстки и дизайна изданий, а также дают возможность оформления ISBN. Таким образом, дистанция между официальным и неофициальным, неформальным книгоизданием сокращается.

Ключевые слова: самиздат, самодеятельное издание, альтернативное книгоиздание, самоиздание, российская издательская система, современные издательские технологии, независимое книгоиздание.

Для цитирования: Касьянова Е.П. Российская издательская система: от печатного самиздата к электронному самоизданию // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 238–245. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-238-245.

Потребность в распространении неофициальных или запрещенных цензурой произведений существует столько же, сколько и книга и, соответственно, цензура. В эпоху Просвещения, например, тайно распространялись сатирические классицистические тексты, а позже — листовки и брошюры тайных обществ. В списках расходились ранние стихотворения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», многочисленные произведения Н.А. Некрасова, которые не могли быть опубликованы при действовавшей в те времена цензуре.

В исследованиях, посвященных феномену неофициальной печати и распространения текстов, нередко в одном и том же значении используются такие термины, как «самиздат», «самоиздание», «самопубликация», «самодеятельное издание». Однако они не являются синонимами, и их употребление в размытом лексическом значении подчас вызывает непонимание.

Представляется логичным начать разграничение этих терминов с наиболее выделяющегося понятия в перечне. Словосочетание «самодеятельное издание» обладает ярко выраженной оценочной окраской, его синоним — непрофессиональное издание. «Это специфический способ бытования общественно значимых неподцензурных текстов, состоящий в том, что их тиражирование происходит вне авторского контроля, в процессе их распространения в читательской среде» [1], постепенно отделяясь от своего автора и распространяясь подобно вирусу. Самодеятельное издание отличается полным или частичным отсутствием профессиональной редакционно-издательской и допечатной подготовки; акцент в данном случае делается на формате итогового издания («самодеятельное»), не затрагивая ни мотивации автора, ни множества аспектов его творческого процесса.

Самиздат напрямую связан с отечественной культурой второй половины XX века. «Под словом “самиздат” мы понимаем не просто тексты, размноженные кустарным способом и находящиеся в нелегальном обращении, но определенную индустрию, отличающуюся от официальной книжной индустрии “второй культуры”» [2]. Как же появился такой способ книгоиздания? Еще в 1940-е гг. поэт Николай Глазков использовал термин «самсебяиздат», называя так свои собственноручно иллюстрируемые и переплетаемые машинописные сборники. В 1970–1980-е гг. данное явление получило более широкое распространение. Неофициальный, неподцензурный характер определил специфику самиздата, существовавшего в СССР, но вошедшего и в международное употребление в том же зна-

чении неофициальной литературы в тоталитарных и авторитарных странах.

В виде самиздатовских копий впервые дошли до читательской аудитории такие значимые для отечественной литературы произведения, как «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, проза В.Т. Шаламова, поэзия М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, И.А. Бродского, А. Белого, С. Черного и др. Без этих произведений теперь невозможно полноценно представить себе историю русской литературы. Стоит также отметить, что важную часть самиздата составляла переводная литература. Например, благодаря ей часть советских читателей познакомилась с произведениями Туве Янсон и Дж.Р.Р. Толкина. Таким образом, самиздат позволял расширить читательский горизонт как внутри, так и вне советского официального литературного пространства.

Впрочем, далеко не все самиздатовские произведения отличались антисоветским или несоветским характером. В самиздате распространялись также кулинарные рецепты, карты, разнообразные порнографические и эзотерические материалы. Можно предположить, что самиздат таким образом облегчал печатание и распространение этих материалов, которым не особенно была важна официальная оформленность публикаций.

В конце 1980-х гг. в связи со снятием цензурных ограничений и распространением свободы слова самиздат перестал быть востребованным явлением. Началось его исследование — А.В. Жидченко [3], М.В. Холодилиным [4], А.Н. Федуловым [5], Т.К. Никольской [6] и др.

В Национальном корпусе русского языка содержится 438 примеров использования слова «самиздат» в 137 текстах, и эти примеры подтверждают принадлежность понятия к определенной исторической эпохе и его идеологическую маркированность. Число вхождений слова «самиздат» в Национальный корпус русского языка заметно растет с конца 1950-х гг. и достигает пика в 1970-е гг., затем его частотность резко понижается.

В постсоветской России термин «самиздат», подразумевающий под собой неофициальную публикацию в авторитарных и тоталитарных странах, перестал быть актуальным и стал термином скорее историческим; ему на смену пришло «самоиздание». Что отличает это понятие, кроме отсутствия ярко выраженной идеологической составляющей? В первую очередь это индивидуализация и кастомизация.

В настоящее время, когда эпоха миллионов тиражей осталась позади, в условиях монополизации рынка и развития полиграфических технологий у многих издателей появилась возможность

печатать книги небольшими тиражами для ограниченного круга читателей. Произошел переход от массового книгоиздания, рассчитанного на гомогенизацию спроса, к групповому, а от него — к индивидуальному. Появилось и получило интенсивное развитие малотиражное книгоиздание. В последние десятилетия в нем стала активно использоваться возможность единичного производства книги, выполнения индивидуальных заказов в рамках весьма современной направленности на клиентоориентированность.

Несмотря на это, до сих пор более половины всего выпускаемого в России тиража печатных изданий приходится на относительно небольшое число крупных издательских компаний, давно закрепившихся на рынке, с четко налаженным алгоритмом книгоиздания и работой всех элементов устоявшейся издательской системы. Однако в последние десятилетия на издательском рынке появляются новые редакционно-издательские и полиграфические предприятия — субъекты среднего и малого предпринимательства. Малые независимые издательства имеют свои преимущества, основными из которых являются гибкость издательской политики и оперативность реагирования на запрос аудитории. Мобильность структуры позволяет им быстрее воплощать идеи в жизнь, способствует удовлетворению индивидуализирующихся читательских потребностей, отражая таким образом все ускоряющийся ритм современной жизни.

Весьма ожидаемо, что тематика и читательские адреса книжной продукции малых издательств отличаются разнообразием. Развиваются такие явления, как книга художника и зин-культура, факсимиле, репринты и коллекционные издания. Необходимо отметить, что малотиражные издания выходят как официально, так и неофициально; статус публикации оказывается не столь важен, как выполнение конкретного, пусть порой и весьма специфического запроса со стороны автора или со стороны читателя.

Наряду с независимым книгоизданием, находящимся в рамках правового поля и традиционных представлений о редакционно-издательской подготовке книги, в области малотиражного книгоиздания развивается такая неформальная и неофициальная издательская практика, как самоиздание. Книги такого рода не могут считаться официально изданными, но их авторы в этом и не нуждаются.

Что же делает этот феномен столь интересным и для исследователя, и для пользователя? Термин «самоиздание» представляется наиболее нейтральным и корректным применительно к современной российской ситуации, в которой авторы или читатели копируют и воспроизводят нужные

им тексты не с целью обойти цензурные ограничения, но в силу отсутствия потребности в официальном статусе издания. Е.Н. Савенко дает такое его определение: «Самоиздание — авторская публикация текстов, минуя официальные издательские структуры» [7]. Данное определение делает акцент на отсутствии традиционного цикла профессиональной допечатной подготовки материалов книги как на главной характеристике самоиздания. Однако не все исследователи согласны с тем, что неофициальный характер — основное свойство самоиздания. Так, А.Л. Посадсков считает, что самоиздателя от всех остальных субъектов издательских практик отличает отсутствие цели получения прибыли [цит. по: 8, с. 86], т. е. некоммерческий характер. Отсутствие четких границ понятия «самоиздание» (в отличие, например, от «самиздата»), вероятно, отражает именно его современность и неокончательную оформленность, «живость» как явления.

В публикациях последних лет, посвященных данной теме, рассматриваются изменения, происходящие с самоизданием в новых общественных условиях [9–12], исследуются мотивации авторов [13–16]. В чем заключаются эти изменения? В постсоветские десятилетия произошел переход от самиздата как нелегального способа преодоления идеологической цензуры и публикации идейно и художественно значимых текстов к самоизданию, «легальному альтернативному информационному каналу», к которому обращаются в целях творческой самореализации. Этот феномен все еще остается по большей части неофициальным и неформальным, однако уже становится законным и оттого более видимым. Оба явления связаны с тем, что являются реакцией на современную авторам действительность, однако отображают и изменения обстоятельств, и смещение акцентов в потребностях стоящих за самиздатом/самоизданиями людей.

В.В. Мароши предлагает такие определяющие характеристики современных самоиздателей, как отсутствие взаимодействия с другими писателями, конфликт с издательской системой, наличие стабильного дохода, не связанного с издательской деятельностью, регулярная творческая продуктивность, наличие наработанной репутации у читателей. Среди прочего стоит отметить, что к дополнительным характеристикам исследователь также относит представление самоиздателей о собственной «литературной инновационности» [14]. Также самоиздательство предполагает большую степень контроля над творческим процессом.

Мотивация выпускающих свои произведения современных российских самоиздателей проявляется «в целях творческой самореализации, в целях

образовательных или просветительских, мемориальных или же в целях общественных» [14]. Здесь также заметен качественный сдвиг по сравнению с самиздатом, часто связанным с обходящими официальную цензуру механизмами.

Прояснив само определение «самоиздания», стоит задаться вопросом: что же кардинально нового и потенциально положительного оно вносит в современную издательскую реальность? Кажется очевидным, что позитивной стороной в развитии самоиздания является расширение возможностей для начинающих и неизвестных широкой публике авторов, которым ранее был бы закрыт (или по крайней мере сильно осложнен) путь к читателю. Однако нельзя не отметить и отрицательный аспект: самоиздание с его отсутствием редакционно-издательской подготовки позволяет публиковать книги крайне низкого качества с точки зрения содержания и оформления. Последовавшие за этим «падение престижа литературного труда и девальвация качества самиздатских художественных произведений вызывают серьезную озабоченность специалистов» [7, с. 60]; подобное же разрастание книжного рынка до практически необозримых пределов может привести и к снижению читательского интереса.

Как максимально современное явление, самоиздание наверняка отображает и такой аспект нынешнего времени, как смена форматов с материальных на цифровые. Каковы же результаты исследований? Незначительная часть самоиздания продолжает существовать в печатном виде. Н.Ю. Розова отмечает, что приоритетным видом печатной книги является карманная, которая стала для многих «первой, базовой книгой и образцом книги вообще» [17].

Впрочем, в эпоху мультимедиа материальный статус книги уже не так важен, как в прошлые времена. С появлением гораздо менее дорогостоящего способа производства и распространения книг — электронного — заметная часть самоиздателей отказалась от печати своих произведений. Программы, созданные для набора, редактирования и верстки текста, доступные любому пользователю, значительно ускорили процесс допечатной подготовки текста и его тиражирование.

Особенно активно в последние годы развивается такая разновидность электронного издания, как онлайн-самоиздание, которое, отмечает Е.Н. Савенко [7, с. 61], привлекает аудиторию оперативностью, простотой и низкой себестоимостью. Еще в начале 2000-х гг. в Интернете появилось множество сайтов, позволяющих авторам размещать свои тексты: «Проза.ру», «Стихи.ру», «Литпричал.ру», «Поэмабук.ру», «Рифма.ру», «СамоЛит», «Сетевая словесность», «Хромой Пегас» и др. Статус публикации в Сети был ниже, чем в печатном издании, и только

в 2010-е гг. крупные книгоиздательские платформы начали менять ситуацию.

Такие сервисы, как «ЛитРес», Ridero, предоставляют авторам возможность опубликовать свою книгу без участия традиционного издательства, но с использованием автоматизированных средств допечатной подготовки макета. Вышеупомянутые платформы позволяют сверстать книгу в рамках существующих шаблонов макетов, получить ISBN, воспользоваться (или не воспользоваться) услугами корректора и редактора, напечатать тираж или опубликовать электронное издание, а также разместить его в крупнейших книжных интернет-магазинах. В итоге издательский процесс, ранее требовавший вовлеченности большого числа участников и бывший весьма время- и трудозатратным, становится быстрым и механизированным, а также позволяет осуществлять его из любой точки мира.

Электронное самоиздание стремительно развивается. По данным «ЛитРеса» на февраль 2023 г., в его базе содержится 114 583 опубликованные книги, а также 15 114 аудиокниг. На платформе зарегистрированы 31 827 авторов. Читательская аудитория ежемесячно составляет около 30 млн человек. В топе продаж неизменно представлены издания в жанре детектива, фэнтези, нон-фикшн, детской литературы. «ЛитРес» предлагает возможности как официального, так и неофициального выпуска книги. Авторы могут продвигать свои произведения самостоятельно или заказывать рекламу, зарабатывать на роялти. По данным Ridero на февраль 2023 г., через сервис прошло около 430 тыс. книг, из них на сервисе самоиздания — 160 тыс. (т. е. более 37%). На Ridero зарегистрированы более 500 тыс. авторов.

Таким образом, за счет автоматизации процесса, его рекламы и продвижения сервисы «ЛитРес» и Ridero выводят самоиздание из неофициального поля, делают его более видимым и институционализированным.

Исследователи считают, что рынок электронного самоиздания продолжит свое развитие и достигнет 6–10% рынка электронных книг [18].

Тематические и жанровые разновидности текстов, публикуемых современными российскими самоиздателями, убедительно демонстрируются в открытых данных Ridero (см. табл.).

Проведенный анализ 159 144 публикаций на Ridero позволяет сделать следующие выводы. Как видно из таблицы, соотношение долей художественной и нехудожественной литературы почти равное. Наиболее популярен среди самоиздателей приключенческий жанр, а также фэнтези, любовный роман, научная фантастика и юмористические произведения. В отличие от деятелей эпохи самиздата, современные самоиз-

Таблица

Жанровое своеобразие современного российского самоиздания

Категория, жанр	Доля в общем количестве, %
Художественная проза, в том числе:	42,0
приключения	9,0
фэнтези	6,0
любовный роман	5,0
научная фантастика	4,0
юмор	4,0
ужасы и сверхъестественное	4,0
детектив	2,0
триллер	2,0
исторический роман	2,0
эротика	1,5
альтернативная история	1,5
Поэзия	11,0
Биография и документальная проза	1,5
Пьеса, сценарий	1,5
История литературы, критика	0,5
Нон-фикшн, в том числе:	43,5
саморазвитие	4,5
семья и здоровье	2,5
психология	5,0
общество и культура	1,5
политика	0,5
детская и образовательная литература	5,0
экономика и бизнес	5,0
философия и религия	3,0
справочные и междисциплинарные материалы	3,0
образ жизни, хобби и досуг	3,0
история и археология	2,0
обществознание и филология	2,0
искусство	1,5
естественные науки	1,5
информационные технологии	0,5

датели не стремятся донести до читателей свои взгляды и не проявляют просветительских амбиций. Большинство публикаций носит развлекательный характер, что, вероятно, также является своего рода реакцией на современную авторам реальность. Однако следует отметить наличие значительного числа изданий, связанных с саморазвитием, семьей и здоровьем, психологией, экономикой и бизнесом.

Электронное самоиздание не только расширяет возможности для авторской самореализации, но и меняет само представление о границах понятия «автор». Исследуя цифровую культуру, Л. Манович выявляет новый тип авторства. Современному автору, а особенно автору-самоиздателю, не нужно создавать продукт с нуля. Вопрос авторства становится вопросом выбора из множества возможных вариантов, имеющихся в базах программного обеспечения или же в базах данных медиаактивов [19]. Например, автор может пользоваться генератором рифм, средствами машинного перевода, применяя коллажные техники, компилировать уже существующие графические материалы, а также генерировать текст и изображение с помощью нейросетей. Таким образом, конечный продукт будет являться не столько плодом творческой деятельности автора, сколько результатом работы программного обеспечения. Следовательно, самоиздание и реагирует на цифровизацию современной жизни, и отображает ее максимально точно и быстро.

Как замечает А.О. Теплякова, «с одной стороны, мы видим засилье бесконечно копируемого и воспроизводимого контента по коммерчески успешным шаблонам, где вопрос личного участия, креативной составляющей процесса ставится под сомнение. С другой — цифровая среда изменяет и размывает устоявшиеся, привычные нам границы авторства, доступностью и легкостью интерфейса побуждая все больше вовлекаться в производство творческого продукта» [20]. Самоиздание зачастую вписывается в современный креолизованный медиатекст, поскольку использует в качестве означающего «письменный текст, состоящий из вербальных знаков, символов, цвета, всевозможных шкал и графиков, в общем, всего того, что способно транслировать смысл» [21, с. 64].

Каковы перспективы самоиздания? Процесс его развития предоставляет авто-

рам возможность свободного распространения художественных и иных произведений, а исследователям — вероятность выявить и проанализировать специфические особенности бытования книги в ее непрофессиональном, неинституционализированном измерении и таким образом углубить понимание авторских мотивов и стратегий непрофессиональных писателей.

Список источников

1. Даниэль А. Истоки и смысл советского самиздата. URL: http://antology.igrunov.ru/a_daniel.html (дата обращения: 17.04.2024).
2. Марков А.В. Формирование философского канона в религиозно-идеалистическом самиздате // Философия : журнал Высшей школы экономики. 2022. Т. 6, № 1. С. 89–116. DOI: 10.17323/2587-8719-2022-1-89-116.
3. Жидченко А.В. Международная конференция по истории самиздата // Вестник Омского университета. 2013. № 1 (67). С. 274–276. URL: <http://elib.omsu.ru/issues/136/6424.php> (дата обращения: 17.04.2024).
4. Холодильник М.В. История советского фантастического самиздата // Ученые записки Санкт-Петербургского им. В.Б. Бобкова филиала Российской таможенной академии. 2004. № 2 (22). С. 240–260. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_21505486_79328896.pdf (дата обращения: 17.04.2024).
5. Федулов А.Н. Литературно-художественный самиздат в СССР в 1970–1980-е гг. // Известия Алтайского государственного университета. 2008. № 4–5. С. 219–221. URL: <https://web.archive.org/web/20220406095336/http://izvestia.asu.ru/2008/4-5/hist/TheNewsOfASU-2008-4-5-hist-44.pdf> (дата обращения: 17.04.2024).
6. Никольская Т.К. Протестантский самиздат 1960-х – 1980-х годов в СССР // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1 (27). С. 64–69. URL: http://vestnik-brgu.ru/wp-content/numbers/v2016_1.pdf (дата обращения: 17.04.2024).
7. Савенко Е.Н. Современные тенденции самоиздания // Библиосфера. 2019. № 2. С. 59–64. DOI: 10.20913/1815-3186-2019-2-59-64.
8. Лизунова И.В., Метельков А.С. Независимое книгоиздание: реалии современности, прогнозы на будущее // Библиосфера. 2017. № 1. С. 79–88. DOI: 10.20913/1815-3186-2018-1-79-88.
9. Веретехин А.В. Социально-экономические аспекты самостоятельной издательской деятельности в современных условиях // Современные информационные и коммуникативные технологии в глобальном мире: вызовы и возможности : сборник научных статей. Симферополь, 2017. С. 137–140.
10. Клименко М.С. Современный самиздат: теория и практика функционирования // Дневник науки. 2017. № 11. URL: <http://dnevniknauki.ru/index.php/number11/sociology-11-2017> (дата обращения: 17.04.2024).
11. Кривич Н.А., Чукуров А.Ю. Книжная культура: вызовы современности // Общество. Среда. Развитие. 2016. № 4. С. 110–114.
12. Савенко Е.Н. Современный самиздат как альтернативное медиапространство // Труды Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук. 2011. № 2. С. 50–56.
13. Бугаев М.В. Графоманские издания в современной провинции: печать и интернет. Атрибут свободы или деформация книгоиздания? // Книжная культура на востоке России: от традиции к модернизации (60-е годы XX – начало XXI века) : сборник научных трудов. Новосибирск, 2006. С. 73–77.
14. Мароши В.В. Авторы-самиздатели в современной России: опыт типологической характеристики // Библиосфера. 2012. № 3. С. 3–8.
15. Сафронова Е. Самиздат в реалиях нового времени // RELGA : научно-культурологический журнал. 2011. № 15. URL: <http://www.relga.ru/Enviro/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3004&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 17.04.2024).
16. Почкай Е.П. Любительская журналистика как способ самореализации // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 1 (55). С. 136–138. DOI: 10.23670/IRJ.2017.55.020.
17. Розова Н.Ю. Книги в «промежуточной» обложке: пocketбуки в XX–XXI вв. // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 220. С. 203–211.
18. Савенко Е.Н. Современный самиздат: определение понятия // Библиосфера. 2012. № 5. С. 98–100.
19. Manovich L. Models of Authorship in New Media // [http://manovich.net]. 2002. URL: <http://manovich.net/index.php/projects/models-of-authorship-in-new-media> (дата обращения: 17.04.2024).
20. Телякова А.О. Цифровой DIY: эпоха симулированной креативности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 306–308. DOI: 10.17223/22220836/36/36.
21. Ленкова Т.А. Герменевтика как основа анализа креолизованного медиатекста // Litera. 2022. № 7. С. 60–69. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.7.38371.

Russian Publishing System: From Printed Samizdat to Electronic Self-Publishing

Ekaterina P. Kasyanova

St. Petersburg State Institute of Culture, 2 Palace Embankment, St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0003-0272-8129; SPIN 9343-2620;
kassianova@ya.ru

Abstract. *The proliferation of unofficial, informal publications has accompanied mankind since the emergence of book culture. The reasons for this could be either a desire to circumvent censorship restrictions or a lack of need for a wide audience or official publication status. Terms such as “amateur book publishing”, “samizdat” and “self-publishing” are used to describe this process and its result.*

Amateur publishing, synonymous with non-professional publishing, can be aimed at both the creative realization of the author and the dissemination of works of artistic or ideological value that are important to him. “Samizdat” is a concept belonging to the Soviet period of history, a phenomenon of “second culture” that coexisted with official culture on an unofficial, uncensored level. In the modern period of our country’s history samizdat has been replaced by self-publishing. It is distinguished by less ideologized and maximum individualization of the product. Self-published authors publish works in small editions, often in a single copy. The motivation of the authors and the themes of these works are as diverse as possible. It should be noted that most of the works are of an entertainment nature. Electronic book publishing is actively growing.

Technologies allow copying and generating textual and visual content, giving authors the possibility to use available templates and products of automated software work. Thanks to the development of printing technologies and the spread of the Internet, self-publishing is converging with official book publishing. If in the Soviet period samizdat and official book publishing practically did not overlap, today the situation has changed. Large book services, such as Litres and Ridero, speed up and simplify the process of proofreading, layout and design of editions, as well as provide the possibility of ISBN registration. Thus, the distance between official and unofficial, informal book publishing is shrinking.

Key words: samizdat, amateur publishing, alternative book publishing, self-publishing, Russian publishing system, modern publishing technologies, independent book publishing.

Citation: Kasyanova E.P. Russian Publishing System: From Printed Samizdat to Electronic Self-Publishing, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 238–245. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-238-245.

References

1. Daniel A. *Istoki i smysl sovetskogo samizdata* [The Origins and Meaning of Soviet Samizdat]. Available at: http://antology.igrunov.ru/a_daniel.html (accessed 17.04.2024) (in Russ.).
2. Markov A.V. Formation of a Philosophical Canon in Religious-Idealistic Samizdat, *Filosofiya: zhurnal Vysshei shkoly ehkonomiki* [Philosophy: Journal of the Higher School of Economics], 2022, vol. 6, no. 1, pp. 89–116. DOI: 10.17323/2587-8719-2022-1-89-116 (in Russ.).
3. Zhidchenko A.V. International Conference About the History of Samizdat, *Vestnik Omskogo universiteta* [Herald of Omsk University], 2013, no. 1 (67), pp. 274–276. Available at: <http://elib.omsu.ru/issues/136/6424.php> (accessed 17.04.2024) (in Russ.).
4. Kholodilin M.V. History of Soviet Fantastic Samizdat, *Uchenye zapiski Sankt-Peterburgskogo im. V.B. Bobkova filiala Rossiiskoi tamozhnennoi akademii* [Scientific Letters of Russian Customs Academy the St. Petersburg Branch Named After Vladimir Bobkov], 2004, no. 2 (22), pp. 240–260. Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_21505486_79328896.pdf (accessed 17.04.2024) (in Russ.).
5. Fedulov A.N. The Literary Samizdat in the USSR in 1970–1980s, *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya of Altai State University], 2008, no. 4–5, pp. 219–221. Available at: <https://web.archive.org/web/20220406095336/http://izvestia.asu.ru/2008/4-5/hist/TheNewsOfASU-2008-4-5-hist-44.pdf> (accessed 17.04.2024) (in Russ.).
6. Nikolskaya T.K. Protestant Samizdat of the 1960s–1980s Years in the USSR, *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Bryansk State University Herald], 2016, no. 1 (27), pp. 64–69. Available at: http://vestnik-brgu.ru/wp-content/numbers/v2016_1.pdf (accessed 17.04.2024) (in Russ.).
7. Savenko E.N. Modern Tendencies in Self-Publishing, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2019, no. 2, pp. 59–64. DOI: 10.20913/1815-3186-2019-2-59-64 (in Russ.).
8. Lizunova I.V., Metel’kov A.S. New Pages of the History of National Librarianship, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2017, no. 1, pp. 79–88. DOI: 10.20913/1815-3186-2018-1-79-88 (in Russ.).
9. Veretyokhin A.V. Social and Economic Aspects of the Self-Publishing in Modern Conditions, *Sovremennye informatsionnye i kommunikativnye tekhnologii v global’nom mire: vyzovy i vozmozhnosti: sbornik nauchnykh statei* [Modern Information and Communication Technologies in the Global World: Challenges and Opportunities: collected articles]. Simferopol, 2017, pp. 137–140 (in Russ.).
10. Klimenko M.S. Modern Samizdat: Theory and Practice of Functioning, *Dnevnik Nauki*, 2017, no. 11. Available at: <http://dnevniknauki.ru/index.php/number11/sociology-11-2017> (accessed 17.04.2024) (in Russ.).

11. Krivich N.A., Chukurov A.Yu. Book Culture: Challenges of Modernity, *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye* [Society. Environment. Development], 2016, no. 4, pp. 110–114 (in Russ.).
12. Savenko E.N. Modern Samizdat as an Alternative Media Space, *Trudy GPNTB SO RAN* [Proceedings of SPSTL SB RAS], 2011, no. 2, pp. 50–56 (in Russ.).
13. Bugaev M.V. Grapher's Editions in a Modern Province: The Press and the Internet. An Attribute of Freedom or Deformation of Book Publishing? *Knizhnaya kul'tura na vostoке Rossii: ot traditsii k modernizatsii (60-e gody XX – nachalo XXI veka): sbornik nauchnykh trudov* [Book Culture in the East of Russia: From Tradition to Modernisation (the 60s of the 20th – Beginning of the 21st Century): collected articles]. Novosibirsk, 2006, pp. 73–77 (in Russ.).
14. Maroshi V.V. Self-Published Authors in Modern Russia: The Experience of the Typological Characteristics, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2012, no. 3, pp. 3–8 (in Russ.).
15. Safronova E. Samizdat in the Realities of the New Time, *RELGA: nauchno-kul'turologicheskii zhurnal* [RELGA: scientific and cultural journal], 2011, no. 15. Available at: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3004&level1=main&level2=articles> (accessed 17.04.2024) (in Russ.).
16. Pochkay E.P. Dilettante Journalism as a Way of Self-Actualization, *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International Research Journal], 2017, no. 1 (55), pp. 136–138. DOI: 10.23670/IRJ.2017.55.020.
17. Rozova N.Yu. Books in the “Intermediate” Cover: Pocketbooks in the 20th–21st Centuries, *Trudy SPbGIK* [Proceedings of SPbGIK], 2020, no. 220, pp. 203–211 (in Russ.).
18. Savenko E.N. Modern “Samizdat”: The Definition, *Bibliosfera* [Bibliosphere], 2012, no. 5, pp. 98–100 (in Russ.).
19. Manovich L. *Models of Authorship in New Media*. 2002. Available at: <http://manovich.net/index.php/projects/models-of-authorship-in-new-media> (accessed 17.04.2024).
20. Teplyakova A.O. Digital DIY: The Age of Simulated Creativity, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2019, no. 36, pp. 306–308. DOI: 10.17223/22220836/36/36 (in Russ.).
21. Lenkova T.A. Hermeneutics as a Basis for the Analysis of Creolised Media Text, *Litera*, 2022, no. 7, pp. 60–69. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.7.38371 (in Russ.).

НОВИНКА



Шедевры Российской государственной библиотеки. Москва : Пашков дом, 2024. 353, [7] с. : ил.

Российская государственная библиотека – крупнейшее книгохранилище мира, насчитывающее в своих фондах более 190 миллионов документов. Многие из них являются редкими и уникальными памятниками книжной культуры, великолепными образцами рукописного и типографского искусства, книжной иллюстрации, художественного переплета. Библиотека хранит книги необычной формы, архивные материалы ученых, писателей и художников.

В альбоме «Шедевры Российской государственной библиотеки» сделана попытка показать визуальные образы культурных сокровищ, которые могут поставить библиотеку в один ряд с крупнейшими музеями мира. В трех разделах альбома – «Пером и кистью», «Торжество печати», «Неповторимость экземпляра» можно увидеть более 150 удивительных работ: рукописные и тиражные книги, печатные издания в рукописном оформлении, гравюры, рисунки, плакаты, автографы писателей.

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 355.317(091)(47+57)"1867/20"
ББК 68.424.42г2(2)
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-3-246-257

А.А. НИСЕНБАУМ

СМОТРЫ-КОНКУРСЫ В СИСТЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ РОССИИ

Андрей Анатольевич Нисенбаум,
Министерство обороны Российской Федерации,
Военно-оркестровая служба Вооруженных сил
Российской Федерации,
старший офицер
Знаменка ул., д. 19, Москва, 119160, Россия
ORCID 0000-0001-7453-3641; SPIN 3297-4481
andrej.nisenbaum@mail.ru

Реферат. В статье автор прослеживает хронологию становления и развития смотров-конкурсов военных оркестров Вооруженных сил Российской Федерации с момента состязания на Всемирной промышленной выставке в Париже в 1867 г. по сегодняшний день. И если первые конкурсные мероприятия, проводимые во второй половине XIX в., имели международный статус, то после 1917 г. их статус развивался от окружных и региональных смотров-конкурсов до соревнований в масштабе всех Вооруженных сил. Выступления военных оркестров на международной арене возобновились лишь во второй половине XX в. благодаря регулярным выездам военных оркестров в Европу, где в тот период процветало фестивальное движение, появившееся в 1990-х гг. и в нашей стране. Актуальность конкурсных состязаний заключалась в большей возмож-

ности демонстрировать свои творческие достижения не только в области музыкального оформления воинских ритуалов, но и в концертной деятельности.

Развитие смотров-конкурсов шло параллельно с формированием военно-музыкальной культуры России. Становление профессионального военно-музыкального образования, увеличение числа военных оркестров и совершенствование их штатного расписания, издание нотной литературы и вместе с ней выработка репертуарной практики военных оркестров находили свое отражение в условиях проведения смотров-конкурсов. К исполнению служебно-строевого и концертного репертуара в новейшей истории России добавился отдельно оцениваемый раздел смотра-конкурса — плац-концерт.

Кроме того, регулярное проведение смотров-конкурсов способствовало развитию творчества многих национальных композиторов союзных республик, различные произведения которых именно на этих мероприятиях получали свою путевку в жизнь. На этапе финальных состязаний участникам предоставлялась уникальная возможность принять участие в мастер-классе оркестрового исполнительства от ведущих военных оркестровых коллективов нашей страны. К настоящему времени выработалась устойчивая система проведения подобных мероприятий в два тура с закономерной периодичностью раз

в пять лет, что способствует совершенствованию роста музыкальной культуры и исполнительского мастерства военных оркестров.

Ключевые слова: военный оркестр, духовой оркестр, смотр-конкурс, военный дирижер, плац-концерт, фестиваль, композитор, музыкальное искусство.

Для цитирования: Нисенбаум А.А. Смотры-конкурсы в системе творческого развития военных оркестров России // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 246–257. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-246-257.

ПЕРВЫЕ ЕВРОПЕЙСКИЕ СМОТРЫ-КОНКУРСЫ

Музыкантам всегда было присуще стремление к совершенствованию исполнительского мастерства, а их воля к победе в разные эпохи рождала всевозможные музыкальные состязания и конкурсы.

Конкурсы духовых военных оркестров (далее — военные оркестры, оркестры) ведут свою историю со второй половины XIX в., а именно со Всемирной промышленной выставки в Париже в 1867 году. Приуроченный к ее открытию конкурс явился, можно сказать, первым в истории, а международный статус конкурса подчеркивался участием в нем десяти европейских оркестров (австрийский, прусский, русский, баварский, баденский, голландский, бельгийский, испанский и два французских).

Значение Европейского концерта (так современники именовали парижский конкурс) в развитии отечественного военно-музыкального искусства очень велико, поскольку участие в нем позволило русским музыкантам не только приобрести профессиональный опыт, но и вселило дополнительную уверенность в собственные силы. Русский военный оркестр Кавалергардского полка под управлением А.А. Дерфельдта занял второе место «тотчас же за оркестром австрийским и прусским» [1, с. 185].

Достойное выступление наших кавалергардов явилось поучительным уроком для французов, которые ставили совершенство своей музыки выше всех остальных. Французские журналы писали: «Это состязание заставит сильно призадуматься всех тех — а их много, — кто, позабыв общую способность всех народов, забыв плодovitое и свободное разнообразие современного искусства, не признавал ничего другого в Европе, кроме французской музыки и французских исполнителей» [1, с. 186]. Условия проведения конкурса предполагали исполнение всеми оркестрами увертюры к опере «Оберон» К.М. Вебера, которая являлась обя-

зательным конкурсным произведением. Кроме того, русскими музыкантами была подготовлена большая программа, состоящая из порядка семидесяти пьес, в том числе попури из национальных песен, фрагменты из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин», «Фантазия на русские песни» А.А. Дерфельдта.

Примечательна оценка последней в журнале «Музыкальный свет»: «Минорный тон, преобладающий в этой пьесе, распространяет в ней какую-то нежную тихую грусть, прерванную по временам оживленными возгласами; это какой-то особенный стиль» [2, с. 70]. Отличительной чертой выступления русского оркестра явилось, по мнению В.В. Стасова, преобладание только в его программе «национально ярких и высоких музыкальных произведений» [1, с. 185], а полное непонимание организаторами выставки крупнейшего общественного значения национальной сущности музыки как искусства вызвало недоумение критика.

Несмотря на признанную целесообразность проведения конкурсов, эта форма деятельности военных оркестров не получила в дореволюционной России заметного распространения. Также редки были случаи участия русских военных оркестров и в международных соревнованиях: известны их выступления лишь на конкурсах, проходивших в Брюсселе (1880) и Париже (1897).

СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ РОССИЙСКИХ СМОТРОВ-КОНКУРСОВ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ

После победы Октябрьской революции 1917 г. перед военными оркестрами открылись новые творческие возможности не только в области служебно-строевой, но и широкой концертно-художественной деятельности. Военная музыка стала одним из самых доступных проводников демократического искусства и действенным средством распространения музыкальной культуры.

Большое значение в активизации концертной деятельности и совершенствовании исполнительского мастерства советских военных оркестров имели смотры-конкурсы, проводившиеся как в каждом военном округе, так и во всеармейском масштабе. В 1928 г. на сцене Центрального Дома Красной армии им. М.В. Фрунзе состоялся один из первых конкурсов военных оркестров Московского гарнизона¹.

¹ В конкурсе приняло участие 20 оркестров Московского гарнизона, среди которых оркестры Московской пехотной соединенной школы им. тов. Ашенбреннера и Уншлихта, Воен-



Рис. 1. Генерал-полковник И.Т. Гришин награждает военный оркестр штаба Ленинградского военного округа с победой на смотре-конкурсе. Награду получает подполковник А.Н. Сопов. 1948, Москва

По мнению С.А. Чернецкого, этот конкурс был интересен прежде всего тем, что «военные оркестры выступали в роли, в какой до сего времени, к сожалению, они не пользовались достаточным вниманием, а именно — в роли серьезных концертных оркестров» [3].

Об уровне подготовки коллективов, участвовавших в конкурсе, можно судить по программе показательного концерта премированных оркестров, в которую вошли такие сложные для исполнения произведения, как «Прелюды» Ф. Листа, «Итальянское каприччио» П.И. Чайковского, «Пляска смерти» К. Сен-Санса, увертюры к операм «Оберон» и «Вольный стрелок» К.М. Вебера и целый ряд других произведений Р. Вагнера, М.М. Ипполитова-Иванова, С.С. Прокофьева, П.И. Чайковского. Конкурс военных оркестров показал, «какое серьезное значение могут иметь военные духовые оркестры как проводники лучших классических и современных музыкальных произведений в широкие массы трудящихся. Этим самым было блестяще опровергнуто распространенное предвзятое мнение, что во-

но-политической школы, Транспортного отдела объединенного государственного политического управления им. тов. Дзержинского, Центрального Дома Красной армии, Московской артиллерийской школы им. тов. Красина, 1, 2 стрелкового и 3 танкового полков и др.

енным оркестрам недоступно исполнение крупных произведений» [3].

Особое внимание при проведении конкурса обратили на себя оркестры Московской пехотной соединенной школы им. тов. Ашенбреннера и Уншлихта, 3-го танкового полка и Московской артиллерийской школы им. тов. Красина, состоящие преимущественно из молодых воспитанников, набранных из детдомов и за короткий полуторагодовой срок обучения достигших способности исполнять серьезный музыкальный репертуар: «Дубинушка» Н.А. Римского-Корсакова, этюд *cis-moll* № 1 (оп. 2) А.Н. Скрябина, «Восемь русских народных песен» А.К. Лядова, марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева и др.

Во многих военных округах подобные смотры-конкурсы организовывались ежегодно и становились традиционными мероприятиями культурной жизни крупных военных гарнизонов. Как правило, они собирали много слушателей, а прохождение с маршем по улицам городов выливалось, по существу, в народные праздники. Столь мощное развитие конкурсной в служебно-творческой деятельности военных оркестров, накопленный опыт в исполнительстве и стремление в его распространении продиктовали необходимость проведения всеармейских соревнований военных оркестров.

В 1938 г. состоялся **Первый всеармейский конкурс** штатных военных оркестров воинских частей, военно-учебных заведений и учреждений округов, а также образцовых оркестров Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА), который был приурочен к празднованию ее 20-летия. «Первый всеармейский конкурс имел большое значение для обобщения опыта работы лучших оркестровых коллективов в деле музыкально-художественного обслуживания личного состава частей РККА и во многом стимулировал совершенствование исполнительского мастерства оркестров» [4, с. 41]. Говоря о победителях смотра-конкурса, следует отметить, что места в подгруппе образцовых оркестров РККА распределились следующим образом:

первая премия — Образцово-показательный оркестр Народного комиссариата обороны СССР;

вторая премия — Образцовый оркестр Ленинградского военного округа;

третья премия — Образцовый оркестр Киевского особого военного округа и Образцовый оркестр Военной академии им. М.В. Фрунзе.

Активная работа военных оркестров на фронте², в тылу, а также в госпиталях была особенно востребована в годы Великой Отечественной войны. Военная музыка играла особую роль в воспитании патриотических чувств и поддержании боевого духа защитников Отечества и гражданского населения. После завершения войны значение смотров-конкурсов для активизации служебно-творческой деятельности военных оркестров и совершенствования исполнительского мастерства музыкантов было особенно важным.

В 1948 г. развернулась широкая подготовка к **Первому послевоенному всеармейскому смотру-конкурсу** военных оркестров штабов военных округов и военных академий Московского гарнизона. Проведение конкурса было ограничено только одним туром в Москве, а его условия предусматривали исполнение произведений служебно-строевого и концертного репертуара.

Содержание программ концертных выступлений и качество их исполнения продемонстрировали художественную зрелость военных оркестров и заметный рост их исполнительского мастерства. Программы включали произведения таких композиторов, как А.П. Бородин, А.К. Глазунов, М.И. Глинка, Н.П. Иванов-Радкевич, Н.В. Лысенко, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, И.С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Лист, В.А. Моцарт и др.

Призовые места распределились между четырьмя коллективами.

² Смотри лучших духовых оркестров Дальневосточного фронта (1943), смотри штатных и самодеятельных духовых оркестров частей и военно-учебных заведений Закавказского фронта (1943) и др.

Первое место было присуждено военному оркестру штаба Ленинградского военного округа (руководитель — подполковник А.Н. Сопов), особенно выразительно исполнившему переложение для духового оркестра фортепианного цикла «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского (рис. 1). «Высокое, подлинно художественное мастерство исполнения, великолепно сыгравшийся ансамбль одаренных музыкантов, замечательная творческая дисциплина оркестра привлекли всеобщее внимание» [5, с. 80].

Второе место разделили военный оркестр штаба Киевского военного округа (руководитель — майор Е.А. Сонич) и военный оркестр Военно-политической академии им. В.И. Ленина (руководитель — старший лейтенант В.К. Черкашин). Особый интерес слушателей вызвало исполнение оркестром академии чаканы из Партиты для скрипки № 2 И.С. Баха (в обработке Ф. Бузони). Это произведение позволило продемонстрировать богатство художественно-выразительных средств духового оркестра.

Третье место завоевал военный оркестр Военно-воздушной академии им. Н.Е. Жуковского (руководитель — майор И.Ф. Лысенко). Яркость выступления оркестра подчеркнуло художественное совершенство исполнения одной из частей Симфонии № 40 В.А. Моцарта, в которой оркестр продемонстрировал глубокое проникновение в стиль великого композитора.

Завершился смотр-конкурс в Концертном зале им. П.И. Чайковского, где после награждения победителей состоялся большой праздничный концерт, в котором наряду с оркестрами-лауреатами выступили образцово-показательные оркестры³. Первый послевоенный всеармейский смотр-конкурс явился большим стимулом в развитии военно-музыкальной культуры страны.

СМОТРЫ-КОНКУРСЫ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Второй послевоенный всеармейский смотр-конкурс штатных военных оркестров состоялся в Москве в июле 1960 года. Наряду со штабными оркестрами в нем уже участвовали оркестры всех военных академий страны. По итогам предварительных отборочных прослушиваний к участию в смотре-конкурсе были допущены 19 коллективов. Основным отличием от конкурса 1948 г. было то, что на этот раз оркестры соревновались в двух группах (в зависимости от

³ Отдельный образцово-показательный оркестр МВС СССР, Образцово-показательный оркестр МВД СССР и др.

штатного состава оркестров), а в программу каждого оркестра было включено исполнение обязательного для всех участников произведения — увертюры к опере «Иван Сусанин» М.И. Глинки.

Условия конкурса предусматривали исполнение произведений служебно-строевого репертуара на месте и в движении, а также концертной программы. Первый этап соревнований проходил в течение двух дней на стадионе Московского военного округа в Лефортово. После торжественного парада, который принимал председатель жюри маршал бронетанковых войск М.Е. Катуков, оркестры демонстрировали исполнение музыки воинских ритуалов (Государственный гимн СССР А.В. Александрова, «Интернационал» П. Дегейтера, «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М.И. Глинки, встречные и строевые марши). Чистотой и выразительностью звучания, ансамблевой слаженностью и мастерством выполнения строевых приемов при исполнении служебно-строевого репертуара отличились военные оркестры штабов Ленинградского, Киевского, Закавказского, Белорусского военных округов, Военно-воздушной академии им. Н.Е. Жуковского и Военной академии бронетанковых войск им. И.В. Сталина.

На втором этапе смотра-конкурса отмечалось исполнение разнообразных по жанру и форме труднейших произведений А.П. Бородина, А.К. Глазунова, М.И. Глинки, Д.Б. Кабалевского, А.К. Лядова, М.П. Мусоргского, Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, а также И.С. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, Р.М. Глиэра, Э. Грига, Ф. Листа, В.А. Моцарта и др. Кроме того, концертные программы включали оригинальные сочинения для духового оркестра советских композиторов (В.М. Блажевича, Д.С. Генделева, Н.П. Иванова-Радкевича, Б.Т. Кожевникова, Е.П. Макарова, В.Ф. Маршалова и др.), активное обращение к которым явилось одной из отличительных особенностей конкурса. Как положительное явление отмечалось наличие большого количества произведений для солистов с оркестром.

Характеристику профессиональной подготовленности участников смотра-конкурса дал Б.М. Ноздронов: «Подавляющее большинство оркестров порадовало не только отличным строем и слаженным ансамблем, но и хорошим ощущением стиля исполняемых произведений, стремлением наиболее полно раскрыть их содержание» [6, с. 134].

Первое место в первой группе завоевал военный оркестр штаба Ленинградского военного округа (руководители — подполковник Д.И. Перцев, майор В.П. Бычков и капитан Ф.Ф. Баженов). В его исполнении прозвучали: чакона из Партиты для скрипки № 2 И.С. Баха (в обработке Ф. Бу-

зони), вступление к 3-му действию оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера, Первый фортепианный концерт П.И. Чайковского, финал Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д.Д. Шостаковича. Музыканты оркестра продемонстрировали эталонный интонационный строй, ансамблевую слаженность, техническое мастерство, эмоциональность исполнения, а также зрелость и убедительность трактовки музыкальных произведений.

Второе место занял военный оркестр Военной академии им. М.В. Фрунзе (руководитель — майор С.Д. Райхштейн), который, кроме того, был признан лучшим по исполнению обязательного произведения (увертюра к опере «Иван Сусанин» М.И. Глинки). Исполнение оркестром «Патетической оратории» Г.В. Свиридова произвело на слушателей особенно яркое впечатление.

Третье место поделили военный оркестр штаба Белорусского военного округа (руководители — подполковник В.Я. Мартынов, майор А.Ф. Майзлер и капитан И.С. Зарецкий) и военный оркестр Военно-воздушной академии им. Н.Е. Жуковского (руководитель — подполковник М.П. Вихарев). Наибольшее впечатление от выступления первого коллектива оставила тщательность проработки деталей второй части Пятой симфонии П.И. Чайковского, а выступление оркестра академии запомнилось мастерским исполнением сложной по фактуре «Пассакалии и фуги» Е.П. Макарова и виртуозной рапсодии для оркестра «Испания» Э. Шабрие.

Среди коллективов с меньшим составом исполнителей первое место получил военный оркестр Харьковской артиллерийской радиотехнической академии им. Маршала Советского Союза Л.А. Говорова (руководитель — капитан Э.В. Стунгуров). Симфоническая картина «Кикимора» А.К. Лядова в его исполнении была высоко отмечена жюри смотра-конкурса. Второе место занял военный оркестр Военной академии бронетанковых войск им. И.В. Сталина (руководитель — капитан И.М. Коршунов), в исполнении которого ярко прозвучал финал Седьмой симфонии С.С. Прокофьева; третье место — оркестр Военной академии связи им. Маршала Советского Союза С.М. Буденного (руководитель — подполковник В.А. Петровиченко).

Вместе с тем авторитетным жюри были высказаны замечания по неумению некоторых руководителей грамотно составлять концертные программы. «Здесь имели место две крайности. В одних случаях дирижеры стремились чрезмерно насытить программы произведениями крупных форм, в других — ограничивались преимущественно небольшими пьесами. Умение находить “золотую середину”, максимально выявляя творческие возможности оркестра, — один из важных “секретов” исполнительского мастерства» [6, с. 135].



Рис. 2. Начальник Военно-оркестровой службы МО СССР генерал-майор Н.М. Назаров докладывает Маршалу Советского Союза И.Х. Баграмяну о готовности к проведению заключительного тура смотра-конкурса военных оркестров. 1970, Москва

В заключение смотра-конкурса во Дворце спорта Центрального стадиона им. В.И. Ленина состоялся большой праздник военной музыки. Парад конкурсантов завершился большим концертом и массовым музыкальным действием, в котором приняли участие оркестры, одетые в форму русских полков эпохи Отечественной войны 1812 г., а также группы различных родов войск с воинскими штандартами и реликвиями. В финале в исполнении полуторатысячного сводного оркестра с большим подъемом прозвучала торжественная увертюра «1812 год» П.И. Чайковского, заключительные мощные аккорды которой «потонули в громе рукоплесканий тысяч восторженных слушателей» [6, с. 135].

Следует отметить, что финал смотра-конкурса явился своеобразным фестивалем военно-патриотической музыки. Такие массовые представления и зрелища получили в 1960-е гг. особенно активное развитие. В свою очередь, их театрализация и тематическая направленность явились предпосылками к появлению в нашей стране в конце 1980-х гг. нового жанра — плац-концерта, а вместе с ним и отечественных военно-музыкальных фестивалей.

Интересен факт, что для участников смотра-конкурса были организованы внеконкурсные выступления лучших военных оркестров Советской армии и Военно-морского флота, которые явились поучительной школой оркестрового мастерства (подробнее см.: [7, с. 176]).

В 1970 г. состоялся **Третий послевоенный всеармейский смотр-конкурс** штатных военных оркестров под девизом «Музыка на службе защитников Родины». Проведение конкурса было приурочено к празднованию 100-летия со дня рождения В.И. Ленина и 25-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. В нем приняли участие все штатные оркестры Советской армии и Военно-морского флота. По своим масштабам и количеству участников этот смотр-конкурс не идет в сравнение ни с одним из ранее проведенных, что, естественно, потребовало и соответствующих организационных решений.

Оркестры-участники были распределены уже по трем группам в соответствии с их штатной численностью. В группе «А» соревновались оркестры численностью в 56 человек, в группе «Б» — численностью 37 и 42 человека, в группе «В» — численностью 21 и 31 человек. Конкурс проводился в три тура. Первый (отборочный) — в военных округах, группах войск и на флотах. На этом этапе конкурса принимали участие только оркестры группы «В». Второй (зональный) — в Москве, Ленинграде, Киеве, Ростове-на-Дону, Новосибирске и Хабаровске. Третий тур (заключительный) — в Москве (рис. 2). «Решением выездной комиссии жюри к третьему (заключительному) туру конкурса было допущено 22 оркестра» [8, с. 4].

Для каждой из групп оркестров, участвующих в третьем туре, устанавливалось по три призовых



Рис. 3. Выступление военного оркестра Военной академии им. М.В. Фрунзе, дирижер – подполковник С.Д. Райхштейн. 1970, Москва

места. Однако уже по ходу проведения конкурса решением жюри были установлены дополнительно четыре премии и два специальных приза.

Условия конкурса предусматривали исполнение программы, состоящей из произведений служебно-строевого и концертного репертуара. Служебно-строевой репертуар включал в себя Государственный гимн СССР А.В. Александрова, гимн союзной республики, один встречный и четыре строевых марша.

В программу концертного выступления входило по шесть произведений, в числе которых должны были быть сочинения русских, советских и зарубежных композиторов. Однако присутствовала возможность сокращения решением жюри количества исполняемых концертных произведений, а военному дирижеру предоставлялось право выбора одного из них. Кроме этого, для участников третьего тура в концертную программу входило одно обязательное произведение, которое объявлялось за один месяц до начала финального состязания. Такими произведениями для разных конкурсных групп явились, например, увертюра «Эгмонт» Л. Бетховена⁴ и увертюра к опере «Семья Тараса» Д.Б. Кабалевского.

Значительное место в программах занимали произведения композиторов братских советских

⁴ Выбор данного произведения обусловлен празднованием в год проведения смотра-конкурса 200-летия со дня рождения великого композитора.

республик⁵. Таким образом, конкурс явился демонстрацией достижений не только военных оркестров, но и национальных музыкальных культур СССР. Кроме того, индивидуальность художественного облика оркестров проявилась не только в репертуаре, но и в исполнительской манере. Особенно это было заметно в представлении обязательных произведений, «трактовка которых, часто различная, как правило, одинаково убеждала» [9, с. 1].

Победу в смотре-конкурсе одержали военные оркестры штабов Киевского военного округа (руководители – подполковник Э.И. Маркус и майор Г.А. Кузнецов), Сибирского военного округа (руководители – подполковник М.В. Сосновский и майор В.М. Бурбин), военный оркестр Военной академии им. М.В. Фрунзе (руководитель – подполковник С.Д. Райхштейн) и военный оркестр Киевского суворовского военного училища (руководитель – майор В.И. Охрименко).

Симфоническая картина «Кикимора» А.К. Лядова, чакона из Партиты для скрипки № 2 И.С. Баха (в обработке Ф. Бузони), «Шествие князей» из оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова, Органный концерт d-moll А. Вивальди, «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, увертюра к опере

⁵ Среди них: «Азербайджанское каприччио» Ф. Амирова, увертюра к опере «Кер-оглы» У. Гаджибекова, симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» К. Караева, финал Второй симфонии Н.И. Гудиашвили, музыка из балета «Гаянэ» А.И. Хачатуряна, «Таджикская рапсодия» Ф. Салиева, «Праздничная увертюра» Г.С. Марутяна и др.

«Сила судьбы» Дж. Верди, «Рапсодия в блюзовых тонах» Дж. Гершвина, первая часть Первого концерта для фортепиано с оркестром и «Вариации на тему рококо» П.И. Чайковского, увертюра к опере «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта — вот далеко не полный перечень произведений, которые составляли программы концертного выступления оркестров⁶. Характерно, что помимо исполнения классики военные оркестры активно пропагандировали произведения советских композиторов. Так, концерт для оркестра «Озорные частушки» Р.К. Щедрина прозвучал в исполнении военного оркестра штаба Приволжского военного округа, а вторая часть Десятой симфонии Д.Д. Шостаковича — в исполнении военного оркестра штаба Киевского военного округа. Оркестром Военной академии им. М.В. Фрунзе исполнялись поэма «Казнь Степана Разина» Д.Д. Шостаковича, «Патетическая оратория» Г.В. Свиридова, «Десять дней, которые потрясли мир» Р.С. Бунина и поэма «Поэтан» Н.В. Родионова (рис. 3), а музыканты-сибиряки познакомили слушателей с творчеством композиторов Новосибирска.

По мнению члена жюри В.И. Тутунова, в ходе проведения конкурса были выявлены и «теневые стороны» деятельности военных дирижеров и оркестров: «Так, порой исполнялись слабые в художественном отношении произведения (например, две оркестровые фантазии Б.П. Карамышева, увертюра И.К. Шапошникова “Донцы под Сталинградом”). Некоторые дирижеры, стремясь к мягкости исполнения, впадали в камерный стиль, лишая духовой оркестр присущей ему яркости, приподнятости звучания, что особенно неуместно в трактовке произведений служебно-строевого репертуара. <...> Были случаи, когда руководители оркестров допускали другую крайность — неоправданную форсировку звучания медных инструментов» [9, с. 2].

19 декабря 1970 г. в Центральном театре Советской армии были подведены итоги конкурса и названы победители. Председатель жюри Маршал Советского Союза И.Х. Баграмян вручил победителям дипломы и призы, после чего состоялся концерт оркестра Министерства обороны СССР, в заключение которого под управлением начальника Военно-оркестровой службы МО СССР — главного военного дирижера, заслуженного деятеля искусств РСФСР генерал-майора Н.М. Назарова прозвучала увертюра «Эгмонт» Л. Бетховена. Ее финал исполнялся сводным оркестром в составе всех участников заключительного тура смотра-конкурса.

⁶ Концертные программы конкурсантов, кроме того, были представлены сочинениями А.К. Глазунова, М.И. Глинки, Г.М. Калинковича, В.С. Калинникова, С.В. Рахманинова, Г.В. Свиридова, А.И. Хачатуряна, Д.Д. Шостаковича, а также Л. Бетховена, Р.М. Глиэра и др.

В 1982—1983 гг. в ознаменование 65-й годовщины Советской армии и Военно-морского флота проводился **Четвертый послевоенный всероссийский смотр-конкурс** штатных военных оркестров под девизом «Музыка в боевом строю». Их распределение по конкурсным группам проводилось аналогично предыдущему конкурсу, а вот количество туров уменьшилось до двух. К участвовавшим в первом (отборочном) туре оркестрам штабов и лучшим военным оркестрам воинских частей, соединений и военно-учебных заведений военных округов, флотов и групп войск добавлялись все военные оркестры военных академий Московского гарнизона, оркестр штаба Московского округа ПВО и один оркестр от Ленинградской военно-морской базы. Во второй (заключительный) тур, проходивший в Москве, были отобраны 19 коллективов. Музыка воинских ритуалов, строевая песня, один встречный и четыре строевых марша на месте и в движении⁷, входящие в условия первого этапа финальных конкурсных испытаний, были великолепно исполнены финалистами смотра-конкурса в спортивном зале Военной академии им. М.В. Фрунзе.

Программа концертных выступлений так же, как и на предыдущем смотре-конкурсе, состояла из шести произведений, в числе которых были не только сочинения русских и зарубежных классиков, советских композиторов⁸, но и «новые пьесы композиторов-военнослужащих — увертюра “Служу Отчизне” С.А. Суровцева (Москва), поэма “Сказание о Евпатии Коловрате” Н.В. Родионова (Рязань), сюита “Сибирские узоры” В.В. Лямкина (Новосибирск). Последнее подкупает яркостью и самобытностью музыки, опирающейся на жанр частушки» [10, с. 421]. Возможность сокращения количества исполняемых концертных произведений и право военного дирижера на выбор одного из них также были сохранены. Кроме того, осталось и одно обязательное произведение, которое объявлялось дополнительно за один месяц до начала финальных состязаний. «Среди обязательных произведений для оркестров разных составов были первая часть “Богатырской симфонии” А.П. Бородина, вторая часть Пятой симфонии для духового оркестра Н.П. Иванова-Радкевича, увертюра к опере “Молодая гвардия” Ю.С. Мейтуса» [11, с. 1]. Как и в прежние годы, в каждой группе было установлено по три призовых места. Однако высочайший уровень исполнительского мастерства оркестров «по традиции» позволил увеличить их количество до одиннадцати.

⁷ Среди них популярные встречные и строевые марши В.К. Волкова, Б.А. Диева, Н.П. Иванова-Радкевича, Д.И. Перцева, В.С. Рунова, Ю.А. Хайта, Н.К. Чемберджи, С.А. Чернецкого и др.

⁸ Среди них сочинения А.Г. Арутюняна, Е.А. Глебова, Т.Ш. Кажгалиева, М.М. Кажлаева, А.Г. Рзаева и др.



Рис. 4. Военный оркестр штаба Ленинградского военного округа, дирижер – майор Н.Ф. Ущатовский. 1988, Москва

Первыми премиями были отмечены военные оркестры штабов Ленинградского военного округа (руководители — подполковник Б.И. Павлов, подполковник В.Н. Бычков и лейтенант Ш.Б. Умеджанов)⁹, группы советских войск в Германии (руководители — полковник В.А. Богданов, майор Ю.Г. Каспаров и майор А.А. Посессор), Приволжского военного округа (руководители — подполковник В.И. Гришин и майор В.Г. Полушин) и военный оркестр Военно-медицинской академии им. С.М. Кирова (руководитель — подполковник А.С. Бубнов)¹⁰.

Ярко проявили себя на смотре-конкурсе многочисленные солисты-инструменталисты, что явилось следствием их высокого уровня исполнения. «В ходе соревнования оркестры продемонстрировали возросшую культуру звука. Исчезло неоправданное форсирование звучания, которое подчас проявляется у некоторых оркестров» [10, с. 421].

По решению главного военного дирижера генерал-майора Н.М. Михайлова в день открытия финальной части конкурса в спортивном комплексе Военной академии им. М.В. Фрунзе перед участниками смотра-конкурса выступил оркестр курсантов военно-дирижерского факультета, который при ис-

полнении произведений служебно-строевого репертуара продемонстрировал высокий уровень исполнительского мастерства, выполнения строевых приемов и приемов с музыкальными инструментами (подробно см.: [12, с. 48–56]).

В 1987–1988 гг. в ознаменование 70-летия Советской армии и Военно-морского флота был проведен **Пятый послевоенный всеармейский смотр-конкурс** под девизом «Несокрушимая и легендарная».

Количество туров, распределение по конкурсным группам и требования к исполняемому служебно-строевому и концертному репертуару ничем не отличались от предыдущего конкурса, за исключением появившейся в приказе о его проведении новой формулировки исполнения марша в движении: «На смотре-конкурсе каждый военный оркестр демонстрирует выполнение воинских ритуалов и марш-парада» [13, с. 4]. Помимо традиционного включения в концертные программы лучших образцов русской и зарубежной классики, достойное отражение нашли в них и сочинения национальных композиторов: симфонические танцы «Картули» О.М. Гордели (военный оркестр штаба Закавказского военного округа), поэма «Праздничный кюй» Е.Р. Рахмадиева (военный оркестр штаба Среднеазиатского военного округа), поэма «Герои “Потемкина”» К.Я. Доминчена (военный оркестр штаба Одесского военного округа), симфония «Этюд» Г. Чиж (военный оркестр штаба Северной группы войск).

Финальный творческий поединок двадцати военно-оркестровых коллективов завершился по-

⁹ В исполнении оркестра превосходно прозвучали Фантазия и fuga g-moll И.С. Баха, третья часть Симфонии № 6 П.И. Чайковского, Симфония № 2 «Шушенское» для духового оркестра Г.М. Калининича и др.

¹⁰ Коллектив был отмечен за отличное исполнение Органно-го концерта d-moll А. Вивальди, Вариаций для гобоя с духовым оркестром Н.А. Римского-Корсакова, произведений С.А. Балабанова, Р. Вагнера, А.Н. Скрябина.

бедой лучших оркестров в каждой из конкурсных групп. Среди них военные оркестры штабов Одесского военного округа (руководители — подполковник А.Я. Салик, майор В.М. Лясота и лейтенант В.Ф. Деркач), Ленинградского военного округа (руководители — подполковник Б.И. Павлов и майор Н.Ф. Ущиповский; рис. 4), Приволжского военного округа (руководители — подполковник В.А. Лукьянов и старший лейтенант С.И. Асауленко), Северной группы войск (руководители — подполковник С.П. Вольнов и майор В.Н. Салимов) и военный оркестр Высшего военно-морского училища радиоэлектроники им. А.С. Попова (руководитель — старший лейтенант А.И. Негоруца).

Уже в приказе министра обороны СССР № 285 от 10 августа 1988 г. об итогах этого смотра-конкурса понятие «марш-парад» заменяется на «плац-концерт»: «Интересно была представлена новая форма выступлений военных оркестров — плац-концерт, в которых приняли участие вокалисты, чтецы, хореографические и хоровые коллективы» [14, с. 1]. Кроме того, там же звучит своего рода призыв к действию: «В служебной деятельности штатных военных оркестров шире практиковать плац-концерты» [14, с. 3].

Со слов Г.В. Пучкова¹¹, одного из тех, кто стоял у истоков развития плац-концерта, известно, что, следуя условиям проведения смотра-конкурса, многие военные оркестры при подготовке программ выступлений вышли за рамки традиционной формы марш-парада и представили жюри совершенно новую форму выступления, в которой ярко проявился синтез различных музыкальных жанров.

Все это позволяет с уверенностью определить, что в этот период произошло окончательное становление особого вида концертно-строевой деятельности духовых оркестров и появление нового жанра в военно-музыкальной культуре — плац-концерта. В дальнейшем он становится обязательным элементом концертных программ военных оркестров и одним из отдельно оцениваемых разделов при проведении смотров-конкурсов. Подводя итоги смотра-конкурса, Е.С. Аксенов очень точно выразил прочную связь общества с военно-музыкальной культурой страны: «Конкурс выявил высокий потенциал военной музыки. Близость военных оркестров к народу, яркая зрелищность, демократизм и доступность их программ, их умение “удивить”, а значит и “заставить” слушать музыку, несущую высокий идейно-нравственный, эстетический заряд» [15].

Очередной смотр-конкурс в 1992–1993 гг. под девизом «Восславим подвиг боевой» по причине известных событий, произошедших в нашей стра-

не, не состоялся. После распада СССР в условиях становления новой российской государственности и реформирования военной системы на протяжении почти 20 лет смотры-конкурсы военных оркестров не проводились. И только в 2007–2008 гг. состоялся **Первый смотр-конкурс военных оркестров** теперь уже **Вооруженных сил Российской Федерации**.

СМОТРЫ-КОНКУРСЫ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ В XXI ВЕКЕ

Сегодня в багаже военно-музыкальной культуры новейшей истории России имеется уже три полноценно проведенных смотра-конкурса¹², которые, безусловно, во многом сохранили традиции и условия советских конкурсных состязаний. Однако в связи с появлением иных по численности составов военных оркестров их участники подразделялись уже на четыре группы. А новый конкурсный раздел — плац-концерт — органично вошел не только в программы смотров-конкурсов, но и занял важную роль в служебно-творческой деятельности военных оркестров. Этому способствовало в том числе и развитие военно-музыкальных фестивалей, проводимых не только за границей, но и активно появляющихся в нашей стране. Участие российских военных оркестров в подобного рода мероприятиях открывает не только возможность профессионального обмена опытом, но и получение ярких и незабываемых впечатлений от демонстрации своего мастерства широкой аудитории слушателей и зрителей. Такое право предоставлялось некоторым коллективам-участникам смотров-конкурсов во время проведения Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня».

Внедрение в практику служебно-творческой деятельности нотно-графических редакторов и широкая популярность интернет-технологий увеличили скорость и качество обмена информацией при международном общении военных музыкантов, тем самым способствуя расширению репертуара военных оркестров. Таким образом, в программах их концертных выступлений на смотрах-конкурсах можно было услышать произведения композиторов Б. Аппермонта, Б. Годара, П. Дюка, Б. Крусселя, Л. Либермана, Т. Машима, А. Рида, Ф. Тичели и др.

Кроме того, на рубеже веков военно-музыкальная культура нашей страны претерпела существенные изменения. Военные оркестры, кроме маршей и валь-

¹¹ Пучков Геннадий Васильевич (1945–2021), военный дирижер, педагог, композитор и аранжировщик.

¹² Проведены смотры-конкурсы военных оркестров Вооруженных сил Российской Федерации в 2007–2008, 2013–2014 и 2018–2019 годах.

сов, музыки отечественного кинематографа и эстрады, более активно начали исполнять хиты зарубежных групп, таких как Beatles, ABBA, Queen, а также различные саундтреки к кинофильмам. Отрадно, что в конкурсных выступлениях оркестров классические произведения Л. Бетховена, В.А. Моцарта, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича мирно соседствовали с эстрадно-джазовыми композициями. Сегодня это привлекает не только слушателей старшего поколения, но и молодежь, способствуя их духовно-нравственной связи.

Каждый смотр-конкурс подытоживает достижения служебно-творческой деятельности военных оркестров и является своеобразным мастер-классом оркестрового исполнительства. Весьма логичным выглядит решение об организации сбора всех военных дирижеров Вооруженных сил Российской Федерации в период проведения финалов смотров-конкурсов в 2008 и 2014 годах. По словам начальника Военно-оркестровой службы Вооруженных сил Российской Федерации — главного военного дирижера (с 2002 по 2016 г.) генерал-майора В.М. Халилова, «это важно, чтобы преодолеть огромный временной разрыв между тем, что было, и тем, что имеем сейчас в репертуарной политике, в подготовке кадров. Пришла пора... показать, что у нас на сегодняшний день есть... ориентиры, к которым надо стремиться и на которые равняться» [16].

Все это не могло не отражаться на уровне профессиональной подготовки военных оркестров, совершенствовании их исполнительского мастерства, на качестве и художественном достоинстве исполняемого репертуара. А возросший уровень сольного исполнительства военных музыкантов обусловил появление номинации «Лучший солист смотра-конкурса». В проведенных конкурсных состязаниях можно выделить неоднократное лауреатство 23 военного оркестра Западного военного округа и военного оркестра Военного учебно-научного центра Военно-морского флота «Военно-морская академия имени Адмирала Флота Советского Союза Н.Г. Кузнецова»¹³, чьи яркие и эмоциональные выступления оставляли неизгладимые впечатления у слушателей и всегда отличались глубоким проникновением в содержание исполняемых произведений.

Регулярное проведение смотров-конкурсов служит не только повышению роли военных оркестров в военно-патриотическом, эстетическом и культурном воспитании личного состава Вооруженных сил, но и существенно расширяет исполняемый репертуар, а также определяет новые направления и особенности в исполнительстве и служебно-творческой деятельности военных оркестров.

¹³ В разные годы названия коллективов и их руководители менялись.

Список источников

1. Стасов В.В. Европейский концерт // Избранные сочинения : в 3 т. Москва : Искусство, 1952. Т. 1. С. 174–187.
2. Музыкальный свет : ежемесячное обозрение. 1867. № 9. С. 70.
3. Чернецкий С.А. Конкурс военных оркестров // Музыка и революция. 1928. Вып. 7–8. С. 40.
4. Казанов М.М., Кочепасов В.С. Организационные основы военно-оркестровой службы // Советская военная музыка. Москва : Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории, 1977. С. 16–42.
5. Матвеев В.А. Русский военный оркестр : краткий очерк. Ленинград : Музыка, 1965. 100 с.
6. Ноздрунов Б.М. Праздник военной музыки // Советская музыка. 1960. № 10. С. 132–135.
7. Гольдфарб Я.И., Диев Б.А., Кочепасов В.С., Слабиков Б.И., Тутунов В.И. Концертная деятельность военных оркестров Советской Армии и Военно-морского Флота // Советская военная музыка. Москва : Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории, 1977. С. 131–207.
8. Об итогах конкурса штатных военных оркестров Вооруженных Сил СССР : приказ Министра обороны СССР № 277 от 19 декабря 1970 г. Москва. 1970. 28 с.
9. Тутунов В.И. Праздник военной музыки // Музыкальная жизнь. 1971. № 3 (317). С. 1–2.
10. Тутунов В.И. История военной музыки России : учебник. Москва : Музыка, 2005. 489 с.
11. Рунов Б.М. Праздник военно-патриотического искусства // Музыкальная жизнь. 1983. № 9 (611). С. 1–2.
12. Мигалук А.Г. Христофор Михайлович Хаханян. Видный деятель отечественной военной музыки, дирижер, педагог : краткий биографический очерк : учебное пособие. Москва : Военный университет, 2014. 68 с.
13. О проведении смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота в 1987–1988 годах : приказ Министра обороны СССР № 148 от 14 июля 1986 г. Москва : 12 Центральная типография МО, 1986. 12 с.
14. Об итогах смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота : приказ Министра обороны СССР № 285 от 10 августа 1988 г. Москва : 12 Центральная типография МО, 1988. 16 с.
15. Аксенов Е.С., Михайлов Э.Б. Время удивлять // Красная звезда. 1988. № 158. 9 июля.
16. Павлюткина И.В. Музыка ведет войска... // Красная звезда. 2008. № 180. 3 окт.

*Фотографии предоставлены архивом музея
Военного института (военных дирижеров)
Военного университета
им. князя Александра Невского
Министерства обороны
Российской Федерации*

Competitions in the System of Creative Development of Russian Military Bands

Andrey A. Nisenbaum

Ministry of Defense of the Russian Federation,
19 Znamenka Str., Moscow, 119160, Russia
ORCID 0000-0001-7453-3641; SPIN 3297-4481;
andrey.nisenbaum@mail.ru

Abstract. *In the article, the author traces the chronology of the formation and development of review-competitions of military bands of the Armed Forces of the Russian Federation from the moment of competition at the International Exposition of 1867 in Paris to the present day. And if the first competitive events held in the second half of the 19th century had an international status, then after 1917 their state developed from district and regional review-competitions to competitions on the scale of all the Armed Forces. Performances of military bands on the international arena resumed only in the second half of the 20th century due to regular trips of military bands to Europe, where the festival movement flourished at that time, which appeared in the 1990s in our country as well. The relevance of competitions was in the greater opportunity to demonstrate their creative achievements not only in the field of musical design of military rituals, but also in concert activities.*

The development of review-competitions went in parallel with the formation of military-music culture in Russia. The formation of professional military music education, the increase in the number of military bands and the improvement of their staffing, the publication of music literature and, together with it, the development of repertoire practice of military bands were reflected in the conditions of review competitions. In Russia's recent history, the performance of service and concert repertoire was joined by a separately assessed section of the review-contest – the platz-concert.

In addition, the regular holding of review-contests contributed to the development of the work of many national composers of the Union republics, whose various works were given a chance to come to life at these events. At the stage of the final competitions the participants were given a unique opportunity to take part in a master class of orchestral performance from the leading military orchestral ensembles of our country. By now, a stable system of holding such events in two rounds with a regular frequency of once every five years has been developed, which contributes to improving the growth of musical culture and performance skills of military orchestras.

Key words: military band, brass band, review-competition, military conductor, platz-concert, festival, composer, musical art.

Citation: Nisenbaum A.A. Competitions in the System of Creative Development of Russian Military Bands,

Observatory of Culture, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 246–257. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-246-257.

References

1. Stasov V.V. European Concerto, *Izbrannye sochineniya: v 3 t.* [Selected Works: in 3 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, vol. 1, pp. 174–187 (in Russ.).
2. *Muzykal'nyi svet: ezhe mesyachnoe obozrenie* [Musical Light: Monthly Review]. 1867, no. 9, p. 70.
3. Chernetsky S.A. Military Band Competition, *Muzyka i revolyutsiya* [Music and Revolution], 1928, issue 7–8, p. 40 (in Russ.).
4. Kazanov M.M., Kochepasov V.S. Organizational Foundations of Military Band Service, *Sovetskaya voennaya muzyka* [Soviet Military Music]. Moscow, 1977, pp. 16–42 (in Russ.).
5. Matveev V.A. *Russkii voennyi orkestr: kratkii ocherk* [Russian Military Band: a short essay]. Leningrad, Muzyka Publ., 1965, 100 p.
6. Nozdrunov B.M. Military Music Festival, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1960, no. 10, pp. 132–135 (in Russ.).
7. Goldfarb Ya.I., Diev B.A., Kochepasov V.S., Slabakov B.I., Tutunov V.I. Concert Activity of Military Bands of the Soviet Army and Navy, *Sovetskaya voennaya muzyka* [Soviet Military Music]. Moscow, Voenno-Dirizherskii Fakul'tet pri Moskovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii Publ., 1977, pp. 131–207 (in Russ.).
8. *On the Results of the Regular Military Band Competition of the Armed Forces of the USSR: Order of the Minister of Defense of the USSR no. 277 of December 19, 1970*, Moscow, 1970, 28 p. (in Russ.).
9. Tutunov V.I. Military Music Festival, *Muzykal'naya zhizn'* [Music Life], 1971, no. 3 (317), pp. 1–2 (in Russ.).
10. Tutunov V.I. *History of Military Music of Russia: textbook*. Moscow, Muzyka Publ., 2005, 489 p. (in Russ.).
11. Runov B.M. Military-Patriotic Art Festival, *Muzykal'naya zhizn'* [Music Life], 1983, no. 9 (611), pp. 1–2 (in Russ.).
12. Migaluk A.G. *Christophor Mikhailovich Khakhanyan. The Prominent Figure of the Russian Military Music, Conductor, Teacher: A Short Biographical Essay: textbook*. Moscow, Voennyi Universitet Publ., 2014, 68 p. (in Russ.).
13. *On the Review and Competition of Regular Military Bands of the Soviet Army and Navy in 1987–1988: Order of the Minister of Defense of the USSR no. 148 of July 14, 1986*. Moscow, 12 Tsentral'naya Tipografiya MO Publ., 1986, 12 p. (in Russ.).
14. *On the Results of the Review and Competition of Regular Military Bands of the Soviet Army and Navy: Order of the Minister of Defense of the USSR no. 285 of August 10, 1988*. Moscow, 12 Tsentral'naya Tipografiya MO Publ., 1988, 16 p. (in Russ.).
15. Aksenov E.S., Mikhailov E.B. Time to Surprise, *Krasnaya Zvezda* [Red Star]. 1988, no. 158, July 9 (in Russ.).
16. Pavlyutkina I.V. Music Conducts the Troops..., *Krasnaya Zvezda* [Red Star]. 2008, no. 180, October 3 (in Russ.).

Е.А. МУХОРТИКОВА

ЭСТЕТИКА КИНЕМАТОГРАФА В ВИЗУАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛИПОВ

Елена Александровна Мухортикова,
Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
киновед
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия
ORCID 0000-0002-5362-017X; SPIN 6853-1894
sovenoc5@gmail.com

Реферат. Актуальность темы состоит в анализе формирования музыкального контента клипов, созданных с привлечением в их текст сюжетов кинематографических произведений, и влияния ролика на восприятие зрителя; в исследовании развития изобразительных средств, привлеченных к текстовым факторам ролика. Цель настоящей работы заключается в изучении влияния сюжетного замысла сценических особенностей кинематографического произведения на визуальный и музыкальный ряды клипа, связанных с ассоциативным восприятием зрителя. Новизна — впервые исследовано влияние эстетико-пластических и подвижнических идей кинематографа на формирование медиавербальных текстов музыкальных клипов. Задача — исследовать возможности и результативность использования в музыкальных клипах приемов кинематографа и их воздействия на восприятие зрителем музыкального произведения. Методология исследовательской работы базируется на описательном, индуктивном и иконологическом методах. Изучены возможности использования пластических средств кинематографа в построении образности, музыкальных клипов и их восприятия зрителем. Рассмотрена возможность определения жанровой характеристики клипа, снятого на основе сюжетной линии кинематографического произведения. Высокая степень невербальности текстов музыкальных клипов, включающих сюжетные линии кинематографических произведе-

ний, дает возможность зрителю ощутить колорит художественных возможностей, дополненных миром классических кинематографических произведений. В этом заключается уникальный потенциал музыкальных клипов, в их контексте используются эстетические константы кинематографических произведений, возможности визуализации изобразительных средств которых не ограничены.

Ключевые слова: музыкальный клип, песня, кинематограф, зритель, изобразительные средства, телевидение, ролик, экранные искусства.

Для цитирования: Мухортикова Е.А. Эстетика кинематографа в визуализации музыкальных клипов // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 258—265. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-258-265.

Специфика музыкальных клипов определяется комбинацией двух доминирующих функций — эстетической и инструментальной. В музыкальных клипах передача смысловой нагрузки определяется путем синкретизма вербальных и невербальных (иконических и других) знаков, где основную роль играют невербальные средства: музыка, звуковые эффекты, цвет, видеоряд и кинематографические коды (ракурс, кадр, монтаж и др.). Указанные возможности, по мнению автора С.Б. Шарифуллина [1, с. 155], не только актуальны для передачи текстов клипов, но и способствуют формированию дополнительного смыслового контента, что приближает зрителя к авторскому замыслу, а также оказывает на него эстетическое и эмоциональное воздействие. Видеовербальный текст, по определению О.В. Поймановой [2, с. 21], — это сочетание зрительных «икон» и языковых знаков (сцен из спектакля, кинофильмов, кадров диафильмов, рисунков, фотографий).

В современных условиях акцент делается на зрительный образ. Формой расширения информации, по мнению М.А. Лиштван [3, с. 173], стала смена эпохи вербальной коммуникации, в которой доминируют различные невербальные средства.

Продуманное использование изобразительных и монтажных средств в производстве видеоклипов, по данным исследователей Ю.М. Громовой [4, с. 189] и Н.И. Утиловой [5, с. 64], может влиять на его эстетический потенциал.

Музыкальный клип, содержащий визуальную-сюжетную линию истории событий, определяется режиссерскими находками, задевающими чувства зрителя. В период становления советского кино в отношении режиссеров к музыке обозначилась тенденция, нацеленная на превращение ее в эмоциональную доминанту игрового действия и акцентировавшая связи музыки с генеральной темой-идеей кинопроизведения. Участие в создании кинокартин выдающихся мастеров отечественной музыкальной культуры сыграло решающую роль в повышении качественного уровня музыки фильма. Но главное — содействовало сближению этой новой разновидности программно-прикладной области творчества, предполагавшей установление прямых контактов с движущимся изображением, с автономными жанрами музыкального искусства с последующим включением в арсенал их средств выразительности темброво-стилистических приемов и принципов формообразования, присущих именно музыке кино, о чем сообщает в своих исследованиях Т.К. Егорова [6, с. 35].

В работе В.Ф. Познина [7, с. 60] показано, что в дальнейшем значение роликов, представленных с помощью экранных средств (кинематографа и телевидения), включало уникальное свойство сохранения знаний, накопленных человечеством, и на этой основе формировало новое восприятие художественного образа, воплощенного в том или ином музыкальном произведении. Видеоклип базируется на видеотехнологии, обладающей свойственной ей эстетикой, важнейшим качеством которой является диалогичность, возможность зрителя «управлять» аудиовизуальным зрелищем и даже быть его соавтором. Это позволяет говорить об интерактивности, определяемой как связь компьютерной информатики и общих электронно-информационных систем с внешней средой.

Создатели визуальных образов в клипах часто обращаются к сюжетам известных фильмов, тем самым передавая тему картины и трансформируя ее на зрителя и слушателя, основное внимание которого приковано к восприятию сюжетной основы клипа и ассоциациям, связанным с фильмом.

Исследователем Т.Г. Добросклонской [8, с. 20] показано, что использование в музыкальных медиа уже знакомых символов дает возможность привлечь

к ним большое количество зрителей и погрузить их в виртуальный мир, созданный на экране. Осуществляется это путем применения медиатекстов, насыщенных культурнозначимой информацией, в них фиксируются и отражаются как общие, так и специфические особенности функционирования национальных языков и культур.

Легче всего это удается сделать на основе известных кинематографических произведений, отождествляя исполнителя с действующим лицом и наиболее знаковыми фрагментами фильма. В клипе могут присутствовать и музыкальные фрагменты картин, но при этом следует учитывать, что музыкальный темп наиболее сильно связан с темпом такта, который может быть определен как довольно заметная ритмическая периодичность, присутствующая в музыке. Исследователем М.Ю. Кувшиновой [9, с. 138] изучается вопрос и о функциональной связи музыкальной партитуры фильма с другими его элементами. Н.Н. Ефимовой [10, с. 5] дано определение трех особенностей видео (новости, спорт и музыка), что позволило показать перспективы применения индивидуальных их характеристик для создания профиля видео, связанного с изобразительно-выразительным контентом произведения, которое может влиять на восприятие слушателя. Автор В.В. Демещенко [11, с. 12] полагает, что слуховая система человека сама настраивается на восприятие понятийного контента, а периферийный слух «впитывает» эмоциональный контент музыки. Но «осмысление музыкальной формы “достигается пластикой экрана”» и, по мнению исследователя Г. Реднера [12, р. 5], определяется характером ее звучания.

Звук является основным механизмом клипового сознания, побуждая к воображению образов желаемой действительности через их визуализацию, порождение мечты, фантазии, превращая видимое в невидимое, считают А.Р. Гуддампали и К. Чжу [13, р. 3]. Справедливо утверждение авторов Е.А. Евстифеевой, Д.А. Цуркан [14, с. 132] о том, что клиповое сознание работает по принципу зеркального отражения в визуальной комнате.

Примером может служить виртуальный дуэт молодого певца Димаша Кудайбергенова и Лары Фабиан, находящихся далеко друг от друга, но исполняющих вместе композицию И.Я. Крутого «Любовь уставших лебедей». Динамичное развитие темы каждым из певцов содержит в себе и экспрессивность, и лиричность, и трагические ноты. Но индивидуальность одного не растворяется в другом, а дополняет, создавая новую музыкальную форму произведения. Само исполнение наполнено пластичностью, гармоничностью. Изобразительные средства сосредоточены в самой музыкальной теме и подчеркивают целостность дуэта.

Множественность функций языка медиамузыки сопоставима с возможностями кинематографа. Разбирая новые тенденции музыкального медиа, где активно генерируются синкретизм цвета, изобразительных элементов композиции, звука (шумов, музыки) и текста песни. Исследователь Э.В. Советкина [15, с. 36] предлагает выделить основные тенденции развития медиамузыки экранных искусств конца XX — начала XXI века. В этой связи авторы Ф.И. Гиренок [16, с. 97] и Е.А. Шерстобаева [17, с. 16] исследуют «законы восприятия музыки», делают акцент на идентичности механизмов как в кинематографе, так и на телевизионном экране, связанных с эмоциональной реакцией слушателя, возникающей «сначала по отношению к герою или действию, а затем эмоционально воздействуя на самого зрителя». Визуальный язык кино и телевидения обращается к самому подсознанию, к чувственному восприятию мира зрителем, к его отношению к жизни. По мнению Э.Р. Ганиевой [18, с. 60], «найдя в этих критериях прочный фундамент для своей деятельности, кинематограф и телевидение начинают строить свою “версию” жизни». В музыкальных клипах эта цель достигается значительно быстрее.

Внедрение подвижных визуальных образов, которые в зависимости от темы лонгрида (длинного текста, разбитого на части с помощью различных мультимедийных элементов) могут оказывать существенное влияние на субъект культуры, вытеснив на второй план другую информацию, способствует привлечению и удержанию интереса к визуальному контенту, являющемуся, по мнению Н.А. Романова [19, с. 105], объектом клиповой культуры.

В качестве второго объекта клиповой культуры используется привлечение к работе над роликом известных актеров, что способствует повышению интереса зрителя к самому произведению. С точки зрения исследователя А.В. Чугунова [20, с. 112], каждое из актерских лиц — символ (эпохи, жанра, связанного с ним художника), у которого есть свой определенный контент, а «деконструкция его, в случае необходимости, может использоваться как прием для создания нужного образа».

Третьим объектом клиповой культуры становится внешняя среда, которая формировала изобразительный ряд концертных номеров. Этот прием часто использовался в первых видеороликах, показанных в телепередачах, для создания нужного образа. В студии записывалась песня на фоне декораций, с помощью которых раскрывался и подчеркивался сюжет произведения. Причем текст песни совпадал с изображением на экране сначала статичным, а впоследствии и динамичным. В художественных фильмах свое развитие получило закадровое исполнение песни на фоне показа окружающей среды.

Закадровая музыка в игровом фильме традиционно считается одним из важнейших его образно-содержательных аспектов. Исследователь Л.Н. Березовчук [21, с. 146] указывает на ряд функций, выработанных практикой кинорежиссуры в течение многих лет, одной из которых является символическая, включающая музыкальные темы, указывающие на высшие ценности и смыслы и входящие в образно-содержательный аспект фильма. Обычно для реализации данной функции требуется двухтемная музыкальная драматургия, при которой каждая из тем закреплена за одной из сторон конфликта в картине.

Именно такой функцией музыки пользуется режиссер Э.А. Рязанов в фильме «Служебный роман» (1977), где двухтемная музыкальная драматургия погружена в изобразительный ряд дождливого осеннего дня при звучании песни «Облетают последние маки...» в исполнении А.В. Мягкова и «Моей душе покоя нет...» в исполнении А.Б. Фрейндлих. Но в кадрах фильма рассказ об увядающей природе не вызывает грустных эмоций у зрителя. А на фоне зонтов в руках спешащих на работу людей, мокрых тротуаров, архитектурных шедевров Москвы и пока еще зеленых аллей парков зарождается новое чувство, как и скорый приход нового времени года.

Композиционное построение закадровых музыкальных зарисовок повлекло за собой развитие композиционных и эстетических изобразительных средств, подчеркивающих сюжетную основу песни, давшее начало музыкальному клипу, демонстрирующемуся на телевизионном экране. Отличительной особенностью таких клипов от звучания в художественных фильмах стала их декоративность, где музыкальное начало терялось, а акцент делался на зрелищность. Данное направление, естественно, имело право на существование. Но в насыщенном изобразительном ряду терялось само музыкальное произведение, его смысловая нагрузка. Поэтому для погружения зрителя в музыкальный текст режиссеры все чаще стали обращаться к кинематографическим произведениям, которые уже признаны классикой. Появились музыкальные клипы, содержащие эстетические приемы кинематографа. Найденные приемы вызывают интерес у зрителя, в связи с чем исследование в этом направлении представляется нам актуальным.

Цель настоящей работы заключается в изучении возможности привлечения сюжетного замысла сценического разнообразия кинематографического произведения в визуальный и музыкальный ряды клипа, связанные с ассоциативным восприятием зрителем.

Научная новизна: впервые исследовано влияние эстетико-пластических и подвижных идей кинематографа на формирование медиавербальных текстов музыкальных клипов, воздействующих сво-

ими изобразительными средствами на эмоциональное восприятие зрителем общего контента музыкального произведения.

Задача — исследовать возможности и результативность использования в музыкальных клипах приемов кинематографической эстетики в условиях сочетания кинематографического произведения с новым музыкальным контентом и воздействия произведения на восприятие зрителем.

Методология исследовательской работы базируется на описательном, индуктивном и иконологическом методах.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КЛИПОВ НА ОСНОВЕ КИНЕМАТОГРАФА: РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЙ

Сюжет клипов в своей основе сказочен, иносказателен. Подкрепленный музыкальной композицией, в совокупности с изобразительным рядом ролика, он формирует и эстетическую основу музыкального произведения, текст которого может быть метафорическим, фрагментарным, обогащенным образным колоритом, что сближает его с кинематографом. Поэтому создатели клипов все чаще обращаются к сюжетно-пластическим средствам кинематографических произведений.

Первый фантастический фильм французского режиссера Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну», снятый в 1902 г., вдохновил Джонатана Дейтона и Валери Фариса на создание музыкального клипа «Tonight, Tonight» (1996). В главных ролях снялись актеры Том Кенни и Джилл Тэлли. Использование в клипе эстетики немых фильмов, в частности быстрота их действия, связанная с кадровой частотой съемки; группа провожающих, одетая, как и главные герои, в костюмы того времени, — все вовлекает зрителя в невероятное путешествие, совершаемое на Луну на космическом корабле. Музыкальную композицию в стиле рока исполняет Билли Корган на фоне буффонады, основанной на гротеске действий, происходящих на экране: на Луне и под водой. Звонкий голос исполнителя, звучащий в сочетании с тяжелой басовой основой, создает атмосферу напряженности, подчеркиваемую ударными громкими звуками и показом на экране «падения или борьбы» главных героев. Лиризм мелодии возникает в сценах «побед». Обращение к немому кинематографу, сюжет которого ложится в основу современного музыкального клипа, свидетельствует об еще недостаточно раскрытых возможностях первых кинематографических произведений.

Это может быть подтверждено и музыкальным клипом Элтона Джона «Верю» (Believe, 1995). Главным действующим персонажем кинематографического образа клипа является город с его особенностями и закономерностями. Эстетику и композиционные особенности клипа подчеркивает его черно-белый колорит, использование искусственных светотеневых контрастов, которые выражают полярность бытия. Показ изломанных линий крыш, домов формирует восприятие, связанное с определенной стихией, хаосом. Свет искусственного луча пронизывает пространство, где просматриваются обособленные фигуры людей, часть их лиц, изгибов тела. Вычурность, выраженная театрализованностью представления на экране, у зрителя ассоциируется с эстетическими принципами немецкого экспрессионизма, возникшего в 1920-х гг. в Германии, и в первую очередь с фильмом Фрица Ланга «Метрополис» (1927), где действие происходит в большом выдуманном городе, разделенном на две части: верхний рай, в котором живут богатые люди, и нижний подземный ад, где обитают бедные.

Изобразительный ряд клипа «Верю» пространственно также разделен на две части: певец исполняет свою композицию с высоты, а то, что происходит на экране, находится внизу или на уровне его глаз. Текст песни посвящен объединяющему чувству любви — воззванию к преодолению существующих границ. Колесо времени начинает свое вращение, и на экране с высоты птичьего полета просматриваются кварталы современного города, но у зрителя возникают ассоциации с началом XX в. и с событиями, происходящими с героем Гарольда Ллойда в фильме «Наконец в безопасности» (1923). Лента рассказывает о молодом человеке, мечтой которого является желание заработать деньги на свадьбу, и непредвиденное испытание в виде подъема по стене на крышу дома позволяет ему поверить в себя. В клипе на фоне звучащей музыки открываются узнаваемые панорамы города двух эпох, связь и одновременно противостояние которых позволяет зрителю ощутить их общее начало.

Сочетание длинных кадров, ракурсов, планов создает иллюзию «взлета» современной жизни и сочетается с образностью фильма, созданного в начале XX века. Но, по сути, город с его обитателями более чем за век изменился мало с тех пор, как торгующий тканями герой Гарольда Ллойда сделал карьерный рост. Увеличился лишь темп его внутреннего движения. Люди, снующие по городу, передвигающиеся на автомобилях и общественном транспорте, за окнами которых мелькают узкие переулки и широкие улицы, проспекты, окруженные памятниками старины, символизирующими тяжелую окаменелость, и современные здания, парящие над городом. И тут ясно прослеживаются эстетические особенности фильма представителя школы

нового немецкого кино Вима Вендерса «Небо над Берлином» (1987), изобразительный ряд которого формируется на композиционной оси «движущегося» города, показываемого сверху вниз. Герои его фильмов все время в движении: с переменной пейзажа за окном меняются и их чувства, и восприятие ими мира. Они становятся добрее и отзывчивее. Символичны заключительные кадры клипа: мифическая рука выпускает голубей-ангелов, улетающих в небо, соединяя таким образом городское пространство в единое целое.

Музыкальный контент клипа, выраженный в лирической композиции с характерным ритмическим рисунком, в сочетании с исполнительским мастерством певца органично дополняет символизм действия на экране.

Привлечение кинематографических произведений со свойственной им эстетикой и особенностями монтажных средств, сюжета к созданию изобразительных рядов музыкальных клипов — достаточно новый прием. Его использование способствует обогащению роликов пластическими инструментами кино, которые дают возможность авторам приобщить зрителя к художественным экранным образам, вызвать визуальный и эмоциональный интерес к музыкальному произведению.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛИПОВ

Известные актеры своим присутствием на экране могут вызывать зрительский интерес к музыкальному произведению. Примером служит клип Майкла Джексона «Либерийская девушка» (*Liberian Girl*, 1989) режиссера Джима Юкича, в котором снялись более 30 актеров и режиссеров Голливуда. Присутствие в кадре Стивена Спилберга, Джона Траволты, Пола Абдул, Бриджит Нильсен, Оливии Ньютон-Джон, Розанны Аркетт, Дэнни Гловера и других, собравшихся в кафе и ожидающих Майкла для съемок клипа, дает возможность зрителю не только окунуться в мир музыки, но и еще раз увидеть известных актеров в непринужденной обстановке. Сама композиция звучит за кадром, а сидящие в кафе лишь поддерживают мелодию, подпевая и имитируя лунную походку певца. В конце клипа, ко всеобщему удивлению, Майкл Джексон оказывается в роли оператора, снимающего все происходящее на камеру. Динамично-лирический музыкальный ряд композиции связан с неким ожиданием волшебства, которое подвластно кинематографу.

Музыка Е.П. Крылатова, звучащая в фильме «О любви» (1970), привлекает внимание зрителя

в первую очередь своей пронзительностью и красотой, подчеркивающей и образы главных героев в исполнении В.Я. Федоровой и О.И. Янковского. Своеобразие клипа, снятого на основе фильма, с оригинальным музыкальным контекстом, заключается в сочетании крупных планов героев с звучанием музыкального произведения. Зритель погружается в музыку, и она способствует сближению его с миром героев.

Но реальное погружение происходит не только на суше, но и на море. Об этом фильм «Акванавты» (1979), в котором звучит песня «Пообещайте мне любовь» композитора Е.П. Крылатова. Фантастическая лента о международных научных исследованиях, о чувстве двух современных людей. В клипе, снятом на основе этого фильма, в первых его кадрах на фоне звучания музыки зритель погружается на дно моря, в синю-зеленую его чашу, которая окружает и окутывает акванавтов, плавающих в ее просторах. Построение сюжетной линии создает тревожность, которая видна и на лицах героев, несмотря на лиризм музыки. Зритель слышит и ощущает в первую очередь музыкальный контент, а тревога уходит на второй план.

Та же композиция наполняется новыми красками в музыкальном клипе, созданном из фрагментов фильма «Адмираль» (2008), в котором рассказано о чувстве двух людей другой эпохи — начала XX века. Звучание мелодии начинается на фоне падающих осколков от разбитого фужера, россыпь которых окружает сияющую люстру в зале, где танцуют пары на балу. Музыка в эпизодах фильма ощущается зрителем совсем по-другому: она побуждает его окунуться в историю, понять и почувствовать лиризм, красоту чувств, которые свойственны уже тому времени. Крупные планы главных героев динамично отражают происходящие в их жизни перемены от улыбки счастья до прощальной улыбки. Интересно, что исполнителем песни как в первом, так и во втором клипе является Т.И. Дасковская. Музыкальное произведение звучит одинаково, а зрительское восприятие — разное, зависящее от его ассоциативного понимания эпохи, созданной на основе изобразительных и визуальных средств.

События фильма «Территория» (2014), где звучит песня О.Г. Митяева с одноименным названием, происходят недалеко от Магадана, на Крайнем Севере, в 1960 г. и раскрывают историю геологов, рискнувших отыскать золотой рудник. Много испытаний ложится на плечи людей. Клип, созданный на основе эпизодов из картины, воплотил пейзажи горных хребтов, солнца, играющего лучами со снежным покровом, олени упряжки, летящие по бескрайним просторам. Но за визуальным рядом не теряется текстовая и даже выходит на первый план. Стихи песни доминируют над образностью изобра-

зительного ряда клипа. Зрительское ощущение текста не вступает в противоречие с общим контентом экранного произведения.

Музыка является неотъемлемой частью художественного фильма. Она способствует объединению экранных образов с музыкальными картинками, создавая его эстетику и отдельные клиповые формы, делающие акцент на музыкальную интонацию кинематографического произведения.

В результате проведенной работы изучены аспекты создания музыкальных клипов, сочетающихся с образностью конкретных кинематографических произведений, восприятием зрителем новой эстетической формы. Определено значение концептуальных приемов кинематографа в соединении с интонационными особенностями самого музыкального произведения. Рассмотрена возможность определения жанровой характеристики клипа, снятого на основе сюжетной линии кинематографического произведения. Использование пластических средств кинематографа, а также формирование музыкального контента на этой основе приводит к воплощению образности музыкального клипа, является фактором, вызывающим интерес зрителя и вовлекающим его в эстетический текст ролика. Высокая степень вербальности текстов музыкальных клипов, включающих сюжетные линии кинематографических произведений, дает возможность зрителю ощутить колорит художественных возможностей, дополненных миром фильмов. В этом и заключается уникальный потенциал музыкальных клипов, в их контексте используются эстетические константы кинематографических произведений, возможности визуализации изобразительных средств которых неограниченны.

Список источников

1. Шарифуллин С.Б. Музыкальный клип как вербально-иконический текст: проблемы описания // *Siberia Lingua* : научный журнал / гл. ред. проф. О.В. Фельде. Красноярск : Институт филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета, 2010. № 1. С. 153–160.
2. Пойманова О.В. Семантическое пространство видеоречевых текстов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1997. 24 с.
3. Лиштван М.А. О взаимодействии составляющих гетерогенного текста по специальности // *Вестник Тверского государственного университета*. Серия: Филология. 2007. № 9. С. 172–177.
4. Громова Ю.М. Музыкальный видеоклип как поликодовый текст // *Вестник Тверского государственного университета*. Серия: Филология. 2014. № 2. С. 188–192.
5. Утилова Н.И. Монтаж : учебное пособие для студентов вузов. Москва : Аспект Пресс, 2004. 167 с.
6. Егорова Т.К. Музыка советского фильма: историческое исследование : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 1998. 39 с.
7. Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. Санкт-Петербург : Петрополис, 2021. 389 с.
8. Добросклонская Т.Г. Методы анализа видео-вербальных текстов // *Медиалингвистика*. 2016. № 2 (12). С. 13–25.
9. Кувшинова М.Ю. Кино как визуальный код. Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2014. 319 с.
10. Ефимова Н.Н. Звук в эфире : [учебное пособие]. Москва : Академия медиаиндустрии, 2015. 146 с.
11. Демещенко В.В. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве // *European Journal of Arts*. 2016. № 3. С. 9–14.
12. Redner G. Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music. Bristol ; Chicago : Intellect, 2011. 194 p.
13. Gaddampalli A., Zhu Q. Characterization of common videos with statistical features extracted from frame transition profiles // 2017 IEEE Symposium Series on Computational Intelligence (SSCI). Honolulu, HI, USA. 2017. P. 1–7. DOI: 10.1109/SSCI.2017.8285277.
14. Евстифеева Е.А., Цуркан Д.А. Философско-антропологический анализ клипового сознания молодежи // *Вестник Воронежского государственного университета*. Серия: Философия. 2020. № 3. С. 129–133.
15. Советкина Э.В. Эстетика музыкальных видеоклипов. Москва : Триада Лтд, 2005. 90 с.
16. Гиренок Ф.И. Клиповое сознание. Москва : Проспект, 2018. 254 с.
17. Шерстобоева Е.А. Музыкальное телевидение: программные и функциональные особенности : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова Москва, 2009. 24 с.
18. Ганиева Э.Р. Кино и телевидение как один из основных факторов формирования визуальной культуры зрителя // *Молодой ученый*. 2017. № 21 (155). С. 59–61. URL: <https://moluch.ru/archive/155/43912/> (дата обращения: 10.04.2024).
19. Романов Н.А. Клиповая культура в современном медиaprостранстве // *Человек. Культура. Образование*. 2017. № 3 (25). С. 97–106.
20. Чузунов А.В. Российская интернет-аудитория в зеркале социологии. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. 319 с.
21. Березовчук Л.Н. Закадровая музыка в киноповествовании: «план дискурса» или носитель режиссерской концепции фильма? // *Искусство звука и света : материалы Второй Международной научно-практической конференции*. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2021. С. 146–149.

Aesthetics of Cinematography in Visualization of Music Videos

Elena A. Mukhortikova

All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov, 3 Wilhelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID 0000-0002-5362-017X; SPIN 6853-1894;
sovenoc5@gmail.com

Abstract. *The relevance of the topic is to analyze the formation of the musical content of clips created with the involvement of the plots of cinematographic works in their text, and the impact of the clip on the perception of the viewer; to study the development of visual means attracted to the textual factors of the clip. The purpose of the present research is to study the influence of the plot intent of the scenic features of a cinematographic work on the visual and musical series of the clip, related to the associative perception of the viewer. Novelty – for the first time the influence of aesthetic-plastic and ascetic ideas of cinematography on the formation of mediaverbal texts of music videos has been investigated. Objective – to investigate the possibilities and effectiveness of the use of cinematographic techniques in music videos and their impact on the viewer's perception of the musical work. The research methodology is based on descriptive, inductive and iconological methods. The possibilities of using plastic means of cinematography in the construction of imagery, music videos and their comprehension by the viewer are studied. The possibility of determining the genre characteristic of a music video shot on the basis of the storyline of a cinematographic work is considered. The high degree of non-verbal nature of music video lyrics, which incorporate the storylines of cinematic works, allows the viewer to experience the charm of artistic possibilities complemented by the world of classic cinematic works. This is the unique potential of music videos, in the context of which the aesthetic constants of cinematographic works are used, the possibilities of visualization of which are not limited.*

Key words: music video, song, cinema, audience, visual media, television, video, screen arts.

Citation: Mukhortikova E.A. Aesthetics of Cinematography in Visualization of Music Videos, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 258–265. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-258-265.

References

1. Sharifullin S.B. Music Video as a Verbal-Iconic Text: Problems of Description, *Siberia Lingua: scientific journal*, Krasnoyarsk, Institut Filologii i Yazykovoï Kommunikatsii Sibirskogo Federal'nogo Universiteta Publ., 2010, no. 1, pp. 153–160 (in Russ.).
2. Poimanova O.V. *Semanticheskoe prostranstvo video-verbal'nogo teksta* [Semantic Space of a Video-Verbal Text], Cand. philolog. sci. diss. abstr. Moscow, 1997, 24 p.
3. Lishtvan M.A. On the Interaction of Components of a Heterogeneous Text on Speciality, *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya* [Vestnik TvGU Series: Philology], 2007, no. 9, pp. 172–177 (in Russ.).
4. Gromova Yu.M. Music Video Clip as a Polycode Text, *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya* [Vestnik TvGU Series: Philology], 2014, no. 2, pp. 188–192 (in Russ.).
5. Utilova N.I. *Montazh: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov* [Montage: textbook]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2004, 167 p.
6. Egorova T.K. *Muzyka sovetskogo fil'ma: istoricheskoe issledovanie* [Music of the Soviet Film: A Historical Research], Doct. art sci. diss. abstr. Moscow, 1998, 39 p.
7. Poznin V.F. *Ehkrannoe prostranstvo i vremya. Strukturno-tipologicheskii i pertseptual'nyi aspekty* [Screen Space and Time. Structural-Typological and Perceptual Aspects]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2021, 389 p.
8. Dobrosklonskaya T.G. Methods of Analyzing Video-Verbal Texts, *Medialingvistika* [Media Linguistics], 2016, no. 2 (12), pp. 13–25 (in Russ.).
9. Kuvshinova M.Yu. *Kino kak vizual'nyi kod* [Film as a Visual Code]. St. Petersburg, Masterskaya “Seans” Publ., 2014, 319 p.
10. Efimova N.N. *Zvuk v ehfire: uchebnoe posobie* [Sound in the Air: textbook]. Moscow, Akademiya Mediaindustrii Publ., 2015, 146 p.
11. Demeshchenko V.V. Interaction of Sound and Picture in the Modern Cinematographic Space, *European Journal of Arts*, 2016, no. 3, pp. 9–14 (in Russ.).
12. Redner G. *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*. Bristol, Chicago, Intellect Publ., 2011, 194 p.
13. Gaddampalli A, Zhu Q. Characterization of Common Videos with Statistical Features Extracted from Frame Transition Profiles, *2017 IEEE Symposium Series on Computational Intelligence (SSCI)*. Honolulu, HI, USA, 2017, pp. 1–7. DOI: 10.1109/SSCI.2017.8285277.
14. Evstifeeva E.A., Tsurkan D.A. Philosophical-Anthropological Analysis of the Clipped Consciousness of Youth, *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philosophy], 2020, no. 3, pp. 129–133 (in Russ.).
15. Sovetkina E.V. *Ehstetika muzykal'nykh videoklipov* [Aesthetics of Musical Video Clips]. Moscow, Triada Ltd Publ., 2005, 90 p.
16. Girenok F.I. *Klipovoe soznanie* [Clip Consciousness]. Moscow, Prospekt Publ., 2018, 254 p.

17. Sherstoboeva E.A. *Muzykal'noe televidenie: programmnye i funktsional'nye osobennosti* [Music Television: Programme and Functional Features], Cand. philology. sci. diss. abstr. Moscow, 2009, 24 p.
18. Ganieva E.R. Cinema and Television as One of the Main Factors of the Viewer's Visual Culture Formation, *Molodoi uchenyi* [Young Scientist], 2017, no. 21 (155), pp. 59–61. Available at: <https://moluch.ru/archive/155/43912/> (accessed 10.04.2024) (in Russ.).
19. Romanov N.A. Clip Culture in Modern Media Space, *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education], 2017, no. 3 (25), pp. 97–106 (in Russ.).
20. Chugunov A.V. *Rossiiskaya internet-auditoriya v zerkale sotsiologii* [Russian Internet Audience in the Mirror of Sociology]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Universitet Publ., 2006, 319 p.
21. Berezovchuk L.N. Background Music in Film Narration: A “Discourse Plan” or a Carrier of the Director's Concept of the Film? *Iskusstvo zvuka i sveta: materialy Vtoroi Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Art of Sound and Light: Proceedings of the Second International Scientific and Practical Conference]. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 2021, pp. 146–149 (in Russ.).

НОВИНКА



Казачество — сквозь века : сборник научных трудов II Международного форума (Москва, 5–6 октября 2023 г.) / Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека ; [сост. Н.С. Матвеева ; отв. ред.: А.В. Венков, Н.С. Матвеева]. Москва : Пашков дом, 2024. 310, [1] с. : ил.

Сборник включает научные труды участников II Международного форума «Казачество – сквозь века». В статьях рассматриваются вопросы, связанные с особенностями сохранения и популяризации историко-культурного наследия российского казачества: славным путем российского казачества сквозь века, ролью самобытной казачьей культуры в формировании и развитии традиционных духовно-нравственных ценностей, практики библиотек по сохранению исторической правды и популяризации истории и культуры российского казачества. Представлены материалы как отечественных, так и зарубежных авторов из Финляндии, Республики Казахстан.

Издание адресовано представителям научных и образовательных организаций, библиотек, казачьих обществ и иных объединений казаков, Русской православной церкви, учреждений культуры, а также всем, кто интересуется историей, культурой и традициями российского казачества.

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

исполнительства и исторически информированного исполнительства.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, интерпретация, акустический рояль, Вагенойм-Маене, фортепианостроение, Даниэль Баренбойм, Крис Маене, исторически информированный подход, Бетховен, музыкальное искусство.

Для цитирования: Калатай И.В. Даниэль Баренбойм и Крис Маене: современные тенденции фортепианного исполнительства // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 266–273. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-266-273.

Фонд фортепианных сочинений, ныне востребованных в образовательном процессе и на концертной эстраде, преимущественно состоит из работ, написанных пятьдесят и более лет назад. Специфика современного бытования музыкального искусства, связанная с многократным исполнением одних и тех же произведений, породила необъятный массив накопленной информации (аудио-, видео-, текстовой и др.). Существует вероятность, что в определенный момент академическая исполнительская деятельность может зайти в тупик, поскольку множество версий исполнений зафиксированы, а предложить нечто оригинальное, но верное тексту и стилю сочинения становится все более сложным.

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Интерпретационные подходы были и остаются предметом дискуссий и споров, в исследовании данной темы существует несколько авторитетных идей, основанных на понятии интерпретации. Интерпретация (как разъяснение музыкального произведения в процессе его исполнения [1; 2]) предполагает толкование идейно-образного содержания музыки с помощью выразительных средств исполнительского искусства. На основе обобщения интерпретаций становится возможным обозначить направления в прочтении музыкальных текстов, в рамках которых развивается исполнительское искусство в настоящее время. Несмотря на то что каждая интерпретация индивидуальна, все же она находится в неразрывной связи с эстетическими принципами определенной исполнительской школы и художественным направлением, которого придерживается артист, а также с условиями, в которых реализуется музыкальное произведение.

В современном теоретическом знании существуют два подхода к проблеме интерпретации. Первый

предполагает точное прочтение музыкального текста произведения, строгое соблюдение всех указаний композитора, как результат — раскрытие замысла произведения ресурсами самодостаточности исходного текста. Такой подход содержит в себе элементы схоластичности, так как идея творческого соучастия исполнителя нивелируется жестким следованием авторскому тексту и ведет к его формальному воспроизведению. Сущность второго подхода заключается в следующем: самое важное и ценное в музыке находится «между строк», т. е. смыслы, заложенные автором, заключены не только в фиксируемых параметрах (звуковысотности, штрихах, динамике), но и в тех элементах музыкального языка, которые не поддаются строгой фиксации в тексте, однако обладают существенным интерпретационным ресурсом. К таким параметрам относятся качество и интенсивность интонирования, градации *rubato*, агогические приемы. Степень вовлеченности исполнителя в творческий процесс при этом кратно возрастает, однако появляется вероятность вольного прочтения текста, способного изменить замысел композитора.

Из диалектики двух подходов к интерпретации возник третий: «невозможно выразить то, что находится между нотами, если вы не сыграете то, что написано (в нотах. — И. В.)» [3, с. 35]. Эту мысль высказал французский дирижер первой половины XX в. Шарль Мюнш (1891–1968). Утверждение маэстро справедливо отражает общий творческий вклад двух художников: композитора и исполнителя, каждый из которых одинаково ответственен за успешный результат воплощения художественной идеи произведения. Композитор в рамках фиксации музыкального текста, исполнитель — в его декодировании и эмоциональном наполнении. Музыка — это «искусство передавать чувства через интенсивность их выражения», — отмечает Ш. Мюнш в своей книге «Я — дирижер» [3, с. 35].

Текст как исходная структура музыкального произведения содержит интерпретационное поле, с одной стороны, обозначенное ремарками композитора, с другой — обусловленное выбором сугубо индивидуальных средств исполнителя. Дифференциация «композиторского» и «исполнительского» в сфере интонирования заключается в способе фиксации творческих установок: первое закреплено в нотной записи, а «исполнительское» характеризуется прежде всего своей импровизационной природой. Динамические нюансы, элементы агогики, выбор темповых отклонений, а также способы звукоизвлечения, которые невозможно зафиксировать в нотной записи, составляют комплекс исполнительских средств выражения.

В отечественной музыкальной науке XX в. классификация исполнительских модификаций принадлежит Борису Владимировичу Асафьеву (1884–1949), который считал, что существует два

ответвления в исполнительской культуре: «сотворческая композиторству» и механистическая, которая лишь «репродуцирует по созданным нормам техники нотную запись» [4, с. 297]. По его убеждению, художественная идея наиболее полно раскрывается по отношению к авторскому замыслу в первом случае, когда исполнители «слушают и понимают музыку внутренним слухом, интонируя ее в себе до воспроизведения, т. е. до того, как они ее слушают извне: из-под пальцев своих или в оркестре» [4, с. 298]. Сущность противоположного варианта заключена в воспроизведении текста с формальным выполнением авторских предписаний, когда исполнители «изучают произведение глазами, анализируя его конструкцию, и слышат только тогда, когда оно звучит в голосах или инструментах» [4, с. 298]. Интерпретация в таком случае возможна, но ни одна из них не обретет черт ярко индивидуального воплощения. Такое исполнение будет носить поверхностный характер, не отражающий суть художественной идеи произведения.

Наблюдения последних лет ясно выявляют существование всех вышеназванных вариантов исполнительских модификаций, напрямую зависящих от условий, в которых реализуется музыкальное произведение. Это концертные, конкурсные выступления, студийные работы, а также мастер-классы, онлайн-трансляции и др. Стремительное развитие коммуникационных технологий, доступность аудио-, видеoinформации с «живых», а также студийных концертов повлекли за собой качественные изменения в развитии исполнительского искусства. Так, трансцендентальная виртуозность технического плана перестала восприниматься как неординарное явление. Возможность увидеть неувидимые глазу приемы игры, «снимать с экрана» технические особенности исполнения (аппликатуру, педаль), анализировать интерпретации не только аудиовизуально, но и с помощью компьютерных программ позволили большому числу исполнителей использовать эти средства для совершенствования собственного мастерства. Не последнюю роль в росте исполнительского качества сыграли сотни конкурсов по всему миру, где исполнение укладывается в определенные «стандарты качества».

Таким образом, в современную парадигму развития исполнительского искусства оказалась внедрена модель глобализации. При всех ее положительных сторонах мы наблюдаем тенденцию «зеркальных» интерпретаций, когда индивидуальная грань постепенно стирается и отличить одну интерпретацию от другой становится практически невозможно. Понять причину такого явления помогает определение музыки с точки зрения акустики и компьютерного анализа звука: «Музыка строится в основном на частотных различиях в извлекаемых звуках, а динамическая компонента относится...

к интерпретации произведения» [5, с. 241]. Комплекс выразительных средств, применяемых исполнителями, особенно динамики и темпов, дошел до пика в своем развитии: темпы ускорялись, динамические контрасты усиливались, в этой связи назрела проблема поиска обновления звучания произведений. Необходимо было найти нестандартные варианты решения проблемы, исключая уже известные методы, такие как усиление линии детализации интерпретаций, стремление к воспроизведению «чистого» текста. Это позволяет говорить о том, что «для развития исполнительского искусства требуются резервы вариантности, когда лимит на определенные стили исполнения исчерпывается, назревает необходимость в смене тенденций» [6, с. 76].

ТЕМБРОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНСТРУМЕНТОВ

На этом фоне обнаруживается возрастающий интерес профессиональных музыкантов к поиску новых тембровых возможностей инструментов. Данное направление получило актуализацию прежде всего в области цифрового звука, так как «дигитальные технологии обладают весьма широким потенциалом в плане работы со звуком, в то время как традиционные музыкально-выразительные средства практически исчерпали себя и обречены на бесконечное самоповторение. Новый широкий технический потенциал располагается в основном... в области... тембров, стереопанорамы, глубины, компактности, степени плотности/разреженности звучания, в конечном счете всего того, что и выливается в понятие саунда. Именно в области экспериментов с саундом и начинают сосредоточиваться основные творческие силы» [7, с. 33].

Однако и в мире классического искусства есть уникальный пример развития идеи поиска новых тембровых характеристик звука средствами совершенствования акустического инструмента. Ее авторами стали всемирно известный аргентинско-израильский пианист, дирижер и общественный деятель Даниэль Баренбойм и бельгийский фортепианный мастер Крис Маене [8]. В результате их совместной работы был создан новый акустический рояль. Отметим, что для творческой личности маэстро Баренбойма этот проект стал частью больших созидательных инициатив, успешно реализованных и функционирующих до настоящего времени, но первым в области создания музыкального инструмента. Напомним, что Д. Баренбойм является создателем музыкального вуза Barenboim-Said Academy, оркестра «Западно-восточный диван» и ряда других значительных общегуманитарных проектов. Бо-

лее подробно о проектах Д. Баренбойма можно прочесть в статье автора [9].

Импульсом к идее создания нового рояля послужила поездка в Сиену в 2011 г., где Д. Баренбойм сравнил звучание современного и восстановленного фортепиано Ф. Листа. Пианист «был поражен... инструментом XIX века с прямыми, параллельно натянутыми струнами» [10]. Отмечая разницу в звучании, Д. Баренбойм подчеркнул, что «именно такая конфигурация обеспечивает прозрачность и теплоту звука, богатый спектр тональных красок — в отличие от однородного тона, который можно извлечь из современного рояля по всему диапазону» [11, с. 67]. «На прямострунном фортепиано существуют четкие различия между регистрами — как в хоре, где можно дифференцировать звучание всех голосов: баса, тенора, альты и сопрано. Звук получается очень чистый, без примесей, и это дает огромные возможности для экспериментирования с тембровыми красками» [10]. Поэтому Д. Баренбойм твердо решил создать новый акустический рояль, следуя прообразу инструментов XIX века. Сначала он обратился за сотрудничеством в фирму Steinway, где его направили к К. Маене, с которым он смог реализовать свою идею по созданию рояля.

Данный проект в XXI в. поистине уникален, так как последние значительные разработки в области фортепианостроения относятся лишь к концу XX в., когда появился ряд моделей в основном китайского производства, на европейском рынке была отмечена фирма Fazioli, основанная в 1981 году¹. Магистральное развитие клавишных музыкальных инструментов рубежа XX—XXI вв. обусловлено появлением электронных музыкальных инструментов в силу значительно возросшего на них спроса, вызванного удобством использования в быту, относительно небольшой стоимостью и простотой обслуживания. Однако даже такие цифровые гиганты, как Yamaha, Casio, Roland и другие, в процессе совершенствования своих моделей инструментов применяют технологии семплирования для создания звуковых «банков» данных. Согласно определению Большой российской энциклопедии, «семпл (от англ. sample — образец) — это оцифрованный фрагмент звучания (по большей части акустических — «естественных» музыкальных инструментов)» [12], а метод семплирования базируется на записи исходного звука «живого» инструмента. Таким образом, первоисточник фортепианного звука в электронных музыкальных инструментах — акустический рояль, и, возможно, новый рояль Д. Баренбойма в будущем может стать ценным ресурсом для пополнения звуковых «банков» данных электронных музыкальных инструментов.

¹ Fazioli. Profilo. URL: <https://www.fazioli.com/profilo/> (дата обращения: 25.04.2024).

Несмотря на внешнее сходство с современным концертным роялем, в рояле Д. Баренбойма существует ряд конструктивных особенностей, за счет которых формируется индивидуальный тембр инструмента. Это прямое расположение струн, увеличенная длина инструмента (284 см), расположение брусьев футора по направлению струн, а не веерообразно, как, например, в роялях Steinway & Sons. Высокие характеристики протяженности звука и мощности звучания в верхнем регистре, подобные современным роялям, стали возможными благодаря новому решению К. Маене. Он придумал уникальную деку, состоящую из двух частей, в которой волокна дерева расположены по направлению струн в басовом и среднем регистрах, а в дискантовом регистре они развернуты и параллельны не струнам, а мостам. Это позволяет максимально использовать небольшую площадь деки и приводит к более мощному и богатому качеству звука в верхнем регистре.

Данное изобретение К. Маене впоследствии запатентовал. Хор в дискантовом регистре у рояля Varenboim-Maene состоит из трех струн, как и у большинства современных моделей роялей, однако каждая струна натягивается на собственный штифт². Подобный способ крепления струны «является более надежным, но требует лишней работы по навивке петли, что удорожает работу и вызывает больший расход струнной проволоки» [13, с. 45]. Такая конфигурация расширяет возможности для настройки инструмента, делает реальным применение бытовавших в XIX в. неравномерных температур. Их использование дает дополнительную возможность погрузиться в звуковой мир, окружавший композиторов и исполнителей в конце XVIII — начале XIX в., ощутить специфику соотношения чистых интервалов и диссонансов, разницу в окраске тональностей. Все это нивелируется равномерной настройкой, бытующей в наши дни.

После успешной презентации, состоявшейся в Лондоне в 2015 г., существенно возрос интерес пианистов, концертных организаций, продюсеров к этой новинке. Впоследствии К. Маене начал серийный выпуск этих инструментов в трех вариантах: Concert Grand CM284 (так называемый большой концертный), Chamber Music Concert Grand CM250 (малый концертный), Parlor Grand CM228 (салонный). Автору настоящей работы известно, что на данный момент концертные рояли стоят в Великобритании (Royal Festival Hall), Бельгии (Concertgebouw Brugge), Германии (зал им. П. Булеза). Более того, права на большой концертный рояль выкупил Concertgebouw Brugge.

² Chris Maene. Concept and design: the missing link. URL: <https://www.chrismaene.be/nl/straight-strung-concert-grand/concept-and-design/> (дата обращения: 25.04.2024).

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕШЕНИЯ

Создание новых инструментов — всегда знаковое явление в музыкальном искусстве. С их появлением связаны многие изменения как в композиторском, так и исполнительском творчестве. Например, Бетховен в своих первых концертах, следуя традициям художественной «модели» венского концерта XVIII в., впоследствии осуществил его реформу. Преобразования стали возможными в том числе благодаря изменившемуся инструментарию: лидирующие позиции в последние десятилетия XVIII в. занял хаммерклавир (*hammerklavier*) [14; 15].

Примечательно, что для композиторов запрос на новый инструментарий чаще всего обусловлен имманентной потребностью, целью которой является необходимость реализации художественной идеи при создании новой партитуры, а возможности имеющихся инструментов не позволяют решить подобные задачи. Новый инструмент для исполнителя — возможность качественно изменить интерпретационные решения за счет тембрового обновления звуковых характеристик. В случае с роялем *Varenboim-Maene* мы сталкиваемся с обновлением технологических особенностей внутреннего устройства инструмента, направленных на приближение к эстетике звучания инструментов начала XIX в., однако основные принципы звукоизвлечения и исполнительские приемы остаются прежними.

Напомним, что в последние полвека в исполнительском искусстве отчетливо прослеживаются два вектора: академического концертного исполнительства и исторически информированного исполнительства. Предпосылки формирования академического концертного исполнительства относятся к XVIII в. и связаны с практикой публичных музыкальных концертов, которая последовательно развивается и по сей день. Отличительными качествами этой исполнительской модели стали изменения исполнительских параметров:

- ◆ количественных компонентов (частей произведений, объема партитур, состава исполнителей);
- ◆ увеличение силы, мощи звучания;
- ◆ расширение концертных залов, вмещающих в себя тысячи слушателей.

Вектор академического концертного исполнительства укладывается в хроноцентрическую логику существования, где преобладающее значение приобретает текущий момент времени, а значимость его результатов оценивается как высшее из возможных достижений, при этом предшествующий опыт нивелируется³.

³ Хроноцентризм. URL: <https://www.multitrans.com/m.exe?s=chronocentrism&l1=1&l2=2/> (дата обращения: 25.04.2024).

Вектор исторически информированного исполнительства достаточно молодой, его зарождение относится ко второй половине XX в. и, согласно Музыкальному словарю Гроува, определяется как «исполнение музыки прошлого на инструментах соответствующей эпохи на основе музыкально-исторических данных...» [16]. Понятие «исторически информированное исполнительство» ранее употребляли в отношении музыки эпохи барокко, однако в наши дни этот термин стал применим и к последующим эпохам. Появление исторически информированного исполнительства изменило представление о хроноцентрической модели существования искусства, породило несколько аспектов в исполнительском искусстве, наиболее важные из которых — исследовательский подход к исполнению произведений, поиск оригинального звучания средствами реконструкции музыкальных инструментов соответствующих эпох. Исследовательский подход к изучению феномена исполнительской интерпретации характерен для Д. Баренбойма. Большая часть творческой жизни маэстро связана с изучением музыки Бетховена. Только все фортепианные сонаты Д. Баренбойм исполнил/записал четыре раза (в 1960, 1984, 2005 и 2020 гг.)⁴. Более того, гений Бетховена, его сочинения и эпоха, в которую творил великий композитор, побудили Д. Баренбойма к созданию нового инструмента⁵.

Анализ исполнительской деятельности Д. Баренбойма показывает, что в его творчестве органично сочетаются магистральные направления исполнительского искусства: концертно-академического и в последние десятилетия — исторически информированного исполнительства. Детальное изучение музыки Бетховена, скрупулезный анализ нотного текста произведений композитора, создание рояля с элементами конструкции инструмента XVIII — начала XIX в. целиком соотносятся с ведущими принципами исторически информированного исполнительства. В то же время творческий почерк, манера исполнения, сама практика исполнительской деятельности Д. Баренбойма характерны для концертно-академического типа⁶.

ВЫВОДЫ

Подводя итог, подчеркнем, что исполнительские тенденции находятся в неразрывной связи с понятием интерпретации, ее особенности определяют стилистическое на-

⁴ Запись 2020 г. сделана на собственном рояле.

⁵ Daniel Barenboim. URL: <https://danielbarenboim.com/> (дата обращения: 25.04.2024).

⁶ Даниэль Баренбойм исполняет все 32 сонаты Бетховена. URL: <https://my.mail.ru/community/variations/1493C8BFB799DD13.html> (дата обращения: 25.04.2024).

правление, которого придерживается исполнитель в своей деятельности. Коммуникационные возможности и современные технологиикратно расширили багаж знаний и средств, которые стали доступны большому числу исполнителей. Как результат, значительно вырос уровень исполнительского мастерства, что, с одной стороны, положительно повлияло на ход развития исполнительского искусства, но, с другой стороны, наметилась и обратная тенденция — обезличивание интерпретаций, появление так называемых зеркальных вариантов (когда сложно отличить одну интерпретацию от другой).

Комплекс выразительных средств исполнителя потребовал качественного обновления за счет назревшего запроса на поиск новых тембровых характеристик инструмента. Творческое взаимодействие Д. Баренбойма и К. Маене ознаменовало появление нового акустического рояля Barenboim-Maene, отличительной особенностью которого является прямое расположение струн. Этот ответственный шаг исполнителя находится в русле двух магистральных течений исполнительного искусства: сочетания исторически информированного подхода с современной музыкальной практикой академического типа. Появление нового рояля усиливает тенденцию, обратную универсальности, направленную на воссоздание облика звучания инструментов разных эпох. Очевидно стремление определенной части исполнителей приблизиться к стилю через использование исторического инструментария. Даже пианист такого масштаба, как Д. Баренбойм, счел необходимым сделать шаг навстречу истории. Идея создать такой рояль представляется весьма ценной для исполнительского искусства, так как данный инструмент расширяет существующие границы тембральных возможностей, вносит новые краски в исполнение музыки, в которой уже многое стало стандартным и незыблемым, заранее предсказуемым. Рояль Д. Баренбойма позволяет выйти за рамки сложившихся стереотипов академического искусства, а это, безусловно, обогащает восприятие музыки. Хочется надеяться, что однажды мы станем свидетелями появления этого инструмента на концертных площадках и нашей страны. Кроме того, сотрудничество Д. Баренбойма и К. Маене служит хорошим примером для отечественных производителей фортепиано и роялей, так как современные технологические возможности для воплощения интересной художественной идеи в жизнь практически безграничны.

Список источников

1. Ямпольский И.М. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 549–550.
2. Вартанов С.Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 64 с.
3. Мюниш Ш. Я — дирижер / [пер. с фр. Н.Н. Савинова]. Москва : Музыка, 1982. 46 с.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Харуто А.В. Музыкальная информатика : теоретические основы : учебное пособие для музыкальных вузов РФ. Москва : Изд-во ЛКИ, 2009. 400 с.
6. Калатай И.В. Даниэль Баренбойм о сонате Бетховена, ор. 110: мастер-класс 2006 и 2021 гг. // Музыкознание : история и современность глазами молодых ученых : сборник материалов V Всероссийской научно-практической конференции (11–12 окт. 2021 г.). Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2021. С. 71–79.
7. Губанов О.А. Симулякры в дигитальном бытии музыки. Семантико-синтаксический уровень симулякризации дигитальной музыки // Обсерватория культуры. 2014. № 2. С. 31–37. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-2-31-37.
8. Barenboim D., Said E.W., Guzelimia A. Parallels and paradoxes : explorations in music and society. New York : Pantheon Books, 2002. 191 p.
9. Калатай И.В. Педагогическая и общественная деятельность Д. Баренбойма: оркестр Западно-восточный диван // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика : сборник статей по материалам Международной научной конференции (17–18 мая 2022). Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2022. С. 14–21.
10. Рояль имени Баренбойма // ClassicalMusicNews.ru : [сайт]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/royal-imeni-barenboyma/> (дата обращения: 25.04.2024).
11. Калатай И.В., Недоспасова А.П. Аспекты взаимодействия солиста и оркестра в Концерте для фортепиано № 5 Л. ван Бетховена // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-62-71.
12. Сэмплер // Большая российская энциклопедия. Москва, 2016. Т. 31. С. 518.
13. Дьяконов Н.А. Рояли и пианино. Конструирование и производство : [учебник]. Москва : Лесная промышленность, 1966. 413 с.
14. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. 224 с.
15. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. 3 : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. 376 с.
16. Батт Д. Аутентичное исполнение // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Аюкопана. Москва : Практика, 2001. С. 59.

Daniel Barenboim and Chris Maene: Current Trends in Piano Performance

Ivan V. Kalatai

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
31 Sovetskaya Str., Novosibirsk, 630099, Russia
SPIN 5443-3685; ORCID 0009-0007-0596-9354;
vania-1995@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the urgent problem of searching for the variability of performing interpretations in the performing arts of the present time. The reasons for the transformation of interpretation solutions and the emergence of “mirror” variants in the context of the development of modern communication technologies are highlighted. The concept of interpretation of a musical text is presented on the basis of B.V. Asafiev’s typology, reflecting the degree of disclosure of the artistic idea depending on the creative plan of performance, as well as the chosen principles of reproduction of the author’s text. The variability of interpretative approaches and their synthesis are outlined in Charles Munch’s ideas as an addition to B.V. Asafiev’s basic system. A certain exhaustion of performing resources in the main complex of musical expressive means, in particular in the sphere of dynamics and tempos, was recorded. This served as an impulse to search for new solutions, among which the developments of modern piano construction are worthy of attention. The search for new timbre possibilities of the instrument has become a reserve of variability and one of the conditions for improving the art of performing. The pianist, conductor and social activist Daniel Barenboim and piano maker Chris Maene are linked to this trend. Amid the total proliferation of electronic keyboard musical instruments and developments in the field of digital sound, a new acoustic concert grand piano produced under the Barenboim-Maene brand was presented to the public in 2015. The idea of creating the instrument stems from the demand to update the timbre characteristics of the sound of musical compositions from the late 18th and early 19th centuries – the main concert repertoire of D. Barenboim. The appearance of the Barenboim-Maene grand piano is in line with the main trends in the performing art of the present time, in which two main vectors are clearly visible: academic concert performance and historically informed performance.*

Key words: piano performance, interpretation, acoustic piano, Barenboim-Maene, piano engineering, Daniel Barenboim, Chris Maene, historically informed approach, Beethoven, musical art.

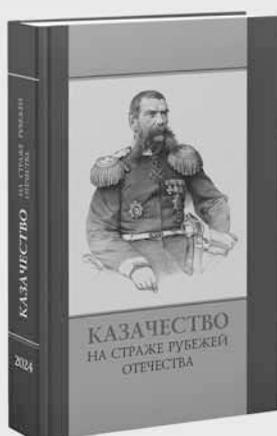
Citation: Kalatai I.V. Daniel Barenboim and Chris Maene: Current Trends in Piano Performance, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 266–273. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-266-273.

References

1. Yampolsky I.M. Interpretation, *Muzykal'naya ehntsiklopediya* [Music Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya Ehntsiklopediya Publ., 1974, vol. 2, pp. 549–550 (in Russ.).
2. Vartanov S.Ya. *Kontseptsiya interpretatsii sochineniya v sisteme fortepiannoi kul'tury* [The Concept of Interpretation of a Composition in the System of Piano Culture], Doct. art sci. diss. abstr. Saratov, 2013, 64 p.
3. Munch Ch. *I Am a Conductor*. Moscow, Muzyka Publ., 1982, 46 p. (in Russ.).
4. Asafiev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971, 376 p.
5. Kharuto A.V. *Muzykal'naya informatika: teoreticheskie osnovy: uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov RF* [Musical Informatics: Theoretical Foundations: textbook for music universities of the Russian Federation]. Moscow, Izd-vo LKI Publ., 2009, 400 p.
6. Kalatai I.V. Daniel Barenboim on Beethoven’s Sonata, Op. 110: Master Class 2006 and 2021, *Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh: sbornik materialov V Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (11–12 okt. 2021 g.)* [Musicology: History and Modernity Through the Eyes of Young Scientists: Proceedings of the 5th All-Russian Scientific and Practical Conference (October 11–12, 2021)]. Novosibirsk, Novosibirskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. M.I. Glinki Publ., 2021, pp. 71–79 (in Russ.).
7. Gubanov O.A. Simulacra in Music Being Digital: The Semantic and Syntactic Level of Simulation, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 2, pp. 31–37. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-2-31-37 (in Russ.).
8. Barenboim D., Said E.W., Guzelimia A. Parallels and Paradoxes: *Explorations in Music and Society*. New York, Pantheon Books Publ., 2002, 191 p.
9. Kalatai I.V. Pedagogical and Social Activity of D. Barenboim: West-Eastern Divan Orchestra, *Ispolnitel'skoe iskusstvo i pedagogika: istoriya, teoriya, praktika: sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (17–18 maya 2022)* [Performing Art and Pedagogy: History, Theory, Practice: Proceedings of the International Scientific Conference (May 17–18, 2022)]. Saratov, Saratovskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. L.V. Sobinova Publ., 2022, pp. 14–21 (in Russ.).
10. The Barenboim Grand Piano, *ClassicalMusicNews.ru: website*. Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/royal-imeni-barenboyma/> (accessed 25.04.2024) (in Russ.).
11. Kalatai I.V., Nedospasova A.P. Collaboration Aspects of Soloist with an Orchestra Using the Example of the 5th Piano Concerto by L. van Beethoven, *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science], 2021, vol. 9, no. 2, pp. 62–71. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-62-71 (in Russ.).

12. Sampler, *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya* [The Great Russian Encyclopedia]. Moscow, 2016, vol. 31, p. 518 (in Russ.).
13. Diakonov N.A. *Royali i pianino. Konstruirovaniye i proizvodstvo: uchebnyk* [Royals and Pianos. Design and Manufacture: textbook]. Moscow, Lesnaya Promyshlennost' Publ., 1966, 413 p.
14. Kirillina L.V. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 2: Muzykal'nyi yazyk i printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Classical Style in Music of the 18th – Early 19th Century. Part 2: Musical Language and Principles of Musical Composition]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007, 224 p.
15. Kirillina L.V. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poehtika i stilistika* [Classical Style in Music of the 18th – Early 19th Century. Part 3: Poetics and Stylistics]. Moscow, Kompozitor Publ., 2007, 376 p.
16. Butt J. Authentic Performance, *Muzykal'nyi slovar' Grove* [Grove Dictionary of Music and Musicians]. Moscow, Praktika Publ., 2001, p. 59 (in Russ.).

НОВИНКА



Казачество на страже рубежей Отечества : материалы II Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 215-летию генерал-лейтенанта Я.П. Бакланова (Новочеркасск, 6–7 июня 2024 г.) / Министерство культуры Российской Федерации, Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) имени М.И. Платова, Институт истории и международных отношений Южного федерального университета ; [сост., отв. ред. Н.С. Матвеева]. Москва : Пашков дом, 2024. 608, [5] с. : ил.

Сборник включает материалы II Международной научно-практической конференции «Казачество на страже рубежей Отечества», посвященной 215-летию генерал-лейтенанта Якова Петровича Бакланова.

Конференция проводилась в рамках реализации Стратегии государственной политики Российской Федерации в отношении российского казачества на 2021–2030 годы. Основные организаторы конференции: Российская государственная библиотека, Институт истории и международных отношений Южного федерального университета и Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) им. М.И. Платова.

В статьях рассматриваются вопросы, связанные с особенностями сохранения и популяризации историко-культурного наследия российского казачества: славным путем российского казачества сквозь века, ролью самобытной казачьей культуры в формировании и развитии традиционных духовно-нравственных ценностей, практики библиотек по сохранению исторической правды и популяризации истории и культуры российского казачества. Представлены материалы как отечественных, так и зарубежных авторов – из Финляндии, Республики Казахстан, Киргизии.

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

ДИН ЖУН,
В.Н. ЮНУСОВА

ЧАЙНАЯ ЦЕРЕМОНИЯ В ОПЕРЕ ТАНЬ ДУНЯ «ЧАЙ — ЗЕРКАЛО ДУШИ»

Дин Жун,

Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
кафедра истории зарубежной музыки,
аспирантка
Большая Никитская ул., д. 13/6,
Москва, 125009, Россия

ORCID 0000-0002-5745-2062
a820330992@gmail.com

Виолетта Николаевна Юнусова,

Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
кафедра истории зарубежной музыки,
профессор
Большая Никитская ул., д. 13/6,
Москва, 125009, Россия

доктор искусствоведения,
профессор
ORCID 0000-0001-5526-6867;
SPIN 2960-2814
violetta_yunusov@mail.ru

Реферат. Исследование творчества известного китайского композитора Тань Дуня (р. 1957), во многом определяющего облик современной китайской музыки, тесно связано с выявлением истоков национальной культуры, отражению которых композитор уделяет особое внимание. Среди них выделяется ритуально-обрядовая сторона, еще не ставшая предметом специального исследования. Ее изучение необходимо для более полной и адекватной интерпретации содержания произведений Тань Дуня. Опера «Чай», в другой редакции «Чай — зеркало души» (Tea: A Mirror of Soul, 2002), представляется показательной в плане раскрытия

как внешней событийной стороны действия, так и обрядовой стороны чайной церемонии, выступающей как одна из существенных сторон китайской и японской культуры и определяющей важнейшие стороны музыкального языка и драматургии оперы. Судьба героев оперы тесно связана с обретением истинного «канона чая», что символизирует поиск истинного пути в жизни. Объединяя традиции разных культур, композитор избирает для своего сочинения жанр *hall opera*, основанный на синтезе древних театров Европы и Азии, а также современных мультимедийных технологиях. Основы данного синтеза составили западная опера, прежде всего итальянская, и традиционный театр Китая (пекинская опера) и Японии (театр кабуки). Все средства художественной выразительности: построение сценического пространства, костюмы и свет, движения актеров, вокальные техники с элементами пения традиционного театра, использование органических инструментов — создают неповторимую атмосферу действия. Чайная церемония становится «стержнем», вокруг которого развивается трагическая судьба принца Сейке и его возлюбленной — принцессы Лан. Чайная церемония является не только важным элементом национального колорита, но и связующим звеном всех элементов действия.

Ключевые слова: чайная церемония, Тань Дунь, современная опера, китайский традиционный театр, пекинская опера, ритуал, органические инструменты, Канон чая, искусствоведение, театральное искусство, музыкальное искусство.

Для цитирования: Дин Жун, Юнусова В.Н. Чайная церемония в опере Тань Дуня «Чай — зеркало души» // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 274–281. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-274-281.

Творчество современного китайского композитора Тань Дуня (р. 1957) тесно связано с традициями национальной культуры, в частности с процессами развития современной китайской оперы. В этой области в последние годы выполнен ряд исследований. Так, Сунь Лу указывает, что «на почве традиционной китайской музыкальной драмы... выросло новое древо — современная китайская опера [1, с. 3]; Чэнь Ин отмечает оперу «Первый император» Тань Дуня (2006) среди опер, воплотивших европейскую традицию на всех уровнях [2, с. 8]. В диссертации Чжу Линьци среди прочих анализируется опера Тань Дуня «Чай — зеркало души», однако основное внимание автор уделяет воплощению исторического сюжета и отражению постмодернистской эстетики [3, с. 5]. Ван Цзинцин анализирует семантику элементов музыкального языка данной оперы [4]. Отметим также статью О.В. Синельниковой, посвященную ритуалу в оркестровом театре Тань Дуня [5]. Ритуал как основу музыкального театра композитора рассматривают В.Н. Юнусова и Дин Жун [6; 7]. Вместе с тем ритуальная сторона его оперных произведений, ее влияние на драматургию сочинения, музыкальный язык, остается недостаточно изученной и требует отдельного внимания.

Обряды, ритуалы и церемонии несут дополнительную информацию, помогающую пониманию глубинных смыслов произведений Тань Дуня и отражающую характерные особенности его стиля и музыкального языка. Одним из ярких примеров может служить опера «Чай — зеркало души» (Tea: A Mirror of Soul, в китайской редакции — «Чай», 2002), в которой композитор обращается к китайской и японской чайным церемониям, раскрывающим важные аспекты жизни героев.

Впервые опера «Чай — зеркало души» была представлена в 2002 г. в Токио (сопродюсер — театр Нидерландской национальной оперы) и произвела фурор своим восточным колоритом и мистическим подтекстом. С тех пор опера исполнялась в Китае, Нидерландах, Франции, Швеции и других странах. Постановщиком стал известный франко-ливанский режиссер Пьер Ауди (Pierre Audi, р. 1957), который, по словам композитора, является одним из самых изощренных и талантливых режиссеров наших дней [8, р. 12]. Затем премьеры оперы состоялись в Канаде (2013) и в Китае, в Национальном центре исполнительских искусств в Пекине (2008). На сегодняшний день это единственная опера Тань Дуня, поставленная на китайской сцене [9, р. 12]. Композитор посвятил оперу японскому бизнесмену и меценату Кейзо Саджи (Keizō Saji, 1919–1999), который основал художественный музей Suntory и музыкальный фонд Suntory Hall и соорудил «невидимый мост» между культурами [8,

р. 11]. Работа над оперой заняла десять лет, и меценат, к сожалению, не увидел ее премьеру.

«Чай — зеркало души» относится к типу hall opera, который композитор обозначает как наиболее развитую форму оперы. Она имеет много общего с более древними формами театрального искусства, найденными в Японии, Китае или Древней Греции, адаптированными формами мультимедиа и современными технологиями [8, р. 11], а также характеризуется максимальным объединением всех исполнителей на открытом пространстве, что создает возможность ее исполнения на стадионе и других объектах, необязательно на театральной сцене.

Опера Тань Дуня представляет собой сочетание многих элементов, включающих музыку, танец, ритуал и чайную церемонию, играющую значительную роль в действии и музыкальных особенностях произведения. Дж. Райт, генеральный директор Театра оперы в Ванкувере, отметил, что в ней прекрасно сочетаются традиционные китайские вокальные приемы, уникальная органическая музыка Тань Дуня с европейской оперой в итальянском стиле» [9, р. 35].

Либретто оперы композитор написал в соавторстве с Сюй Ином (Xu Ying, р. 1962), который известен как актер и режиссер спектаклей пекинской оперы, а также либреттист нескольких современных опер [10, с. 39]. В текст были включены цитаты из различных китайских литературных источников: «Канона чая» (букв. — «Чайная сутра»)¹ Лу Юя, созданного в конце VIII в., повести неизвестного автора начала XVII в. «Цветы сливы в золотой вазе», романа XVI в. «Путешествие на Запад» У Чэн-эня. Сюжет последнего использован в одноименном спектакле традиционного китайского театра пекинской оперы (цзинцзюй), фрагмент спектакля (по принципу «театр в театре») включен во вторую картину первого действия.

Тань Дунь воплощает здесь свой принцип 1 + 1 = 1, соединив два вида музыкального театра — западную оперу, которая составила основу спектакля, и традиционный театр Китая и Японии [11, р. 6]. На основе чайной церемонии и с учетом особенностей китайского национального театра (музыкальные инструменты, звуки природы, костюмы, реквизит) достигается синтез традиционного китайского и европейского музыкальных театров, характерный для современной китайской оперы в целом. В опере Тань Дуня можно отметить сочетание чайной церемонии, показанной средствами оперного театра, с современными технологиями.

Первую в истории книгу о чае и чайной церемонии «Канон чая» («Чайную сутру») написал

¹ На наш взгляд, перевод названия «Канон чая» ближе к буквальному «Чайная сутра», чем распространенный — «Книга чая».

Лу Юй (733–804), обобщив ранее известную информацию о технологии обработки, свойствах, истории освоения этого напитка [12, с. 12]. Лу Юй, которого впоследствии стали называть «чайным святым», вырос в буддийском монастыре, где было высоко развито искусство выращивания и употребления чая [13, с. 3]. Он принимал участие в медитациях даосских и буддийских монахов, помогал в размышлениях ученым, являлся завсегдатаем в императорском дворце и стал широко известным в обществе. В эпоху Тан (618–907) и Сун (960–1279) люди очень трепетно относились к обстановке, этикету и способу питья чая, были выработаны определенные согласованные правила и ритуалы, проводились также конкурсы чая (*доу ча*)².

Из десяти глав «Канона чая» пятая и последняя (десятая) главы посвящены непосредственно чайной церемонии. В истории ее формирования отмечены две традиции приготовления чая: одна связана с завариванием листов в чайнике, вторая — с приготовлением напитка из чайного порошка. Чашку с порошком заливали кипятком, а затем его взбивали бамбуковыми щетками, заваривая и получая пенку (такой способ до сих пор бытует в Японии и возрожден в Китае) [13, с. 25]³. Предпочтение отдавали воде с гор, потому что она помогала раскрыть вкус и аромат чая.

Чайная культура занимает очень важное место в китайской драме. Самый ранний пример встречается в «Цюй люй» (кит. «Закон музыки», 1624) Ван Цзиде. Благодаря использованию остроумных комических сцен, популярных песенных и танцевальных форм, драма о сборе чая очень популярна в провинциях и регионах, производящих чай: Цзянси, Хубэй, Хунань, Аньхой, Фуцзянь и Гуандун [15, с. 106].

В Японию чай был завезен из Китая в VII в., а чайная церемония получила распространение в XII в., благодаря деятельности буддийского монаха Эйсаю (1141–1215), который изучал буддизм в Китае и привез оттуда традицию приготовления чая в Киото: «Вкус чая есть вкус *дзен*» (кит. *чань*). В XVI в. здесь отказались от китайских принадлежностей, и возник стиль чайной утвари *ваби*, главными критериями которого стали простота и естественность без сложных узоров, отвлекающих от сущности происходящего. В чайной церемонии «стремились к созданию атмосферы беспрепят-

ственного общения, согласия, естественности» [16, с. 357–358]. А. Жуков пишет, что трансформация чайной церемонии, в ряду других искусств и ритуалов, произошла в результате изменения мировоззренческих основ, когда синтез «идеи *дзен* с мифологией и космогонией *синто*» [17, с. 365] был призван отразить красоту и совершенство природы, что стало идеалом для человека. Исследователь также замечает существенное влияние чайной церемонии на развитие японской культуры [17, с. 393].

Известный японский ученый Окакура Какудзо (1863–1913) выделяет философское направление *тиизм*, на которое повлияли концепции даосизма и дзен-буддизма. «Чаепитие стало не только приятным времяпрепровождением, но и значимым процессом, искусством жизни и одним из методов самореализации» [18, с. 34]. Церемонию приготовления чая ученый сравнивает с импровизированной драмой, в которой важны не только интерьер, но и «ритм вещей» и самого действия, гармоничное сочетание движений и оформления окружающего пространства [18, с. 39].

Для Тань Дуня, как и для О. Какудзо, важна мысль о том, что тиизм дает возможности Востоку и Западу «сойтись для взаимного утешения» [18, с. 22]. Он рассматривает в опере историю обретения правильного «Канона чая» как поиска истинного пути в жизни. Поэтому чайная церемония, с которой начинается опера, имеет глубокий подтекст. Композитор объездил различные районы Японии и пришел к выводу, что чай имеет исключительную важность в жизни человека: чай — зеркало души, так композитор сформулировал свой вывод [19, р. 9].

В первом действии оперы используется вид чайной церемонии и способ приготовления чая, известный как *дяньча*, который был популярен в Китае в эпоху Сун (960–1279). При таком способе чай сначала измельчают в чаше в порошок, затем добавляют нагретую почти до кипения воду. Для смешивания чайного порошка с водой была изобретена чайная кисть из тонкого бамбука [20, с. 62].

Название первого акта оперы «Огонь и вода» объединяет две стихии, необходимые для приготовления чая. Драматическая идея первого акта такова: тишина — мир — конфликт. Японский буддийский монах Сейке проводит чайную церемонию, воспроизводящую древний обычай монахов пить чай, передавая друг другу чашу. Однако Сейке передает пустую чашу, что вызывает удивление у его учеников. В ответ он начинает рассказывать о своем «горьком» романе с китайской принцессой Лан, случившемся десять лет назад, когда он был в статусе японского принца: «Хотя чайная чаша пуста, я все еще чувствую аромат, хотя тень моей возлюбленной

² В эпоху Сун существовали конкурсы чая, которые проводились среди интеллигенции. Ведущий в случайном порядке расставлял четыре вида чая и десять видов воды, участники должны были точно сказать, какая вода используется для какого вида чая [14, с. 31].

³ В разные эпохи в церемонию вносились изменения, например, в эпоху Мин (1368–1644) перед началом чайной церемонии жгли благовония, чтобы освежить воздух в комнате и воздать должное силам земли и неба [13, с. 28].

исчезла — мечта растет»⁴ [21, р. 28]. Это выражение становится эмоциональным лейтмотивом оперы. Пустая чайная чаша выступает символом утраты. Тань Дунь упомянул в одном из интервью, что в процессе сбора материала посетил настоятельницу женского монастыря, которая также приветствовала своих гостей пустой чашей, поднося ее к губам [22]. Для композитора это было «просветлением» в понимании духа китайского и японского чая. Поэтому Тань Дунь считает эту оперу «путешествием сквозь чай» (*voyage through tea*) и объединяет эти два вида церемонии [19, р. 9]. У зрителей же пустая чаша для чая вызывает желание выяснить причину этого явления. В Японии чаша считается самой важной частью утвари для чайной церемонии. Изготовленная из глины, она связана со стихией земли в ряду других, задействованных в чайной церемонии: огонь, дерево, металл (чайника). Участники церемонии рассматривают данную практику как способ получения духовного обновления [23, с. 392].

Первое действие, включающее чайную церемонию, состоит из двух сцен: в первой сцене чайная церемония проходит в саду в Киото, во второй — она будет осуществляться во дворце китайского императора. Композитор стремится воспроизвести не только внешний антураж церемонии, но и ее звуковое сопровождение, в котором важная роль отводится так называемым органическим инструментам. В партитуре Тань Дунь поясняет, как их использовать. На сцене представлены три набора ударных инструментов, в основном водные, бумажные, каменные и керамические.

В центре находятся водная чаша, листы тонкой бумаги, бумажный экран, водерфон (водная скрипка), шейкер для воды, водяной гонг, водные барабаны, керамические колокольчики. Инструменты размещены в трех указанных автором позициях на сцене [21, р. 131]. Тань Дунь визуально подчеркивает эти инструменты с помощью освещения и определенных движений исполнителя. ПеркуSSIONИСТЫ хлопают по воде ладонями, используют сито, чтобы создать эффект льющейся воды, и, набирая воду в ладони, воспроизводят звук падающих капель. На сцене развешиваются также три длинных бумажных экрана, которые развеваются, когда музыканты ударяют по ним барабанными палочками. Здесь же размещены визуальные конструкции для разрывания и растирания бумаги, а участники хора (в образе монахов) камнями отбивают заданный ритм.

В начале сцены главную функцию по созданию звукового колорита берут на себя водные инструменты: звучит водная скрипка, исполнительница выходит на сцену из зрительного зала. С ней перекликаются три полусферы с водой, одна из которых находится на сцене рядом с экраном, две —

справа и слева от сцены в оркестре. Сценическое решение очень лаконичное (отсутствие декораций, бумажные однотонные костюмы без украшений у монахов и Сейке), соответствующее принципу *ва* японской чайной церемонии, согласно которому «обстановка призвана отвлечь вас от повседневности, привести дух в состояние умиротворенности, равновесия» [16, с. 366], и основывающееся «на понятии “*саби*” — нового типа красоты — простой, обыденной, лишенной внешнего блеска и торжественности» [17, с. 394], это понятие актуально и в современной Японии [17, с. 396].

Во второй сцене Сейке вспоминает о событиях десятилетней давности, чайная церемония происходит уже во дворце китайского императора в городе Чанъань. Сюжет вращается вокруг двух центральных персонажей — принцессы Лан и Сейке, их история любви оказывается неразрывно связанной с «Каноном чая». Сейке надеется, что император позволит ему жениться на принцессе, но император сомневается и просит его произнести несколько стихов о чае, чтобы проверить знания Сейке о китайской культуре. Против этого союза выступил брат принцессы Лан — наследный Принц, разговор заходит в тупик. Во время начавшейся во дворце чайной церемонии слуга сообщает, что приехавший персидский принц предлагает тысячу лошадей за китайский «Канон чая», содержащий, по его словам, тысячи тайн. Посмотрев книгу, Сейке, бывший свидетелем того, как она создавалась, утверждает, что она не настоящая. Наследный Принц настаивает на подлинности книги и ставит на кон свою жизнь, аналогичное обещание дает Сейке.

В этой сцене акцент переносится на «Канон чая» и философские рассуждения Сейке, который в большом монологе излагает свою жизненную позицию. Композитор отмечал, что они с либреттистом Сюй Ином добивались максимального соответствия музыкальной и словесной интонации, ритма, что имело особое значение для передачи смысла текста и музыки [19, р. 9]. В монологе и опере в целом Тань Дунь сочетает технику бельканто с элементами пения в китайском музыкальном театре *кунъюй*, где предъявляются высокие требования к произнесению и интонированию слов [7, с. 122]. Акцент сделан на слове «чай»: в начале монолога дважды произнесенное, оно отделено паузами, а в конце распевается в длинной каденции.

Такого рода завершения встречаются в китайском традиционном музыкальном театре *кунъюй* и пекинской опере (*цзиньцзюй*). В конце фраз выделены важные слова (листья, чаша, чай) на угасающей динамике. В это время в оркестре звучат контрабас и бас-флейта, их тембр идеально сочетается с баритоном главного героя. Тань Дунь подчеркивал, что старался сделать вокальные партии технически несложными для исполнения, а также отмечал

⁴ Здесь и далее перевод выполнен авторами.

наличие мелодизированного компонента в каждом слове [19, р. 10]. В конце первого акта действие возвращается в японский храм, где продолжается чайная церемония, а в партии монахов снова звучит вариант ключевой фразы: «Хотя чаша чая пуста, я все еще чувствую аромат, хотя тень моей возлюбленной ушла, мечта растет» с повторяющимся музыкальным материалом.

Во втором действии («Бумага») герои находят в поисках подлинного «Канона чая», принцесса Лан рассказывает Сейке об особенностях чайной культуры. В третьем действии («Керамика и камни») вновь проводится чайная церемония. На этот раз она происходит на юге Китая, где герои встретили Лу – дочь автора «Канона чая». Она поведала, что отец уже ушел из жизни, и согласилась отдать Сейке и Лан подлинную книгу, которая сохранит их любовь при условии, что они будут распространять эти знания по всему миру. Ворвавшийся наследный Принц отбирает книгу у принцессы Лан. Пытаясь остановить начавшийся поединок между братом и Сейке, Лан получает смертельное ранение. Опечаленный Принц отдает свой меч Сейке, предложив забрать его жизнь. Но Сейке отрезает собственные волосы мечом и становится монахом, чтобы проводить чайные церемонии в Японии.

Сцена получения подлинной книги «Канона чая» написана в стиле древнего шаманского ритуала почитания предков. Этот ритуал был хорошо знаком композитору, детство которого прошло на юге Китая, где распространен шаманизм. Ритуал озвучен острым ритмом оркестра, в котором выделяется группа керамических инструментов. Органические инструменты (бумага, вода, керамика, камни) как в составе симфонического оркестра, так и отдельно создают особый звуковой колорит и мистическую атмосферу. На этом фоне Лу описывает процесс приготовления чая, «огонь становится красным, а чай зеленым» (в дальнейшем она отмечает, что отец предпочитал именно зеленый чай). Слово «зеленый» композитор акцентирует каденцией в духе традиционного китайского театра куньцзюй и пекинской оперы – мелодические ходы почти в полторы октавы и характерное раскачивание голоса с ускорением. Оркестр поддерживает декламацию последних звуков вокальной партии Лу (d-d-d; t-t-t; k-k-k...), произнося их вместе с актрисой. Поющий оркестр и играющий (в частности, на камнях) хор характерны для этой оперы. Композитор, как уже было сказано, поставил задачу максимально объединить всех артистов в процессе исполнения.

Чайная церемония символизирует здесь ритуал прощания с автором книги Лу Юйем. Его дочь говорит о пустой чайной чаше и ушедшей тени (отца). В данном контексте образ опустевшей чаши связывается с уходом человека из жизни. Подобная трактовка встретится и дальше. Когда принцесса

Лан получает смертельное ранение от своего брата в драматичной сцене поединка, то произносит несколько прощальных фраз о чае, листе в воде и заключает свое обращение к Сейке словами: «После этого чая – домой» [21, р. 215]. Здесь она почти дословно повторяет фразу Лу в начале третьего действия об уходе из жизни отца («после чая – в дом души») [21, р. 178–179].

Сейке после поединка и отказа убить наследного Принца вновь оказывается в саду в Киото и повторяет последние слова принцессы Лан. Он обращает внимание зрителя на установившуюся тишину. Это слово подчеркнуто игрой только двух арф в оркестре. Затем вступают тибетские поющие чаши и мужской хор (в опере не используются женские хоровые партии) поет буддийскую мантру, которая звучала еще в первом действии.

Опера заканчивается словами Сейке: «Чай – зеркало души». Они органично входят в оркестровую постлюдю, выдержанную в духе инструментального театра с ритмами всплесков воды и шелестом бумаги. Все это создает созерцательную атмосферу подобно той, что присутствует на чайной церемонии первой сцены оперы.

Восточный компонент оперы Тань Дуня, переданный через чайную церемонию, показан соответствующими средствами художественной выразительности. Отметим среди них характерные приемы пения китайского традиционного театра пекинской оперы, некоторые особенности декламации и сценического решения японского традиционного театра *ноо* и *кабуки* и др. В частности, можно выделить наличие метроритмического каркаса в партии ударных инструментов, который, по мнению М.Ю. Дубровской, представляется характерной чертой музыки театра *ноо* (заметим, что аналогичное явление существует и в китайском традиционном театре) наряду со зрелищно-символическим значением хора и музыкантов, «когда их фигуры и жесты становятся необходимым фоном сценического действия» [24, с. 84–85]. Композитор, синтезируя эти традиции, создает свой оригинальный стиль, в котором все же доминирует, на наш взгляд, китайская специфика. Он сталкивается с необходимостью воссоздать уединение и мудрость чайной церемонии через элементы традиционного китайского и японского театра и звучание органической музыки.

В опере не задействованы актеры традиционной китайской драмы (прием, к которому композитор прибегает в других своих операх, например в «Пионовой беседке», «Первом императоре»), но в партиях академических оперных певцов присутствует достаточно много элементов традиционного театра. Метод пения в «Чае» ближе к куньцзюй: акцентируется начало и конец пропетого слова, замечен мягкий характер произнесения текста. При этом

Тань Дунь использует английский язык, желая быть понятым самой широкой аудиторией во всем мире. Можно отметить и характер речитатива в этой опере, напоминающий мелодизированный речитатив *юньбай* (рифмованная понятная речь)⁵ в «Пионовой беседке». Современный исследователь Ван Цзинцин указывает, что юньбай как в пекинской опере, так и в куньцзюй основан на специфике китайского языка, а его фонетическая интонация образует парадигматическую конструкцию [4, с. 109]. Композитор и либреттист нашли соответствующие ритмические построения в английском тексте. В вокальные партии входят также японские и китайские стихи, элементы пения тибетских лам. В начале и конце оперы звучит буддийская сутра, которую исполняет в соответствии с традицией мужской хор в низком регистре. Она задает трагический тон всей опере. Композитор также использует полный состав симфонического оркестра, добавляя к нему органические музыкальные инструменты (водную скрипку, камни и др.), помогающие созданию необходимого исторического колорита.

Таким образом, чайная церемония в опере Тань Дуня служит центральным элементом, организующим вокруг себя все действие и оказывающим влияние на стиль и музыкальный язык произведения. Неслучайно режиссер П. Ауди отметил, что в опере все происходит через приготовление чая [26, р. 8]. Чайная церемония играет существенную роль в создании национального (китайского и японского) колорита, выступает как символ жизни и перехода в другой мир. Правильность ее совершения, зафиксированная в знаменитом «Каноне чая», ассоциируется с верной жизненной позицией. Мудрость чайной церемонии символизирует в опере мудрость самой жизни.

Список источников

1. *Сунь Лу*. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2016. 30 с.
2. *Чэнь Ин*. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.
3. *Чжу Линьцзи*. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2021. 25 с.
4. *Ван Цзинцин*. Исследование использования элементов оперы и поиска звукового смысла в опере Тань Дуня // Музыкальная композиция. 2018. № 5. С. 108–121. Кит. яз.
5. Юньбай звучит в виде своеобразного распетого речитатива (иногда в сопровождении ударных, но чаще без инструментального аккомпанемента) с четким интонационным рисунком в весьма широком голосовом диапазоне [25, с. 75].
5. *Синельникова О.В.* Перформативность и ритуал в «Оркестровом театре» Тань Дуня // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 146–154. DOI: 10.31773/2078-1768-2022-59-146-154.
6. *Юнусова В.Н., Дин Жун*. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 23–34.
7. *Дин Жун*. Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 137–145. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.137-145.
8. *Tan Dun*. Tea: A Mirror of Soul. A Universal Music Company ; Deutsche Grammophon / trans. by Leo Alexander Imai. 2002. 25 p.
9. *Nan Zhang*. Neo-Orientalism in the Operas of Tan Dun : thesis ... Master of Arts. Halifax, Nova Scotia : Dalhousie University, 2015. 99 p.
10. *Цао Лина*. Драматическая сцена в творчестве Сюй Ина // Новости китайской культуры. 2016. № 10. С. 38–40. Кит. яз.
11. *Kors S.* Tan Dun's The First Emperor : DVD. [Disc annotation]. The Metropolitan Opera, 2007. P. 6–7.
12. *Чэнь Сянбай*. Китайская чайная культура. Тайюань : Шаньсийское народное издательство, 1998. 328 с. Кит. яз.
13. *Ван Лин*. Китайское искусство чаепития [пер. с англ. Л.А. Калашниковой]. Москва : Центрполиграф, 2003. 239 с.
14. *Хуан Цзяньдун*. Доу чай и поэзия Доу чая // Мир чая. 2006. № 12. С. 31–32. Кит. яз.
15. *Хуан Юн*. Искусство исполнения оперы о сборе чая // Национальное издательство литературы и искусства. 2018. № 10. С. 105–107. (Кит. яз.).
16. *Григорьева Т.П.* Красотой Японии рожденный. Москва : Искусство, 1993. 464 с.
17. История Японии. В 2 т. Т. 1 : С древнейших времен до 1868 года / отв. ред. А.Е. Жуков. Москва : Институт востоковедения РАН, 1998. 659 с.
18. *Какүзо О*. Его величество чай / [пер. с англ. Л.И. Здановича] Москва : РИПОЛ классик, 2009. 224 с.
19. *Tan Dun on Tea in Conversation with Keiko Manabe (Chef Producer at Suntory Hall)* // Tan Dun. Tea: A Mirror of Soul : DVD. [Disc annotation]. Deutsche Grammophon, 2002. P. 9–12.
20. *Чжу Яньвэнь*. Анализ двух взглядов на происхождение чайных кистей // Пятый международный симпозиум по обмену чайной культурой. 2017. № 11. С. 60–64. Кит. яз.
21. *Tan Dun*. Tea : (Opera in 3 acts). New York : G. Schirmer, Inc., 2002. 241 p.
22. Тань Дунь: В поисках факторов, проникающих в будущее традиционной культуры // China News Network. 03.04.2021. URL: <https://www.chinanews.com.cn/yl/2021/04-03/9447005.shtml> (дата обращения: 19.05.2024). Кит. яз.

23. Дил У. Средние века и начало Нового времени / пер. с англ. А.М. Артюхова. Москва : Вече, 2011. 464 с.
24. Дубровская М.Ю. Музыка в традиционном театре Японии : (на материале Но и Кабуки) // Япония: идеология, культура, литература / отв. ред. В.Н. Горегляд, В.С. Гривнин. Москва : Наука, 1989. С. 83–88.
25. Будаева Т.Б. Пекинская опера цзиньцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра : монография. Москва : Нестор-История, 2019. 312 с.
26. Audi P. About Tea // Tan Dun. Tea: A Mirror of Soul : DVD. [Disc annotation]. Deutsche Grammophon, 2002. P. 8.

Tea Ceremony in Tan Dun's Opera "Tea: A Mirror of Soul"

Din Jun ^a, Violetta N. Yunusova ^b

Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow, 125009, Russia

^a ORCID 0000-0002-5745-2062; a820330992@gmail.com

^b ORCID 0000-0001-5526-6867; SPIN 2960-2814; violetta_yunusov@mail.ru

Abstract. *The study of the work of the famous Chinese composer Tan Dun (b. 1957), who in many ways determines the image of contemporary Chinese music, is closely connected with the identification of the origins of national culture, the reflection of which he pays special attention to. Among them is the ritual and ceremonial side, which has not yet become the subject of special research. That is necessary for a fuller and more adequate interpretation of the content of Tan Dun's works. The opera "Tea", in another version "Tea: A Mirror of Soul" (2002) seems to be indicative in terms of revealing both the external event side of the action and the ritual side of the tea ceremony, which acts as one of the essential aspects of Chinese and Japanese culture and determines the most important aspects of the musical language and dramaturgy of the opera. The fate of the opera's characters is closely linked to the discovery of the true "Canon of Tea", which symbolizes the search for the right path in life. Combining the traditions of different cultures, the composer chose for his work the genre of hall opera, based on the fusion of the ancient theatres of Europe and Asia, as well as modern multimedia technologies. At the heart of this synthesis are Western opera, primarily Italian opera, the traditional musical theatre of China (Beijing opera) and Japan (Kabuki theatre). All means of artistic expression: the construction of the stage space, costumes and lighting, the actors' movements, vocal techniques with elements of traditional theatre singing, and the use of organic instruments create a unique atmosphere of action. The tea ceremony becomes the "pivot" around which the tragic fate of Prince Seikyo and his beloved Princess Lan develops. The tea ceremony is not only an important piece of national flavor, but also a link between all the elements of the practice.*

Key words: tea ceremony, Tan Dun, modern opera, Chinese traditional theatre, Beijing opera, ritual, organic instruments, Canon of Tea, art history, theatre arts, musical arts.

Citation: Din Jun, Yunusova V.N. Tea Ceremony in Tan Dun's Opera "Tea: A Mirror of Soul", *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 274–281. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-274-281.

References

1. Sun Lu. *Kitaiskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra* [Chinese Folk Opera: To the Problem of Formation and Development of the Genre], Cand. art sci. diss. abstr. Rostov-on-Don, 2016, 30 p.
2. Chen Ying. *Kitaiskaya opera XX – nachala XXI veka: k probleme osvoeniya evropeiskogo opyta* [Chinese Opera of the 20th – Early 21st Century: To the Problem of Mastering the European Experience], Cand. art sci. diss. Rostov-on-Don, 2015, 174 p.
3. Zhu Linji. *Sovremennaya kitaiskaya kamernaya opera kak otrazhenie kul'tury postmodernizma* [Contemporary Chinese Chamber Opera as a Reflection of Postmodernism Culture], Cand. art sci. diss. abstr. Novosibirsk, 2021, 25 p.
4. Wang Jingjing. Research on the Use of Opera Elements and the Search for Sound Meaning in Tan Dun's Opera, *Muzykal'naya kompozitsiya* [Music Composition], 2018, no. 5, pp. 108–121 (in Chin.).
5. Sinelnikova O.V. Performativity and Ritual in Tan Dun's Orchestral Theater, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 59, pp. 146–154. DOI: 10.31773/2078-1768-2022-59-146-154 (in Russ.).
6. Yunusova V.N., Ding Rong. Modern Chinese Opera (Late 20th – Early 21st Century) and "The First Emperor" by Tan Dun, *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Theory of Music], 2021, no. 1 (33), pp. 23–34 (in Russ.).
7. Ding Rong. Chinese Kunqu Musical Theater Traditions in the Opera "Peony Pavilion" by Tan Dun, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 2022, no. 3, pp. 137–145. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.137-145 (in Russ.).
8. Tan Dun. *Tea: A Mirror of Soul*. A Universal Music Company, Deutsche Grammophon Publ., 2002, 25 p.
9. Nan Zhang. *Neo-Orientalism in the Operas of Tan Dun*, Master art sci. thesis. Halifax, Nova Scotia, Dalhousie University Publ., 2015, 99 p.

10. Cao Lin. Dramatic Scene in the Works of Xu Ying, *Novosti kitaiskoi kul'tury* [News of Chinese Culture], 2016, no. 10, pp. 38–40 (in Chin.).
11. Kors S. *Tan Dun's The First Emperor: DVD: disc annotation*. The Metropolitan Opera Publ., 2007, pp. 6–7.
12. Chen Xiangbai. *Chinese Tea Culture*. Taiyuan, Shan'siiskoe Narodnoe Izdatel'stvo, 1998, 328 p. (in Chin.).
13. Wang Lin. *Kitaiskoe iskusstvo chaepitiya* [Chinese Art of Tea Drinking]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2003, 239 p.
14. Huang Jiandong. Dou Tea and the Poetry of Dou Tea, *Mir Chaya* [The World of Tea], 2006, no. 12, pp. 31–32 (in Chin.).
15. Huang Yong. The Art of Performing an Opera About Tea Gathering, *Natsional'noe Izdatel'stvo Literaturny i Iskusstva* [National Publishing House of Literature and Art], 2018, no. 10, pp. 105–107 (in Chin.).
16. Grigorieva T.P. *Krasotoi Yaponii rozhdennyyi* [The Beauty of Japan-Born]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993, 464 p.
17. Zhukov A.E. (ed.) *Istoriya Yaponii. V 2 t. T. 1: S drevneishikh vremen do 1868 goda* [History of Japan. In 2 volumes. Vol. 1: From Ancient Times to 1868]. Moscow, Institut Vostokovedeniya RAN Publ., 1998, 659 p.
18. Kakuzo O. *The Book of Tea*. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2009, 224 p. (in Russ.).
19. Tan Dun on Tea in Conversation with Keiko Manabe (Chef Producer at Suntory Hall), *Tan Dun. Tea: A Mirror of Soul: DVD: disc annotation*. Deutsche Grammophon Publ., 2002, pp. 9–12.
20. Zhu Yanwen. Analyzing Two Views on the Origin of Tea Brushes, *Pyatyi mezhdunarodnyi simpozium po obmenu chainoi kul'turoi* [The Fifth International Symposium on Tea Culture Exchange], 2017, no. 11, pp. 60–64 (in Chin.).
21. Tan Dun. *Tea: (Opera in 3 Acts)*. New York, G. Schirmer, Inc. Publ., 2002, 241 p.
22. Tan Dun: Looking for Factors Penetrating the Future of Traditional Culture, *China News Network*. April 3, 2021. Available at: <https://www.chinanews.com.cn/yl/2021/04-03/9447005.shtml> (accessed 19.05.2024) (in Chin.).
23. Deal W. *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*. Moscow, Veche Publ., 2011, 464 p. (in Russ.).
24. Dubrovskaya M.Yu. Music in the Traditional Theater of Japan: (On the Material of Noh and Kabuki), *Yaponiya: ideologiya, kul'tura, literature* [Japan: Ideology, Culture, Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 83–88 (in Russ.).
25. Budaeva T.B. *Pekinskaya opera tszin'tsyui: muzyka, akter i stsena kitaiskogo traditsionnogo teatra: monografiya* [Peking Opera: Music, Actor and Stage of Chinese Traditional Theater: monograph]. Moscow, Nestor-Istoriya Publ., 2019, 312 p.
26. Audi P. About Tea, *Tan Dun. Tea: A Mirror of Soul: DVD: disc annotation*. Deutsche Grammophon, 2002, p. 8.

НОВИНКА



Молодые лидеры библиотечной науки : материалы Международной научно-практической конференции (Москва, 28–29 сентября 2022 года) / Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека ; составители: Е.Н. Гусева, М.Л. Сухотина. Москва : Пашков дом, 2024. 262, [1] с.

В сборнике представлены тексты докладов участников Международной научно-практической конференции «Молодые лидеры библиотечной науки», состоявшейся в Российской государственной библиотеке в сентябре 2022 года. В конференции приняли участие ученые (библиотековеды, библиографы, книговеды) студенты, аспиранты и молодые сотрудники библиотек, интересующиеся проблемами развития библиотечной науки и научно-методического обеспечения библиотечной практики, из девяти стран СНГ и России. Цель конференции – выявить актуальные темы научных библиотечных исследований, библиографоведческих и книговедческих исследований, а также обсудить лучшие практики участия молодых ученых в научных исследованиях – была уникальной для современных научных и просветительских мероприятий библиотечно-информационной сферы и поэтому вызвала большой интерес библиотечной общественности.

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 [75.047-021.58](47+57)"192/193"
ББК 85.147.63(2)61-4
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-3-282-294

Н.Р. РУСТАЕВА

ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ И ПРОМЫШЛЕННЫЙ ПЕЙЗАЖ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1920—1930-Х ГОДОВ

Наиля Ринатовна Рустаева,

Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова
при Российской академии художеств,
факультет теории и истории искусств,
старший преподаватель
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

ORCID 0000-0003-4665-7182; SPIN 8355-2670
rinatovna@yandex.ru

Реферат. В свете возрастающего интереса к индустриальной теме в искусстве советского периода все острее звучат вопросы терминологии и типологии. Их решение помогает разобраться в художественных подходах к освоению темы советскими живописцами, идентифицировать и классифицировать отдельные внутрижанровые типы. Одним из таких вопросов, до сих пор не поднимавшимся исследователями отечественного искусства, является определение разницы между индустриальным и промышленным пейзажами. Настоящая статья представляет собой первую попытку типологизировать советский пейзажный жанр, оформившийся в рамках большой индустриальной темы. Целью исследования является выдвигание гипотезы, объясняющей терминологическую и типологическую разницу в толковании

терминов «индустрия» и «промышленность» и выявление коренного различия между двумя соответствующими типами пейзажа в советской живописи 1920—1930-х гг., единая видовая форма которых не подвергается сомнению. Отмечено, что интерес отечественных живописцев к индустриализации СССР с разной степенью интенсивности проявлялся в течение всего советского периода, что находило отражение и в пейзажном жанре: эволюционируя в рамках темы, он выработал две рассмотренные формы художественной трактовки, которые на заре своего появления были нераздельны, но к 1960—1980-м гг. они все заметнее стали отдаляться друг от друга. Выявлена их типологическая дифференциация, выраженная в композиционных особенностях, а также в концептуальной трактовке темы советскими живописцами при решении разных смысловых задач. Автор предлагает следующие определения: индустриальный пейзаж представляет собой изображение промышленного объекта как органичную часть природной, городской или загородной среды, демонстрирующую неконфликтное единение и гармонию сосуществования, столь важную в концепции советской действительности. Промышленный пейзаж сосредоточен, скорее, на архитектурном портрете производственного сооружения, который доминирует над окружающей средой. Этот тип пейзажа формируется самим производством, заводской или

фабричной территорией. Промышленный пейзаж сам становится той новой природой, которая организует жизнь вокруг.

Ключевые слова: советская живопись, индустриальный пейзаж, промышленный пейзаж, индустрия, промышленность, терминология, типология, фабрики, заводы, индустриализация.

Для цитирования: Рустаева Н.Р. Индустриальный и промышленный пейзаж в советской живописи 1920–1930-х годов // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 282–294. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-282-294.

Устоявшимся в отечественном искусствоведении определением «индустриальный пейзаж» сегодня принято обозначать живописное изображение промышленного объекта в природной или городской среде. Советский индустриальный пейзаж явился результатом художественного переосмысления развернувшейся в СССР в конце 1920-х гг. масштабной индустриализации и послужил импульсом для развития большой индустриальной темы в отечественном искусстве, которая более 70 лет интересовала художников (с разной степенью интенсивности), ее апогей пришелся на 1930-е гг., охватив все виды и жанры искусства.

Естественной средой для промышленной архитектуры являются природный, городской или загородный ландшафты. В научной и критической литературе повсеместно используют определение «индустриальный пейзаж» для описания художественных работ, главным героем которых чаще выступает некий гигант индустрии. Но чем больше мы исторически удаляемся от времени индустриального подъема Советской страны и чем чаще исследователи задаются вопросом о произведениях, изображающих «вторую природу», тем чаще в их трудах, наравне с «индустриальным пейзажем», появляется термин «промышленный пейзаж» как общепринятый синоним. Одним из примеров может служить диссертация И.Б. Балашовой «Индустриальная тема в творчестве А.В. Пантелева в контексте советского промышленного пейзажа» [1], само название которой обнаруживает полемичность терминологического вопроса. В тексте диссертации автор прибегает к использованию двух определений для жанровой характеристики художественных произведений, созданных на одну тему: «К 1970-м годам в работе мастеров промышленного пейзажа был накоплен немалый опыт. Такие живописцы, как И.К. Шважас, Н.И. Кормашов, С.Х. Юнтунен, А.В. Пантелеев и другие, развивая новаторские тенденции 1960-х годов, становятся ведущими в этом направлении.

Особенностью индустриального пейзажа рассматриваемого времени в сравнении с предшествующими эпохами являлось разнообразие творческих концепций, индивидуальный подход к выбору сюжета и его воплощения» [1, с. 47]. Во вступительной статье М. Сидлина «Советский индустриальный миф» к книге «Промышленный реализм. Производственная тема в советской живописи и фотографии» [2, с. 5–8] оба термина также использованы как синонимы, причем обозначающие скорее тему, чем жанр произведения: «“Промышленный пейзаж” в России существовал скорее как курьез, а не как жанр. Например, картина Николая Богданова “Как катит!” (1881), изображающая крестьянских мальчишек, пораженных видом пролетающего мимо паровоза: противопоставление стремительного ритма поезда и извечной русской лени» [2, с. 5]. Таким образом, возникает закономерный вопрос о существовании принципиальной типологической разницы между промышленным и индустриальным пейзажем и о допустимости использования разных терминов для описания одного типа пейзажа.

Прежде чем искать типологическое различие между двумя видами пейзажа, необходимо определить разницу между терминами «индустрия» и «промышленность». Обращение к словарям показывает, что термины «индустриальный» и «промышленный» родственны. Так, в словарях — энциклопедическом [3] и философском энциклопедическом [4], а также в семантическом и в словаре синонимов русского языка [5; 6] «индустрия» определяется как «то же, что и промышленность». Опираясь на Толковый словарь русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, исследователь усомнится в правильности и, более того, в необходимости разведения данных терминов и определения разницы между ними; «промышленность» трактуется авторами как «отрасль производства, охватывающая переработку сырья, разработку недр, создание средств производства и предметов потребления» [7, с. 165].

Ключевое различие терминов заключается в том, что происхождение слова «индустрия» имеет латинские корни, а слово «промышленность» образовано от русского «промышлять, промысел, промышленный завод» [8]. Первый термин как существительное попал в «русский язык из французского в начале XIX в. в значении “промышленность”» [5, с. 167]. И в английском, и во французском языках слова «промышленность» и «индустрия» имеют единый корень: *industry* и *industrie* соответственно. Следовательно, терминологический, а вслед за ним и типологический дискурс в разговоре о типе советского пейзажа, ставшего заметной частью большой индустриальной



Рис. 1. А.В. Куприн. Завод под Москвой.
1915. Холст, масло. 90,8 × 118,3. Государственная Третьяковская галерея.
Источник: https://artchive.ru/artists/2055-Aleksandr_Vasil'evich_Kuprin/works/479209-Zavod_pod_Moskvoj

темы, свойствен именно отечественному искусствоведению.

В то же время в Малом академическом словаре [9] объединяющее определение «то же, что и промышленность», отмеченное выше, не упоминается, а термин «индустрия» (от лат. *industria* — деятельность) толкуется как «фабрично-заводская промышленность с машинной техникой». Соответственно, «индустриализация — процесс создания крупного машинного производства во всех отраслях народного хозяйства» [9, с. 666]. На этом акцентирует внимание и Толковый словарь современного русского языка под редакцией Г.Н. Складчиковой [10], согласно которому «индустрия — 1. Сфера разработки, производства и реализации товаров и услуг (обычно в массовом масштабе). 2. Область деятельности, связанная с удовлетворением культурных запросов населения; сеть предприятий, оказывающих такие услуги» [10, с. 303].

Сегодня, в первой четверти XXI в., в научных трудах по проблемам экономики, политологии и социологии понятия «промышленность» и «ин-

дустрия» не всегда способны заменить друг друга. Их современная неуниверсальность заставляет искать разницу между толкованиями рассматриваемых терминов. Поскольку Интернет оперативнее реагирует на лексические изменения, можно обратиться к отдельным онлайн-статьям, отчасти вносящим ясность в решение терминологической проблемы. В статье [11] справедливо отмечается, что понятие индустрии намного шире понятия промышленности, а также подчеркивается, что «до недавнего времени» они были синонимичны, но «к началу XXI века понятие “индустрия” в равной степени уже стало применяться как к металлургии, так и к досугу, как к производству продуктов питания, так и к шоу-бизнесу» [11]. Таким образом, необходимость провести границу между двумя понятиями возникла именно сейчас, в связи с расширением границ значения термина «индустрия» и в связи с активным переосмыслением индустриальной темы в советском искусстве. Настоящая статья является первой попыткой обнаружить коренную разницу между двумя типами



Рис. 2. А.В. Куприн. Днепропетровский коксовый завод. 1930. Холст, масло. 75,5 × 129.
Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого.
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=36945413>

пейзажа, не подвергая сомнению их единую видую форму.

Родственная связь терминов «промышленность» и «индустрия» неоспорима, но именно сегодня, в постиндустриальную эпоху, становится все более очевидным разрыв между ними, который постепенно наметился с развитием научно-технического прогресса в XX в. и многократно усилился со стремительным рывком цифровых и информационных технологий на рубеже XX—XXI столетий. Это вызывает необходимость уточнить разницу между индустриальным и промышленным пейзажем в советской живописи, обратившись к анализу произведений 1920—1930-х гг., поскольку это время является периодом оформления и развития советского пейзажного жанра.

В критических статьях, опубликованных в периодической печати в конце 1920—1930-х гг. на страницах сборников, каталогов, к определению «индустриальный пейзаж» прибегали для обозначения «нового» или «молодого» вида пейзажа, оформившегося в Советской стране как реакция на индустриализацию СССР. «Молодым» пейзаж мыслился, поскольку в понимании критики того времени он являлся новаторским типом пейзажного жанра, прежде неизвестным ни одной культуре, который появился на почве советского искусства, демонстрируя абсолютно новое отношение

к природе. Как уже говорилось, такая точка зрения была характерна для критики периода первой трети XX столетия.

Например, Б. Никифоров писал: «Напряженные темпы борьбы за индустриализацию Советского Союза в реконструктивный период помогли советским художникам уяснить своеобразие нового социалистического отношения человека к природе и внести в свои пейзажи новое идейное содержание, принципиально отличающее пейзаж советский от пейзажа в буржуазном искусстве» [12, с. 64].

Одним из первых критиков, использовавших определение «индустриальный пейзаж» для советской пейзажной живописи, был Я.А. Тугендхольд. В статье «Смотр искусства» (1928), посвященной обзору «Выставки художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции», он замечал по поводу работ графика Н. Купреянова: «Вокзалы, заводы, поезда и суда Купреянова — это подлинный индустриальный пейзаж, темпераментный и динамичный, как сама современность; это одноцветный рисунок тушью, подымающийся до степени живописи... Мы имеем дело не со случайным совпадением, а с целым новым явлением, заслуживающим большого интереса: “индустриализацией”... нашей графики» [13, с. 202].

И все же в этот период авторы критических и обзорных статей довольно редко прибегают



Рис. 3. А.В. Лентулов. Крекинг нефтеперегонного завода. 1931. Холст, масло. 192 × 163.

Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1716534>

к определению «индустриальный пейзаж», более привычными остаются хорошо известные формулы «заводской», «фабричный: «Образ заводов, шахт, уличных, фабричных и железнодорожных пейзажей, радиоустановок, автомобилей... Это вторжение “урбанистических” мотивов в наше искусство — как ни запоздало оно по сравнению с французским импрессионизмом и итальянским футуризмом (Маринетти) — было, тем не менее, своего рода “революцией”» [13, с. 209].

Но поскольку искусствоведам, как и художникам, необходимо было заострять свое внимание на революционно новом в искусстве и в жизни, т. е. рожденном Октябрьской революцией, обращение к неизвестным сюжетам и поиски лексических форм, необходимых для их описания, заметно проявлялись в критической литературе. Поэтому для характеристики рукотворной и «прирученной» советской природы, главным героем которой выступает промышленная архитектура, авторы статей не часто, но все же употребляют определение «индустриальный пейзаж», вводя его таким образом в оборот ранне-

советской исследовательской литературы.

В то же время обращает на себя внимание то, что понятие «промышленный пейзаж» вовсе отсутствует на страницах книг, журналов и газет того времени. Советские критики и искусствоведы Я.А. Тугендхольд, А.А. Федоров-Давыдов, В.И. Костин, Н.М. Щекотов, И.Е. Хвойник, Н.Н. Масленников, описывая произведения, принадлежащие к жанру индустриального пейзажа, не употребляют привычный для того поколения критиков термин «промышленный». Например, подводя промежуточные итоги 25-летней творческой деятельности А.В. Лентулова, во вступительной статье каталога, посвященного юбилейной выставке художника, И.Е. Хвойник отмечает, что «в индустриальном жанре и в индустриальных пейзажах, как и в композициях социально-бытового характера, при всех их достоинствах живописного порядка, немало материала для дискуссий по самым острым творческим вопросам, в частности по вопросу о социалистическом реализме» [14, с. 15].

Но в то же время в каталоге выставки «Индустрия социализма», вышедшем в 1939 г. и подробно обзореваемом все экспозиционные разделы, анонимный автор нигде не прибегает к определению «индустриальный пейзаж», даже когда описывает произведения художников, действительно относящиеся к данному жанру. В экспозиции пейзажу уделено заметное внимание, поскольку рамки выставки включали широкие разделы, в том числе под названиями «Новое лицо страны», «Новостройки двух пятилеток», «СССР стал металлическим» и «Преображенная страна», центральной задачей которых, согласно тематическому плану, было «показать новое лицо городов и важнейших регионов СССР, их новый индустриальный колорит, показать людей — строителей индустриального СССР» [15, с. 18]. Однако ни в общей статье каталога, ни в статьях к разделам для характеристики панорамных видов с изображением гигантов индустрии определение «индустриальный пейзаж» не употребляется.

То же самое можно сказать и об обзорной статье Н.М. Щекотова «Выставка “Индустрия социализма”. Живопись», опубликованной в журнале «Искусство» [16, с. 59–84], в которой автор, обрушившись с критикой на пейзажистов за «псевдореализм», не характеризует видовые картины как «индустриальный пейзаж», но называет их пейза-

жами, «отображающими индустриальную тематику» [16, с. 64]. Несмотря на невозможность однозначно ответить, чем обусловлено избегание уже введенного в современный литературный лексикон емкого определения, следует подчеркнуть, что произведения, созданные в рамках подготовки к выставке, являются отражением самостоятельной большой индустриальной темы в советском искусстве.

Одновременно с этим стоит отметить, что если определение «индустриальный пейзаж» все же (пусть и эпизодически) появлялось на страницах журналов, газет и каталогов, обозревающих творчество художников или отчетные выставки, то термин «промышленный пейзаж» не употреблялся совершенно. Возможно, его игнорирование в критических обзорах советских выставок 1920–1930-х гг. было обусловлено эпохой, когда этот термин чаще ассоциировался с буржуазным наследием, тогда как понятие «индустриальный» стало приметой нового, советского времени. Об этом свидетельствует ряд научных трудов, вышедших в конце 1920-х гг., в которых определение «промышленная эпоха» подразумевает не только временную характеристику (конец XIX — начало XX столетия), но и оценочную отсылку к периоду социальной несправедливости, застоя и капитализма. Например, в почти забытом сегодня труде «Культура и стиль» (1927) советский теоретик искусства И.И. Иоффе проводит четкую границу между натуральным хозяйством, товарно-денежным и индустриальным, наблюдая, как социальное государственное устройство определяет искусство и культуру [17, с. 366].

Первая фундаментальная работа советского исследователя пейзажа А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма» (1929) называет эпоху рубежа веков в развитии искусства (1890–1910-е гг.) не чем иным, как «доиндустриальным» периодом, характеризующимся мелкобуржуазными отношениями [18, с. 246], что, в свою очередь, диктует особенности взаимодействия художника с заказчиком. «Станковая картина как производственная форма и станковизм как стилистическая категория по самой своей природе являются буржуазными и иными быть не могут. Но буржуазные в своей экономической природе, они в отдельные этапы исторического развития могут обслуживать идеологические потребности как дворянства, так и крестьянства и пролетариата» [18, с. 172].

Прослеживается не только негативная (тенденциозная и сообразная времени) оценка политического и экономического устройства дореволюционного периода, отразившегося в искусстве, но и явное очернение термина «промышленный», как связанного с капиталистическим стро-

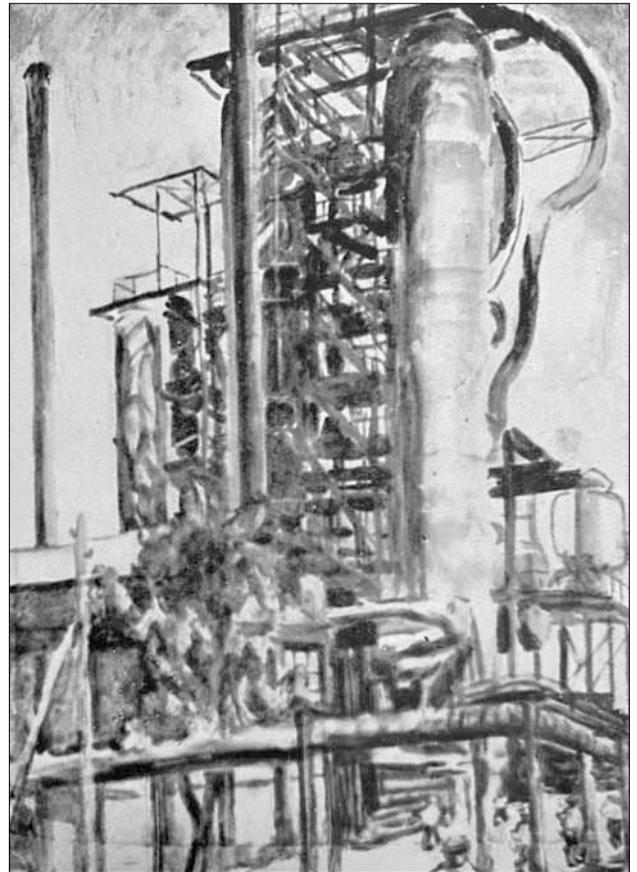


Рис. 4. А.В. Лентулов. Крекинг нефтеперегонного завода. 1924 (?) [14, с. 47]

ем, поскольку «промышленник — владелец капиталистического промышленного предприятия» [10, с. 637]. А. Федоров-Давыдов заключает: «Промышленный капитализм из фактора прогрессивного стал фактором регрессивным. Задерживая общее развитие культуры, он препятствует и созданию нового искусства. Строительство нового искусства возможно лишь в социалистическом обществе вместе и в меру изживания им в его переходной стадии экономических социальных остатков капитализма» [18, с. 233].

Вопрос о том, в какой период времени в исследовательской литературе, посвященной советскому пейзажу, появляется псевдосинонимичное определение «промышленный пейзаж», вносящее больше путаницы, чем ясности, требует дальнейшей разработки. Вероятнее всего, частичное внедрение этого термина относится к послевоенному периоду, точнее, к этапу выхода на творческую арену художников «сурового стиля», переосмысливших индустриальную тему: в хоровых портретах и бытовых картинах индустриальный пейзаж (или его элементы) выступают лишь фоном. Например, в произведениях «Нефтяник» (1959), «Утро на Каспии» (1989) Т. Салахова или «Наши будни» (1960) П. Никонова индустрия является не толь-

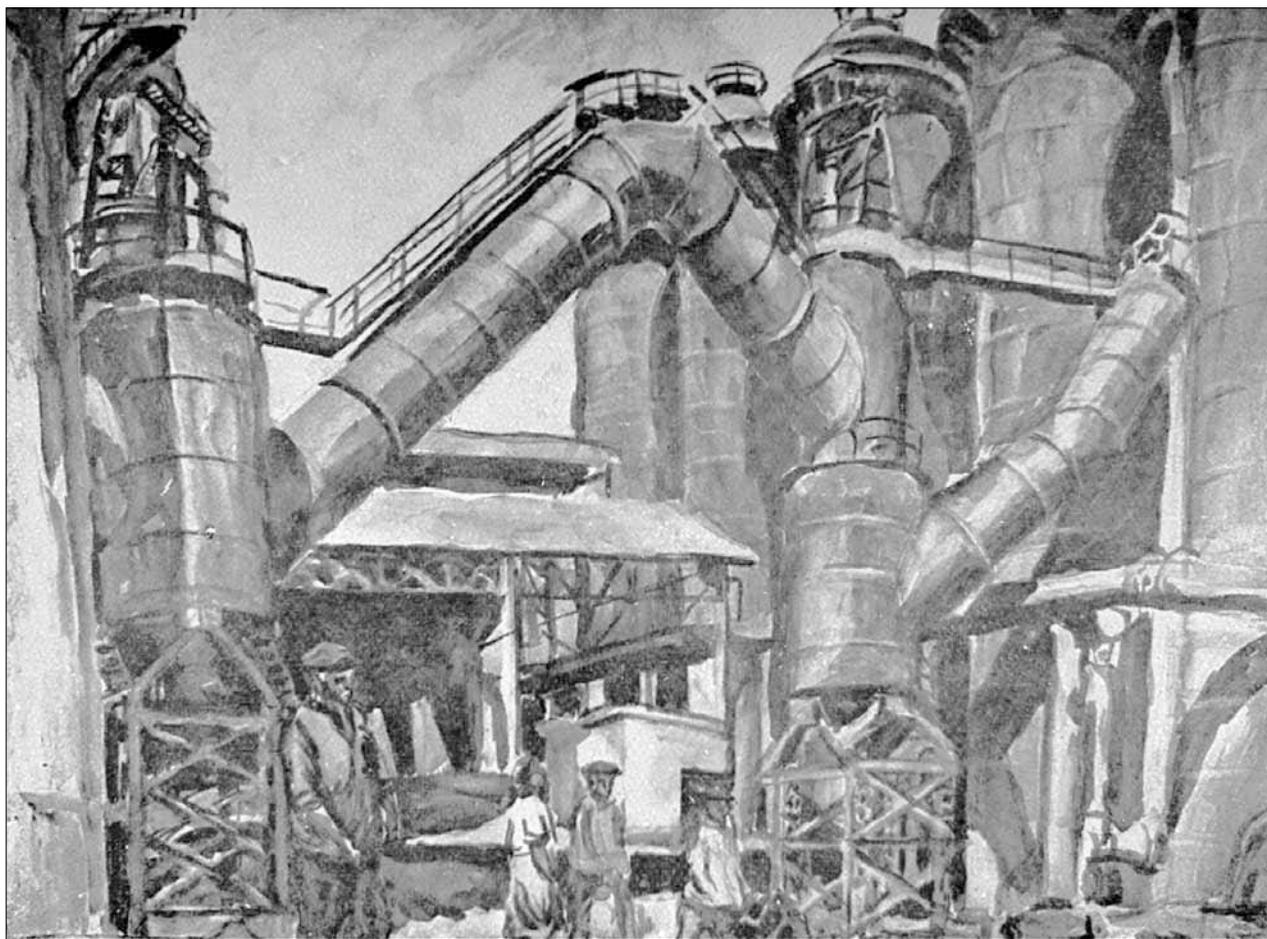


Рис. 5. А.В. Лентулов. Каупера Керченского металлургического завода. 1930 [14, с. 53]

ко фоном, но и необходимой средой существования героев¹.

Промышленность была неразрывно связана с промыслом (такова этимология термина) как извлечением, производством и обработкой, и именно работники нефтепромысла стали героями произведений Т. Салахова. Понятие индустрии сегодня гораздо более широко и охватывает не только добывающие отрасли, но и строительные, культурные и социальные области. При всей синонимичности терминов у них все же есть принципиальные различия, и касаются они именно масштабов. Например, судостроительный завод относится к отрасли тяжелой промышленности, но не может являться отдельной индустрией. Каков бы ни был полный цикл промышленности, он все равно всегда будет лишь частью индустрии, а индустрия может включать и включает много различных промышленности.

¹ Вопросы типологии советской пейзажной живописи послевоенного периода и смены образного строя и эмоциональных парадигм внутри жанра в это время выходят за хронологические рамки данной статьи и требуют отдельного рассмотрения.

Приняв гипотезу о том, что «индустрия» все же не равна «промышленности», следует ответить на ряд вопросов о типологии промышленного и индустриального пейзажей, о принципиальном различии подходов к изображению одного и другого. В рамках сравнительного анализа корпуса советской пейзажной живописи 1920–1930-х гг., относящейся к большой индустриальной теме, необходимо обнаружить разницу между двумя типами пейзажа, оба из которых являются, как уже говорилось, неотъемлемой ее частью и трактуются как родственные. Эта типологическая разница обнаруживается уже в самом начале актуализации индустриальной темы.

Ключевым отличием индустриального пейзажа от промышленного является прежде всего композиционное решение. Строго говоря, промышленный пейзаж сосредоточен на изображении основного объекта производства (как композиционного, так и смыслового лейтмотива), тогда как индустриальный позволяет включить в себя и промышленный объект, и окружающую его среду (природную, городскую, загородную, деревенскую и т. д.). Таким образом, в промышленном пейзаже исключено изо-



Рис. 6. П.И. Котов. Металлургический завод.
1933. Холст, масло. 70 × 139.

Музей изобразительных искусств Республики Карелия.
Источник: <https://gokatalog.ru/portal/#/collections?id=6722795>

бражение естественной природы, а заводская или фабричная территория выступает формообразующим производственным ландшафтом. Если рассмотреть произведения А. Куприна, П. Котова, И. Машкова, Б. Иогансона, А. Лентулова, А. Рождественского, К. Богаевского и др., относящиеся к индустриальной теме, станет заметно, как индустриальный пейзаж масштабируется в сравнении с промышленным.

Для более детального различия важно сравнить произведения одного автора, трактующего тему в разных типах жанра. Первыми примерами могут служить произведения «бубнововалетовца» А. Куприна. В 1915 г. художник создает картину «Завод под Москвой» (рис. 1), которую справедливо называют одним из первых индустриальных пейзажей в отечественном искусстве XX века. В 1930-е гг. художник отправляется в производственные командировки на заводы Москвы, Днепропетровска, Баку и др., где пишет уже ряд промышленных пейзажей, демонстрирующих не только изменение художественного языка мастера и колористики, но и подход к изображению индустриального гиганта.

В индустриальном пейзаже «Завод под Москвой» А. Куприн прибегает к обобщению. Живописец изображает завод, вросшим в рельеф зеленых холмов и выпустившим на волю стволы труб, жадно тянущихся к небу. Автор создает собирательный образ: этот «иноземец», так долго живущий в окружающей его атмосфере, становится ее неотъемлемой частью, органично вписавшись в ландшафт. А произведения, относящиеся к типу промышленно-

го пейзажа, в частности работа «Днепропетровский коксовый завод» (1930), демонстрируют пышущую силой и мощью рукотворную природу шумного и шумного соперника естественной среды. Он и есть сама природа, его архитектура формирует рельеф местности, организует и подчиняет себе все вокруг (рис. 2).

То же настроение передано в другом произведении художника, которое точно описала С.М. Грачева в статье [19]: «...в пейзаже “Косогорский металлургический завод. Выпых” (1959) почти отсутствуют природные элементы. Пустынный ландшафт — голая земля и небо, на котором вместо облаков разноцветные клубы дыма. Центральную часть композиции занимает здание завода, уже не воспринимаемое романтично, как часть природного мира подобно картине “Баку. Нефтяные промыслы. Биби-Эйбат” (1931). Живописная красочность “Выпыха” смотрится достаточно кошунственно. Так, следуя реалистической традиции, создавая достоверный образ и, возможно, не преследуя задач разоблачения, А. Куприн создает ужасающий в своей прямоте характерный “вид” природы конца 50-х годов, когда советское общество получало уже первые “плоды” индустриализации» [19, с. 18].

При сравнении и сопоставлении этих тематически родственных и созданных одним художником произведений еще сильнее проявляются не только очевидная перемена выразительного языка, художественной манеры и настроения, намеченные к 1930-м гг. в творчестве А. Куприна, но и изменение типологии пейзажа.

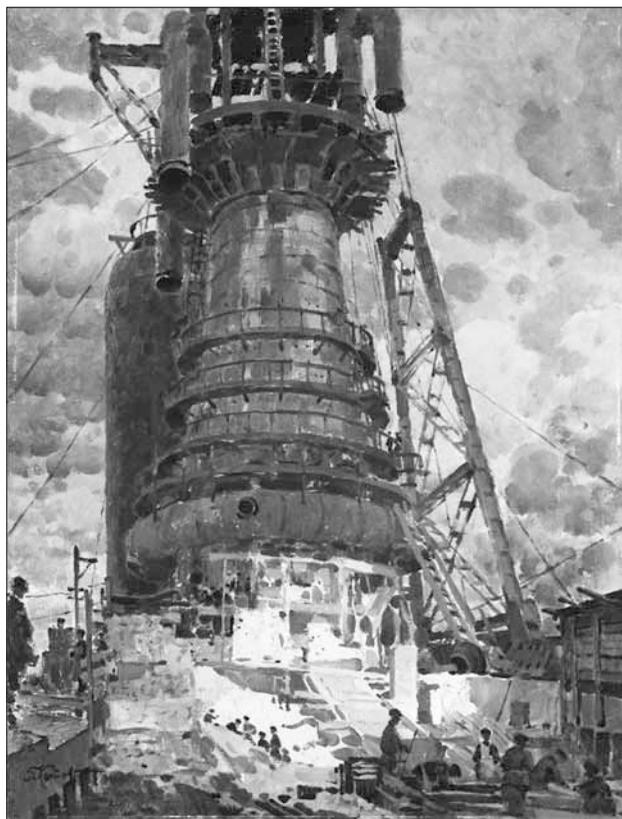


Рис. 7. П.И. Котов. Кузнечкстрой. Домна № 1. 1931. Холст, масло. 119 × 90.

Государственная Третьяковская галерея.

Источник: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20140521_kotov.html?page=2

При более широком обращении к творчеству мастера и анализе его сюжетных картин, в которых пейзаж выполняет роль фона, становится ярче заметен выбор в пользу промышленного пейзажа в типологии жанра в 1930-е годы. В прижизненной монографии (1935), посвященной творчеству художника, В. Никольский подчеркивал: «На тех же биби-эйбатских промыслах рождается и новая, более значительная уже жанровая картина “Внимание бурильных труб”. Куприн впервые пробует силы на изображении крупных человеческих фигур, на воплощении трудового процесса. Этой картине предшествует длинный ряд обычных для художника зарисовок и совсем необычные для него акварельные этюды механизмов, написанные с тем наслаждением чувством “вещности” природы, которое характерно для живописцев натюрморта вообще. Художник нашел, впрочем, в этой картине “отдушину” и для пейзажа: в раскрытую дверь вышки виден яркий по своей типичности промышленный пейзаж» [20, с. 88–90]. В. Никольский прибегает к использованию другого термина, более подходящего в данном случае по смыслу, — «промысловый» (а следовательно, «промышленный»).

Выделив выше «промышленный пейзаж» как самостоятельный композиционный тип, мы убеждаемся, что к использованию именно этого типа, а не индустриального обращается художник в своей работе. В контексте данной статьи приведенная выше цитата особенно важна, поскольку она обнажает терминологическую разницу, которую, возможно, интуитивно чувствовали и критики рассматриваемого периода. Однако в силу невыраженности еще только формирующегося интереса, начала поиска выразительного художественного образа и языка, которые станут основополагающими на заре советского искусства, внутрижанровая градация индустриальной темы тогда еще не попадала в орбиту внимания искусствоведов и критиков.

Соратник А. Куприна по «Бубновому валету» А. Лентулов с присущим ему энтузиазмом также отправляется в 1930-е гг. в производственные командировки от кооператива «Всекохудожник». Необходимо отметить, что с середины 1920-х гг. практика командирования художников в развивающиеся индустриальные центры становится постоянной. Первоначально поездки были организованы по заказу редакций (так, по мандатам редакции газеты «Рабочий» на московские заводы «Динамо» и «Электросила» была отправлена группа художников — А.А. Радимов, Е.А. Кацман, Б.Н. Яковлев, а от редакции журнала «Безбожник у станка» был направлен в Донбасс А. Дейнека), а затем и Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) совместно с кооперативом «Всекохудожник». Это была одна из масштабных программ, положивших начало развитию государственных заказов.

В рамках производственных командировок А. Лентулов посещает Туапсе, Баку, Батуми, Керчь, из которых привозит значительный по объему материал, впоследствии ставший яркой страницей советского пейзажного искусства. Произведения цикла «Крекинг нефтеперегонного завода» в Керчи (1930–1931) демонстрируют вариативность подхода к этому жанру в индустриальной теме. Так, обладая общими композиционными чертами, работы, центральное место в которых отведено изображению колонны для крекинга, решены по-разному, что соответствует установленным в настоящей статье типологическим границам пейзажного жанра.

Работа 1930–1931 гг. (рис. 3) относится к типу индустриального пейзажа и представляет завод как элемент естественной природы: он окружен выразительными горами, чьи пластичные объемы подчиняются доминанте заводской колонны, не вступают с ней в конфликт и образуют органичную среду, даря сине-голубые рефлекссы гладкой поверхности металла. Другое произведение (рис. 4)

с тем же названием «Крекинг нефтеперегонного завода», ошибочно датированное 1924 г. (известно, что А. Лентулов посетил Керченский металлургический завод лишь в 1930 г.) в каталоге, посвященном выставке мастера к 25-летию его художественной деятельности [14], показывает колонну для крекинга в типологии уже промышленного пейзажа. В этой связи можно назвать еще одну работу А. Лентулова (рис. 5) — «Каупера Керченского металлургического завода» (1930). Оба промышленных пейзажа показывают заводские строения элементами рукотворного рельефа без дополнительной природной среды, отсутствуют даже намеки на то, что он возник и может существовать в пространстве естественной природы. Там же, где она «прорывается», подчиненное положение заставляет воспринимать ее лишь как часть «второй природы». Именно в этом заключается принципиальное отличие промышленного пейзажа от индустриального.

Важно подчеркнуть, что в эти годы оба типа обладают единой выразительной интонацией, характерной для всей индустриальной темы, отмеченной пафосом масштабного строительства, освоения природных ресурсов и всеобщей индустриализацией Советской страны. Кроме того, разные типы пейзажа могли быть созданы не одним художником, но в одно и то же время. Интуитивный подход живописцев к изображению различных типов пейзажа, выраженный поначалу лишь в общем настроении и отношении к теме, постепенно обостряется и обретает свое для каждого мастера поэтическое, колористическое, композиционное и эмоциональное звучание в период 1960–1980-х годов. Однако в редких случаях подобное можно заметить и в ранний период, в частности в творчестве П. Котова.

Его живописные произведения 1930-х гг., как и творчество А. Куприна и А. Лентулова, подтверждают и ярко иллюстрируют разницу между индустриальным и промышленным пейзажем. Для сравнительного анализа обратимся к работам, выполненным во время творческих командировок П. Котова в промышленные центры. К типу индустриального пейзажа можно отнести произведение «Металлургический завод» (1933). Художник изображает панораму (рис. 6), в которой заводская территория с изрытой всклокоченной землей, ржаво-серой архитектурой и силуэтами труб густо дышит, заволакивая паром синее небо и загораживая собой едва тронутые зеленью холмы. В отличие от гармоничного сосуществования рукотворной и естественной природы у А. Куприна и А. Лентулова, П. Котов своей работой буквально иллюстрирует один из призывов того времени, звучащих с трибун, — к подчинению и укрощению земли и ее недр.

К типу промышленного пейзажа относится другое, пожалуй, самое известное произведение П. Котова — «Кузнечкстрой. Домна № 1» (1931). Монументальный объем архитектурного объекта, являясь вертикальной доминантой, задает композиционный тон (рис. 7). Буквально вырастая из земли, промышленный гигант заполняет собой все пространство, подчиняя, поработая окружающих его людей и природу, которой совершенно не нашлось места в рукотворном пейзаже. Но общий интонационный строй картины обладает скорее оттенком суровой романтики и восхищения масштабом, нежели страхом перед мощью и неизбежной разрушительной силой нарождающейся «второй природы».

Именно тип промышленного пейзажа чаще использовался в качестве важного атмосферного дополнения в жанровых произведениях художников Общества станковистов: в работах А. Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926) и «Текстильщицы» (1927), в экспрессивных произведениях Ю. Пименова — живописном «Даешь тяжелую индустрию» (1927) или плакатном «Мы строим социализм» (1928), где, как писал А. Дейнека, «кружево заводских конструкций — только фон» [21, с. 31].

Резюмируя проведенные сопоставления двух типов пейзажа в произведениях отечественных живописцев, можно выделить ряд художественных решений, позволяющих определять типологическую внутрижанровую принадлежность. Так, в *промышленном пейзаже* линия горизонта чаще занижена, поскольку поставленная художественная задача произведения — запечатлеть центральный объект производства, создать скорее архитектурный портрет промышленного сооружения, доминирующего над окружающей средой. Кроме того, промышленный пейзаж выстраивается самим производством, заводской или фабричной территорией, ландшафт которой сформирован цехами и инфраструктурой, обслуживающими процесс (железнодорожной, строительными кранами, домами, кауперами и т. д.). Иными словами, это как будто взгляд находящегося внутри «рукотворной природы».

Промышленный пейзаж сам становится той новой природой, которая организует жизнь вокруг: производственные вертикали — горами, трубы и краны — деревьями, железные дороги — тропами, а отработанная порода — той «почвой», на которой вырастают многочисленные бытовки и бараки взамен холмов. Именно здесь уместно вспомнить то, как именовали такую природу в советской печати — «вторая». Скорее, в типе именно промышленного пейзажа она демонстрирует свою вторичность, тогда как в *индустриальном пейзаже* центральной темой было единение с естественной средой.

Индустриальный пейзаж — это больше взгляд находящегося на дистанции, позволяющей не только охватить все масштабы производственного процесса, но и продемонстрировать его неконфликтное внедрение в природную или городскую атмосферу, создать гармонию их сосуществования, столь важную в концепции советской действительности.

Поскольку в период 1920–1930-х гг. индустриальная тема была нова и исследование ее границ лишь намечалось, типологическое деление внутри пейзажного жанра не представлялось возможным ни в критике, ни в сознании самих художников. Так, Э. Самсонов, говоря о Шестой выставке Московского союза советских художников, отметил, что «...ограниченный выбор мотивов, близких по характеру своему русским пейзажам второй половины прошлого века, доказывает, что далеко недостаточное внимание уделяется художниками творческой работе над новыми мотивами советского пейзажа, над отысканием в родной природе новых черт, новой характерности. Работа в этом направлении начата была советскими пейзажистами уже давно, но ее почти не ощущает посетитель 6-й выставки» [22, с. 102].

Говоря о жанре советского пейзажа в период 1920–1930-х гг., необходимо отметить, что выходящие за рамки природного, «чистого» пейзажа произведения получили в рассматриваемое время определенную типологическую дифференциацию в печати. Когда речь шла о пейзаже с изображением городской среды, он именовался или «городским», или «урбанистическим»; производственные панорамы и виды промышленных объектов относились к индустриальному; в прошлом «деревенские» пейзажи, в которых теперь появилось изображение современной сельскохозяйственной техники, стали называться «колхозными».

Предпринятая нами попытка провести границу между двумя типами пейзажа — индустриальным и промышленным — позволила обнаружить их типологическую разницу, акцентировать композиционные нюансы и различие в концептуальной трактовке темы, воплощенной в подходе советских живописцев к решению разных смысловых задач. В то же время следует учитывать, что вне зависимости от типологической разницы и тот и другой пейзажи являются родственными, имеют один корень, и это иногда позволяет проводить границу между ними лишь пунктирно, в том числе и в силу гипотетичности высказанной теории различий.

Интерес отечественных живописцев к индустриализации СССР с разной степенью интенсивности проявлялся в течение всего советского периода, что находило отражение и в пейзажном

жанре: эволюционируя в рамках темы, советский пейзаж предложил две рассмотренные выше формы художественной трактовки, которые на заре своего появления были нераздельны, но к 1960–1980-м гг. все заметнее стали отдаляться друг от друга, что ощущалось и искусствоведами. Именно поэтому для их идентификации в статьи и каталоги наравне с определением «индустриальный пейзаж» проникает обозначение «промышленный пейзаж» [23, с. 265–269]. Исследование вопроса отличий индустриального пейзажа от промышленного в советской живописи периода 1960–1980-х гг. предстоит продолжить, но уже сейчас можно говорить о том, что интерес художников ко второму типу пейзажа в это время заметно выше, что выражалось в его большей поэтизации и романтизации.

Список источников

1. *Балашова И.Б.* Индустриальная тема в творчестве А.В. Пантелеева в контексте советского промышленного пейзажа : дис. ... канд. искусствоведения). Санкт-Петербург, 2009. 258 с.
2. Промышленный реализм. Производственная тема в советской живописи и фотографии : [альбом] / [авт. ст. : М. Сидлин, А. Трейвиш]. Москва : Базовый элемент, 2007. 299 с.
3. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд., испр. и доп. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 1633 с.
4. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев [и др.]. Москва : Советская энциклопедия, 1983. 839 с.
5. *Семенов А.В.* Этимологический словарь русского языка. Русский язык от А до Я. Москва : Юнвес, 2003. 702 с.
6. Словарь синонимов русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой. Москва : Астрель-АСТ, 2007. 648 с.
7. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. Москва : Азбуковник, 1998. 944 с.
8. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева ; под ред. и с предисл. Б.А. Ларина. Москва : Прогресс, 1986–1987. URL: <https://gufo.me/dict/vasmer> (дата обращения: 29.03.2024).
9. Словарь русского языка : в 4 т. : [Малый академический словарь] / под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. Т. 1 : А–Й. Москва : Русский язык, 1985. 702 с.
10. Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца XX столетия / под ред. Г.Н. Склярёвской. Москва : Астрель : АСТ, 2001. 894 с.
11. Индустрия (Industry) // Академик : [сайт]. URL: <https://investments.academic.ru/1006/Индустрия> (дата обращения: 29.03.2024).

12. Никифоров Б. В борьбе за реконструкцию пейзажа. Творчество Б.Н. Яковлева // Искусство. 1934. № 6. С. 53–77.
13. Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства : избранные статьи и очерки / [вступ. ст. Г.Ю. Стернина]. Москва : Советский художник, 1987. 315 с.
14. Выставка картин А.В. Лентулова, организованная к 25-летию художественной деятельности. 1908–1933 / ст. И.Е. Хвойника и А.М. Скворцова. Москва : Мысль печатника, 1933. 33 с.
15. Индустрия социализма : всесоюзная художественная выставка (Москва). Тематический план выставки / [предисл.: Б. Таль]. Москва : Типография «За индустриализацию», 1935. 83 с.
16. Щекотов Н. Выставка «Индустрия социализма». Живопись // Искусство. 1939. № 4. С. 59–84.
17. Иоффе И.И. Культура и стиль : система и принципы социологии искусств : литература, живопись, музыка натурального, товарно-денежного, индустриального хозяйства. Ленинград : Прибой, [1927]. 366 с.
18. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. Москва : Государственная академия художественных наук, 1929. 246 с.
19. Грачева С.М. Особенности индустриального пейзажа в живописи А.В. Куприна 1930-х годов. Санкт-Петербург : [б. и.], 1997. 24 с.
20. Никольский В. Александр Васильевич Куприн. Москва : Всекохудожник, 1935. 119 с.
21. Дейнека А.А. Из моей рабочей практики : [альбом]. Москва : [Издательство Академии художеств СССР], 1961. 79 с.
22. Самсонов Э. Шестая выставка Московского союза советских художников // Искусство. 1939. № 3. С. 97–104.
23. Каменский А. Романтический монтаж. Москва : Советский художник, 1989. 334 с.

Industrial and Manufacturing Landscape in Soviet Painting of the 1920s–1930s

Nailya R. Rustaeva

Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts, 30 Tovarischkiy Per., Moscow, 109004, Russia
ORCID 0000-0003-4665-7182; SPIN 8355-2670;
rinatovna@yandex.ru

Abstract. *In the light of the growing interest in the industrial theme in the art of the Soviet period, the questions of terminology and typology are becoming increasingly acute. Their solution helps to understand the artistic approaches to the development of the theme by Soviet painters, to identify and classify certain intra-genre types. One such question, which has not yet been raised by researchers of Russian art, is the definition of the difference between industrial and manufacturing landscapes. The present article represents the first attempt to typologies the Soviet landscape genre, which took shape within the framework of a large industrial theme. The aim of the study is to put forward a hypothesis explaining the terminological and typological difference in the interpretation of the terms “industry” and “manufactory” and to reveal the fundamental difference between the two respective types of landscape in Soviet painting of the 1920s–1930s, the unified species form of which is not questioned. It is shown that the interest of Russian painters in the industrialization of the USSR was manifested with varying degrees of intensity throughout the Soviet period, which was also reflected in the landscape genre: evolving within the*

theme, it developed the two forms of artistic interpretation considered, which at the dawn of their emergence were inseparable, but by the 1960s–1980s became increasingly distant from each other. Their typological differentiation is revealed, expressed in compositional features, as well as in the conceptual treatment of the theme by Soviet painters to solve different semantic problems. The author proposes the following definitions: industrial landscape is a depiction of an industrial object as an organic part of the natural, urban or suburban environment, demonstrating non-conflict unity and harmony of coexistence, so important in the concept of Soviet reality. The manufacturing landscape focuses, rather, on an architectural portrait of a production facility that dominates the environment. This type of landscape is shaped by the production itself, the factory or its territory. The manufacturing landscape itself becomes the new nature that organizes life around it.

Key words: Soviet painting, industrial landscape, manufacturing landscape, industry, manufactory, terminology, typology, factories, plants, industrialization.

Citation: Rustaeva N.R. Industrial and Manufacturing Landscape in Soviet Painting of the 1920s–1930s, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 282–294. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-282-294.

References

1. Balashova I.B. *Industrial'naya tema v tvorchestve A.V. Panteleeva v kontekste sovetskogo promyshlennogo peizazha* [Industrial Theme in the Work of A.V. Panteleev in the Context of the Soviet Industrial Landscape], Cand. art sci. diss. St. Petersburg, 2009, 258 p.

2. Sidlin M., Treivish A. (eds.) *Promyshlennyy realizm. Proizvodstvennaya tema v sovetskoj zhivopisi i fotografii* [Industrial Realism. Industrial Theme in the Soviet Painting and Photography]. Moscow, Bazovyi Ehlement Publ., 2007, 299 p.
3. Prokhorov A.M. (ed.) *Sovetskii ehntsiklopedicheskii slovar'* [Soviet Encyclopaedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Ehntsiklopediya Publ., 1989, 1633 p.
4. Ilyichev L.F. et. al. (eds.) *Filosofskii ehntsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopaedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Ehntsiklopediya Publ., 1983, 839 p.
5. Semenov A.V. *Ehtimologicheskii slovar' russkogo yazyka. Russkii yazyk ot A do Ya* [Etymological Dictionary of the Russian Language]. Moscow, Yunves Publ., 2003, 702 p.
6. Evgenyeva A.P. (ed.) *Slovar' sinonimov russkogo yazyka* [Dictionary of Russian Language Synonyms]. Moscow, Astrel'-AST Publ., 2007, 648 p.
7. Ozhegov S.I., Shvedova N.Yu. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenii* [Explanatory Dictionary of the Russian Language: 80 000 Words and Phraseological Expressions]. Moscow, Azbukovnik Publ., 1998, 944 p.
8. Fasmer M. *Ehtimologicheskii slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 volumes]. Moscow, Progress Publ., 1986–1987. Available at: <https://gufo.me/dict/vasmer> (accessed 29.03.2024).
9. Evgenyeva A.P. (ed.) *Slovar' russkogo yazyka: v 4 t. T. 1. A–I* [Dictionary of the Russian Language: in 4 volumes. Vol. 1]. Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1985, 702 p.
10. Sklyarevskaya G.N. (ed.) *Tolkovyy slovar' sovremennogo russkogo yazyka. Yazykovye izmeneniya kontsa XX stoletiya* [Explanatory Dictionary of the Contemporary Russian Language. Language Changes at the End of the 20th Century]. Moscow, Astrel', AST Publ., 2001, 894 p.
11. Industry, *Akademik: sait* [Academic: website]. Available at: <https://investments.academic.ru/1006/Industriya> (accessed 29.03.2024) (in Russ.).
12. Nikiforov B. In the Struggle for the Reconstruction of Landscape. Creativity of B.N. Yakovlev, *Iskusstvo* [Art], 1934, no. 6, pp. 53–77 (in Russ.).
13. Tugendkhold Ya.A. *Iz istorii zapadnoevropeiskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva: izbrannye stat'i i ocherki* [From the History of Western European, Russian and Soviet Art: Selected Articles and Essays]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1987, 315 p.
14. Khvoynik I.E., Skvortsov A.M. (eds.) *Vystavka kartin A.V. Lentulova, organizovannaya k 25-letiyu khudozhestvennoi deyatel'nosti. 1908–1933* [Exhibition of Paintings by A.V. Lentulov, Organised to the 25th Anniversary of His Artistic Activity. 1908–1933]. Moscow, Mysl' Pechatnika Publ., 1933, 33 p.
15. *Industriya sotsializma: vsesoyuznaya khudozhestvennaya vystavka (Moskva). Tematicheskii plan Vystavki* [Industry of Socialism: All-Union Art Exhibition (Moscow). Thematic Plan of the Exhibition]. Moscow, Tipografiya "Za Industrializatsiyu" Publ., 1935, 83 p.
16. Shchekotov N. Exhibition "The Industry of Socialism". Painting, *Iskusstvo* [Art], 1939, no. 4, pp. 59–84 (in Russ.).
17. Ioffe I.I. *Kul'tura i stil': sistema i printsipy sotsiologii iskusstva: literatura, zhivopis', muzyka natural'nogo, tovarno-denezhnogo, industrial'nogo khozyaistva* [Culture and Style: System and Principles of Sociology of Arts: Literature, Painting, Music of Natural, Commodity-Money, Industrial Economy]. Leningrad, Priboi Publ., 1927, 366 p.
18. Fedorov-Davydov A.A. *Russkoe iskusstvo promyshlennogo kapitalizma* [Russian Art of Industrial Capitalism]. Moscow, Gosudarstvennaya Akademiya Khudozhestvennykh Nauk Publ., 1929, 246 p.
19. Gracheva S.M. *Osobennosti industrial'nogo peizazha v zhivopisi A.V. Kuprina 1930-kh godov* [Features of Industrial Landscape in the Painting of A.V. Kuprin in the 1930s]. St. Petersburg, 1997, 24 p.
20. Nikolsky V. *Aleksandr Vasilyevich Kuprin*. Moscow, Vsekokhudozhnik Publ., 1935, 119 p. (in Russ.).
21. Deineka A.A. *Iz moei rabochei praktiki: al'bom* [From My Work Experience: album]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Khudozhestv SSSR, 1961, 79 p.
22. Samsonov E. The Sixth Exhibition of the Moscow Union of Soviet Artists, *Iskusstvo* [Art], 1939, no. 3, pp. 97–104 (in Russ.).
23. Kamensky A. *Romanticheskii montazh* [Romantic Montage]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1989, 334 p.

Международная научная конференция
Форум музыкальных журналов и издательств
МИР МУЗЫКИ — 2024.
ИНФОРМАЦИЯ — КОММУНИКАЦИЯ — ТВОРЧЕСТВО
15–16 октября 2024 года

Организаторы:

Государственный институт искусствознания
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
Бакинская академия музыки имени Узеира Гаджибейли

Академический музыкальный журнал «Мир музыки» (Musiqi Dünyası), основанный в 1999 году, на протяжении двадцати пяти лет является постоянным международным партнером музыкальных изданий, входящих в реестр российского индекса научного цитирования, и площадкой для сотрудничества российских и зарубежных ученых. «Мир музыки» – это уникальный научно-образовательный электронный портал и яркий пример современной многофункциональной коммуникационной политики, направленной на многоцелевую аудиторию.

Юбилейный 25-й год и 100-й номер журнала стали поводом для обсуждения проблем издательской и информационной политики, научно-организационной и цифровой коммуникации, вопросов сохранения нематериального культурного наследия и других в формате международного сотрудничества.

Представители российской и зарубежной науки, организаций культуры и благотворительных фондов, редакторы музыкальных журналов и издательств соберутся, чтобы обсудить:

- ◆ проблемы издательской, коммуникационной и языковой политики;
- ◆ роль музыкальных журналов в системе межкультурных коммуникаций;
- ◆ цифровые форматы сохранения нематериального культурного наследия;
- ◆ проблемы музыкальной журналистики;
- ◆ просветительские программы;
- ◆ современные пути коммуникации: Восток – Запад;
- ◆ базы данных о научных журналах.

В рамках конференции пройдет круглый стол «Исследование музыки Передней и Центральной Азии в контексте современных вызовов».

Актуальные тематические направления круглого стола:

- ◆ взаимодействие и преемственность научных сообществ на постсоветском пространстве;
- ◆ «востоковедение» как методология преодоления расстояний;
- ◆ музыка в современном геополитическом контексте;
- ◆ музыкально-исторические концепции XIX–XXI веков;
- ◆ популяризация научного наследия.

Заявки на участие в конференции принимаются по электронному адресу:
conference-sias@yandex.ru до 15 сентября 2024 года.
<https://sias.ru/research/events/>

УДК 730.071.1Голубкина А.С.
ББК 85.133(2)6-8Голубкина А.С.
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-3-296-311

Е.В. ВЕСЕЛОВСКАЯ,
Ю.В. РАШКОВСКАЯ,
А.А. АНЦИФЕРОВ

АНТРОПОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ: АННА ГОЛУБКИНА И НАТАН АЛЬТМАН

Он — скульптор.

М. Эткинд, автор монографии о Натане Альтмане

Если бы меня спросили: «Знали ли вы гения?», —
я бы сказал: Голубкину.

И.С. Ефимов, скульптор

Елизавета Валентиновна Веселовская,
Российский государственный
гуманитарный университет,
Учебно-научный центр
социальной антропологии,
профессор
Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

Институт этнологии и антропологии
Российской академии наук,
лаборатория антропологической реконструкции,
главный научный сотрудник
Ленинский пр., д. 32а, Москва, 119991, Россия

доктор исторических наук
ORCID 0000-0002-2932-9884;
SPIN 2208-4630
veselovskaya.e.v@yandex.ru

Юлия Вадимовна Рашковская,
Институт этнологии и антропологии
Российской академии наук,
Центр коллективного пользования
«Фонды центра физической антропологии»,
стажер-исследователь
Ленинский пр., д. 32а, Москва, 119991, Россия
ORCID 0000-0003-3378-9151; SPIN 3585-2909
j.pelenitsyna@gmail.com

Алексей Александрович Анциферов,
Государственная Третьяковская галерея,
отдел Музей Анны Голубкиной,
хранитель фондов
Лаврушинский переулок, д. 10, Москва, 119017, Россия
alekseia@bk.ru

Реферат. В рамках составления Музеем Анны Голубкиной (отдел Государственной Третьяковской галереи) полного каталога выдающегося русского скульптора проводились поиски прототипа одного из неперсонифицированных произведений А.С. Голубкиной «Мужская голова» (гипс тонированный, 28 × 15,5 × 18,5, инв. № МГ СК-108 МГ КП-108). Одно из предположений о том, кто мог быть моделью для небольшой работы Голубкиной, было связано с именем художника и скульптора Н.И. Альтмана, современника и коллеги А.С. Голубкиной. Скрупулезный анализ биографий обоих мастеров выявил возможность их встречи в 1913 г. в Петербурге на выставке «Мир искусства», где экспонировались их работы. В статье рассматриваются и другие кандидаты на модель этюда «Мужская голова». Авторы приходят к выводу, что, несмотря на разницу в возрасте, встреча могла состояться и выразительный облик Альтмана мог заинтересовать Голубкину и послужить прототипом для скульптуры. Для решения вопроса сотрудники музея обратились в лабораторию антропологической реконструкции Центра физической антропологии Института этнологии и антропологии Российской академии наук (ИЭА РАН) с просьбой провести идентификационную экспертизу по сопоставлению образов, учитывая опыт ученых по работам в области криминалистики в целях идентификации личности. В лаборатории антропологической реконструкции ИЭА РАН было проведено исследование по сопоставлению скульптуры «Мужская голова» с фотоизображениями Н.И. Альтмана. Использовали метод М.М. Герасимова восстановления лица по черепу с учетом последующих разработок его последователей в области антропологической реконструкции и криминалистики. По результатам антропологической идентификационной экспертизы сделан вывод о большой степени вероятности того, что именно Н.И. Альтман служил моделью для скульптора А.С. Голубкиной при создании этюда «Мужская голова».

Ключевые слова: скульптор А.С. Голубкина, художник Н.И. Альтман, идентификация изображений, антропологическая экспертиза, скульптура, прототип, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, музееведение.

Для цитирования: Веселовская Е.В., Рашковская Ю.В., Анциферов А.А. Антропология на службе искусствоведения: Анна Голубкина и Натан Альтман // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 296–311. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-296-311.

При поддержке. Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках научного проекта № 24-28-00819 «Антропологическая реконструкция лица и проблемы идентификации внешности».

Музей Анны Голубкиной, входящий в состав Государственной Третьяковской галереи (ГТГ), работая над составлением каталога-резоне¹ произведений выдающегося русского скульптора Анны Семеновны Голубкиной (1864–1927), занимается исследованием образов запечатленных художником лиц. Известно, что Голубкина была крайне щепетильна при создании портретных произведений. В стремлении найти наиболее точную характеристику человека она могла не один раз сломать уже готовый портрет в глине. Созданные художником образы как безвестных жителей ее родного города Зарайска, так и знаменитых русских поэтов, писателей, философов сохранились до наших дней.

Определенная часть скульптурных произведений Голубкиной имеет неперсонифицированные названия — чаще всего автор обозначала их просто словом «этиюд». Среди них — «Мужская голова» (гипс тонированный, 28 × 15,5 × 18,5, инв. № МГ СК-108 МГ КП-108). Сотрудники музея провели научное расследование на предмет установления личности, которая могла послужить скульптору моделью для этого произведения. В результате было выдвинуто предположение о том, что в портрете мог быть запечатлен художник Натан Исаевич Альтман (1889/1890–1970). Однако среди документов архива музея не обнаружено тех, которые подтверждали бы знакомство двух выдающихся деятелей искусства начала XX века. Анализ биографий А.С. Голубкиной и Н.И. Альтмана позволил в настоящий момент предположить лишь одну встречу скульптора и модели — в Санкт-Петербурге в 1913 г. во время организации выставки «Мир искусства», на которой были представлены работы этих мастеров [1].

В стремлении подтвердить или опровергнуть версию о том, что образ неизвестного мужчины вылеплен непосредственно с Альтмана, в октябре 2023 г. Музей А.С. Голубкиной обратился в Институт этнологии и антропологии Российской академии наук (ИЭА РАН) с просьбой провести экспертизу на предмет определения прототипа скульптуры «Мужская голова». Директор ИЭА РАН Д.А. Функ поручил провести идентификационную экспертизу сотрудникам Центра физической антропологии (ЦФА) ИЭА РАН, имеющим опыт работы в области идентификации личности. В лаборатории антропологической реконструкции ЦФА ИЭА РАН осуществляются работы по восстановлению облика человека на основе черепа, но это не единственная сфера деятельности сотрудников. С 2021 г. в лаборатории

¹ Каталог, содержащий абсолютно все произведения художника.

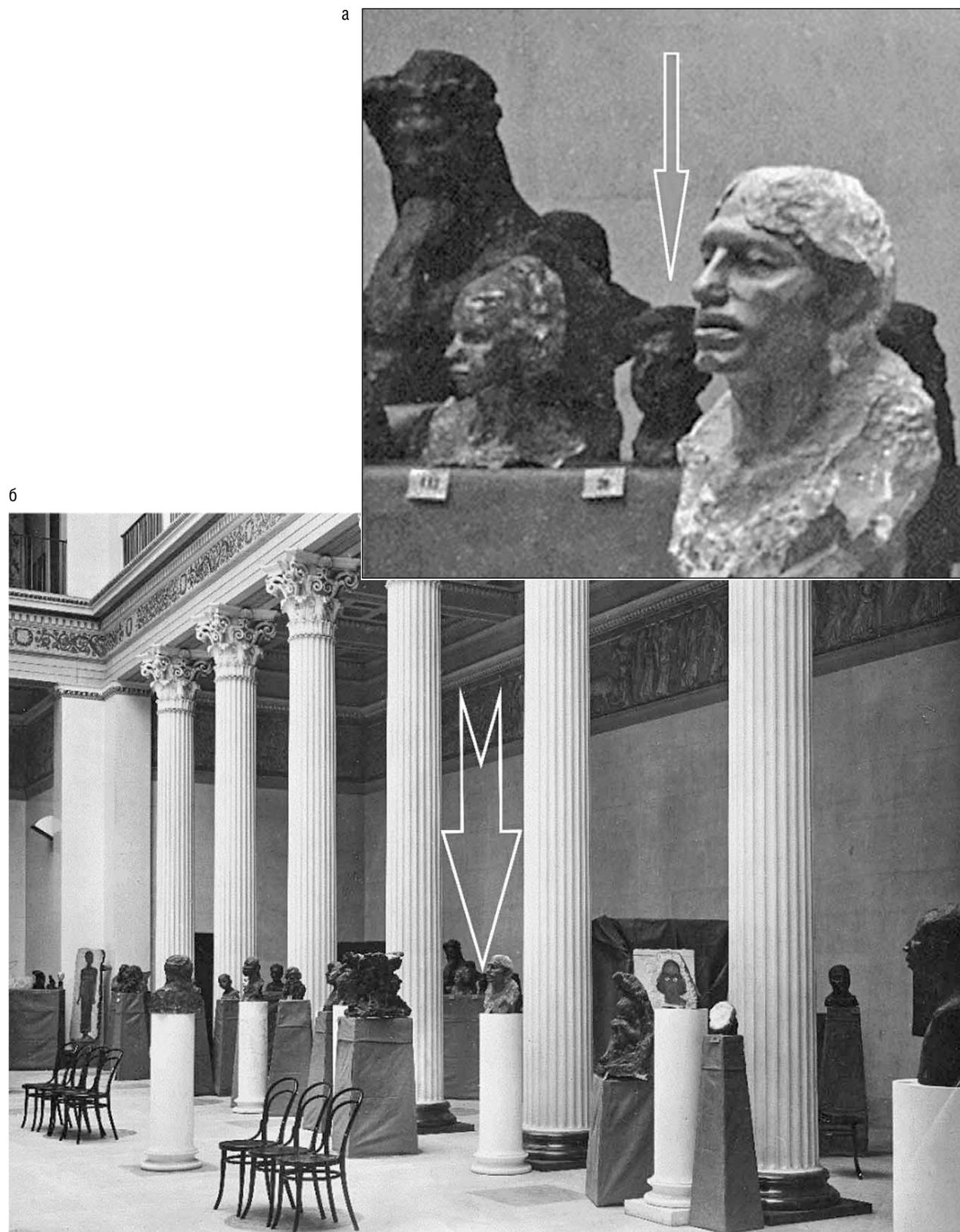


Рис. 1. Правая часть экспозиции выставки А.С. Голубкиной «В пользу раненых».

Фото П.В. Орлова. 1914–1915.

Архив отдела ГТГ Музей Анны Голубкиной.

Стрелки указывают на скульптуру «Мужская голова»:

а – увеличенный фрагмент;

б – общий вид

1899 г.	
16. Ваза „Тумань“	”
16а. ” ”	Мраморь (собст. А. А. Ламмъ).
17. Г.Переpletчиковъ.Портр.Гипсѣ	”
18. Горгона	”
19. Павелъ	”
20. Дѣвочка	”
21. Этюдъ	”
1900 г.	
22. Ж. ф. для камина „Огонь“	”

23. М. ф. для камина „Огонь“. Гипсѣ	”
24. Этюдъ Н. Гмачицкаго	”
25. ” Н. Г. Медальонъ	”
26-30. Этюды	”

Рис. 2. Фрагменты страниц каталога [4]

Недатированные произведения	
119. Женская голова. Дерево. 32, 24 × 20.	Мастерская А. С. Голубкиной.
120. Этюд Гипс. 22, 15 × 9.	Мастерская А. С. Голубкиной.
122. Этюд Гипс. 38, 38 × 28.	Мастерская А. С. Голубкиной.
124. Этюд Гипс. 54, 36 × 26.	Мастерская А. С. Голубкиной.
125. Этюд Гипс. 29, 18 × 19.	Мастерская А. С. Голубкиной.
128. Этюд Гипс. 42, 35 × 11.	Запас музея.
129. Этюд Гипс. 36, 25 × 22.	Запас музея.
130. Этюд Гипс. 38, 30 × 18.	Запас музея.
131. Этюд Гипс. 21, 17 × 16.	Мастерская А. С. Голубкиной.
134. Эскиз Гипс. 32,5 19 × 21.	Мастерская А. С. Голубкиной.
3*	35

Рис. 3. Фрагмент страницы каталога [6]

открыт проект по восстановлению реального облика А.С. Суворова на основе посмертной маски и существующих прижизненных художественных изображений полководца [2; 3].

ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Предполагаемый портрет Натана Альтмана фигурирует лишь на одной фотографии, а именно на фотографии с единственной персональной выставки А.С. Голубкиной, имевшей название «В пользу раненых» [4] и проходившей в конце 1914 — начале 1915 г. в недавно построенном Музее изящных искусств им. Александра III (рис. 1). Работы известного в те годы фотографа П.В. Орлова являются неоспоримым доказательством того, что к 1914 г. портрет уже был создан скульптором и, более того, был признан автором достойным экспонирования.

Возле каждой работы на обтянутой тканью тумбе автором была прикреплена этикетка с номером, который почти всегда соответствует порядковому номеру скульптуры в каталоге выставки «В пользу раненых»². При детальном рассмотрении довольно четко распознается, что число на этикетке двузначное, первая цифра — 2, вторая цифра менее различима, но по очертаниям можно предположить, что это 0 или 8 (рис. 1а).

² За исключением единичных случаев, к которым, как мы попытаемся доказать, относится и наш.

Под номером 20 в каталоге [4] значится произведение «Девочка», что явно не соответствует исследуемой скульптуре. А под номером 28 — скульптура, обозначенная автором как «Этюд» (в группе номеров 26—30, см. рис. 2). И в этом случае работа могла быть создана в 1900 году, но Альтману в это время было 10—11 лет, и он жил в Виннице, где и родился [5]. Вряд ли можно предположить, что Голубкина ездила в Винницу, где сделала портрет художника в детстве. Даже при свойстве многих художников (не только Голубкиной) изображать свои модели более возрастными, мужчина на портрете выглядит явно старше, чем маленький ребенок.

Название «Мужская голова» появилось при регистрации скульптуры в первой инвентарной книге 1934—1940 гг. только что образованного Государственного музея-мастерской А.С. Голубкиной (ГММГ), под этим же номером она зарегистрирована и в каталоге ГММГ 1934 г. [6]. Название «Мужская голова» идентифицируется по старому инвентарному номеру 125, написанному на основании скульптуры, и описанию ее в инвентарной книге (рис. 3).

Варианты атрибуции. Следует обратить внимание, что записи в инвентарной книге и в каталоге 1935 г. идут без датировки. В инвентарной книге к номеру 125 есть приписка: «Мужская голова Дмитрия Ник. Щепочкина, племянника А.С. Голубкиной» [6]. Однако приписка вызвала сомнения. Сохранившиеся изображения **Д.Н. Щепочкина** (рис. 4), как фотографии, так и художественные



а – Фрагмент фотографии В. Суворова с выставки «Анна Голубкина. 150 лет со дня рождения» в ГТГ. 2014. На переднем плане – «Портрет М.Ю. Лермонтова». Скульптор А.С. Голубкина. 1900. Источник: <https://iz.ru/news/564453>



б – Митя Щепочкин, племянник А.С. Голубкиной (фрагмент фото). Фото И.В. Бортняева. Середина – вторая половина 1890-х гг. ГТГ МГ М-628



в – Этюд «Мужская голова». Скульптор А.С. Голубкина. 1900 (?). ГТГ МГ СК-108. Фото Л.М. Сытина. 1939–1940. ГТГ МГ МФ-ФОТО-244



г – Митя. Барельеф. Гипс тонированный. Скульптор А.С. Голубкина. 1903. ГТГ МГ СК-144



д – Митя. Рельеф. Мрамор. Скульптор А.С. Голубкина. Ок.1903. Местонахождение неизвестно. Фото Л.М. Сытина. 1940. ГТГ МГ МФ-ФОТО-194



е – Этюд «Мужская голова». Скульптор А.С. Голубкина. 1900 (?). ГТГ МГ СК-108

Рис. 4. Изображения Д.Н. Щепочкина, племянника А.С. Голубкиной, в сравнении с этюдом «Мужская голова»

произведения, моделью для которых он был, не позволяют утверждать, что он мог позировать для произведения «Мужская голова». К образу любимого племянника Голубкина обращалась несколько раз: достоверно известно, что Митя был моделью для скульптуры А.С. Голубкиной «Портрет М.Ю. Лермонтова» (1900) (рис. 4а). Впоследствии Голубкина дважды изобразила племянника на рельефах — профильный портрет (рис. 4г) и барельеф в мраморе (рис. 4д).

Сравнение портретов Дмитрия Щепочкина и исследуемой мужской головы позволяет увидеть существенные различия в профилях — сходства с моделью «Мужской головы» (рис. 6в, е), собственно, нет. Особенно бросаются в глаза различия форм губ и носа.

Рассматривая версию о том, что Голубкина изобразила в портрете кого-то из своих родных, сотрудники музея провели сравнение известных изображений **представителей мужского рода семьи** (братьев и племянников) с исследуемым изображением. Очевидно, что братья Николай Семенович (1858–1921) и Семен Семенович (1867–1932) Голубкины обладали совершенно иными чертами лица — крупный широкий нос у Николая и острый длинный у Семена уже могут быть тому доказательством (рис. 5). Таким образом, рассматривать братьев Голубкиной в качестве модели для небольшого этюда не представляется возможным.

Племянники Николай Николаевич и Алексей Семенович, родившиеся в 1903 и 1913 гг. соответственно, тоже не могли быть моделями для портрета, так как в 1914 г. одному мальчику было 11 лет, другому — один год. Впрочем, и их облик далек от облика изображенного в этюде мужчины (рис. 6).

Просмотр большого количества изображений известных художников — коллег А.С. Голубкиной позволил выявить необычайное сходство «Мужской головы» с обликом скульптора **Натана Альтмана** (рис. 7). До обращения к антропологам специалистам музея был доступен только один визуально наглядный способ показать верность предположения: совмещение произведения и фотографии человека по половинам лица (хотя известно, что половины человеческого лица различаются). Даже этот не совсем корректный способ анализа убедил искусствоведов в том, что версией об Альтмане как модели не стоит пренебрегать.

Сопоставление биографии А.С. Голубкиной и Н.И. Альтмана. Изучение обстоятельств жизни двух выдающихся художников и поиски их возможных встреч никаких личных контактов между скульптором Анной Голубкиной и художником Натаном Альтманом не выявили. К настоящему времени не обнаружено ни одного мало-мальски достоверного свидетельства их встреч.

Оба родились в небольших городах: Голубкина — в Зарайске, Альтман — в Виннице. Оба не получили полного художественного образования, меняя учебные заведения в соответствии с собственным желанием развиваться. Для обоих 1914 г. стал звездным часом. В этом году открылась выставка А. Голубкиной «В пользу раненых», ставшая первой скульптурной выставкой и первой выставкой одного скульптора в России; Н. Альтман создал портрет поэтессы Анны Ахматовой — самое знаменитое произведение художника, которое в советское время не затмили даже сделанные им портреты В.И. Ленина.

Как уже было сказано, исследуемый мужской портрет был точно исполнен скульптором до 1914 г., так как он появился на персональной выставке Анны Голубкиной «В пользу раненых». Отметим, что в 1914 г. Альтману было 24–25 лет. Встает вопрос, где и когда могли встретиться творец и модель?

До 14 лет, т. е. до 1903 г., Альтман не выезжал из Винницы. В 1903 г. он поступил в Одесское художественное училище, где учился до 1907 г., и оставил его, не окончив. Некоторое время молодой художник жил то в Виннице, то в Одессе [7]. В силу разных обстоятельств к 21 году Натан остался без родных и в 1911 г. принял решение ехать в Париж — центр искусства того времени, в город, где легче всего можно было найти учителей и натуру. Пробыв во французской столице немногим менее года, Альтман возвращается в Винницу, которую вскоре снова покидает, и в конце 1912 г. приезжает в Петербург.

В роду Татариновых, к которому принадлежала мать Анны Семеновны Голубкиной, по всей вероятности, была ветвь, представители которой постоянно или временно проживали в Киеве или Одессе. В одном из писем из Парижа Голубкина «проговорила» все свои мечты, среди которых: «А мамаша бы (поехала. — Е. В., Ю. Р., А. А.) в Киев...»³. Возможно, мать скульптора Екатерина Яковлевна Голубкина (1854–1898) мечтала отправиться в Киев, где, вероятно, жили ее родные и/или она сама была из этих мест. В то же время нельзя исключать того факта, что Екатерина Яковлевна, как истово верующий человек, желала посетить Киево-Печерскую лавру⁴.

Косвенно родственные связи Татариновых с Малороссией подтверждаются «фотографией Анны Ивановны Савиновой, дочери сестры матери А.С. Голубкиной, Любови Яковлевны, с мужем»⁵, т. е. двою-

³ Письмо А.С. Голубкиной к сестре Ал.С. Голубкиной из Парижа, 1898 (М-301).

⁴ «Милая моя доченька Анютушка, по правде, милая, во-первых, желаю тебе от Господа Бога всего хорошего, его святой помощи», «Буди Его святая милость над нами», — в сохранившихся письмах к дочери Екатерина Яковлевна постоянно обращается к Господу.

⁵ МГ М-486.



а – Николай Семенович Голубкин.
Фрагмент фотографии.
Неизвестный фотограф.
Начало 1910-х, г. Зарайск.
ГТГ МГ М-512

б – Этуд «Мужская голова».
Скульптор А.С. Голубкина. 1900 (?).
ГТГ МГ СК-108

в – Семен Семенович Голубкин.
Фрагмент фотографии.
Фото П.А. Пономарева. 1904, Москва.
ГТГ МГ М-473

Рис. 5. Фотографии братьев А.С. Голубкиной в сравнении с этюдом «Мужская голова»



Рис. 6. Алексей (справа) и Николай (слева) Голубкины.
Неизвестный фотограф. Вторая четверть XX в.
ГТГ МГ М-560.



а – коллаж А.А. Анциферова
б – Натан Исаевич Альтман.
Неизвестный Фотограф.
Начало 1910-х
Источник: <https://thesketchline.com/en/authors/nathan-altman>

в – Этюд «Мужская голова».
Скульптор А.С. Голубкина. 1900(?).
ГТГ МГ СК-108

г – коллаж А.А. Анциферова

Рис. 7. Совмещение половин лица Натана Альтмана и анализируемого мужского портрета

родной сестры Анны Голубкиной. Фотография сделана в ателье Василия (Вольфа) Чеховского (рис. 8). На лицевой стороне паспарту написано: Moscow, но у Чеховского было отделение и в Одессе (что указано на обороте паспарту), где он начинал свою деятельность как фотограф. Поэтому с определенной долей вероятности можно допустить, что снимок двоюродной сестры Анны Семеновны сделан в Одессе, а значит, Голубкины могли ездить на Украину.

В то же время ни о каких поездках Анны Голубкиной по Украине и южной России в настоящее время неизвестно. Четыре парижские поездки Голубкиной состоялись между 1895 и 1905 гг. с перерывами. Таким образом, встреча Альтмана и Голубкиной до 1912 г. маловероятна, но не исключена. Отметим, что изображен очень молодой человек, но не ребен-

ок и не подросток. Из этого можно сделать вывод, что портрет все же был создан в узкий отрезок времени — в 1912–1914 годы.

Принято считать, что Голубкина была в Петербурге только в 1894–1895 гг., когда училась в Высшем художественном училище при Академии художеств. Однако есть воспоминания Татьяны Малашкиной, дочери скульптора Дмитрия Николаевича Малашкина (1873–1942) и однокашника Голубкиной по училищу при Академии художеств, в которых она рассказывает о том, что Голубкина в 1911–1912 гг. была у них в Петербурге⁶. Это не дает возможности утверждать, что Голубкина виде-

⁶ Воспоминания Татьяны Дмитриевны Малашкиной о А.С. Голубкиной. 1951 год. ОР ГТГ. Ф. 37. Ед. хр. 56.



Рис. 8. Анна Ивановна Савинова, дочь Любови Яковлевны, сестры матери А.С. Голубкиной, с мужем. Фотография В.Г. Чеховского, 1900-е – начало 1910-х гг. ГТГ МГ М-486

лась с Альтманом в 1912 г., но является иллюстрацией вероятности, что не все события в жизни людей могут быть подтверждены документально. Если бы не это единственное свидетельство о приезде Голубкиной в Петербург в 1911–1912 гг., то в биографии скульптора так бы и сохранялось мнение, что Анна Семеновна не была более в Петербурге со времен учебы в Академии художеств.

Весьма вероятно, что Голубкина приезжала на выставку «Мир искусства» в 1913 г., где экспонировались ее лучшие работы. Отметим, что в экспозиции было представлено наибольшее число произведений из всех выставок, в которых она принимала участие в течение жизни: девять скульптур и все — в мраморе и дереве. На выставке были представлены две картины Н. Альтмана.

Возможность того, что Альтман оказался моделью Голубкиной, основывается только на предположениях, но это не значит, что этого не могло быть. Однако остается вопрос: почему Голубкина решила сделать портрет Альтмана? Молодой художник мог привлечь ее внимание как интересная натура (бросается в глаза выразительность и своеобразие

его лица), что с Голубкиной случалось неоднократно. Например, про будущего друга Альтмана — Владимира Маяковского она прямо говорила: «У него скульптурное и сильно выраженное лицо — я его вылеплю обязательно» [8, с. 312]. Достаточно упомянуть, что в течение жизни Голубкина создала целую серию портретов художников, писателей и философов, среди которых портреты поэта Андрея Белого (1907, ГТГ) и писателя Алексея Толстого (1911, ГТГ) — обоих Анна Семеновна, как и Альтмана, запечатлела в начале творческого пути.

То, что Голубкина никогда не упоминала о том, что делала портрет Натана Альтмана, отчасти объясняется тем, что ее жизнь в документах отражена весьма скупо. Для собиравших воспоминания сотрудников музея Голубкиной Альтман некоторое время был недоступен совсем, так как вскоре после смерти Голубкиной стал жить в Париже, а затем в Ленинграде, когда на него уже было наложено клеймо формалиста. Контакт с ним не был бы полезен для музея Голубкиной, творчество которой также (по мнению критики 1930–1950-х гг.) балансировало на грани формализма.

Почему Альтман не вспоминал, что стал моделью для знаменитого русского скульптора? Во-первых, еще не все документы Альтмана изучены и, вероятно, когда-нибудь найдутся упоминания/вспоминания художника о том, как его лепила Голубкина⁷. Во-вторых, не исключено, что Альтман согласился позировать Голубкиной, но это не тронуло его душу или ему не понравился портрет.

Несмотря на все предположения о возможных встречах Анны Семеновны и Натана Исаевича, главным аргументом в пользу того, что скульптура «Мужская голова» является портретом Н.И. Альтмана, остается внешнее сходство (см. рис. 7).

ИДЕНТИФИКАЦИОННАЯ ЭКСПЕРТИЗА

Музей Анны Голубкиной, чтобы решить вопрос с идентификацией, запросил антропологическую экспертизу в лаборатории антропологической реконструкции Центра физической антропологии Института этнологии и антропологии Российской академии наук.

В работе был использован метод антропологической реконструкции М.М. Герасимова, который включает в себя подробное описание внешности [9; 10]. Для сопоставления изображений на предмет их сходства применяли описательные характеристики отдельных элементов внешности и индексы, характеризующие лицевые пропорции [11; 12]. Применение индексов позволяет сопоставлять изображения разного масштаба, выполненные не в натуральную величину. Измерения, включенные в программу, соответствуют стандартным, принятым в антропологии в целом [13; 14], и специальным, используемым для антропологической реконструкции [15; 16]. Поскольку А.С. Голубкина имела особую манеру выполнения скульптурных работ, не всегда размеры и пропорции изображения, даже с учетом масштабирования, совпадают с реальными размерами и пропорциями головы и лица в целом, а также отдельных элементов внешности. Поэтому в качестве основного был выбран метод, фиксирующий индивидуализирующие признаки внешности, сочетание которых создает неповторимость облика каждого человека [17]. Анализируемые изображения описывали в терминах словесного портрета [18; 19]. Данная методика апробирована на криминалистическом и палеоантропологическом материале и дает хорошие результаты [20; 21].

⁷ Возможно, найдутся совсем скоро — наследники Н. Альтмана в последнее время начали вести активную работу по изучению архива художника. Создается его онлайн-музей, планирует и создание настоящего музея.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Результаты проделанной работы по сопоставлению описательных характеристик отображены в табл. 1. Следует отметить, что в отношении Д.Н. Щепочкина материал для анализа был ограничен: всего четыре изображения. Важно, что среди них присутствуют два профильных барельефа, хотя на них и не совсем четко видны индивидуальные особенности лица. На изображении в профиль можно проследить форму спинки носа, профилировку лица, наличие прогнатизма. По Н.И. Альтману представлено много фотографий и художественных портретов. Наиболее информативные изображения по всем исследуемым видам отображены на рис. 8.

Сопоставление «Мужской головы» и изображений Д.Н. Щепочкина. Из архивных данных известно, что Дмитрий умер в юном возрасте, семнадцати лет, а на скульптуре представлен мужчина среднего возраста.

В отношении формы головы в профиль для скульптуры отмечается тенденция к куполообразной форме, которая не прослеживается на изображениях Дмитрия. Затылок на изображении 2 выступает в средней степени, на бюсте (изображение 1) не выступает, т. е. затылок плоский. Отмечается расхождение между изображениями 1 и 2 по наклону лба: 2 — выпуклый высокий лоб, 1 — наклонный высокий лоб. На обоих изображениях лобные бугры выражены одинаково. Горизонтальная профилировка также близка. На скульптуре выявляется асимметрия надбровья: рельеф значительно выражен слева, чего не отмечается для изображения 2. На двух анализируемых изображениях различается форма бровей: на изображении 1 они прямые, тонкие, на 2 — дугообразные, широкие. Заметно расхождение в глазной области: на скульптуре складка верхнего века отчетливо изображена Голубкиной, на портретах Дмитрия складка верхнего века отсутствует. На скульптуре переносье мелкое и широкое, на изображении 2 — среднее по глубине и тоже широкое. По форме спинки носа в профиль отмечается сходство — горбинка, однако на скульптуре спинка носа узкая, а у Дмитрия — широкая. На скульптуре отчетливо отображено выступание носовой перегородки вниз, что не отмечается на изображениях Дмитрия. На скульптуре мы видим сильно профилированное лицо с убегающими назад скулами. Визуально это выражается в нечеткой выраженности границы между плоскостью спинки носа и плоскостью щеки. В то время как на портретах Дмитрия этот переход выражен отчетливо. Для человека, изображенного Голубкиной на мужском портрете, угадывается узкая верхняя челюсть (в области альвеолярного отростка), а на изо-

1а



1а – Этуд «Мужская голова». Скульптор А.С. Голубкина. 1900 (?). ГТГ МГ СК-108

2а



2а – Митя Щепочкин, племянник А.С. Голубкиной (фрагмент фото). Фото И.В. Бортняева. Середина – вторая половина 1890-х гг. ГТГ МГ М-628

3а



3а – Натан Исаевич Альтман. Неизвестный фотограф. Начало 1910-х. Источник: <https://thesketchline.com/en/authors/nathan-altman/>

1б



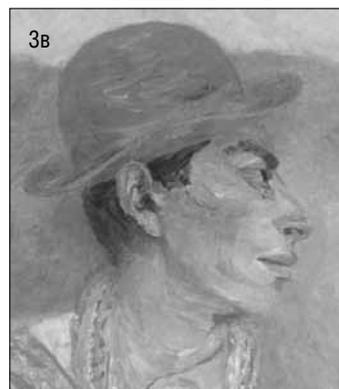
1б – Этуд «Мужская голова». Скульптор А.С. Голубкина. 1900 (?). ГТГ МГ СК-108

2б



2б – Митя. Рельеф. Мрамор. Скульптор А.С. Голубкина. Ок.1903. Фото Л.М. Сытина (фрагмент). 1940. ГТГ МГ МФ-ФОТО-194

3б



3б – Фрагмент репродукции картины Н.И. Альтмана «Автопортрет с цветным шарфом». Музей личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина. Источник: <https://riamediabank.ru/media/544832.html>

1в



1в – Этуд «Мужская голова». Скульптор А.С. Голубкина. 1900 (?). ГТГ МГ СК-108

2в



2в – Митя. Барельеф. Гипс тонированный. Фрагмент. Скульптор А.С. Голубкина. 1903. ГТГ МГ СК-144

3в



3в – Н.И. Альтман. Автопортрет (фрагмент). Бумага, карандаш. 1942. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6909742>

Рис. 9. Наиболее информативные изображения, использованные в идентификационной экспертизе

Таблица 1

Индивидуализирующие признаки внешности трех анализируемых объектов

Признаки на бюсте «Мужская голова» (изображение 1)	Признаки на портретах Д.Н. Щепочкина (изображение 2)	Признаки на портретах Н.И. Альмана (изображение 3)
Форма головы с тенденцией к куполообразной форме	Свод головы уплощенный	Голова куполообразной формы
Невыступающий затылок	Затылок выступает в средней степени	Невыступающий затылок
Наклонный высокий лоб	Выпуклый высокий лоб	Слабонаклонный высокий лоб
Выраженные лобные бугры	Выраженные лобные бугры	Выраженные лобные бугры
Значительная горизонтальная профилировка лица	Значительная горизонтальная профилировка лица	Значительная горизонтальная профилировка лица
Левосторонняя асимметрия надбровья	Отсутствует асимметрия надбровья	Слабовыраженная асимметрия надбровья
Прямые тонкие брови	Дугообразные широкие брови	Ломаные широкие брови
Выраженная складка верхнего века	Отсутствие складки верхнего века	Выраженная складка верхнего века
Мелкое широкое переносье	Среднее широкое переносье	Мелкое широкое переносье
Выраженная горбинка	Выраженная горбинка	Выраженная горбинка
Узкая спинка носа	Широкая спинка носа	Узкая спинка носа
Выступление носовой перегородки вниз	Невыступающая позиция носовой перегородки	Ярко выраженное выступание носовой перегородки вниз
Плохо выраженный переход плоскости носа к плоскости щеки (убегающие скулы)	Выраженный переход плоскости спинки носа к плоскости щеки	Убегающие скулы
Узкая дуга верхней челюсти	Средняя дуга верхней челюсти	Узкая дуга верхней челюсти
Небольшой прогнатизм верхней челюсти	Ортохейлия (отсутствие прогнатизма)	Прохейлия (выраженный прогнатизм верхней челюсти)
Толстые выступающие вперед губы	Средней толщины невыступающие губы	Выступающие вперед широкие губы
Короткая верхняя губа	Средневысокая верхняя губа	Короткая верхняя губа
Треугольный подбородок	Треугольный подбородок	Округлый подбородок
Убегающая назад нижняя челюсть (короткая)	Средней длины челюсть (в профиль)	Длинная нижняя челюсть (в профиль)
Развернутые углы нижней челюсти	Средняя ширина нижней челюсти в углах	Нижняя челюсть в углах широкая
Заметное выступание подбородка вперед	Умеренное выступание подбородка вперед	Заметное выступание подбородка вперед

бражениях Дмитрия это не фиксируется. Некоторая степень прогнатизма верхней челюсти видна на скульптуре, на изображении 2 лицо ортохейличное (верхняя губа вертикальная). У изображенного на скульптуре индивида толстые выступающие вперед губы, а верхняя губа короткая (от основания носа до окрашенной части губы), у Дмитрия эти особенности не прослеживаются. В отношении формы подбородка на обоих изображениях фиксируется треугольная. На бюсте мужчины нижняя челюсть короткая, убегающая назад, хотя подбородочный выступ выражен; углы нижней челюсти развернуты. У Дмитрия нижняя челюсть выше, не убегающая, подбородочный выступ фиксируется, а угловая ширина челюсти средняя.

Сопоставление «Мужской головы» и изображений Натана Альтмана. Сразу отметим, что изображение 3 имеет намного больше сходных черт со скульптурой. На обоих изображениях прослеживается тенденция к куполообразной форме головы в профиль. Также совпадает плоский затылок и наклон лба. Хорошо выражены лобные бугры и отмечается значительная профилировка лица. В отличие от изображения 1, асимметрия надбровья на изображении 3 выражена слабо. Форма бровей также не совпадает. Совпадение отмечается по значительной выраженности складки верхнего века и малой утопленности переносья. Особенности строения носа очень похожи: выражена горбинка, узкая спинка и заметное выступание вниз носовой перегородки. Достаточно редкая особенность, которой обладает Н.И. Альтман и которая также присутствует на скульптуре «Мужская голова», — широкое переносье в сочетании с узкой спинкой носа. Следует отметить значительную вертикальную профилировку узкого лица с убегающими скулами, характерную для обоих изображений. Для Альтмана характерна узкая дуга верхней челюсти и некоторая прохейлия, как и на скульптуре. Губы на обоих изображениях толстые и выступающие вперед, широкие; верхняя губа короткая. Некоторое расхождение отмечается для формы подбородка (треугольный на 1 и округлый на 3). В отношении формы нижней челюсти можно высказаться о достаточной степени сходства: подбородочный выступ выражен хорошо, но из-за значительного выступания и толщины губ подбородок кажется убегающим; нижняя челюсть в углах широкая.

Исследование пропорций лица методом индексов. Следующим этапом было сопоставление пропорций лица трех исследуемых групп изображений. Следует отметить, что пропорции лица Д.Н. Щепочкина и Н.И. Альтмана в целом схожи. Видимо, этим и объясняется то, что портрет мужской головы по записям музея отнесен к Щепочкину.

Индексы пропорций, рассчитанные на основе анализируемых изображений, приведены в табл. 2.

Поскольку скульптура и фотографии выполнены в разных масштабах, то использование относительных размеров (индексов) позволяет анализировать именно соотношения параметров вне зависимости от их реальных величин. Первые семь индексов в табл. 2 представляют собой соотношения широтных размеров. Проанализируем их. Из семи широтных индексов два оказываются ближе к мужской голове для Д. Щепочкина, остальные пять демонстрируют сходные значения с Н. Альтманом. В целом видно, что пропорции Дмитрия и Натана весьма схожи и зачастую ближе между собой, чем с мужской головой. Это можно объяснить тем, что мы анализировали фотографии этих двух кандидатов на модель, на которых представлены реальные пропорции. В то же время любое произведение искусства часто грешит против реального представления пропорций. Впрочем, художник и не ставит себе целью передать все индивидуальные размеры и детали без искажений. Зачастую художественный прием в выражении особенностей внешности как раз и состоит в сознательном изменении и утрировании некоторых размеров, элементов и особенностей лица. Индексы 9–11 табл. 2 представляют соотношения высотных размеров. Здесь оба претендента на модель демонстрируют одинаковое число сходств. Однако, принимая во внимание значения коэффициентов, можно сделать вывод, что внешность Альтмана ближе к «Мужской голове». Соотношение высоты лица и ширины skulls (индекс 12) явно сближает изображение Альтмана с этюдом «Мужская голова».

ВЫВОДЫ

Настоящая работа представляет собой уникальный пример сотрудничества в области науки и искусства. Насколько важным бывает неформальное отношение к архивным источникам, показывает результат исследования. Сотрудники Музея А.С. Голубкиной провели серьезные архивные изыскания, чтобы уточнить атрибуцию экспоната, которая показалась им неубедительной. В итоге выразительное произведение искусства талантливого скульптора А.С. Голубкиной получило второе рождение. Этюд «Мужская голова» был выполнен как портрет коллеги по цеху Натана Альтмана. Проведенный скрупулезный анализ биографий скульптора и ее модели выявил возможность пересечения этих двух одаренных личностей: Санкт-Петербург, 1913 г., выставка «Мир искусства», где экспонировались работы обоих мастеров. Сотрудники музея обратились в лабораторию антропологической реконструкции ЦФА ИЭА РАН с просьбой провести идентификационную экспертизу. Рассматривали также и име-

Сопоставление пропорций лица трех изображений

Номер индекса	Индекс	«Мужская голова»	Д.Н. Щепочкин	Н.И. Альтман
1	Наименьшая ширина лба / скуловой диаметр	0,85	0,77	0,80
2	Угловая ширина нижней челюсти / скуловой диаметр	0,88	0,85	0,85
3	Ширина носа / скуловой диаметр	0,28	0,28	0,26
4	Ширина рта / скуловой диаметр	0,47	0,37	0,45
5	Ширина между внутренними углами глаз / скуловой диаметр	0,32	0,26	0,27
6	Ширина между наружными углами глаз / скуловой диаметр	0,73	0,65	0,71
7	Ширина кончика носа / ширина носа	0,73	0,54	0,66
8	Высота носа / морфологическая высота лица	0,56	0,49	0,52
9	Высота нижней челюсти / морфологическая высота лица	0,37	0,34	0,33
10	Высота подбородка / высота нижней челюсти	0,51	0,56	0,59
11	Высота обеих губ / морфологическая высота лица	0,19	0,14	0,17
12	Морфологическая высота лица / скуловой диаметр	0,99	0,90	0,95

ющиеся портреты племянника А.С. Голубкиной Дмитрия Щепочкина, так как именно он фигурировал в описании к этюду. Принимая во внимание проделанный анализ по сопоставлению трех групп изображений (скульптура «Мужской головы», ряд фотографий Д. Щепочкина и Н. Альтмана), можно сделать вполне однозначный вывод: моделью для скульптора А.С. Голубкиной служил образ знакомого ей художника Натана Альтмана. Полученный результат показывает важность привлечения специалистов другого профиля для решения искусствоведческих задач.

БЛАГОДАРНОСТИ

Выражаем благодарность за помощь в написании историографической части статьи заведующей отделом ГТГ Музей Анны Голубкиной Е.В. Ильиной. Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках научного проекта № 24-28-00819 «Антропологическая реконструкция лица и проблемы идентификации внешности».

Список источников

1. Мир искусства : Каталог выставки картин. Санкт-Петербург : М. Пивоварский и А. Типограф, 1913. 28 с.
2. Веселовская Е.В., Галеев Р.М. Восстановление облика Суворова на основе посмертной маски // Суворовское биеннале : труды международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2021. С. 7–13.
3. Веселовская Е.В., Галеев Р.М., Калашникова О.В., Колесова А.С. Истинное лицо А.В. Суворова // Природа. 2022. № 8. С. 3–12. DOI: 10.7868/S0032874X22080014.
4. В пользу раненых : выставка скульптуры А.С. Голубкиной. Москва : Музей изящных искусств, 1914–1915. 8 с.
5. Эткинд М.Г. Натан Альтман. Москва : Советский художник, 1971. 132 с.
6. Анна Семеновна Голубкина (1864–1927). Москва : Всекохудожник, 1935. 40 с.
7. Эфрос А.М. Портрет Натана Альтмана. Москва : Шиповник, 1922. 102 с.
8. Голубкина А.С. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. Москва : Советский художник, 1983. 424 с.

9. Герасимов М.М. Восстановление лица по черепу : (современный и ископаемый человек). Москва : Изд-во АН СССР, 1955. 585 с.
10. Герасимов М.М. Основы восстановления лица по черепу. Москва : Советская наука, 1949. 190 с.
11. Веселовская Е.В., Балуева Т.С. Новые разработки в антропологической реконструкции // Вестник антропологии. 2012. Вып. 22. С. 22–42.
12. Балуева Т.С., Веселовская Е.В. Новые разработки в области восстановления внешнего облика человека по краниологическим данным // Археология, этнография и антропология Евразии. 2004. № 1. С. 143–150.
13. Бунак В.В. Антропометрия. Москва : Гос. уч.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1941. 368 с.
14. Негашева М.А. Основы антропометрии : учебное пособие. Москва : Экон-Информ, 2017. 216 с.
15. Лебединская Г.В. Реконструкция лица по черепу : (методическое руководство). Москва : Старый сад, 1998. 125 с.
16. Рассказова А.В., Веселовская Е.В., Пеленицына Ю.В. Краниофациальные соотношения среднего этажа лица по материалам компьютерных томограмм // Вестник Московского университета. Серия XXIII. Антропология. 2020. № 4. С. 66–78. DOI: 10.32521/2074-8132.2020.4.066-078.
17. Веселовская Е.В. «Алгоритм внешности» — комплексная программа антропологической реконструкции // Вестник Московского университета. Серия XXIII. Антропология. 2018. № 2. С. 38–54. DOI: 10.32521/2074-8132.2018.2.038-054.
18. Виниченко И.Ф., Житников В.С., Зинин А.М., Овсянникова М.Н., Снетков В.А. Криминалистическое описание внешности человека : учебное пособие. Москва : МЮИ МВД России, Щит-М, 1998. 198 с.
19. Веселовская Е.В. Словесный портрет по черепу // Палеоантропологические и биоархеологические исследования: традиции и новые методики (VI Алексеевские чтения) : сборник трудов Всероссийской научной конференции. Санкт-Петербург, 2015. С. 31–33.
20. Зинин А.М. Габитоскопия и портретная экспертиза : учебник. Москва : Норма, 2014. 288 с.
21. Веселовская Е.В., Пантелева Т.А., Рашковская (Пеленицына) Ю.В., Крыков Е.А. Портреты средневековых жителей Вологды. Антропологическая реконструкция // Вестник антропологии. 2023. № 2. С. 291–307. DOI: 10.33876/2311-0546/2023-2/291-307.

Иллюстрации предоставлены
авторами статьи

Anthropology in the Service of Art History: Anna Golubkina and Nathan Altman

Elizaveta V. Veselovskaya^{1, 2 a},
Yulia V. Rashkovskaya^{2 b},
Alexey A. Antsiferov^{3 c}

¹ Russian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia

² Institute of Ethnology and Anthropology, 32 A
Leninsky Pr., Moscow, 119991, Russia

³ The State Tretyakov Gallery, 10 Lavrushinsky Lane,
Moscow, 119017, Russia

^a ORCID 0000-0002-2932-9884; SPIN 2208-4630;
veselovskaya.e.v@yandex.ru

^b ORCID 0000-0003-3378-9151; SPIN 3585-2909;
j.pelenitsyna@gmail.com

^c alekseia@bk.ru

Abstract. As part of the compilation by the Anna Golubkina Museum (a department of the State Tretyakov Gallery) of a complete catalogue of the outstanding Russian sculptor, a search for the prototype of one of A.S. Golubkina's non-personified works, "Man's Head" (tinted plaster. 28 × 15.5 × 18.5. Inventory No. MG SK-108 MG KP-108), was conducted. One of the assumptions

about who could have been the model for Golubkina's small work was the name of the painter and sculptor N.I. Altman, a contemporary and colleague of A.S. Golubkina. A scrupulous analysis of the biographies of both masters revealed the possibility of their meeting in 1913 in St. Petersburg at the exhibition "The World of Art", where their works were on display. The article considers other candidates for the model of the sketch "Man's Head". The authors conclude that despite the difference in age, the meeting could have taken place, and Altman's expressive appearance could have interested Golubkina and served as a prototype for the sculpture. To resolve the issue, the museum staff appealed to the Laboratory of Anthropological Reconstruction of the Centre of Physical Anthropology of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences (IEA RAS) with a request to carry out an identification expertise on the comparison of images, taking into account the experience of scientists in the field of forensic work for the purposes of identification.

The Laboratory of Anthropological Reconstruction of IEA RAS conducted a study on the comparison of the sculpture "Man's Head" with the photographic images of N.I. Altman. The method of M.M. Gerasimov "Face reconstruction from the skull" was used, taking into account the subsequent developments of his followers in the field of anthropological reconstruction and forensics. According to

the results of anthropological identification expertise concluded that there is a high degree of probability that it was N.I. Altman served as a model for the sculptor A.S. Golubkina when creating the sketch “Man’s Head”.

Key words: sculptor A.S. Golubkina, artist N.I. Altman, image identification, anthropological expertise, sculpture, prototype, art history, fine and decorative-applied art, museology.

Citation: Veselovskaya E.V., Rashkovskaya Yu.V., Antsiferov A.A. Anthropology in the Service of Art History: Anna Golubkina and Nathan Altman, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 296–311. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-296-311.

Acknowledgements. The study was carried out within the framework of the Russian Academy of Sciences, RSCF grant No. 24-28-00819 “Anthropological reconstruction of the face and problems of identification of appearance”.

References

1. *Mir iskusstva: Katalog vystavki kartin* [The World of Art: Catalogue of the Exhibition of Paintings]. St. Petersburg, M. Pivovarskii i A. Tipograf Publ., 1913, 28 p.
2. Veselovskaya E.V., Galeev R.M. Restoration of Suvorov’s Appearance on the Basis of His Death Mask, *Suvorovskoe biennale: trudy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Suvorov Biennale: Proceedings of the International Scientific Conference]. St. Petersburg, 2021, pp. 7–13 (in Russ.).
3. Veselovskaya E.V., Galeev R.M., Kalashnikova O.V., Kolesova A.S. The True Face of A.V. Suvorov, *Priroda* [Nature], 2022, no. 8, pp. 3–12. DOI: 10.7868/S0032874X22080014 (in Russ.).
4. *V pol’zu ranenykh: vystavka skul’ptury A.S. Golubkinoi* [In Favor of the Wounded: Exhibition of Sculpture by A.S. Golubkina]. Moscow, Muzei Izyashchnykh Iskusstv Publ., 1914–1915, 8 p.
5. Etkind M.G. *Nathan Altman*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1971, 132 p. (in Russ.).
6. *Anna Semenovna Golubkina (1864–1927)*. Moscow, Vsekokhudozhnik Publ., 1935, 40 p. (in Russ.).
7. Efros A.M. *Portret Natana Al’tmana* [Portrait of Nathan Altman]. Moscow, Shipovnik Publ., 1922, 102 p.
8. Golubkina A.S. *Pis’ma. Neskol’ko slov o remesle skul’ptora. Vospominaniya sovremennikov* [The Letters. A Few Words About the Craft of a Sculptor. Memories of Contemporaries]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1983, 424 p.
9. Gerasimov M.M. *Vosstanovlenie litsa po cherepu: (sovremennyyi i iskopaemyi chelovek)* [Face Reconstruction from the Skull: (Modern and Fossil Man)]. Moscow, Izd-vo AN SSSR, 1955, 585 p.
10. Gerasimov M.M. *Osnovy vosstanovleniya litsa po cherepu* [Fundamentals of Face Reconstruction from the Skull]. Moscow, Sovetskaya Nauka Publ., 1949, 190 p.
11. Veselovskaya E.V., Balueva T.S. New Developments in Anthropological Reconstruction, *Vestnik antropologii* [Herald of Anthropology], 2012, issue 22, pp. 22–42 (in Russ.).
12. Balueva T.S., Veselovskaya E.V. New Developments in the Field of Reconstruction of Human Appearance According to Craniological Data, *Arkheologiya, ehtnografiya i antropologiya Evrazii* [Archaeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia], 2004, no. 1, pp. 143–150 (in Russ.).
13. Bunak V.V. *Anthropometry*. Moscow, Gos. Uch.-Ped. Izd-vo Narkomprosa RSFSR, 1941, 368 p. (in Russ.).
14. Negasheva M.A. *Osnovy antropometrii: uchebnoe posobie* [Fundamentals of Anthropometry: textbook]. Moscow, Ehkon-Inform Publ., 2017, 216 p.
15. Lebedinskaya G.V. *Rekonstruktsiya litsa po cherepu: (metodicheskoe rukovodstvo)* [Face Reconstruction from the Skull: (methodical guide)]. Moscow, Staryi Sad Publ., 1998, 125 p.
16. Rasskazova A.V., Veselovskaya E.V., Pelenitsyna Yu.V. Craniofacial Correlations of the Middle Part of the Face Based on Computed Tomograms, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya XXIII. Antropologiya* [Moscow University Anthropology Bulletin], 2020, no. 4, pp. 66–78. DOI: 10.32521/2074-8132.2020.4.066-078 (in Russ.).
17. Veselovskaya E.V. “Appearance Algorithm” – The Comprehensive Program of Craniofacial Reconstruction, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya XXIII. Antropologiya* [Moscow University Anthropology Bulletin], 2018, no. 2, pp. 38–54. DOI: 10.32521/2074-8132.2018.2.038-054 (in Russ.).
18. Vinichenko I.F., Zhitnikov V.S., Zinin A.M., Ovsyannikova M.N., Snetkov V.A. *Kriminalisticheskoe opisanie vneshnosti cheloveka: uchebnoe posobie* [Forensic Identification of a Person’s Appearance: textbook]. Moscow, MYUI MVD Rossii, Shchit-M Publ., 1998, 198 p.
19. Veselovskaya E.V. A Verbal Portrait Based on the Skull, *Paleoantropologicheskie i bioarkheologicheskie issledovaniya: traditsii i novye metodiki (VI Alekseevskie chteniya): sbornik trudov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii* [Paleoanthropological and Bioarchaeological Studies: Traditions and New Methods (The 6th Alekseev Readings): Proceedings of the All-Russian Scientific Conference]. St. Petersburg, 2015, pp. 31–33 (in Russ.).
20. Zinin A.M. *Gabitoskopiya i portretnaya ehkspertiza: uchebnyk* [Habitoscopy and Portrait Examination: textbook]. Moscow, Norma Publ., 2014, 288 p.
21. Veselovskaya E.V., Panteleeva T.A., Rashkovskaya (Pelenitsyna) Yu.V., Krykov E.A. Portraits of Medieval Inhabitants of Vologda. Anthropological Reconstruction of Appearance, *Vestnik antropologii* [Herald of Anthropology], 2023, no. 2, pp. 291–307. DOI: 10.33876/2311-0546/2023-2/291-307 (in Russ.).

УДК 821.161.1(092)Маковский С.К.
ББК 83.3(2=411.4)6-8Маковский С.К.
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-3-312-322

Н.Н. НОСОВ

ПОЭЗИЯ «НЕЗДЕШНИХ ИСТИН» СЕРГЕЯ МАКОВСКОГО

Я знаю, что когда-нибудь русский читатель поймет и оценит.
Всему свое время.

С.К. Маковский [1, с. 350]

Николай Николаевич Носов,

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

ORCID 0000-0001-6079-2677; SPIN 7786-8622
Nossov1984@mail.ru

Реферат. Статья посвящена поэзии искусствоведа Сергея Константиновича Маковского (1877–1962), впервые рассматриваемой как самодовлеющее явление. Характеризуется восприятие Маковского как поэта современниками и потомками. Дана попытка ответа на вопрос о причинах общей недооценки его как поэта. Выявляются субъективные метафизические воззрения, закладываемые Маковским в основу своего поэтического творчества. Анализируются различные уровни антинормализма, характерные для общего мировосприятия Маковского и отражающиеся в его поэтическом творчестве. Сделан промежуточный вывод о том, что его поэзия преследует мифотворческую цель слияния искусства с религией, а творца (поэта) с Творцом (Богом). На основе самих стихотворений раскрываются и анализируются сопутствующие поэтическому творчеству Маковского

устойчивые мистические мотивы: двойничество, непостижимость, невыразимость, умолкание, одиночество, ужас, тоска и апокалипсическое восприятие. Как средство экзистенциального преодоления воздействия этих состояний выявляются концепты веры, надежды и любви. Делается вывод о неприменности Маковского к поэтическим течениям и школам, поясняется актуальность его поэзии в настоящее время.

Ключевые слова: Серебряный век, эмиграция, символизм, поэзия, лирика, мифотворчество, метафизика, мистика, религия, религиозная культура, художественная культура.

Для цитирования: Носов Н.Н. Поэзия «нездешних истин» Сергея Маковского // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 312–322. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-312-322.

Сергей Константинович Маковский (1877–1962) – русский литературный и художественный критик, автор ряда искусствоведческих работ, организатор художественных выставок, журналист, издатель, редактор, мемуарист и поэт первой волны эмиграции (рис. 1). Сын Константина Егоровича Маковского (1839–1915) и племянник

Владимира Егоровича Маковского (1846–1920), знаменитых художников. В контексте русского Серебряного века С.К. Маковский наиболее известен тем, что являлся одним из основателей и первым редактором (1909–1912) знаменитого санкт-петербургского символистского журнала «Аполлон» (1909–1917). Также он выступал редактором ряда искусствоведческих периодических изданий («Старые годы», «Русская икона» и др.). С 1925 г. и до конца жизни он оставался в Париже, был редактором газеты «Возрождение» и заведовал ее литературно-художественным отделом, являлся председателем Союза поэтов и писателей, а с 1949 г. — председателем редакционной коллегии издательства «Рифма», публиковавшего сборники его стихов.

Княгиня Зинаида Алексеевна Шаховская (1906–2001) дает емкий психологический портрет С.К. Маковского: «В нем и самом было нечто аполлоническое. До старости сохранил он благородство черт и осанки, вежливость в обращении и эрудицию, выражавшуюся просто и ясно, без всякого самоупоения. Знать русскую и иностранные, современные и древние культуры казалось ему совершенно нормальным. Человек очень русский и любивший Россию, он был у себя дома и в Западной Европе» [2, с. 163]. Как многие другие эмигранты, она рассуждает о С.К. Маковском с точки зрения его связи с «Аполлоном». Как «отца “Аполлона”» выделяет его Александр Васильевич Бахрах (1902–1985) [3, с. 94–98]. Однако за всем этим в меньшей степени вспоминалось поэтическое творчество С.К. Маковского, хотя одно только количество созданных им стихотворных сборников привлекает к этой теме соответствующее внимание.

Как будет видно ниже, для специфического мироощущения Маковского чрезвычайно характерен антиномизм. Чтобы понять эту особенность, следует применить аналогичный подход при взгляде на самого Маковского: увидеть его не только как искусствоведа, но и как полноценного поэта, по крайней мере осмыслявшего себя таковым. Поэтическая ипостась С.К. Маковского никогда прежде не оценивалась как самодовлеющее явление. Она неизменно встраивалась в контекстную позицию, каждый раз рассматриваясь попутно: либо неотделимо от прочих сфер жизни и деятельности, либо в общем хоре поэтических голосов символизма. За внешней контекстностью, таким образом, утрачивался тезис «С.К. Маковский — поэт». Для реактуализации последнего необходимо, прежде всего, решить две задачи: вынести на поверхность самый предмет — поэтическое творчество Маковского; выявить первичные субъективные устремления, закладываемые в основание рассматриваемого предмета автором. Только осмыслив поэтическое творчество Маковского как самодовлеющий пред-

мет, мы получим в распоряжение материал, готовый к последующим этапам исследования, включающим привлечение контекста и выходящим за рамки настоящей работы.

МАКОВСКИЙ-ПОЭТ

Маковский — автор восьми прижизненных поэтических сборников и одного посмертного, из которых первый был издан в 1905 г. на родине, а последующие, начиная только с 1941 г., — за рубежом. В 1909 г. Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909) объяснял длительный разрыв С.К. Маковского с поэзией, во-первых, резкой непримиримостью в душе поэта внутреннего и внешнего миров, а во-вторых (иносказательно), его разочарованностью усилением политического курса России на отдаление от Европы после 1905 г. [4, с. 12–13]. Возможность для Маковского такого уровня разрыва иллюстрирует, насколько значимым являлось для него поэтическое творчество, коль скоро оно замолкало при иных условиях. Только утвердившись в Европе, Маковский смог полноценно вернуться к поэзии.

Составитель антологии русской зарубежной поэзии «На западе» Юрий Павлович Иваск (1907–1988), классифицируя включенных в сборник литераторов, относил Маковского к авторам старшего поколения, поэтически определившимся еще в России [5, с. 7]. Но в целом восприятие современниками С.К. Маковского как поэта характеризуется ослабленностью, что объяснимо значительным пространственно-временным разрывом между его поэтическим творчеством в России и за рубежом.

Эпоха, пришедшая в России на смену социализму, незначительно повлияла на осмысление поэтического наследия С.К. Маковского. Разрозненные его стихотворения представлены в крупнейших антологиях эмигрантской поэзии: «Ковчег: Поэзия первой эмиграции» [6, с. 198–213], «“Мы жили тогда на планете другой...”: Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990. (Первая и вторая волна)» [7, с. 113–129], «Вернуться в Россию — стихами...: 200 поэтов эмиграции» [8, с. 311–313], «Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары» [9, с. 122–125]. Из крупных переизданий стихов Маковского следует выделить поэтический раздел, включенный в собрание «Портреты современников» [10]¹, и анонимное электронное издание, воспроизводящее первую книгу стихов и стихотворения эмигрантского периода творчества Маковского из периодики и антологий рус-

¹ Первое издание: *Маковский С.К. Портреты современников.* Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. 415 с.

ского зарубежья [11]. Недостатком этого издания является отсутствие научно-вспомогательного аппарата и ссылок на источники. Больше внимание уделяется переизданиям мемуаристики: «Портреты современников» [12], «На Парнасе “Серебряного века”» [13; 14]², а также искусствоведческого наследия С.К. Маковского [15]³. В связи с относительно небольшим числом рассмотрений С.К. Маковского как поэта особенно значима глава «Поэзия» в книге его биографа Татьяны Васильевны Лебедевой «Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества» [1, с. 336–376]. Однако и здесь поэзия Маковского представлена преимущественно в контексте его жизнеописания и характеристики общих сторон литературного процесса, а не как самостоятельное художественное явление, имеющее самобытный философский фундамент.

Осмысление поэтического наследия Маковского оттенялось преобладанием значимости в сознании современников и потомков его многосторонней культурологической деятельности. Своему затенению содействовала и сама поэтика Маковского, константная и цельная вне зависимости от пространственно-временных сдвигов общих культурных и частных литературных процессов. Но будучи при этом объективно талантливой, его поэзия не могла быть и всецело отброшена как анахронизм. Ю.П. Иваск улавливал в ней «архаичное» тютчевское начало [16, с. 92]. Юрий Константинович Терапиано (1892–1980) усматривал в статичной с общей точки зрения поэзии Маковского определенные черты развития: «Бывают поэты, дающие свое самое главное в молодости, а потом только повторяющие себя, другие поэты развиваются медленно и находят полное выражение своей теме уже в зрелые годы. С. Маковский, мне кажется, принадлежит к последнему типу» [17, с. 194].

Сергей Митрофанович Городецкий (1884–1967) относил Маковского к эстетам [18, с. 476], Ю.К. Терапиано провозглашал его «формалистом»: «Сергей Маковский был очень чуток к логической и языковой стороне поэзии, но не улавливал нюансов, перенесения смысла, сложных образов, переходящих из одного плана в другой» [19, с. 185]. Кирилл Дмитриевич Померанцев (1906–1991) считал, что «поэт он был средний, хотя и упорный (восемь сборников!). Думаю, что поэтом он считал себя настоящим, но чувствовал, что другие... таковым его не почитали» [20, с. 77]. А.В. Бахрах отмечал, что при всей одаренности и утонченности Маковскому-поэту не доставало необходимой легкости [3, с. 96].

² Первое издание: *Маковский С.К.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен: Издательство Центрального объединения политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. 367 с.

³ Первое издание: *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. Прага: Наша речь, 1922. 160 с.

Леонид Евгеньевич Галич (1878–1953) находил поэзию С.К. Маковского формально и эстетически безупречной, но беззвучной [21, с. 61]. В этом ему вторил Владимир Ананьевич Злобин (1894–1967), отдавая предпочтение пейзажной лирике Маковского [21, с. 70], хотя объективно она теряется на фоне его экзистенциальных произведений. Последние же В.А. Злобин находил лишь индивидуальным средством борьбы поэта с собственным неверием [21, с. 65]. В то же время он парадоксальным образом полагал, что обособленное положение Маковского среди поэтов его времени обусловлено не тем, что несовременен он, а тем, что «несовременны» именно они, не умея поэтически ответить на актуальные запросы, тогда как поэзия Маковского применяет ко всему мерилу вневременности [21, с. 73].

Предположительно, недооценку поэтической ипостаси Маковского заложил еще Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) в своем отзыве на первую книгу его стихов. Критик, справедливо провозглашая автора эстетом и традиционалистом в подходе к стихосложению, утверждал, что поэзия его «холодна и бесстрастна, и души поэта в ней почти не чувствуется» [22]. Отказывая поэзии С.К. Маковского в мистическом начале и разделяя современных поэтов на «мистиков» и «кларистов» (от нем. klar — «ясный»), В.Я. Брюсов причислял Маковского к последним [18, с. 52].

В настоящее время С.К. Маковского склонны относить к поэтам, близким к акмеизму, но не к акмеистам напрямую [9, с. 363], что верно, так как тяготеющий к акмеистическому выражению Маковский содержательно остается, как будет видно далее, все-таки мистиком. Его также рассматривают в контексте круга поэтов «парижской ноты», но не относят всецело к ней [6, с. 13]. Таким образом, С.К. Маковский остается самодовлеющим поэтическим явлением под общей эгидой символизма, но вне определенных течений и школ.

Парадоксально, что поэтическую ипостась С.К. Маковского наиболее явственно ощутил не поэт, а живописец — автор обложки первого сборника его стихов Юрий Павлович Анненков (1889–1974), заключивший, что, невзирая на разностороннюю деятельность, первостепенной для Маковского оставалась собственная поэзия, «чрезвычайно высокого качества» [23, с. 233].

МАКОВСКИЙ-МИСТИК

В своей рецензии В.Я. Брюсов проглядел глубинный смысл фразы С.К. Маковского, которой сопровождает свои же выводы: «Мой Бог во мне. Далеко, там... / Никто его не знает» [22]. В этом диапазоне — внутри самого себя, но

при этом отдаленно — и действует душа поэта в ее устремленности к «неведомому Богу». Пребывание в координатах данной антиномии для С.К. Маковского оказывается единственной возможностью причастности к поэзии.

Еще на заре своего творчества, размышляя о божественном Аполлоне на страницах дебютного номера журнала, носящего имя этого античного покровителя искусств, С.К. Маковский утверждал: «Лик грядущего Аполлона нельзя увидеть. Мы знаем только, что это лик — не греческий, с чертами, застывшими в божественном иератизме, и не лик Возрождения, а современный, — всеми предчувствиями новой культуры, нового человека овеванный лик. Потому и невидимый нам. Потому и желанный» [24].

Такое предощущение диктует и константность требований, выдвигаемых С.К. Маковским к культуре и искусству. В послесловии к последней своей работе «На Парнасе “Серебряного века”» С.К. Маковский, одним из первых утвердивший данное определение соответствующей культурной эпохи России, остается верен себе раннему, полагая, что культурное формирование в очередной раз только лишь предстоит: «Грядущее от нас скрыто, но исходя из всего исторического прошлого, мы вправе думать, что новая культура России будет строиться на основе *нездешних истин* (курсив наш. — Н. Н.). Иначе, отвергшись от Божества, от порыва к трансцендентной сущности бытия, всякое культурное развитие может только повернуть человека к животному...» [25, с. 364].

Таким образом, культурная организация в целом и в частности личный поэтический вклад в нее, с точки зрения С.К. Маковского, непременно соплагается с духовным постижением. Задействуются одновременно и «бог во мне» — Аполлон, олицетворяющий ясное, дневное начало, и бог «далеко, там» — ощущаемый через потребность «в новом принятии тайны жизни и тайны смерти» [25, с. 363]. Слово провидя обе крайности, совпадающие лишь в субъективном ощущении поэта, Тамара Антоновна Величковская (1908—1990) рисует в своем стихотворном посвящении С.К. Маковскому образ двух деревьев, растущих рядом, но не способных дотянуться друг до друга. «Но там, в подземной глубине, / Где не тревожат дровосеки, — / В глубокой тайне, в тишине, / Их корни сплетены навеки» [8, с. 125]. На «слитную раздвоенность», пролегающую в основании искусства, указывал и сам Маковский, понимая последнее как «магическое зеркало, отражающее эту статику бытия, эту самоцельность образов и форм» [26, с. 24].

Отрицая в искусстве прежний мертвящий реализм, Маковский усматривал живое искусство также через двойственность — через сочетание символистских и народных черт, где народное искусство со своей стороны приближается к религиозному ис-



Рис. 1. С.К. Маковский. Фотопортрет. Автор неизвестен [30, с. 6]

поведанию: «Красота деревни питается от соборного духа народного, от темных его корней, всеми почвенными соками, трудами бесчисленных художников и художниц, связанных между собою традицией, из поколения в поколение, с незапамятных времен» [27, с. 6].

«Реакционность» Маковского в области искусства также характеризуется диалектической двойственностью: борьба объявляется, с одной стороны, мертвым традициям, с другой — внеэлитарному авангардизму: «В рождении нового — вырождение. Скачок в будущее, похожий на стремительный упадок» [28, с. 6].

А.В. Бахрах отмечал, что культурологически С.К. Маковский до эмиграции условно являлся западником, а на чужбине сделался славянофилом [3, с. 94], таким образом, в очередной раз объединив в себе как в центре разноустремленные направления.

Наконец, антиномией выступает то, что Маковский, живо допуская набор всех присущих своему мировосприятию двойственностей, в то же время подвергает эту свою субъективную особенность жесткой критике в стихотворении «Горяч иль холоден — не тепел...», вскрывающем «всю сущность мировоззрения поэта, всю его трагедию» [1, с. 280] в контексте общей русской судьбы XX века.

Т.В. Лебедева подкрепляет цитацией этих стихов наблюдение, что с возрастом С.К. Маковского все чаще стали посещать мысли о Боге: «Я не умел в тебя поверить, / но не поверить не могу» [1, с. 280]. Подобно Ю.К. Терапиано, также отмечавшему, что Маковский «начал прозревать даже некую форму инобытия» [19, с. 183] незадолго до смерти, она ошибается только в том, что это произошло лишь на закате жизни поэта: уже в ранних стихах Маковский писал: «Быть вневременно. У жизни нет истока. / Бесследное для нас живет всегда, всегда» [29, с. 46]. С возрастом Маковского начали посещать не мысли о Боге, а предчувствие смерти, что нашло выражение в подобных автоэпитафиям стихотворениях, созданных поэтом за несколько месяцев до кончины [30, с. 19–21].

При рассмотрении других поэтов С.К. Маковский проявлял интерес к мистическим сторонам их творчества. Рассуждая о Вячеславе Ивановиче Иванове (1866–1949), он находил важным рассматривать не «Иванова-мыслителя, эллиниста и литературоведа», а «Иванова-мистика, искусного в тайном знании» [18, с. 115]. В поэзии Василия Алексеевича Комаровского (1881–1914) Маковский выделял следующие религиозно-мистические начала: «Это и теодицея, и личное признание страдающего автора, и прославление заката, уподобляемого “огненно-седому” пиру, над городом старинным (иносказательно — над Римом, Византией), и эзотерический пантеизм, мистерия брака Неба и Земли, древней “Матери”, уводящей Человека, ничтожества, вмещающего в себе вселенную — в смерть... и трепет перед тайной мира в творческом взлете» [31, с. 282]. Открывая читателям поэта Михаила Адольфовича Форштетера (1894–1959), С.А. Маковский замечал, что «уравнение гражданских прав и обязанностей казалось ему ересью, выросшей из выродившегося, обезбоженного христианства, христианства одной морали, без мистики и метафизического идеала» [32, с. XIV]. Даже близким себе «прекрасно-ясным» акмеистам Маковский не отказывал в наличии мистического чутья, «если разуместь под этим понятием не церковный конформизм, а то, что тогда любили называть “богоискательством”» [31, с. 276].

Собственные религиозно-мистические устремления С.К. Маковский обнажал не только путем утверждения, но и посредством критики. Он писал о том, что, вычеркивая из искусства компонент эстетики, Лев Николаевич Толстой (1828–1910) обобществляет искусство, ошибаясь в том, что понимание последнего зрителем все равно остается субъективным, а потому никакой иррациональности искусство избежать не способно. Называя Евангелие вдохновенным псалмом Тайне, Маковский объединяет воедино поэзию и религию вопреки толстовскому пониманию религии как соединения разума и морали, но не таинства и веры: «Евангелие

для него не чудо мистического откровения, а очевидность морального знания, решенная теорема житейской мудрости» [33, с. 214–215]. Из замечаний о том, что и в религии, и в искусстве Л.Н. Толстому противны антиномии, иррациональность, творческие прозрения духа и символизм, можно заключить о близости этих явлений самому Маковскому. Значимость христианства он усматривает в его сверхразумности, потусторонности и склонности давать не ответы, а надежды на истинное прозрение в пакибытии [33, с. 215]. Онтологически противоположные эстетика и евангельское смирение «примиримы в вере и примирены в чудесах искусства... и если искусство... не для “всех”, то потому, что искусство всегда всеми разно воспринималось. Не в этом ли таинственное свойство души человеческой: быть разной?» [33, с. 217]. Культура поэта, с точки зрения Маковского, состоит в многообразии сочетаний в его творчестве различных внешних влияний, центрируемых авторской личностью: культурно богатый поэт наделен несколькими душами, соединяемыми вдохновением [31, с. 277].

Рассуждая об искусстве живописи, С.К. Маковский постулировал ее задачу как мифотворчество, необходимое для уловления художником начал духовного характера [34, с. 201]. Имея в виду общее тяготение Серебряного века к синтезу искусств, понимание Маковским задач живописи правомерно экстраполировать и на сферу поэзии. Таким образом, поэзия, отвечающая требованиям символизма и традиционности, элитарности и народности, утверждения и отрицания, является мифотворчеством, где творимый миф — устремление творца (поэта) к единению с Творцом (Богом). Мифотворчество в данном случае предполагает не столько порывающий с прошлым путь в идеальное грядущее, сколько встречу в грядущем с идеальным прошлым — золотым веком, в котором искусство и религия пребывают в исконном синкретизме: «Искусство и религия были когда-то одним целым — и в древнейшем язычестве, и в христианском Средневековье, и позже, когда ожили художественные идеалы языческих культур» [25, с. 33]. Возврат к слиянию искусства с религией — такова мистическая цель поэтического мифотворчества С.К. Маковского, сопоставимая с богоискательским характером художественного символизма.

МИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ С.К. МАКОВСКОГО

Природа мифотворчества, в характере которой всегда являть процесс, а не результат (ибо результатом бы стал идеал), и перманентно пребывать в состоянии становления, неизбежно формирует в творческой душе соответству-

ющий набор чувств, проявляющийся в создаваемых этой душой творениях. В случае Маковского осмысление глубоко личных переживаний проистекает в религиозном ключе [6, с. 13], обретая своеобразный характер мистического восприятия. Для традиции русской поэзии Маковский выводит формулу «преображающего реализма» [31, с. 274], что означает реализм не столько как литературный метод, сколько как религиозное исповедание, при котором вера неизбежно выступает в понятии верующего высшей реальностью и она же предполагает преобразование его души. Уникальным свойством русской творческой души Маковский мыслил очередную двойственность: слияние славянского и античного культурных элементов [31, с. 282].

Образом *двойничества* открывается и череда религиозно-мистических мотивов в поэзии С.К. Маковского: слияние земного и неземного [35, с. 22], соединение противоположных явлений в их отражении [35, с. 23], сестринское слияние яви и тайны [36, с. 13], раздвоенное состояние души [37, с. 57], чреватое полузрением, призрачностью, дымчатостью, затуманенностью визуального восприятия, провидческой слепотой [38, с. 14]. Размытость восприятия, присущая лирическому герою-созерцателю, характеризуется пограничностью — полубредом [38, с. 22], полудремотой [36, с. 18], сомнением в реальности зримого [39, с. 32], ощущением зыбкого двоемирия [39, с. 34], уловимого одновременно «...в этом сне без сна, в печали беспредметной, / в этом бытии небытия» [40, с. 19]. Под воздействием такого искаженного восприятия внешних явлений наблюдатель начинает раскалываться внутри самого себя, становясь собственным двойником [40, с. 26, 30].

Редукция самоидентификации ведет к ослаблению возможности ясного познания, вводя в канву лирики С.К. Маковского мотив *непостижимости* предметов и явлений. Лирический герой, будучи не в силах охватить взаимоисключаемость собственных видений, их калейдоскопическую сменяемость, предощущает скрывающийся за ними загробный лик непостижимого [29, с. 24], Сфинкса [29, с. 45], единственными разгадками загадки которого выступают красота [29, с. 25] и любовь [29, с. 52], исключая в качестве иных ключей и время, и разум [29, с. 46]. Созерцание перерастает в порыв искания красоты и любви, но они остаются выше разума [29, с. 71], как и координаты поиска, которыми выступает «...пустая вечность, / непостижимый путь земной» [35, с. 14], обращающий героя из внешней вселенной во вселенную собственного сердца, где «...нет действительности, нет / ни плоти немощной, ни тленья, / ни звездных далей, ни движенья. / Все — морок, сон, воображенья, / есть только запредельный свет...» [38, с. 25]. Сердце опускается в глубину, «немыслимое прозревая» [36, с. 5], и компасом на этом пути слу-

жит чудо, неверие в которое выступает искушением. И даже сбиваясь с этого пути в «слепых безднах бытия» [38, с. 27], лирический герой, преисполненный веры, обращается за укреплением к классическим ценностям Христа и Рима [41, с. 87], но его воззвания разбиваются о невыразимость.

Ю.П. Анненков, приводя как одни из ключевых для поэтического мироощущения С.К. Маковского строки его стихотворения *Ars poetica* «...словами вызывая звуки, / Невоплотимые в слова» [35, с. 7], делает акцент на слове «невоплотимые» [23, с. 233]. Словесная *невыразимость* — следующий зримый мотив в лирике С.К. Маковского, выражающийся в невозможности сердца отвечать на невнятное, но зазывное пение призрачных голосов [29, с. 10], а также в ощущении того, что при ясном свете угасла бы способность верить и молиться [29, с. 15]. Молитва же предстает «из глубины неведомым глаголом» [29, с. 17], испрашивающим не простое счастье, а то, чему не существует названия [29, с. 37] — наслаждение неизъяснимой грустью [29, с. 67], в которой ночь стонет о счастье иного рода, «что на языке понятном / не расскажешь все равно» [35, с. 19]. И тогда самая эта мольба, обреченная раз за разом умирать в довременной тиши и возрождаться из вековечности небытия, начинает представляться лирическому герою ненужной перед лицом преисполняющей дух первоначальной тишины [37, с. 17], немолчного молчания вечности [37, с. 61]. Искомым становится единственное заветное слово [38, с. 23], которое необходимо «вырастить» из намека, образа, ожидания [38, с. 8], но даже это едва осуществимо, и слово воплощается фальшиво [38, с. 9]. Истинным искусством становится усердие выговорить нужное слово [37, с. 79], единственно «ответственное для себя» [35, с. 59]. Только такое заповедное слово, избранное из всего проговоренного в усилии доподлинно нечто выразить, способно преобразиться своей наивысшей формой — стихом [37, с. 16], музыкой или пламенем духа [39, с. 5].

Зачастую средством выговорить заветное слово в поэтической системе С.К. Маковского, сообразно логике антиномизма, предстает полное *умолкание*: все звуки сливаются в единое молчание любви [29, с. 58], для которой слово становится излишним [29, с. 68], фальшивым [36, с. 17], а тишина — возлюбленной [35, с. 5], чарующей феей [35, с. 44]. Вдохновение добывается в безмолвии [35, с. 58], в немом дне колодца отражаются неугасимые звезды [39, с. 33]. В этом обретенном спокойствии лирический герой ощущает собственное несовершенное слово диссонансом вышнему «глаголу безмолвья» [10, с. 55], пророческому оттого, что Господу неуютно всеведение человеческой души [30, с. 56].

Давая краткое отдохновение, бессловесность тем быстрее вводит лирического героя в состояние новой муки — в царствие *одиночества*, отго-

роженности от мира стеной безмолвия. Он ощущает себя только тенью неведомых ему теней [29, с. 41]. Его внутренние рай и Бог не ведомы никому, кроме него одного [29, с. 50]. Мысля уединение неизбежностью для внутреннего роста, герой вместе с тем испытывает перед ним страх. Пугающее одиночество в поэтике Маковского наделяется усложненной структурой: все одиночество земное провозглашается ничем перед одиночеством потусторонним [39, с. 28], где «тьма первозданная, и ты — над тьмой» [39, с. 29], и в этой глубине обрушивается ужас, сопряженный с необходимой для воскресения смертью [39, с. 30].

Этот экзистенциальный страх, как еще один из заметных мотивов лирики Маковского, обусловлен предгибельным чувством погрузившегося в темноту сердца [29, с. 96], ощущением личной греховности, ниспровергающей Божие творение [37, с. 105], бессмысленности течения бытия, прерываемой не менее бессмысленной смертью [38, с. 17]. Констатация заката существования [40, с. 28], тотальной конечности бытия [36, с. 16] и самоосуждение порождают ощущение смертного приговора, усугубляемое неведением о сроках его исполнения [38, с. 18], предчувствием загробного холода [38, с. 19] и непостижимостью посмертного состояния, заставляющей сомневаться и в истинности бытия земного [30, с. 19].

Уничтожающее заключение «был человек — и ничего!» [30, с. 51] ввергает лирического героя в состояние неизбывной *тоски*, затмевающей даже предсмертный ужас [29, с. 18]. В состоянии такого уныния безответными кажутся не только близкие люди, но даже Бог [29, с. 38], умирающий и иллюзорный [35, с. 27]. В образе нищей певицы, чье пение чудится страшнее греха, который невозможно простить [35, с. 37], является герою-поэту собственная совесть, порождающая трепет не перед духами преисподней, а перед призраками светлых дней собственной жизни [35, с. 47]. Звучавшая на протяжении жизни песня совести преобразуется в колыбельную смерти [37, с. 96], за покровом которой единственной возлюбленной для героя остается печаль [38, с. 24], а вереницы прожитых лет сменяются чередами ожидающих по ту сторону теней [40, с. 18].

«Неба зияние черного. / Слезы бормочущих вод» [39, с. 25] в ответ на глубинный призыв сердца, порождая в герое ощущение полной богооставленности и сопрягаясь с чувством глухой непоправимости («Стерто, изглодано дочиста — / все... и нельзя зачеркнуть» [39, с. 25]), раскрывают в душе предельные *апокалиптические видения* как внутреннего, так и внешнего порядка, перемежающиеся с утверждением небытия. После тревожного затишья [36, с. 23] они нагнетаются через образы вечернего угасания [35, с. 15], заката [37, с. 9], неизбежности

и предрешенности [35, с. 32], отмены даже посмертного бытия [35, с. 54]. Привычную повседневность лирический герой ощущает столь эфемерной, что ему становится «ненужно все, что создано не вечным» [38, с. 15]. Оставляя открытым вопрос, откуда именно созерцает — из жизни или из смерти, поэт на погосте, где «не покой могильный, не молчанье, / а дыхание небытия» [38, с. 20], замечает на старинной надгробной плите собственное полустершееся имя [37, с. 76]. Отбрасывая тщетные попытки заглянуть в вечность, он оставляет возможность вечности вглядываться в него [38, с. 21]. Встреча лицом к лицу с вечностью окончательно упраздняет внутренний мир героя со всеми его экзистенциальными переживаниями, порождая на смену несущегося во тьму слепого времени грандиозные внешние видения. Опадающая в провал ночь знаменует исполнение мировых сроков и наступление Страшного суда [37, с. 108] над землей, покинутой всеми богами [40, с. 17] и обратившейся в «развеществленный прах» [40, с. 33]. Стираются границы между жизнью и смертью, прошлым, настоящим и будущим, всеми явлениями и предметами, стремительно низвергающимися в общую для всего могилу [40, с. 29]. И когда исполняется мера бездушия и всем овладевает зломудрие, вышний свет затмевают «смерчи гибельные Люцифера» [30, с. 23].

Словно не довольствуясь всем этим, поэт перекладывает библейскую Книгу Откровения в поэму «Из Апокалипсиса» [37, с. 109–121], где из глубины глубин находит в себе силы наконец выкрикнуть: «Верю!», и с этими словами светопредставление обращается новым рассветом, и на помощь вере являются надежда и любовь, воздвигающие «алтарь неведомому Богу» [35, с. 21], по промыслу которого невозможно, чтобы все живое творение в своем неисчерпаемом многообразии являлось бессмысленным и ничем не одухотворенным [38, с. 26]. Ответ на свои бесчисленные экзистенциальные вопросы, сомнения и страхи лирический герой обретает в *любви*: «Пусть этот мир вокруг тебя, / пожалуй, и не существует... / Но вечность выстрадай любя — / Одна любовь ее дарует» [38, с. 41]; «Любовь, к себе годами строже, / Ты целью вышней назовешь» [30, с. 54].

САМОЦЕННОСТЬ ПОЭЗИИ С.К. МАКОВСКОГО

Новизна настоящей работы состоит в реактуализации поэтической ипостаси многогранного деятеля отечественного символизма и первой волны русской эмиграции С.К. Маковского. Его поэтическое творчество никогда не рассматривалось как отдельное явление, при любой попытке соскальзывая в контекст и теряясь из виду как таковое. С одной стороны, поэ-

тическую ипостась Маковского затеняли прочие, более известные виды его деятельности, с другой — его голостонул в общем символистском хоре. Притом исследователи готовы признавать, что «посвятив всю свою жизнь литературно-художественной деятельности, Сергей Константинович оставался настоящим поэтом, отдавая своему любимому искусству — поэзии лучшее своего творчества и своего вдохновения» [30, с. 12]. Т.В. Лебедева, рассматривая поэзию Маковского в контексте его биографии, принимается анализировать ее, несколько опережая, с характеристики применяемых в ней приемов пейзажа и звукописи [1, с. 352–357], т. е. с формальной стороны, менее уделяя внимание смысловой основе этой поэзии. Но после того как самый предмет — поэтическое творчество С.К. Маковского — только что был обозначен, первым шагом представляется анализ не формы (всегда подчеркнуто консервативной у Маковского), а идеи его поэзии.

«Душой» поэзии Маковского выступает метафизика, которую сам поэт считал отличительной чертой русского символизма, усматривая в ней доподлинную его русскость [25, с. 18]. Именно русские, с его точки зрения, внесли в символизм мистику [2, с. 163]. В качестве основного свойства мироощущения Маковского и поэзии как творческого его отображения выявляется антиномизм, каковой Георгий Андреевич Мейер (1894–1966) усматривает как общее свойство Серебряного века, налагавшее свой отпечаток на всех его представителей: «Серебряный век был и остался двуликим. Он благодатно возродил погнутые у нас в нигилистические шестидесятые годы прошлого столетия искусство и художественную литературу и, хоть и косвенно, приобщил к религии русских образованных людей... Но русских неосмысленно мятежных порывов Серебряный век укротить оказался не в силах. Было в нем самом что-то крайне тревожное, неустойчивое, болезненное» [42, с. 209].

В творчестве Маковского антиномизм проявляется особенно отчетливо, в него укладываются и религиозно-мистические взгляды автора, находившие воплощение не только в стихотворчестве, но и в ряде искусствоведческих размышлений. Метафизический антиномизм Маковского носит многоуровневый характер. Богосприятие проистекает в диапазоне от интимного чувства Бога внутри себя до ощущения «неведомого Бога» вовне. Иногда они меняются местами так, что непостижимым представляется и «внутренний Бог». Искусство является Маковскому антиномией, в плане выражения обладающей свойством зеркала, одновременно вбирающего и отдающего, а в плане содержания соединяющей индивидуалистический символизм с соборными народными чертами. От имени искус-

ства Маковский провозглашает борьбу как против отмерших традиций, так и против авангардизма. Он западник в своем славянофильстве и славянофил в своем западничестве. А предельной антиномией в его мировосприятии выступает критическое отношение к собственному антиномизму, сущностью которого, таким образом, предстает в конечном итоге стремление к идеалу единства: «Закон мироздания — Число; / Бесчисленны формы и звенья: / Едина стихия творенья, / Единство — закон Божества» [29, с. 119]. Единение творца (поэта) с Творцом (Богом), а искусства (творчества) с религией — основной посыл мифотворчества Маковского в рамках Серебряного века, которому поэт оставался верен, раз и навсегда избрав своим художественным методом символизм.

Ю.П. Анненков подчеркивал чуждость миропонимания С.К. Маковского материализму и отмечал его внимание к исключительно духовным проблемам [23, с. 236]. Склонность метафизически осмыслять антиномии порождает в поэзии Маковского устойчивые мотивы двойничества, непостижимости, невыразимости, умолкания, одиночества, экзистенциального ужаса, тоски и апокалипсического восприятия. Причудливый калейдоскоп иррационально сменяющихся и смешивающихся состояний преодолевается верой, надеждой и любовью, однако этими заповедными понятиями поэт не разбрасывается всуе.

Отделив поэзию Маковского от сопутствовавших прежним попыткам ее осмыслений контекстов и выявив заложенное в нее автором содержимое, мы получили в распоряжение предмет, готовый к последующему литературоведческому осмыслению как в контексте прочих видов деятельности С.К. Маковского, так и в контексте общих тенденций русского символизма.

Список источников

1. *Лебедева Т.В.* Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества. Воронеж : Воронежский университет, 2004. 484 с.
2. *Шаховская З.А.* Рассказы. Статьи. Стихи. Paris : Les éditeurs réunis, 1978. 227 с.
3. *Бахрах А.В.* По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж : La presse libre, 1980. 206 с.
4. *Анненский И.Ф.* О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 2. С. 3–29.
5. На западе : Антология русской зарубежной поэзии / сост. Ю.П. Иваск. Нью-Йорк : Издательство им. Чехова, 1953. 398 с.
6. Ковчег : Поэзия первой эмиграции / сост. В. Крейд. Москва : Политиздат, 1991. 511 с.
7. «Мы жили тогда на планете другой...» : Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990. (Первая и вторая волна) : в 4 кн. / сост. Е.В. Витковский. Москва : Московский рабочий, 1994. Кн. 1. 495 с.

8. Вернуться в Россию — стихами... : 200 поэтов эмиграции : антология / сост. В. Крейд. Москва : Республика, 1995. 688 с.
9. Антология акмеизма : Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / вступ. ст., сост. и примеч. Т.А. Бек. Москва : Московский рабочий, 1997. 366 с.
10. *Маковский С.К.* Портреты современников : На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи / сост., подгот. текста, коммент. Ю.Н. Симоненко ; послесл. Е.Г. Домогацкой. Москва : Аграф, 2000. 768 с.
11. *Маковский С.К.* Собрание стихотворений // ЛибФокс : [электронная библиотека]. URL: <https://www.libfox.ru/565703-sergey-makovskiy-sobranie-stihotvoreniy.html> (дата обращения: 24.05.2024).
12. *Маковский С.К.* Портреты современников. Москва : XXI в. — Согласие, 2000. 445 с.
13. *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века. Москва : XXI в. — Согласие, 2000. 558 с.
14. *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века. Москва : Наш дом — L'Age d'Homme ; Екатеринбург : У-Фактория, 2000. 394 с.
15. *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. Москва : Республика, 1999. 382 с.
16. Опыты : литературный журнал / под ред. Ю.П. Иваска. Нью-Йорк, 1958. Кн. 9. 134 с.
17. Опыты : литературный журнал / под ред. Р.Н. Гринберга, В.Л. Пастухова. Нью-Йорк, 1953. Кн. 2. 208 с.
18. Воспоминания о Серебряном веке / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. Москва : Республика, 1993. 559 с.
19. *Терапиано Ю.К.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974) : эссе, воспоминания, статьи / сост. Р. Герра, А. Глезер ; послесл. Р. Герра. Париж : Альбатрос ; Нью-Йорк : Третья волна, 1987. 352 с.
20. *Померанцев К.Д.* Сквозь смерть : Воспоминания / вступ. ст. Б. Филиппова. London : Overseas Publications Interchange, 1986. 193 с. (Вчера. Сегодня. Завтра. № 5).
21. *Злобин В.А.* Тяжелая душа : литературный дневник. Воспоминания. Статьи. Стихотворения / сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. Москва : Интелвак, 2004. 623 с.
22. *Брюсов В.Я.* Сергей Маковский : Собрание стихов. Книга первая : [Рецензия] // Весы : ежемесячник искусств и литературы. Москва : Скорпион, 1905. № 4. С. 65.
23. *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч : цикл трагедий. Нью-Йорк : Международное литературное содружество, 1966. Т. 2. 350 с.
24. *Маковский С.К.* Вступление // Аполлон. 1909. № 1. С. 3–4.
25. *Маковский С.К.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен : Издательство Центрального объединения политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. 370 с.
26. *Маковский С.К.* Страницы художественной критики. Книга первая : Мысли и впечатления о художественном творчестве современного Запада... Санкт-Петербург : Издание Содружества; Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1906. 183 с.
27. Народное искусство Подкарпатской Руси / поясн. текст С.К. Маковского. Прага : Пламя, 1925. 157 с.
28. *Маковский С.К.* Последние итоги живописи. Берлин : Русское универсальное издательство, 1922. 167 с.
29. *Маковский С.К.* Собрание стихов : Книга первая. Санкт-Петербург : Издание Содружества; Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 128 с.
30. *Маковский С.К.* Requiem : Девятая книга стихов. Париж : Рифма, 1963. 75 с.
31. Мосты : литературно-художественный и общественно-политический альманах. Мюнхен : Издательство Центрального объединения политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1960. Кн. 4. 330 с.
32. *Форштетер М.А.* Избранные стихотворения (1916–1958) / с предисл. Сергея Маковского. Париж : Тип. Березняка, 1960. XXI, 69 с.
33. Мосты : литературно-художественный и общественно-политический альманах. Мюнхен : Издательство Центрального объединения политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1961. Кн. 6. 382 с.
34. *Лобанов В.М.* Кануны : из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. Москва : Советский художник, 1968. 296 с.
35. *Маковский С.К.* Вечер : Вторая книга стихов (1918–1940). Париж, 1941. 125 с.
36. *Маковский С.К.* На пути земном : Шестая книга стихов. Париж : Рифма, 1953. 46 с.
37. *Маковский С.К.* Somnium Breve : стихи : [Третья книга стихов]. Париж : La Presse Française et Etrangère, 1948. 126 с.
38. *Маковский С.К.* Круг и тень : Пятая книга стихов. Париж : Рифма, 1951. 46 с.
39. *Маковский С.К.* В лесу : Седьмая книга стихов. Мюнхен, 1956. 46 с.
40. *Маковский С.К.* Еще страница : Восьмая книга стихов. Париж, 1957. 46 с.
41. *Маковский С.К.* Год в усадьбе : стихи : [Четвертая книга стихов]. Париж, 1949. 109 с.
42. *Мейер Г.А.* Сергей Маковский и Серебряный век : (К годовщине со дня смерти С.К. Маковского) // Грани : журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли. 1963. № 54. С. 209–217.

The Poetry of “Heavenly Truths” by Sergei Makovsky

Nikolay N. Nosov

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

Abstract. *The article is devoted to the poetry of art historian Sergei Konstantinovich Makovsky (1877–1962), first considered as a self-contained phenomenon. The perception of Makovsky as a poet by contemporaries and descendants is characterized. An attempt is made to answer the question about the reasons for the general underestimation of him as a poet. Subjective metaphysical views, laid by Makovsky in the basis of his poetic creativity, are revealed. Different levels of antinomianism, characteristic of Makovsky’s general worldview and reflected in his poetic work, are analyzed. An intermediate conclusion is made that his poetry pursues the myth-making goal of merging art with religion, and the creator (poet) with the Creator (God). On the basis of the poems themselves, the persistent mystical motifs accompanying Makovsky’s poetic work are revealed and analyzed: duality, incomprehensibility, inexpressibility, silence, loneliness, horror, longing and apocalyptic perception. As a means of existentially overcoming the impact of these states, the concepts of faith, hope and love are identified. The conclusion is made about Makovsky’s non-participation in poetic movements and schools, and the relevance of his poetry at the present time is explained.*

Key words: Silver Age, emigration, symbolism, poetry, lyricism, myth-making, metaphysics, mysticism, religion, religious culture, artistic culture.

Citation: Nosov N.N. The Poetry of “Heavenly Truths” by Sergei Makovsky, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 312–322. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-312-322.

References

- Lebedeva T.V. *Sergei Makovskii. Stranitsy zhizni i tvorчества* [Sergei Makovsky. Pages of Life and Creativity]. Voronezh, Voronezhskii Universitet Publ., 2004, 484 p.
- Shakhovskaya Z.A. *Rasskazy. Stat'i. Stikhi* [Stories. Articles. Poems]. Paris, Les Editeurs Reunis, 1978, 227 p.
- Bakhrakh A.V. *Po pamyati, po zapisyam. Literaturnye portrety* [By Memory, by Notes. Literary Portraits]. Paris, La Presse Libre Publ., 1980, 206 p.
- Annensky I.F. On Modern Lyricism, *Apollon* [Appollo], 1909, no. 2, pp. 3–29 (in Russ.).
- Ivask Yu.P. (ed.) *Na zapade: Antologiya russkoi zarubezhnoi poezhii* [In the West: Anthology of Poetry of the Russian Abroad]. New York, Izdatel'stvo im. Chekhova, 1953, 398 p.
- Kreid V. (ed.) *Kovcheg: Poehziya pervoi eh migratsii* [The Ark: Poetry of the First Emigration]. Moscow, Politizdat, 1991, 511 p.
- Vitkovsky E.V. (ed.) “*My zhili togda na planete drugoi...*”: *Antologiya poehzii russkogo zarubezh'ya. 1920–1990. (Pervaya i vtoraya volna): V 4 kn.* [“We Were Living Then on a Different Planet...”: Anthology of Poetry of the Russian Abroad. 1920–1990. (First and Second Wave): In 4 Books]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1994, Book 1, 495 p.
- Kreid V. (ed.) *Vernut'sya v Rossiyu – stikhami...: 200 poetov eh migratsii: antologiya* [Back to Russia in Poetry...: 200 Poets of Emigration: anthology]. Moscow, Respublika Publ., 1995, 688 p.
- Bek T.A. (ed.) *Antologiya akmeizma: Stikhi. Manifesty. Stat'i. Zametki. Memuary* [Anthology of Acmeism: Poets. Manifestos. Articles. Notes. Memoirs]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1997, 366 p.
- Makovsky S.K. *Portrety sovremennikov: Na Parnase “Serebryanogo veka”*. *Khudozhestvennaya kritika. Stikhi* [Portraits of Contemporaries: On Parnassus of the “Silver Age”. Art Criticism. Poems]. Moscow, Agraf Publ., 2000, 768 p.
- Makovsky S.K. Collected Poems, *LibFox: electronic library*. Available at: <https://www.libfox.ru/565703-sergey-makovskiy-sobranie-stihotvoreniy.html> (accessed 24.05.2024) (in Russ.).
- Makovsky S.K. *Portrety sovremennikov* [Portraits of Contemporaries]. Moscow, XXI v. — Soglasie Publ., 2000, 445 p.
- Makovsky S.K. *Na Parnase Serebryanogo veka* [On the Parnassus of the Silver Age]. Moscow, XXI v. — Soglasie Publ., 2000, 558 p.
- Makovsky S.K. *Na Parnase Serebryanogo veka* [On Parnassus of the Silver Age]. Moscow, Nash Dom — L'Agé d'Homme Publ., Yekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2000, 394 p.
- Makovsky S.K. *Siluetty russkikh khudozhnikov* [Silhouettes of the Russian Artists]. Moscow, Respublika Publ., 1999, 382 p.
- Ivask Yu.P. (ed.) *Opyty: literaturnyi zhurnal* [Experiments: a literary journal]. New York, 1958, Book 9, 134 p.
- Grinberg R.N., Pastukhov V.L. (eds.) *Opyty: literaturnyi zhurnal* [Experiments: a literary journal]. New York, 1953, Book 2, 208 p.
- Kreid V. (ed.) *Vospominaniya o Serebryanom veke* [Memories of the Silver Age]. Moscow, Respublika Publ., 1993, 559 p.
- Terapiano Yu.K. *Literaturnaya zhizn' russkogo Parizha za polveka (1924–1974): Ehsse, vospominaniya, stat'i* [Literary Life of Russian Paris for Half a Century (1924–1974): Essays, Memoirs, Articles]. Paris, Al'batros Publ., New York, Tret'ya Volna Publ., 1987, 352 p.
- Pomerantsev K.D. *Skvoz' smert': Vospominaniya* [Through Death: Memories]. London, Overseas Publications Interchange Publ., 1986, 193 p.

21. Zlobin V.A. *Tyazhelaya dusha: Literaturnyi dnevnik. Vospominaniya. Stat'i. Stikhotvoreniya* [Heavy Soul: Literary Diary. Memories. Articles. Poems]. Moscow, Intelvak Publ., 2004, 623 p.
 22. Bryusov V.Ya. Sergei Makovsky: Collected Poems. The First Book: review, *Vesy: Ezhemesyachnik iskusstv i literatury* [Libra: Monthly of Arts and Literature]. Moscow, Skorpion Publ., 1905, no. 4, p. 65 (in Russ.).
 23. Annenkov Yu.P. *Dnevnik moikh vstrech: Tsikl tragedii* [Diary of My Meetings: The Cycle of Tragedies]. New York, Mezhdunarodnoe Literaturnoe Sodruzhestvo Publ., 1966, vol. 2, 350 p.
 24. Makovsky S.K. Introduction, *Apollon* [Apollo], 1909, no. 1, pp. 3–4 (in Russ.).
 25. Makovsky S.K. *Na Parnase “Serebryanogo veka”* [On Parnassus of the “Silver Age”]. Munich, Izdatel'stvo Tsentral'nogo Ob"edineniya Politicheskikh Ehmigrantov iz SSSR (TSOPEH), 1962, 370 p.
 26. Makovsky S.K. *Stranitsy khudozhestvennoi kritiki. Kniga pervaya: Mysli i vpechatleniya o khudozhestvennom tvorchestve sovremennogo Zapada...* [Pages of Art Criticism. The First Book: Thoughts and Impressions on the Artistic Creation of the Modern West]. St. Petersburg, Izdanie Sodruzhestva, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1906, 183 p.
 27. Makovsky S.K. (ed.) *Narodnoe iskusstvo Podkarpatskoi Rusi* [Folk Art of Subcarpathian Russia]. Praga, Plamya Publ., 1925, 157 p.
 28. Makovsky S.K. *Poslednie itogi zhivopisi* [The Last Paintings]. Berlin, Russkoe Universal'noe Izdatel'stvo, 1922, 167 p.
 29. Makovsky S.K. *Sobranie stikhov: Kniga pervaya* [Collected Poems: The First Book]. St. Petersburg, Izdanie Sodruzhestva, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1905, 128 p.
 30. Makovsky S.K. *Requiem: Devyataya kniga stikhov* [Requiem: The Ninth Book of Poems]. Paris, Rifma Publ., 1963, 75 p.
 31. *Mosty: literaturno-khudozhestvennyi i obshchestvenno-politicheskii al'manakh* [The Bridges: Literary, Artistic and Socio-Political Almanac]. Munich, Izdatel'stvo Tsentral'nogo Ob"edineniya Politicheskikh Ehmigrantov iz SSSR (TSOPEH), 1960, Book 4, 330 p.
 32. Forshteter M.A. *Izbrannye stikhotvoreniya (1916–1958)* [Selected Poems (1916–1958)]. Paris, Tip. Bereznaya Publ., 1960, XXI, 69 p.
 33. *Mosty: literaturno-khudozhestvennyi i obshchestvenno-politicheskii al'manakh* [The Bridges: Literary, Artistic and Socio-Political Almanac]. Munich, Izdatel'stvo Tsentral'nogo Ob"edineniya Politicheskikh Ehmigrantov iz SSSR (TSOPEH), 1961, Book 6, 382 p.
 34. Lobanov V.M. *Kanuny: Iz khudozhestvennoi zhizni Moskvy v predrevolyutsionnye gody* [Canones: From the Artistic Life of Moscow in the Pre-Revolutionary Years]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1968, 296 p.
 35. Makovsky S.K. *Vecher: Vtoraya kniga stikhov (1918–1940)* [Evening: The Second Book of Poems (1918–1940)]. Paris, 1941, 125 p.
 36. Makovsky S.K. *Na puti zemnom: Shestaya kniga stikhov* [On the Way of the Earth: The Sixth Book of Poems]. Paris, Rifma Publ., 1953, 46 p.
 37. Makovsky S.K. *Somnium Breve: Stikhi: Tret'ya kniga stikhov* [Somnium Breve: Poems: The Third Book of Poems]. Paris, La Presse Française et Etrangère Publ., 1948, 126 p.
 38. Makovsky S.K. *Krug i ten': Pyataya kniga stikhov* [The Circle and the Shadow: The Fifth Book of Poems]. Paris, Rifma Publ., 1951, 46 p.
 39. Makovsky S.K. *V lesu: Sed'maya kniga stikhov* [In the Forest: The Seventh Book of Poems]. Munich, 1956, 46 p.
 40. Makovsky S.K. *Eshche stranitsa: Vos'maya kniga stikhov* [Another Page: The Eighth Book of Poems]. Paris, 1957, 46 p.
 41. Makovsky S.K. *God v usad'be: Stikhi: Chetvertaya kniga stikhov* [The Year in the Estate: Poems: The Fourth Book of Poems]. Paris, 1949, 109 p.
 42. Meier G.A. Sergei Makovsky and the Silver Age: (To the Anniversary of S.K. Makovsky's Death), *Grani: zhurnal literatury, iskusstva, nauki i obshchestvenno-politicheskoi mysli* [Grani: a journal of literature, art, science and socio-political thought], 1963, no. 54, pp. 209–217 (in Russ.).
-
-

**Всероссийское совещание
по вопросам применения и модификации
Средних таблиц Библиотечно-библиографической классификации**

8–9 октября 2024 г.

В Российской государственной библиотеке пройдет Всероссийское совещание по вопросам применения и модификации Средних таблиц Библиотечно-библиографической классификации (ББК).

Цель совещания — выработка направлений дальнейшего развития Средних таблиц ББК.

Задачи совещания:

- ◆ презентация результатов работы по применению Средних таблиц ББК в библиотеках страны;
- ◆ определение современных тенденций и перспектив развития Средних таблиц ББК;
- ◆ обсуждение научной концепции второго издания Средних таблиц ББК.

Вопросы для обсуждения:

- ◆ итоговые результаты анкетирования библиотек страны;
- ◆ переход на Средние таблицы ББК: организация и технология работы;
- ◆ развитие таблиц ББК в условиях цифровой трансформации библиотек;
- ◆ особенности тематического поиска в каталогах с использованием ББК;
- ◆ кадры: повышение квалификации в области каталогизации;
- ◆ расширение научного, методического и образовательного сотрудничества внутри профессионального сообщества.

К участию приглашаются руководители библиотек, специалисты подразделений библиотек, применяющих ББК в своей работе, а также представители общественных учреждений, вузов культуры, других образовательных учреждений, научных организаций, издательств и профессиональных СМИ.

Важные даты:

15 августа 2024 г. – завершение регистрации участников с докладами.

Для выступления с докладом необходимо прислать на адрес bbk@rsl.ru электронную копию заполненного акцепта, оригинал которого передается позже. Организаторы оставляют за собой право отклонять доклады, определять их статус и форму представления.

По итогам совещания будет издан сборник материалов.

15 сентября 2024 г. – завершение регистрации участников без докладов.

Совещание будет проходить очно, а также в дистанционном формате.

Возможна заочная форма участия.

Рабочий язык совещания – русский.

Место проведения: Российская государственная библиотека
(Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5).

Подробная информация на сайте:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/soveshhanie-po-voprosam-bbk>

УДК 392(470+571)"19"
ББК 63.3(2)6-75
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-3-324-335

Е.А. ВЕСЕЛКОВА

МОДЕЛИ ДАЧНОЙ КУЛЬТУРЫ: ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ И АКТУАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Елена Александровна Веселкова,
Культурно-досуговый центр «Притяжение»,
художественный руководитель
50 лет Октября ул., д. 13, с. Гамово,
Пермский край, 614512, Россия

Пермский государственный институт культуры,
факультет культурологии и социально-культурных
технологий,
кафедра культурологии и философии,
аспирант
Газеты «Звезда» ул., д. 18, Пермь, 614000, Россия

ORCID 0009-0004-1897-0774; SPIN 5128-8060
eveselkova@mail.ru

Реферат. Дачная культура является достаточно популярной темой исследований. Актуальность и новизна статьи заключается в выделении и характеристике основных моделей дачной культуры с анализом их исторической смены в широком контексте модернизации общества, в выявлении факторов, влияющих на формирование той или иной модели. Наблюдается недостаток исследований в области типологии дачной культуры. Типы дач выявляются чаще всего по географическому, экономическому либо правовому признаку. Практически не встречается исследований, где бы был применен междисциплинарный сравнительный анализ.

Обобщив имеющиеся сведения по данной проблематике, мы нашли свой подход в типологии дачной культуры. Дачная культура рассматривается как динамическая система (модель), включающая в себя не только экономико-географические, но и социокультурные переменные: ценностные установки дачников, гендерные отношения, дачные практики. На основе теоретического анализа, а также собственных исследований мы проследили, что модели дачной культуры формировались на фоне модернизации страны. Они усложнялись вместе с общественными отношениями, приобретая черты той или иной эпохи. Периоды реформ являются триггерами формирования моделей дачной культуры. Выделяются три основные модели: традиционная, модернистская и постмодернистская. При этом модели дачной культуры не встречаются в чистом виде, а имеют гибридный характер, где те или иные признаки становятся доминантными в зависимости от конкретной социокультурной ситуации. Эта «сложносочиненная» система обеспечивает устойчивость дачной культуры, существующей в России уже более 300 лет.

Ключевые слова: дача, российская дачная культура, традиционная культура, модернизм, постмодернизм, модели дачной культуры, динамическая система, культура повседневности, экология культуры, культурные практики.

Для цитирования: Веселкова Е.А. Модели дачной культуры: этапы формирования и актуальное содержание // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 324–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-324-335.

Дачная культура является популярным объектом исследования ученых из различных сфер науки: географии, экономики, истории, филологии, искусствоведения. Актуальность и новизна статьи заключается в выделении и характеристике основных моделей дачной культуры с анализом их исторической смены в широком контексте модернизации общества, в выявлении факторов, влияющих на формирование той или иной модели.

НАУЧНЫЕ ПОДХОДЫ К ТИПОЛОГИИ ДАЧИ

Существует не так много исследований в области типологии дачной культуры. Типы выявляются чаще всего по географическому, экономическому либо правовому признаку. Практически не встречается исследований, где бы был применен междисциплинарный сравнительный анализ.

Смысловое ядро понятия «дача» описано в словарях и в работах исследователей из различных сфер науки. Экономист И.А. Чеховских определяет дачу как «социально-экономический институт, традиционно сопровождающий развитие российских городов и представляющий собой загородный земельный участок с домом (летнее жилище), выполняющий функцию подсобного хозяйства» [1]. Определение дачи географа Т.Г. Нефедовой включает: само строение в разных его архитектурных вариантах и правовых статусах; прилегающий к нему участок земли; особый тип рекреации и селитьбы; вложение капитала; специфическую сельскохозяйственную деятельность [2]. Британский историк С. Лоувел отмечает, что слово «дача» обычно определяется в английских словарях как «загородный дом» или коттедж с отсылкой к славянскому эквиваленту летнего (отпускного) дома или второго дома [3].

В Лингвострановедческом словаре дается следующее определение: «Загородный дом для летнего отдыха городских жителей, а также загородная местность с таким домом или домами» [4]. Терминологический словарь по строительству на 12 языках определяет дачу как индивидуальный загородный дом с участком земли, обычно предназначенный для летнего отдыха [5, с. 515].

Таким образом, понятийный аппарат, относящийся к феномену дачи, достаточно разработан. На его основе можно дать следующее обобщенное определение: дача — это дополнительное жилище горожанина, находящееся у него в собственности или аренде, расположенное на обособленном участке земли в доступном для транспорта месте, предназначенное для временного (в основном летнего) проживания и отдыха. Дефиниция «дачной культуры» предварительно может быть таковой: дачная культура — это совокупность традиций и практик, связанных с особыми видами труда и отдыха, сложившимися на даче. Дачный образ жизни отличается гибридностью, соединением элементов городской и сельской культуры: мобильностью и вариативностью поведения (город) и имитацией погружения в природу и традицию (сельская культура).

Если с определением дачи и дачной культуры в целом не возникает проблем, то в типологии дачи единства мало. Отечественный географ А.И. Трейвиш признает: «До всеобщей типологии дач (вторых жилищ) далеко из-за дефицита сравнений и сравнительного материала. Потенциально она возможна по многим основаниям: размерам и качеству недвижимости, ее юридическому статусу, обременениям и т. п., историческому генезису (бывшее первое жилье или построенное специально как дачное и др.), режиму использования и числу использующих лиц (семей), архитектуре и дизайну, месту (району, ландшафту) и т. д.» [6, с. 30].

Обобщив подходы к типологии дач упомянутых ученых, а также искусствоведа М.В. Нащокиной, которая в особый тип выделяет творческую дачу-усадьбу [7], мы выделили географический, функциональный, правовой и материальный признаки (табл. 1).

Подходы ученых интересны, однако требуют дополнения. В настоящей статье российская дачная культура рассматривается в качестве обобщенного многомерного образа, состоящего из культурных моделей. Главным критерием для определения той или иной модели является соотнесенность с фазами развития российского общества — от традиционного общества к модерну и постмодерну. Допускается, что в дачной культуре нет «чистых» моделей, любая из них носит гибридный характер, поскольку социокультурные процессы происходят нелинейно, переплетаясь между собой. При этом мы учитываем транснациональность явления. Процессы модернизации на Западе и в России, имея свою специфику, совпадают в главном: они связаны с периодами промышленной революции, сопровождающейся ускоренной урбанизацией. Культура загородного летнего отдыха в Европе начала складываться еще в XVII в. в связи с ростом городов [8; 9], эта тема остается популярной и до настоящего времени [10; 11].

Типология дач в научных исследованиях

Автор	Признак			
	Географический	Функциональный	Правовой (характер собственности и приобретения)	Материальный
А.И. Трейвиш [6]	Рурально-периферийные Курортные Пригородные	Исторические	Бывшее первое жилье Специально построенное	
Т.Г. Нефедова [2]	Ближние Средние Дальние	Классические дачи для отдыха Сад для выращивания садово-огородных культур Огород (земельный участок) для выращивания в основном овощей Сельский дом для отдыха	Государственные дачи Советское коллективное новообразование Сельский дом, доставшийся по наследству	Сельский дом Особняк (вилла, коттедж) Поместье (сельский дом с обширным куском земли или леса)
А.И. Чеховских [1]		Личное подсобное хозяйство		Приусадебный участок Участок в садоводстве Дача или дом в деревне
С. Лоувел [3]			Ведомственные дачи Дачный участок, построенный при поддержке предприятия Скромный участок в кооперативе Унаследованная дача в сельской местности Купленная дача в сельской местности	
М.В. Нащокина [17]		Творческая дача-усадеба		

Для характеристики моделей дачной культуры используется междисциплинарный подход с культурологической составляющей. В качестве признаков, характеризующих ту или иную модель, выбраны:

- ◆ экономико-правовые, отражающие характер земельных отношений и вид собственности;
- ◆ функциональные, говорящие о предназначении дачи;
- ◆ социокультурные — социальное положение владельцев дач; тип организации (индивидуальные или коллективные); дачный образ жизни (темпоральность, гендер, коммуникации, дачные практики); ценностные характеристики и аттракторы.

Социокультурные признаки являются для настоящего исследования приоритетными.

МОДЕЛИ ДАЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Характеристики моделей дачной культуры в России представлены в табл. 2.

Традиционная модель (до начала XVIII в.). Описывая данную модель, будет правильным обратиться к изначальному смыслу слова «дача». Согласно Толковому словарю живого великорусского языка Владимира Даля, *дача* — от слова *давать* — жаловать, дарить или ссужать [12]. В энциклопедии Брокгауза и Ефрона *дача* — «термин действующего межевого законодательства, единица генерального межевания, пространство земли, обведенное при генеральном межевании круговыми

межами и приуроченное не к именам владельцев, но к именам сел, деревень, пустошей. Происхождение этого названия коренится в поместной системе, при которой государь раздавал земли за службу...» [13].

Значение слова отсылает нас к средневековым земельно-правовым отношениям, которые характеризуются вотчинным и поместным землепользованием и выражены в идее крепостного права, «не обеспечивающего равного доступа к земельным правам, использованием труда крестьян, отсутствием у них возможности приобретать земельные наделы в собственность» [14, с. 71].

Данная модель еще очень далека от феномена дачи в ее современном понимании. Однако именно традиционные земельные отношения, поместный жизненный уклад дают смысловой ключ к системному, объемному пониманию феномена российской дачной культуры. Дар и земля являются не только экономико-правовыми характеристиками, но и символическими атрибутами первой модели. Кроме того, поместный уклад породил удивительный российский феномен — усадебную культуру. Это целостное явление, включающее в себя не только архитектурный комплекс, но и особый образ жизни: непосредственную связь с природой, темпоральность, связанную с сельскохозяйственными циклами, социальную организацию (общинность), семейственность, культ совместных трапез, увеселения, среди которых особо популярной являлась охота. Усадебная культура носит целостный, космогонический характер. Многие из этих черт русской усадебной культуры унаследует культура дачная.

Переходная модель от традиционности к модерну (1710–1861). В XVIII в., в период правления Петра Первого, ознаменовавшийся комплексными реформами, дача приобрела черты, связанные непосредственно с культурой Нового времени. Исходный смысл дара в это время сохраняется. Одновременно слово прирастает новыми значениями, связанными с функционалом дач и образом жизни их владельцев. Это уже не поместья князей, а загородные резиденции столичных дворян. Они располагаются не в отдаленных вотчинах, а в непосредственной близости к Петербургу, вдоль Петергофской дороги. Владельцами дач были приближенные к царю дворяне, в основном небогатого происхождения, не связанные с княжескими родами. Ценность дачи в том, что она символизирует принадлежность уже не к феодальным родам, а к новому высшему сословию, является признаком богатства и приближенности к власти. Меняется и предназначение дачи: оно связано не с помещичьим сельским хозяйством, а с увеселениями и отдыхом. Теплицы для выращивания овощей и цветов были, но это скорее хобби, нежели основной род занятий. Отметим, что именно в это время наблюдается некоторая стандартизация дачи. Загородные резиденции должны

были соответствовать царским требованиям. Вводилась так называемая «дачная повинность»: владелец участка получал его бесплатно, но был обязан не только построить дом, но и создать сад. На участке должен был быть сад увеселительный, сад плодовой и огород (подробнее об этом см.: [15]).

Этот период — важный водораздел между усадебной и дачной культурой. Дача несет в себе черты свободы, разрыв с древними родами. Дача порождает феномен временного, летнего жилья, предназначенного именно для отдыха. Она формирует новую досуговую среду, отличную от традиционной праздничной, где охота сменяется балами, маскарадами и фейерверками. Однако мы не можем говорить о полном разрыве с традицией. Например, незыблемой оказывается такая практика, как совместные застолья.

Позднеимперский модерн (1861–1917).

Это был период глобальных экономических, политических и социальных реформ, либеральной модернизации всех сфер жизни: отмены крепостного права, изменения местного самоуправления, судебной системы, военной организации, судопроизводства, образования, ослабление цензуры [16, с. 41].

И в дачном движении происходит поистине революция. Дача становится объектом индустриального использования с характерным раскрепощением во всех смыслах: возможностью перепродажи, сдачи в аренду земли, появлением городской инфраструктуры на загородных земельных участках, благоустройством организованных дачных поселков. Право собственности зависит в большей степени от закона, нежели от правителя. Постепенно дача как добротный загородный дом (земля, жилище на прочном фундаменте, дворовые постройки и сад) трансформируется в летнее загородное жилье меньшего масштаба, и впервые собственно дом начинает играть большее значение, чем земля [3].

Дачное движение становится массовым явлением. В это время дачи уже не являлись достоянием только дворянства, открывая возможности загородного отдыха для горожан не аристократического происхождения (купцов и новой буржуазии, разночинцев, интеллигенции). Одновременно происходит новая стратификация общества, разделение на новые социальные слои, в связи с чем наблюдается дифференциация дач по социальному статусу владельцев. В это время дачные формы пополнились буржуазными особняками, дачами творческой интеллигенции, съемными деревенскими избами и стандартными дачными участками в организованных дачных поселках.

Дача стала рассматриваться как признак комфортабельной жизни русского горожанина. Как пишет историк О.Ю. Малинова, «в последней трети XIX — начале XX в. дачный отдых стал превращаться в подлинно общекультурный феномен, поскольку отмежеваться от обыденного явления стремились не

Генезис и характеристика моделей дачной культуры в России

Характеристика	Модель		
	Традиционная (до начала XVIII в.)	Переходная от традиционной к модерну (1710–1861)	Позднеимперский модерн (1861–1917)
Земельные отношения	Дар государя, правителя родовитым подданным	Дар государя, правителя подданным (в том числе неродовитым), начало оборота помещичьих земель	Отмена крепостного права, либерализация земельных отношений, развитие рынка дачных участков
Тип дачного жилища	Строение усадебного типа	Дворец	Дворец, особняк буржуазного типа, творческая дача-усадебка, дом в дачном поселке, крестьянская изба
Предназначение	Ведение помещичьего хозяйства	Увеселения и неформальное общение царственных особ и дворян	Отдых, увеселения, неформальное общение царственных особ, буржуазии, среднего класса
Социальный статус владельца дачи	Князь, царь и подданные	Царственные особы и члены их семей, дворяне – приближенные царя	Императорские особы, купцы, промышленники, разночинцы, рабочие
Ценностные характеристики и аттракторы	Благоволение власти, обладание помещьем (земля, хозяйство)	Благоволение власти, принадлежность к высшему свету, пользование землей и дворцом	Благосостояние, обладание домом и землей, творчество, добрососедство, здоровье, гигиена
Социальное взаимодействие, гендерные отношения	Феодальная зависимость, семейственность	Отношения царя и подданных — новых дворян, выходцев из неродовитых семей	Демократизация дачной жизни, культ гостеваний, семейных выездов на дачу, гендерное распределение ролей: женщины отдыхают, мужчины работают в городе, свободные гендерные отношения
Дачные развлечения и практики	Усадебная культура: совместные трапезы, охота, катание на лошадях	Неформальные аудиенции, застолья, балы, приемы, маскарады, променады, катание на лошадях, садово-огородные практики как хобби	Неформальные аудиенции и отдых правителей (охота, рыбалка, чаепития, садово-огородные практики как хобби, имитация крестьянского труда); забавы буржуазии и среднего класса (променады, игры, катание на лодках, театр и концерты, чаепития, имитация помещичьего образа жизни)

Характеристика	Модель		
	Советская модернизация (1917–1949)	Советская массовизация (1949 – конец 1990-х)	Переход от модерна к постмодерну (конец 1990-х – настоящее время)
Земельные отношения	Восстановление монополии государства на землю	Государственная раздача земли в пользование	Либерализация земельных отношений, право государства изымать земли для своих нужд
Тип дачного жилища	Особняк (дача правительственная), творческая дача-усадебка, дом в деревне	Прибавляется домик-временка в садово-огородном кооперативе	Дворец, особняк, дача-усадебка, коттедж в поселке, дачный домик в СНТ, дом в деревне
Предназначение	Отдых, неформальное общение, оздоровление руководителей партии и членов правительства, лояльной творческой интеллигенции	Прибавляется продовольственное подспорье для рабочих и служащих	Отдых, неформальное общение, оздоровление представителей высшей власти, новой элиты, место отдыха среднего класса, «трудотерапия» и продовольственное подспорье для рабочих и служащих
Социальный статус владельца дачи	Представители верховной власти, научная и творческая интеллигенция	Прибавляются рабочие и служащие	Представители верховной власти, новые элиты, средний класс, наемные работники и служащие
Ценностные характеристики и аттракторы	Статус власти, принадлежность к «номенклатуре»	Прибавляется советский идеал благосостояния: квартира, машина, дача	Принадлежность к власти и новым элитам, благосостояние, защищенность, экология, свобода
Социальное взаимодействие, гендерные отношения	Неформальное общение в узком кругу элиты, в том числе семьями	Прибавляются семейные выезды на дачу, гендерное распределение ролей, прозрачность соседских отношений	Неформальное общение в узком кругу своей социальной группы, рудименты гостеваний, элементы гендерного распределения ролей
Дачные развлечения и практики	Отдых и оздоровление членов правительства (охота, рыбная ловля, застолья); отдых интеллигенции (рыбная ловля, сбор грибов, катание на лодках, игры, застолья)	Прибавляются трудовые садово-огородные практики и дружеские застолья служащих и рабочих	Отдых правителей и новой элиты (охота, рыбная ловля, катание на лошадях, яхтах и гидропланах, аквадискотеки, бани и сауны, пляжный отдых); неформальное общение и отдых среднего класса (дискотеки на свежем воздухе, анимация для детей, ландшафтный дизайн как хобби, бани, барбекю); трудотерапия, застолья

столько состоятельные люди, сколько те, кто просто не желал сливаться с обыденной и вульгарной культурой большинства — независимо от уровня своих доходов» [17, с. 18].

Отделиться от «вульгарной массы» особенно желали русские неродовитые интеллигенты. Они целенаправленно снимали и покупали помещичьи усадьбы, используя их под дачи, имитируя старый быт. Именно с этого момента усадьба начинает восприниматься как большая дача [18].

Ностальгия по уходящему патриархальному образу жизни будет еще долго сохраняться в российской культуре, дойдя до нашего времени в виде бурной деятельности историков и музейщиков по сохранению усадебного наследия. Культурные гены патриархального образа жизни сохраняются и в современном разговорном языке, где зачастую второй временный летний дом россияне называют не иначе как усадьбой.

Советская модернизация (1917–1949).

В советское время модернизация дачной культуры продолжилась, но приобрела своеобразные гибридные черты. В области права на землю произошло два поворота. Первый — национализация земли. Второй — восстановление «дарственной» составляющей на владение землей: элитные дачи раздавались по благоволению правительства советскому высшему классу, лояльному существующей власти. Сформировалась новая советская элитарность. В это время появляется особый вид дачного отдыха — дачи генеральных секретарей партии.

После установления советской власти царские и буржуазные дачи были национализированы, в них переселилась новая советская элита. По сути, генеральный секретарь ЦК РКП(б), ЦК ВКП(б), а затем ЦК КПСС был верховным правителем государства. Далее по статусу шли члены Политбюро и советского правительства. Генсеки, согласно статусу, имели дачу или даже несколько дач. Была дача в Горках (пригород Москвы) у В.И. Ленина, несколько дач, в том числе на берегу Черного моря, имели И.В. Сталин, а в последующем Н.С. Хрущев, Л.И. Брежнев и другие генсеки. Основное отличие советских правительственных дач от имперских — характер собственности. Дачи генеральных секретарей принадлежали государству, что соответствовало советской идеологии, опирающейся на примат общественной собственности.

Дачный образ жизни генеральных секретарей отличался тем, что дача была не только местом отдыха, но и местом их работы. На время отпуска они уезжали на дачи, где продолжали заниматься государственными делами: работали с документами, принимали доклады, проводили закрытые совещания. Отдых и работа на правительственной даче были неотделимы друг от друга. Темпоритм дач-

ной жизни зависел от привычек генсека. Сталин (особенно в последние годы жизни) любил уединенную работу с документами и прогулки. Его преемники были более темпераментны. Они любили охоту, а также прогулки, катание на лодках и долгие совместные застолья в семейной компании и в кругу особо приближенных, где обсуждались и дела государственной важности. Редактор газеты «Правда» В.И. Болдин вспоминает: «Любители охоты уже в пятницу разъезжались в охотничьи хозяйства, где все было приготовлено и обустроено. Часто сам Брежнев звал поохотиться своих приближенных, в этом он знал толк и часто уединялся с егерями, чтобы отстрелить... лося или кабана. Поездки эти были частными. Иногда он приглашал Кулакова, Полянского или еще кого-то для совместного отстрела дичи» [19].

Советская массовизация (1949 — конец 1990-х). В советское время произошло не только укрепление культа правительственной дачи, но и появление нового феномена — садово-огородных кооперативов. Постановление Совмина СССР «О коллективном и индивидуальном садоводстве и огородничестве рабочих и служащих», вышедшее 24 февраля 1949 г., ознаменовало начало формирования массовой дачной культуры советского образца. Предпосылками для такой трансформации были экономические проблемы, с которыми столкнулась советская экономика в послевоенные годы: дефицит жилья и продовольствия. Садово-огородные кооперативы были призваны решить эти проблемы. Функция отдыха стала дополнительной, уступив место функции продовольственного обеспечения населения. И.А. Чеховских прослеживает формирование экономической функции дачи (1930–1940-е гг.) и момент их слияния (середина 1950-х гг.) [1].

Идея труда на советской даче является одной из главных. Вот как описывает дачный труд экс-губернатор Пермской области Геннадий Игумнов: «Нам всегда нравилась работа на дачном участке, хотя отдыхом это назвать трудно. Приходилось прилагать очень много усилий, чтобы обеспечить нормальный урожай и порядок на даче. Борьба с сорняками, постоянные прополки, выращивание цветов, уход за ними — все это было интересно, хотя и хлопотно. В течение рабочей недели у нас не было времени для занятий своим садово-огородническим хозяйством. Но в субботу и воскресенье мы отдавались дачному труду и гордились тем, что этот труд приносит нам весьма и весьма ощутимые результаты. Удовлетворение от мысли, что ты сам производишь очень нужное продовольствие, что результаты твоего труда можно ощутить руками и увидеть глазами, всегда воодушевляло» [20, с. 91].

Советская дача для народа отражала общий стиль жизни того времени, который отличался максимальной экономией жизненного пространства

и его унификацией. Автор статьи знает об этом из собственного опыта 1970-х годов. Семья получила от металлургического завода участок в садоводческом кооперативе, расположенном в окрестностях города Лысьвы Пермской области. На участке невероятным образом умещался щитовой домик, гараж для мотоцикла, сарай, летний туалет, плодовые и ягодные растения, теплица, грядки со стандартным набором овощей и клубникой. При этом никаких заборов между участками не было — всё всем видно и слышно. У садоводов в распоряжении был общественный водопровод, куда поступала вода из речки благодаря мощному насосу. Жизнь в кооперативе регламентировалась уставом, принимаемым на общем собрании, там же выбиралось правление и председатель. В кооперативе был свой сторож.

Но несмотря на стандарты, каждый советский дачник норовил выделиться из общей массы. Домики были хотя и одинакового размера, но разноцветные, растения хотя и закупались коллективно в одних питомниках, но ухаживали люди за ними по-разному. И урожай, соответственно, был разный: кто-то собирал по 10 ведер клубники, ухаживая за ними день и ночь, а потом еще и умудрялся продавать ягоду, а кто-то довольствовался несколькими мисками. Так что советский дачный модернизм подтачивался изнутри «предательским» индивидуализмом.

Советская дача была не просто кормилицей, но и дополнительной «площадью», удовлетворяя потребность советского человека в жилье — пусть маленький домик на клочке земли, но свой. Кроме того, дача сохраняла семейные устои, традиционные гендерные роли и трудовые сельскохозяйственные практики, ведь советское общество, несмотря на многолетнее вытравливание крестьянской жилки, еще очень хорошо помнило деревенский образ жизни и волей-неволей поддерживало его на своих дачных клочках земли [21].

Следует отметить, что именно советская дача сделала СССР мировым лидером по массовости дачной культуры.

Переход от модерна к постмодерну (конец 1990-х — настоящее время). Этот период характеризуется глобальным переделом рынка земли и дачной собственности, обусловленным либерализацией экономики, выходом на арену новых элит, формированием нового среднего класса. Право пользования землей было заменено на владение и наследование (подробнее см.: [22]). Бывшие государственные дачи приватизировали представители новых классов — высокопоставленные чиновники и олигархи. Дачи современной российской элиты — это образчики невероятной роскоши, представляющие собой рекреационные комплексы с вертолетными площадками, спортивными сооружениями, спа-комплексами, кинотеатрами. Новые правитель-

ственные дачи-дворцы расположены на живописных побережьях морей, озер и рек.

Российские буржуа тоже ринулись строить дачи, осваивая ранее неприкосновенные сельскохозяйственные угодья и леса. Да и городской средний класс получил возможность расширять свои дачные клочки земли в кооперативах и строить на них более просторные дома, бани, гаражи (подробнее см.: [23]). Разнообразие дачных построек (дворцы, виллы, коттеджи, садовые домики, «усадьбы» в деревнях) отражает социальную пестроту и небывалое расслоение общества в данный период времени.

После постперестроечного оживления дачного движения наступила некоторая стагнация. Данные ВЦИОМ на протяжении последних 10 лет (с 2012 по 2022 г.) показывают незначительную динамику: менее половины россиян имеют в собственности или арендуют загородную недвижимость, основное назначение дачного участка существенно не изменилось: 70% дачников выращивают сельхозпродукты для своего потребления, треть горожан используют дачу преимущественно для отдыха [24]. Однако на фоне небольшого снижения доли владельцев загородной недвижимости 31% россиян хотели бы в будущем приобрести дачу [25].

Впрочем, мы можем говорить о динамике другого рода. Наши полевые исследования, проведенные на территории Пермского края в 2022–2023 гг., в ходе которых было взято 45 глубинных интервью, позволяют говорить о подвижках в дачном стиле жизни.

На современной даче постепенно меняется роль труда и характер дачных практик. Несмотря на то что абсолютное большинство дачников занимаются садоводством и огородничеством, пропорции тех или иных культурных насаждений весьма разнятся. У кого-то, как в добрые советские времена, почти все разлиновано на грядки, у кого-то — сплошной розарий и маленький клочок под зелень. И любителей грядок, по нашим наблюдениям, становится все меньше.

Дачный труд постепенно утрачивает экономический смысл, превращаясь в форму досуга, игру, хобби. Также наблюдается иррациональность дачного труда, когда человек просто наслаждается дачной деятельностью, не придавая ей меркантильного смысла. Бывают случаи, когда труд на даче вообще утрачивает какой-либо смысл¹.

Приметой времени является наличие глухих заборов вокруг дачных участков, характеризующих закрытость современных россиян, их глубинную

¹ Примером может служить фрагмент глубинного интервью, взятого во время полевых исследований в 2023 году. Респондент Сергей, 40 лет: «Для меня дача — это место общения с семьей, друзьями, у меня на даче нет ни одной грядки, только газон. Есть баня, мангал. У родителей была дача, и я наработался, у меня аллергия на все эти сельхозработы...»

психологическую потребность в защите и в целом — атомизацию общества. Дача играет роль укрытия от стрессов, эпидемий и иных катаклизмов. Особенно это проявилось во время пандемии 2020—2021 гг., когда дача служила местом самоизоляции и местом жительства на время карантина, а также для удаленной работы.

Современный дачный отдых похож на дауншифтинг, когда человек сознательно дистанцируется от городской суеты, «понижается» в статусе. Позиция «я в домике» очень удобна для создания иллюзии отрешенности от социальных потрясений. Российский дачник воспринимает свою дачу и как территорию личной свободы, где он может позволить себе быть самим собой без оглядки на корпоративные регламенты и социальный контроль. Повышается гуманистическая роль дачи. Она решает проблему чувства места в глобальном мире, является ответом на кризис идентичности. Дачники привержены здоровому питанию, минимализму в быту, все большее значение для них играет экология.

ВЫВОДЫ

Российская дачная культура, существуя в общемировом контексте, обладает особыми характеристиками, отражающими специфику исторического развития России, процессы модернизации страны и особенности ее культурных кодов.

В процессе становления и развития российской дачной культуры сформировались ее своеобразные модели, соотношенные с той или иной фазой развития российского общества: традиционным укладом, модерном и постмодерном. В дачной культуре нет «чистых» моделей, однако есть модельная доминанта, отражающая фазу развития российского общества в процессе модернизации. В традиционной модели это земля и обладание ею как признак благоволения власти и особого статуса землевладельца. Традиционный уклад жизни помещичьего имения носит целостный, космогонический характер, где все элементы (усадебный ансамбль, сельский уклад жизни, темпоральность, традиции, практики) составляют целостную систему.

В модернистской модели неделимость, присущая традициям, разрывается. Усадебный уклад как бы раскладывается на составные части, что, в принципе, свойственно Новому времени — времени торжества разума и технического прогресса. При этом ценностный акцент смещается с земли на жилище, которое является вторым, временным по отношению к основному жилью, расположенному в городе.

На этом этапе формируется особый вид загородного отдыха и трудовых практик, носящих рацио-

нальный характер: отдых — для укрепления здоровья, труд — для самообеспечения. Данная модель привносит стандартизацию и массовость в дачную культуру, где коллективное устройство дачного места берет верх над индивидуальным. Дачная современная культура формируется из двух составляющих: городского и сельского образа жизни, — являясь своеобразной имитацией того и другого одновременно.

Находясь на пограничье сельской и городской культуры (традиции и модерна), балансируя между этими полюсами, дачная культура представляется невероятно устойчивой системой, которой не страшны общественные катаклизмы. Об этом свидетельствует популярность дачи сегодня.

Российская дачная культура XXI в., являясь наследницей дореволюционной и советской, отличается гибридность, можно выявить как традиционные вкрапления, так и черты постмодернистские. Сохранение таких традиций, как совместная трапеза и гендерное разделение ролей, связывает современную дачу с усадебной культурой. Но это не мешает современному дачнику «мигрировать» из огороднического трудоголизма в гедонизм. Для него личная свобода и безопасность, индивидуализм, реализация творческого потенциала, здоровый образ жизни постепенно становятся приоритетами.

Список источников

1. Чеховских И.А. Городские семейные стратегии в неформальной экономике труда на даче : автореф. дис. ... канд. эконом. наук. Санкт-Петербург, 2000. 15 с.
2. Нефедова Т.Г. Российские дачи в разном масштабе пространства и времени [Электронный ресурс] // Демоскоп Weekly. 2015. № 657—658. URL: <http://demoscope.ru/weekly/2015/0657/demoscope657.pdf> (дата обращения: 31.05.2024).
3. Lovell S. Summerfolk: A History of the Dacha, 1710–2000. Ithaca : Cornell University Press, 2016. 399 p.
4. Лингвострановедческий словарь. Дача // Словари и энциклопедии на Академике. URL: <https://lingvostranovedcheskiy.academic.ru/134/ДАЧА> (дата обращения: 31.05.2024).
5. Терминологический словарь по строительству на 12 языках / сост. М.Е. Беленький, Г.В. Визирян, Е.Д. Волков [и др.]. Москва : Русский язык, 1986. 1368 с.
6. Трейвиш А.И. «Дачеведение» как наука о втором доме на Западе и в России // Известия Российской академии наук. Серия географическая. 2014. № 4. С. 22—32. DOI: 10.15356/0373-2444-2014-4-22-32 (дата обращения: 24.09.2021).
7. Нащокина М.В. «Гости съезжались на дачу...» // Памятники Отечества. 1994. № 1—2 (31). С. 77—83.
8. Вебер М. Избранные произведения / пер. с нем. ; сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова ; предисл. П.П. Гайденко. Москва : Прогресс, 1990. 808 с.

9. Вирт Л. Избранные работы по социологии : сборник переводов / пер. с англ. В.Г. Николаева. Москва : ИНИОН РАН, 2005. 244 с.
10. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/logos/2002/3/bolshie-goroda-i-duhovnaya-zhizn.html> (дата обращения: 31.05.2024).
11. Парк Р. Город как социальная лаборатория / пер. с англ. С.П. Баньковской // Социологическое обозрение. 2002. Т. 2, № 3. С. 3–12.
12. Давать // Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля : в 4 т. Санкт-Петербург ; Москва : издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880. Т. 1. С. 423. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/ТСД2/Давать> (дата обращения: 31.05.2024).
13. Дача, в Межевом законодательстве // Энциклопедия Брокгауза Ф.А. и Ефрона И.А. URL: <http://www.brocgaus.ru/text/033/745.htm> (дата обращения: 31.05.2024).
14. Анисимов П.В., Чикильдина А.Ю., Працко Г.С. История развития и становления отечественного земельного права: проблема периодизации // Философия права. 2014. № 5 (66). С. 69–72.
15. Воронина С.И. Сады серебряного века : конспект лекции. 1 // Сады и время : 5000 лет ландшафтного искусства : [сайт]. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=318> (дата обращения: 31.05.2024).
16. Веселкова Е.А. Дачное движение как маркер модернизации. Исторический опыт и проблемы сегодняшнего дня // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 3 (107). С. 39–49. DOI: 10.24412/1997-0803-2022-3107-39-51.
17. Малинова О.Ю. Социокультурные факторы формирования дачного пространства вокруг Санкт-Петербурга (1874–1914) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2005. 24 с.
18. Летягин Л.Н. Усадебный металадшафт России // Русская усадьба : Сборник Общества изучения русской усадьбы / науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. Москва : Жираф, 2004. № 10 (26). С. 9–18.
19. Болдин В.И. Крушение пьедестала. Штрихи к портрету М.С. Горбачева. Москва : Республика, 1995. 447 с. URL: <https://biography.wikireading.ru/168217> (дата обращения: 02.04.2024).
20. Игумнов Г. Линии судьбы. От слесаря до губернатора / [запись текста В. Виниченко]. Пермь : Астер, 2008. 318 с.
21. Лейбович О.Л. Модернизация в России : к методологии изучения современной отечественной истории. Пермь : Издательство Пермского университета, 1996. 156 с.
22. Земельный кодекс Российской Федерации : Федеральный закон № 136-ФЗ от 25.10.2001 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2001. № 44, ст. 4147.
23. О ведении гражданами садоводства и огородничества для собственных нужд и о внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации : Федеральный закон № 217-ФЗ от 29.07.2017 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2017. № 31, ст. 4766 (ч. I).
24. Дача: место отдыха, полевых работ или инструмент бизнеса? // ВЦИОМ. Новости : [сайт]. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/dacha-mesto-otdykha-polevykh-rabot-ili-instrument-biznesa-> (дата обращения: 31.05.2024).
25. Русская дача: запрос на новый уровень комфорта // ВЦИОМ. Новости : [сайт]. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/russkaya-dacha-zapros-na-novyy-uroven-komforta-> (дата обращения: 31.05.2024).

Models of Dacha Culture: Stages of Formation and Actual Content

Elena A. Veselkova

Cultural and Leisure Center “Attraction”,
13 50 Let Oktyabrya Str., Gamovo Village,
Perm Region, 614512, Russia
Perm State Institute of Culture,
18 Gazeta Zvezda Str., Perm, 614000, Russia
ORCID 0009-0004-1897-0774;
SPIN 5128-8060; eveselkova@mail.ru

Abstract. *Dacha culture is a rather popular topic in the scientific environment. The relevance and novelty of the article lies in the identification and characterization of the main models of dacha culture with*

the analysis of their historical change in the broad context of modernization of society, in the identification of factors influencing the formation of this or that model. There is a deficit of research in the field of typology of dacha culture. Types are identified most often by geographical, economic or legal characteristics. There are practically no studies where interdisciplinary comparative analysis is applied.

Having generalized the available scientific potential in this issue, we have found our own approach to the typology of dacha culture. Dacha culture is considered as a dynamic system (model), which includes not only economic and geographical, but also socio-cultural variables: value attitudes of dacha dwellers, gender relations, and dacha practices. Based on theoretical analysis and our own research, we have traced that the models of dacha culture were formed against the background of the country's modernization. They became more complex along with social relations,

acquiring features of this or that epoch. Reform periods are the triggers for the formation of dacha culture models. There are three main models: traditional, modernist and postmodernist. At the same time, the models of dacha culture are not found in a pure form; they have a hybrid character, one or another feature becomes dominant depending on the specific socio-cultural situation. This complex system ensures the stability of dacha culture, which has existed in Russia for over 300 years.

Key words: dacha, Russian dacha culture, traditional culture, modernism, postmodernism, models of dacha culture, dynamic system, culture of everyday life, cultural ecology, cultural practices.

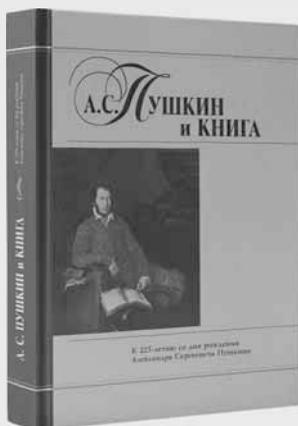
Citation: Veselkova E.A. Models of Dacha Culture: Stages of Formation and Actual Content, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 3, pp. 324–335. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-324-335.

References

1. Chekhovskikh I.A. *Gorodskie semeinye strategii v neformal'noi ehkonomike truda na dache* [Urban Family Strategies in the Informal Economy of Labor in the Dacha], Cand. econ. sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2000, 15 p.
2. Nefedova T.G. Russian Dachas in Different Scale of Space and Time, *Demoscope Weekly*, 2015, no. 657–658. Available at: <http://demoscope.ru/weekly/2015/0657/demoscope657.pdf> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
3. Lovell S. *Summerfolk: A History of the Dacha, 1710–2000*. Ithaca, Cornell University Press Publ., 2016, 399 p.
4. Lingocultural Dictionary. Dacha, *Slovari i ehntsiklopedii na Akademike* [Dictionaries and Encyclopedias on Academic]. Available at: <https://lingvostranovedcheskiy.academic.ru/134/DACHA> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
5. Belenky M.E., Viziryay G.V., Volkov E.D. et al. (eds.) *Terminologicheskii slovar' po stroitel'stvu na 12 yazykakh* [Construction Terminological Dictionary in 12 Languages]. Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1986, 1368 p.
6. Treivish A.I. “Dacha Studies” as a Science on Second Home in the West and in Russia, *Izvestiya Rossiiskoi Akademii Nauk. Seriya Geograficheskaya*, 2014, no. 4, pp. 22–32. DOI: 10.15356/0373-2444-2014-4-22-32 (accessed 24.09.2021) (in Russ.).
7. Nashchokina M.V. “Guests Were Flocking to the Dacha...”, *Pamyatniki Otechestva* [Homeland Monuments], 1994, no. 1–2 (31), pp. 77–83 (in Russ.).
8. Weber M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 1990, 808 p.
9. Wirth L. *Izbrannye raboty po sotsiologii: sbornik perevodov* [Selected Works on Sociology: collected translations]. Moscow, INION RAN Publ., 2005, 244 p.
10. Simmel G. The Metropolis and Mental Life, *Logos*, 2002, no. 3. Available at: <https://magazines.gorky.media/logos/2002/3/bolshie-goroda-i-duhovnaya-zhizn.html> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
11. Park R. The City as a Social Laboratory, *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Sociological Review], 2002, vol. 2, no. 3, pp. 3–12 (in Russ.).
12. To Give, *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka Vladimira Dal'a. V 4 t.* [Vladimir Dal's Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. In 4 Volumes]. St. Petersburg, Moscow, Izdanie Knigoprodavtsa-Tipografa M.O. Vol'fa Publ., 1880, vol. 1, p. 423. Available at: <https://ru.wikisource.org/wiki/TSD2/Davat> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
13. Dacha, in the Land Survey Legislation, *Ehntsiklopediya Brokgauza F.A. i Ehfrona I.A.* [Brockhaus F.A. and Efron I.A. Encyclopedic Dictionary]. Available at: <http://www.brocgaus.ru/text/033/745.htm> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
14. Anisimov P.V., Chikildina A.Yu., Pratsko G.S. History of Formation and Development of the Domestic Law of the Land: The Problem of Periodization, *Filosofiya prava* [Philosophy of Law], 2014, no. 5 (66), pp. 69–72 (in Russ.).
15. Voronina S.I. Gardens of the Silver Age: Lecture Notes. 1, *Sady i vremya: 5000 let landshaftnogo iskusstva: sait* [Gardens and Time: 5000 Years of Landscape Art: website]. Available at: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=318> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
16. Veselkova E.A. Dacha Movement as a Marker of Modernization. Historical Experience and Problems of Today, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2022, no. 3 (107), pp. 39–49. DOI: 10.24412/1997-0803-2022-3107-39-51 (in Russ.).
17. Malinova O.Yu. *Sotsiokul'turnye faktory formirovaniya dachnogo prostranstva vokrug Sankt-Peterburga (1874–1914)* [Sociocultural Factors in the Formation of Dacha Space Around St. Petersburg (1874–1914)], Cand. hist. sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2005, 24 p.
18. Letyagin L.N. Estate Metalandscape of Russia, *Russkaya usad'ba: Sbornik Obshchestva izucheniya russkoi usad'by* [Russian Estate: Collected Articles of the Society for the Study of the Russian Estate]. Moscow, Zhiraf Publ., 2004, no. 10 (26), pp. 9–18 (in Russ.).
19. Boldin V.I. *Krushenie p'edestala. Shtrikhi k portretu M.S. Gorbacheva* [The Pedestal Collapse. Touches to the Portrait of M.S. Gorbachev]. Moscow, Respublika Publ., 1995, 447 p. Available at: <https://biography.wikireading.ru/168217> (accessed 02.04.2024) (in Russ.).
20. Igumnov G. *Linii sud'by. Ot slesarya do gubernatora* [Fate Lines. From Locksmith to Governor]. Perm, Aster Publ., 2008, 318 p.
21. Leibovich O.L. *Modernizatsiya v Rossii: k metodologii izucheniya sovremennoi otechestvennoi istorii* [Modernization in Russia: To the Methodology of the Study of Modern Russian History]. Perm, Izdatel'stvo Permskogo Universiteta, 1996, 156 p.

22. Land Code of the Russian Federation: Federal Law no. 136-FZ of October 25, 2001, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2001, no. 44, art. 4147 (in Russ.).
 23. On Gardening and Horticulture for Individual Personal Needs and on Amending Certain Legislative Acts of the Russian Federation: Federal Law no. 217-FZ of July 29, 2017, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2017, no. 31, art. 4766 (part 1) (in Russ.).
 24. Dacha: A Place for Rest, Field Work or a Business Tool? *VTSIOM. Novosti: sait* [VCIOM. News: website]. Available at: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/dacha-mesto-otdykha-polevykh-rabot-ili-instrument-biznesa-> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
 25. Russian Dacha: A Request for a New Level of Comfort, *VTSIOM. Novosti: sait* [VCIOM. News: website]. Available at: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/russkaya-dacha-zapros-na-novyj-uroven-komforta> (accessed 31.05.2024) (in Russ.).
-
-

НОВИНКА



А.С. Пушкин и книга : к 225-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина : [материалы науч.-практ. конф. Вып. 3] / Российская государственная библиотека, Российская академия образования, Государственный музей А.С. Пушкина ; [сост.: Е.А. Иванова, Н.И. Михайлова и др. ; под общей ред. Н.И. Михайловой, А.Ю. Самарина]. Москва : Пашков дом, 2024. 524 с. : ил.

В подготовленном к 225-летию со дня рождения А.С. Пушкина сборнике представлены материалы научной конференции «А.С. Пушкин и книга», проходившей в Москве в апреле 2023 г., а также статьи, созданные участниками конференций 2019, 2021 годов.

Организаторами конференции 2023 г. выступили Российская государственная библиотека, Государственный музей А.С. Пушкина, отделение «Образование и культура» Российской академии образования. Участие в мероприятии приняли известные пушкинисты, специалисты российских и зарубежных научно-исследовательских и образовательных учреждений, музеев, библиотек. Статьи сборника широко и многопланово раскрывают тему «А.С. Пушкин и книга».

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

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, почтовый адрес организации, ученая степень, ученое звание, ORCID, SPIN, адрес электронной почты – 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.

Сведения о финансировании.

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.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.).

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.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова, сведения о финансировании (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Рекомендации по подготовке раздела References (список источников в переводе на английский язык) 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: <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»**

Никонова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибалева 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 20.06.2024.

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 200 экз.

Гарнитура: HeliosCond, Jost, Merriweather,

Octava, Open Sans, Noto Sans Symbols 2,

Spectral.

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 № 3227-24

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

3/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА